

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**KATEDRA BOHEMISTIKY**

Česká filologie – Filmová věda

Bc. Jan Bílek

**Žert: literární a filmové vyprávění příběhu  
(Magisterská diplomová práce)**

The Joke: literary and film narration of the story  
(Diploma thesis)

Vedoucí práce: Mgr. Jiří Hrabal, Ph.D.

**Olomouc 2018**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní všechny použité zdroje a literaturu.

V Olomouci dne

.....  
Podpis autora práce

Na tomto místě bych rád poděkoval Mgr. Jiřímu Hrabalovi, Ph.D. za odborné vedení práce, podnětné připomínky a za celkovou podporu.

## OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>5</b>
<b>1. PRVNÍ SLOVO O ROMÁNU A FILMU</b> .....	<b>7</b>
1.1. ROMÁN .....	7
1.2. FILM.....	8
<b>2. FIKČNÍ SVĚT V LITERÁRNÍM NARATIVU A JEHO SUBSVĚTY JAKO SAMOSTATNÉ, MOŽNÉ SVĚTY</b> .....	<b>10</b>
SHRNUTÍ.....	16
<b>3. KATEGORIE ČASU V LITERÁRNÍM NARATIVU</b> .....	<b>17</b>
<b>4. ANALÝZA TEXTOVÉ REALIZACE. ÚVOD A VSTUPNÍ TERMÍNY</b> .....	<b>20</b>
4.1. ANALÝZA LUDVÍKOVY PROMLUVY: TEXTOVÁ REALIZACE SUBSVĚTA (FS)L .....	20
SHRNUTÍ.....	26
4.2. ANALÝZA HELENINY PROMLUVY: TEXTOVÁ REALIZACE SUBSVĚTA (FS)H.....	27
SHRNUTÍ.....	32
4.3. ANALÝZA JAROSLAVOVY PROMLUVY: TEXTOVÁ REALIZACE SUBSVĚTA (FS)J ...	33
SHRNUTÍ.....	35
4.4. ANALÝZA KOSTKOVY PROMLUVY: TEXTOVÁ REALIZACE SUBSVĚTA (FS)K .....	35
SHRNUTÍ.....	38
<b>5. SUBJEKTIVNĚ VYPRÁVĚNÝ FIKČNÍ SVĚT FILMU JAKO PRODUKT VYPRÁVĚČE NA ÚROVNI PŘÍBĚHU A IMPLIKOVANÉHO AUTORA NA ÚROVNI DISKURZU</b> .....	<b>39</b>
SHRNUTÍ.....	43
<b>6. KATEGORIE ČASU VE FILMOVÉM NARATIVU</b> .....	<b>44</b>
6.1. SEGMENTACE DĚJE: SHRNUTÍ FILMOVÉHO DISKURZU.....	46
6.2. REALIZACE FIKČNÍHO SVĚTA VE FILMU. ČAS V MIZANSCÉNĚ JAKO SYNTÉZA PROSTŘEDÍ, KOSTÝMŮ, OSVĚTLOVÁNÍ, HERECTVÍ A INSCENOVÁNÍ .....	51
<b>7. ROZDÍLY MEZI LITERÁRNÍ DESKRIPTIVOU A FILMOVÝM UKAZOVÁNÍM</b> .....	<b>62</b>
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>65</b>
<b>ANOTACE</b> .....	<b>67</b>
<b>RESUMÉ</b> .....	<b>68</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>69</b>
PRIMÁRNÍ LITERATURA .....	69
SEKUNDÁRNÍ LITERATURA .....	69
ČLÁNKY .....	71

## Úvod

Tématem předkládané diplomové práce je analyzovat literární a filmové vyprávění příběhu na vzorku literární a filmové podoby *Žertu*. Klademe si za cíl pohovořit o tom, jaké vyprávěcí možnosti nabízí literární a filmové médium při konstrukci fikčního světa, a dospět ke konkrétní analýze prvků vyprávění, které odpovídají diskurzivním možnostem literárního a filmového vyprávění. Zvolené narativy, román Milana Kundery *Žert* a film stejnojmenného názvu režiséra Jaromila Jireše, jsou spojeny námětem i subjektivní formou vyprávění.

Román *Žert* se stal od prvního vydání tématem diskuzí, jejichž předmětem byla teoretická i historická oblast zájmu. Existuje obsáhlý počet takových textů, které o románu *Žert* byly napsány a které dle našeho názoru adekvátně etablovaly toto dílo v literárním diskurzu.<sup>1</sup> Nemáme úmysl s nimi polemizovat, ani nechceme přijít s novým interpretačně-analytickým konceptem, ale spíše na ně chceme navázat a podrobit toto dílo pokud možno odlišnému druhu analýzy.

Nejprve na román aplikujeme teorii fikčních světů, jak ji definuje Lubomír Doležel v *Heterocosmica: Fikce a možné světy*.<sup>2</sup> Definujeme tím celkovou podobu fikčního světa a strukturujeme ho v návaznosti na čtveřici odlišně pojímaných vyprávěcích promluv. Při analýze vyprávění budeme vycházet ze souborné knihy *Naratologie*<sup>3</sup> a z poznatků *Seymoura Chatmana*, které popisuje v knihách *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*<sup>4</sup> a *Příběh a diskurz: Narativní struktura*

---

<sup>1</sup> Mimo jiné kapitoly z knihy *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery* od Tomáše Kubička; kapitoly z knihy *Svět románů Milana Kundery* Květoslava Chvatíka; kapitoly z knihy *Milan Kundera* od Heleny Koskové; kapitoly z knihy *Kundera aneb Pamět touhy* Evy Le Grand; kapitoly z Doleželových *Narativních způsobů v české literatuře; stati v souboru Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* aj.

<sup>2</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

<sup>3</sup> KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.

<sup>4</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4.

v literatuře a filmu.<sup>5</sup> Během analýzy textové realizace budeme vycházet i z poznatků Lubomíra Doležela, které představil v *Narativních způsobech v české literatuře*.

U filmového zpracování *Žertu* se budeme fikčnímu světu zabývat s cílem odhalit podstatu toho, kdo v narativu vypráví. Vedle poznatků Seymoura Chatmana, od něhož si převezmeme koncept implikovaného autora, se budeme odkazovat na Davida Bordwella, a to zejména tehdy, když budeme analyzovat kinematografické prostředky, jimiž rozumíme mizanscénu, střih, kameru a zvuk.

Od aplikace teorie fikčních světů očekáváme, že rozevře možnost vnímat románový fikční svět jako autonomní, samosprávný možný svět, jehož diverzifikace je dána čtveřicí samostatných vyprávěcích subjektů. Tyto subjekty způsobem, jakým o sobě a o fikčním světě kolem sebe vypráví, ustavují něco jako „vlastní chápání“ tohoto světa. Neočekáváme, že uskutečníme analýzu, která by realizovala komplexní pojednání o fikčním světě v celé šířce a složitosti této koncepce. Vypůjčujeme si z disciplíny některé termíny a některé modifikujeme pro vlastní potřeby, což vždy uvádíme včetně vysvětlujícího komentáře.

Druhou oblastí našeho zájmu je naratologie. Vztah, který existuje mezi konceptem fikčních světů a naratologie, považujeme za komplementární. V nejvšeobecnějším slova smyslu je narace<sup>6</sup> konstruktérem fikčního světa. Konečný tvar fikčního světa tak nevyhnutelně vede ke zkoumání toho, jak bylo vyprávěno. Klademe si za cíl rozhodnout se pro jednu oblast, která bude sjednocujícím bodem a která bude naše výklady směřovat jasným směrem a vést tak k co možná nejkonkrétnějším závěrům. Tímto bodem je kategorie času.

V následující práci se vyhýbáme analýze adaptačního transferu. Vytýčujeme si za cíl předložit práci, v níž bude na oba narativní celky nahlíženo autonomně, jako na svébytné narativy. U těchto narativů nás zajímá zejména to, jak v rámci daného média uskutečňují akt vyprávění, kterých extra-nástrojů využívají, a co to znamená pro vyprávění.

---

<sup>5</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978–80–7294–260–2.

<sup>6</sup> Pojmu „narace“ užíváme synonymně s českým ekvivalentem „vyprávění“. V práci tyto termíny kolísají podle toho, jak nám stylisticky vyhovuje jejich užití.

# 1. První slovo o románu a filmu

## 1.1. Román

V následující kapitole shrneme, jak o románu v předkládané práci uvažujeme.

Tomáš Kubíček hovoří o postavách Ludvíka, Heleny, Jaroslava a Kostky jako o těch, které jsou „jistě zaklíněny ve svých životech, ve svých soukromých hrách.“<sup>7</sup> Avšak Ludvík byl z tohoto zaklínění nucen vystoupit: když byl „násilně odstaven ze samého středu spoluvytváření ‚revolučního diskurzu‘ – od ‚volantu dějin‘.“<sup>8</sup> Ludvík se tak v románu stává jedinou postavou, která se nenachází v pre-mystifikační fázi svého života. Je postavou, které bylo umožněno poznat tragickou iluzivnost života a jeho ironický přístup je toho důsledkem. Ludvík vyjadřuje nestálost iluzornosti tím, že přichází do střetu s dalšími postavami, jejichž životy se k jeho osobě vždy nějakým způsobem vztahují (přátelský vztah s Kostkou, Helena jako cíl pomsty, Jaroslav jako kamarád z dětství); a tak mezi těmito „světy“ dochází k polemice, která v krizové poloze zapřičiňuje odhalování žitého mýtu.

Část z diskuzí, které se byly o románu vedeny se vztahovaly k politickému čtení románu, a to nejen u nás, ale rovněž v zemích západní Evropy či ve Spojených státech amerických. Mezi názory zazněl i příspěvek Bohumila Fořta, v němž se autor zamýšlí nad tím, proč Kundera „sám trvá na tom, že se jedná o milostný příběh, proč má potřebu sdělit příhodu (o níž předpokládáme, že je reálná) o tom, že nesouhlasí s radikálně politickým čtením svého příběhu.“<sup>9</sup> Pro nás je Fořtova úvaha podnětná a určující z toho důvodu, že zdůrazňuje dvě románové dimenze: dimenzi politickou a dimenzi privátní, existenciální.<sup>10</sup> Obě tyto dimenze jsou v románu zahrnuty a zakládají

---

<sup>7</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*.

Brno: Host, 2001, s. 43. Studium (Host). ISBN 80-7294-043-0.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 44.

<sup>9</sup> FOŘT, Bohumil. Kunderovy světy jako svědectví o reálných světech? Případ Žert. FOŘT, Bohumil, Jiří KUDRNÁČ a Petr KYLOUŠEK, ed. *Milan Kundera, aneb, Co zmůže literatura?: soubor statí o díle Milana Kundery*. Brno: Host, 2012, s. 224. ISBN 978-80-7294-380-7.

<sup>10</sup> Tamtéž.

dvojí, jak autor příspěvku podotýká, vzájemně neoddělitelný způsob čtení.<sup>11</sup> S ohledem k našemu záměru se však nebudeme politickému vyznění románu věnovat ani jej zvláště akcentovat.

## 1.2. Film

V předkládané práci je naším východiskem teze, že filmová podoba *Žertu* je odchylné dílo než román, a to v nejpozitivnějším slova smyslu. *Žert* režiséra Jaromila Jireše už v úvodních titulcích předznamenává spojení, které existuje mezi ním a románovou předlohou. Adaptace se k románu hlásí během úvodních titulků informací, že film adaptuje „vybrané motivy“ a také sdělením, že na scénáři spolupracoval i autor románu.

Filmová kritika se o *Žertu* zmiňovala již na konci šedesátých let, kdy film poprvé vstoupil do kin.<sup>12</sup> Inspirativní text od filmového kritika Pavla Švandy nalezneme v *Hostu do domu*. Zatímco „divák se těší spíše z jednotlivých epizod, z vyostřených detailů, a celek ho nechává lhostejným“<sup>13</sup>, tak „kritika chválí celek.“<sup>14</sup> Z textu je patrné, že kritik nepřijal tematické prolínání časových rovin jako dostatečně nosné, ale příběh spatřoval jako značně zjednodušující adaptační redukci: „Vždyť text byl scénáristou skutečně obrán, jak jsme zvyklí, na čistou dějovou páteř, takže příběh drží pohromadě díky obvyklé, legitimní, ale také konvenční transfúzi slova, díky monologu hlavního hrdiny.“<sup>15</sup> Citujeme zde úryvek, abychom ilustrovali jakýsi prvotní vztah, který je zřejmý z prvního zhlédnutí filmové adaptace. Současně jej shledáváme mimořádně podnětným. Co míní kritik oním scénáristickým obráním? Dějovou páteří příběhu je míněn milostný vztah mezi Ludvíkem a Helenou, který ve filmu, jak uvádí kritik, vstupuje do popředí. „Zjišťujeme, že na plátně je svým způsobem důležitější Zemánková než Zemánek, což rovněž odpovídá zvyklostem komerční filmové

---

<sup>11</sup> FOŘT, Bohumil. Kunderovy světy jako svědectví o reálných světech? Případ *Žert*. FOŘT, Bohumil, Jiří KUDRNÁČ a Petr KYLOUŠEK, ed. *Milan Kundera, aneb, Co zmůže literatura?: soubor statí o díle Milana Kundery*. Brno: Host, 2012, s. 224. ISBN 978-80-7294-380-7.

<sup>12</sup> Film byl srpnové okupaci zakázán a nesměl se promítat.

<sup>13</sup> ŠVANDA, Pavel. *Žert* v kině. *Host do domu*. 1969, 16(5).

<sup>14</sup> Tamtéž.

<sup>15</sup> Tamtéž.



adaptace románu, v níž milostná zápletka vystupuje do popředí [...]“<sup>16</sup> Tyto úvahy, řečené na samotném začátku naší práce, před nás už teď staví otázky a podněty k zamyšlení. Film vrstevnatou románovou látku redukuje prvobytně tím, že odhlíží od čtveřice hledisek. Jestliže je román příběhem střetu sebe-mytizovaných životů, je film příběhem střetu jedné postavy s těmi ostatními.

---

<sup>16</sup> ŠVANDA, Pavel. Žert v kině. *Host do domu*. 1969, **16**(5).

## 2. Fikční svět v literárním narativu a jeho subsvěty jako samostatné, možné světy

Jak již bylo zmíněno výše, v předkládané práci nám nejde o komplexní analýzu fikčního světa, jak tuto metodu v českém literárním prostředí představují mimo jiné práce Lubomíra Doležela nebo Bohumila Fořta, ale o analýzu naratologickou, s přihlédnutím k teorii fikčních světů. Spojení těchto dvou vzájemně komplementárních konceptů nám umožní rámcově určit a popsat obecnou povahu fikčního světa v románu a ve filmu; a současně si uvědomit, že čtveřice fikčních charakterů, jak je reprezentována jazykem během vyprávění, je budována prostřednictvím konkrétních složek obsažených v textové struktuře. Jestliže v románu je takovou složkou textové struktury jazyk, ve filmu jí odpovídají kinematografické prostředky.

Během pojednání o fikčních světech přijímáme axiom sémantiky fikčních světů, který uvádí Doležel: „fikční světy mají různé tvary a struktury.“<sup>17</sup> Doležel tuto různorodost odvozuje z Leibnizova konceptu lidské mysli, což jej přivádí až k pojednání o „narativních modalitách“<sup>18</sup>. Tato koncepce je detailně představena v prvním díle *Heterocosmica*.<sup>19</sup> V předkládané práci si dovoluujeme tuto koncepci zjednodušeně modifikovat a „modálním systémem“ míníme povšechně „systém modálních hodnot“, který odpovídá každému vyprávějícímu fikčnímu charakteru románu.<sup>20</sup> V širším pojetí je pro nás „modální systém“ synonymní s formulací „povaha fikčního světa“.

---

<sup>17</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II: fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum, 2014, s. 19. ISBN 978-80-246-2661-1.

<sup>18</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 121. ISBN 80-246-0735-2.

<sup>19</sup> Doležel narativní modalitu detailně specifikuje. Odpovídají jim logické modalities: aletická; deontická; axiologická; epistemologická. Doleželův model umožňuje určit parametry jednotlivých možných světů na základě konkrétních pravidel, čímž nakonec zdůrazňuje diverzitu těchto světů. Určením parametrů se přitom zajišťuje nezbytný předpoklad při analýze fikčního světa: fikční entity nesmí být ztotožňovány s těmi aktuálními.

<sup>20</sup> Neznamená to, že by nebylo možné pojednat o fikčním světě románového *Žertu* přesně podle Doleželem formulovaného konceptu. Naopak, takové zkoumání by vedlo zřejmě ještě k hlubšímu, zpřesňujícímu pojetí; jak jsme pronesli výše, jde nám v naší práci o částečné navázání na teorii fikčních světů, proto si tuto zjednodušující modifikaci dovoluujeme.

Fikční svět *Žertu* (literárního i filmového) je realistickým<sup>21</sup> fikčním světem, což vyvozujeme podle zřejmých rysů jako absence nadpřirozených událostí, vzhledu postav či okolním prostorám, které odpovídají reálnému světu. Platí, že románový *Žert* je románem čtyř subjektivních ich-forem. Fikční charaktery konstruovaný fikční svět svobodně hodnotí, či bez zábrán vyjadřují své sympatie nebo nesympatie k němu.<sup>22</sup> Zastáváme názor, že všechny vyprávěcí postavy románu jsou součástí jediného fikčního světa: román tak nabízí čtveřici rozdílných hledisek na tentýž svět. Náraz hledisek (tohoto vyprávěcího postupu je v románu nejpřímočařeji použito v závěrečné kapitole) zakládá hlavní románové téma, kterým je střet hledisek, přesněji, střet odlišně, iluzorně naformulovaných fikčních realit, jejichž nadstřešujícím fikčním prostorem je tentýž fikční svět. V důsledku toho je nám fikční svět předkládán ve čtyřech odlišně naformulovaných hlediscích, kterým odpovídají jména postav (Ludvík, Helena, Jaroslav, Kostka). Hovoříme o naformulování fikční reality, abychom tím zdůraznili jazykovou stránku tohoto aktu.<sup>23</sup> Ve filmu má tato konstrukce fikčního světa jiný charakter, má jiné diskurzivní nástroje. Tato svébytná povaha filmového fikčního světa je tak výsledkem konstruování prostřednictvím mizanscény, střihu, kamery či zvuku.

Určení obecné povahy fikčního světa románu považujeme za důležité pro komentáře vztahující se k naraci. Přikláníme se za následující rozvržení románových světů:

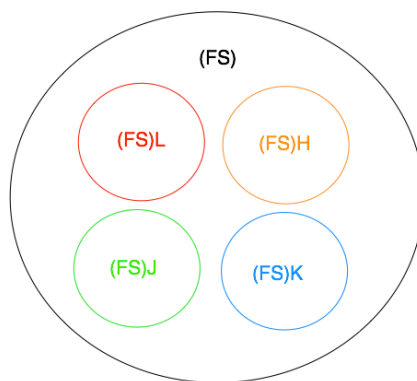
---

<sup>21</sup> Doležel navrhuje užívat adjektivum „realistní“, z čehož během našeho výkladu odhlížíme.

<sup>22</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Vyd. 2. Příbram, 2014, s. 50.

Scholares. ISBN 978–80–87855–13–3.

<sup>23</sup> Obzvláště pozoruhodným přístupem k analýze vědomí fikčního charakteru by mohly být rovněž příspěvky Dorrit Cohnové: v knize *Transparent Minds* autorka shrnula šestici podtypů, z nichž tři odpovídají vyprávění v ich-formě, tři v er-formě. Pro naše zkoumání nám z povahy zkoumaného narativu postačí první trojice, kterou do českého prostředí vnáší Bohumil Fořt v knize *Fikční světy české realistické prózy: sebe-narace; sebe-citovaný monolog; sebe-vyprávěný monolog*.



**schéma č. 1.**

Schéma jedna odráží sice částečnou, ale pro naše aktuální záměry vhodnou reprezentaci fikčního světa (FS) se čtveřicí fikčních světů uvnitř, o nichž budeme hovořit jako o subsvětích. Subsvěty jsou pro nás čtyři možné, myslitelné světy, které odpovídají tomu, jak o nich hovoří Doležel, totiž jako o totalitách entit materiální a duševní povahy, obsahující svébytný modální systém.<sup>24</sup> Zdrojem subsvětů je kvarteto vyprávěčů (fikční charaktery), jejich textovou realizací jsou nástroje jazyka a typy promluv (přímá, polopřímá řeč).

Povšimněme, že kružnice na schématu jedna se neprotínají, ani se navzájem nedotýkají. Děje se tak z důvodu, že schéma neilustruje samotný střet hledisek, nýbrž jakousi prvobytnou existenci těchto světů v rámci komplexního světa fikčního.<sup>25</sup> Vypravěčské řešení románu, absence er-formy, neumožňuje orientovat se právě na „to objektivní“ ve fikčním světě. Neznáme podobu Lucie, Zemánka, podobu náměstí Ludvíkova rodiště, neznáme ani podobu (fyzickou či psychologickou) Ludvíka, Heleny, Jaroslava a Kostky, dozvídáme se o nich pouze prostřednictvím subjektivních promluv, svébytně naformulovaných jazykem. Tomáš Kubiček tuto skutečnost popisuje následovně: „Vyprávění se odehrává v ich-formě s omezeným horizontem

<sup>24</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 256. ISBN 80-246-0735-2.

<sup>25</sup> Schéma neodráží vzájemné střetávání subsvětů, které je vlastně stěžejním dramatickým prvkem narace a které bude znázorněno níže. Zachycuje subsvěty v jejich absolutní svébytnosti, v nichž je reprezentuje i román. Platí, že Ludvíkův part je identifikovatelný od ostatních, jako ostatní jsou identifikovatelné od něho.

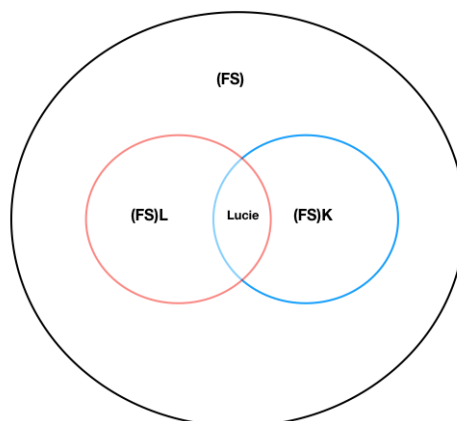
vědění o textové realitě.<sup>26</sup> Toto omezené vědění se nevztahuje jen na postavy, ale samozřejmě také na čtenáře. Z čeho toto omezení plyne? Ze čtenářské nemožnosti prohlédnout objektivní podobu fikčního světa: jsme v kontaktu s omezeným horizontem v závislosti na tom, jakou kapitolu čteme, přičemž ani to, co o sobě postavy samy říkají, v našem pojetí neodpovídá krajně objektivní podobě, a je to tedy relativní.

Tyto úvahy o podobě fikčního světa nalézají opodstatnění v celé řadě případů v daném narativu, zejména tehdy, kdy dochází ke splývání fikčních jednotlivin; kdy čtenář cítí, že to, co říká Ludvík, je opakem toho, co o samé jednotlivině říká Kostka. Lucie, jako fikční jednotlivina, je hlavní postavou, která v románu nemá vlastní vypravěčský part, vlastní odvoditelný modální systém, a je odhalována výhradně přes Ludvíka a Kostku. Představme si její dvojí existenci v kružnicích (FS)L a (FS)K. Jednou platí, že její podoba odpovídá Ludvíkově zkušenosti s ní a je determinována jeho modálním systémem, podruhé to samé platí o Kostkovi. Narace neumožňuje prohlédnout objektivní podobu jejího charakteru, místo toho nabízí dvojici jejích významově rozdílných popisů, které jsou dány subjektivizacemi, determinacemi. O subsvětech jsme řekli, že čtenář nemá důvod je zpochybňovat. Tím, že Lucie svou vlastní, nezpochybnitelnou subjektivní podobu světa nemá a tím, že se rozdílně vyjevuje ve dvou podobách, stává se tak v románu mnohorozměrným prvkem, který více než sebe samu charakterizuje na jejím popisu zúčastněné postavy, tedy Ludvíka a Kostku. Naše závěry jsou totožné se závěry, které popsal Tomáš Kubíček: „Funkce postavy Lucie nespočívá v tom podat další zprostředkované svědectví o Ludvíku Jahnovi, naopak prostřednictvím svého vnímání její postavy podává Ludvík svědectví o sobě.“<sup>27</sup> Doplňujeme však Kubíčkovu uvažování o rozměr kontaminování subjektivizovaných hledisek:

---

<sup>26</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001, s. 38. Studium (Host). ISBN 80-7294-043-0.

<sup>27</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001, s. 52. Studium (Host). ISBN 80-7294-043-0.



**schéma č. 2.**

Toto schéma názorně ilustruje okamžik, kdy narace kontaminuje dohromady hledisko Ludvíkovo a Kostkovo. Lucie zde, z pohledu z výšky na románové dění, funguje jako jakýsi komunikační kanál, spojující, v návaznosti na Doleželovo pojetí bychom řekli zpřístupňující podobu obou subsvětů/hledisek. Čtenář Lucii, jako přetížený motiv rekonstruuje jako tajemnou, nejasnou entitu. Avšak nikoliv v jediném konkrétním okamžiku, ale postupně. Během četby je přiměn Luciinu přítomnost ve fikčním světě přehodnocovat podle toho, kdo a kdy o ní právě vypráví, nikdy si o ní ovšem neutvoří náležitou představu.

Tím, že jsme vymezili fikční subsvěty jako neprotínající se kružnice jsme naznačili způsob, jakým jsou narativně využívány vyprávěním. Jasně odlišení jejich okrajů prostřednictvím kompozice oddělených kapitol (svým způsobem zachované i v poslední kapitole) zdůrazňuje samostatnost a nezávislost těchto subsvětů jako „odlišně žitých životů“. Tato nezávislost je postavám ponechána během celého vyprávění, avšak podvrací se správnost. Jestliže Ludvík v rámci narativu naformuloval Lucii jako nevydařenou milostnou epizodu a Kostka jako smutný případ lidského utrpení, neplatí, že by tato tvrzení ztrácela oprávnění, tedy nárok na vyřčení. Během vyprávění jsou ovšem tato tvrzení nepřímou podryvána, ztrácíme důvěru k tomu, že Ludvík správně pojmenovává přesně to, co „je“, až je správnost těchto formulací úplně zpochybněna.

Hovoříme-li o Lucii, podívejme se na to, jak je s její reprezentací zacházeno vyprávěním. Kostkův part je jedním ze subverzních článků tohoto přehodnocení, jde o pasáž, která se nachází v předposlední kapitole románu a která do své krajní podoby dochází mezi podkapitolami třináct a čtrnáct.

„Byl zlý a surový jako všichni.

O kom mluvíš Lucie? Kteří všichni?

Mlčela.

Koho jsi znala před tím vojákem! Mluv! Vypravuje Lucie!<sup>28</sup>

Expresivní promluvu následuje podkapitola čtrnáct s výpovědí o znásilnění Lucie reprodukované opět Kostkou, výpovědí, která před námi Lucii rozostřuje mezi obraz Ludvíka (známý z přechozí části románu) a obraz Kostky. Tím, že se Lucie nachází v tomto dvojím prizmatu, tím, že nemáme přístup do jejího vědomí a tím, že význam, který jí přikládá Ludvík je významem jiného druhu, dává Lucie vyniknout odlišnosti těchto dvou subsvětů.

Na začátku této kapitoly jsme hovořili o hlavní tematické linii románu, kterou je náraz odlišných ideologických hledisek. Jestliže tohoto postupu je v románu nejpřímočařeji užito v závěrečné kapitole, neznamená to, že by v narativu nedocházelo k okamžikům střetu i během dalších kapitol. Tyto střety jsou obsaženy v různých fikčních jednotlivinách. Kromě Lucie, která umožňuje komunikaci mezi Ludvíkem a Kostkou, jsou obsaženy také třeba v hudbě (Ludvík a Jaroslav) či v Zemánkovi (Ludvík a Helena). V narativu tak existují konkrétní fikční jednotliviny, které fungují jako spojovníky mezi rozdílnými ideologickými hledisky.

Na postavě Zemánka lze dobře popsat užitečnost užití teorie fikčních světů pro daný narativ. Už bylo řečeno, že neznáme nezpochybnitelnou podobu Lucie, stejně tak tomu je u Zemánka, který také nemá vlastní vyprávěcí part. Naše uvažování o něm je závislé na tom, co o něm říkají Ludvík a Helena. V jejich dvou světech ovšem uvažujeme zase o jakémsi „otisku“ Zemánka, protože i jejich uvažování o něm je výsledkem subjektivizace. Vyplývá to z toho, že Ludvík i Helena jako fikční osoby disponují intencionalitou, tedy možností podněcovat či způsobovat akci, na rozdíl od Zemánka, který je vůči těmto intencionalitám neúčastný. Z toho vyplývá, že ve fikčním světě existuje Zemánek Ludvíkův, výsledek Ludvíkovy intencionality a současně výsledek jeho subjektivizace, který má svůj protějšek v Zemánkovi Heleny. Tyto úvahy se nám přestanou zdát nejasné v okamžiku, kdy si vzpomene na to, že Ludvík i Helena jsou fikční osoby s vlastní intencionalitou. Jak zdůrazňuje Doležel,

---

<sup>28</sup> KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vyd. 7. V Brně: Atlantis, 1967, s. 260. ISBN 978-80-7108-287-3.

„nesmíme intencionalitu zaměňovat s vědomým konáním“.<sup>29</sup> Zemánek jako „mentální otisk“ v Ludvíkově (fikčním) životě je tak nevědomým shlukem všemožných náhod, dojmů a pocitů, samozřejmě zapříčiněných mimo jiné vnějšími (fikčními) okolnostmi; podle jiných náhod, dojmů a pocitů je ustanoven zase shluk Helenina „mentálního otisku“ Zemánka. Toto dokazuje, že v románu se nestřetávají pouze vyprávěcí hlediska, ale střetávají se odlišně pojímané myšlené světy, mentální koncepce vyprávěcích postav.

## Shrnutí

V této kapitole jsme definovali podobu fikčního světa v částečné návaznosti na teorii fikčních světů. Byli jsme motivováni snahou vytvořit propozice pro následující naratologické zkoumání kategorie času. Definovali jsme jeden literární fikční svět (FS) a v něm identifikovali čtyři fikční subsvěty, které odpovídají jednotlivým subjektivizacím daného fikčního světa. Objektivní podobou fikčního světa byla míněna předpokládaná podoba možného fikčního světa, jehož jsou jednotlivé subjektivizace výsledkem. Vyvodili jsme závěr, že narace tuto původní podobu fikčního světa neakcentuje (absentuje er-forma) a namísto toho produkuje čtveřici subjektivních ich-forem, jejichž prostřednictvím si čtenář utváří představu o fikčním světě. Popsali jsme o kontaminaci jednotlivých subsvětů, o okamžiku, kdy jsou si oba protějšky přístupné v rámci jakéhosi mezi-prostorového spojení. Toto spojení se děje prostřednictvím konkrétních komunikačních kanálů jako Lucie (mezi Kostkou a Ludvíkem) či Zemánek (mezi Ludvíkem a Helenou). V návaznosti na tyto úvahy jsme zdůraznili, že každý z jednotlivých subsvětů je v literárním narativu manifestován jazykem a že v jazykové struktuře má svůj svébytný styl.

---

<sup>29</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 69. ISBN 80-246-0735-2.



### 3. Kategorie času v literárním narativu

Kategorii času budeme zkoumat prostřednictvím analýzy textové výstavby jednotlivých vyprávěcích promluv. Definovali jsme fikční svět jako svět, jehož součástí je čtveřice subsvětů, které konstruuje čtveřice promlouvajících postav. Zdůraznili jsme skutečnost, že tyto monology jsou manifestovány konkrétní jazykovou strukturou svébytného stylu. V následujících čtyřech podkapitolách budeme zkoumat tyto svébytné styly.

Uvažujeme-li o čase v narativní výpovědi, pohybujeme se částečně v oblasti filozofické i fyzikální. Čas tedy samozřejmě není záležitostí prvobytně literární, filmovou nebo obecně narativní. Přece však platí, že čas je jednou z nejdůležitější kategorií narativu.<sup>30</sup> Spletitost kategorie času v literárních narativech a snahy tuto spletitost rozplétat nalézáme už u Paula Ricoeura, který se ve druhém díle *Času a vyprávění 2*<sup>31</sup> zaobírá zevrubně časem u románů tří modernistických autorů. Jak uvádí Gérard Genette<sup>32</sup>, zaobírá se Ricoeur časem v literárním narativu především z pohledu filozofického. Pro nás je toto pojednání o funkci času podnětné díky následující tezi: „[...] od románu nelze čekat nějaké spekulativní řešení aporií času, nýbrž jistým způsobem jejich Steigenrung, jejich vystupňování.“<sup>33</sup> Co míníme oním vystupňováním v souvislosti s námi analyzovaným literárním narativem *Žertu*? Přece i „naše“ postavy zakoušejí v románu čas. Ludvík se na konci prvního dílu vydává „toulat“. Jeho toulání (bezcílné bloudění) se stane spouštěčem jeho vzpomínání. Za výchozí motiv románu označuje Tomáš Kubíček motiv „odidealizování“<sup>34</sup>. „Ludvík byl násilně odstaven ze samého středu spoluprožívání a spoluvytváření ‚revolučního

---

<sup>30</sup> HRABAL, Jiří: „Příběh“. In KUBÍČEK, T. – HRABAL, J. – BÍLEK, P. A.: *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha – Podlesí: Dauphin 2013, s. 104.

<sup>31</sup> RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění 2*. Praha: OIKOYMENH, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-729-8051-3.

<sup>32</sup> GENETTE, Gérard. *Rozprava o vyprávění: Esej o metodě* [online]. [cit. 2018-04-01]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/42686850>.

<sup>33</sup> RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II*. Praha: OIKOYMENH, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti. s. 200. ISBN 80-729-8051-3.

<sup>34</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001, s. 32. Studium (Host). ISBN 80-7294-043-0.

diskurzu‘ – od ‚volantu dějin‘ – a byl přinucen rozpoznat iluzivnost tohoto diskurzu.“<sup>35</sup> Zakoušení času, jeho nezastavitelného pohybu kupředu i ulpívání minulosti v přítomnosti, vystupňování jeho aporií se tak v narativu stává důvodem Ludvíkova odidealizování.

Efektom románové kompozice *Žertu* je repetitivní způsob vyprávění doplněný o rozměr střídání vyprávěcích hledisek. „[událost] tak může být prezentována z vícero pozic, zastávají-li vypravěči k událostem odlišné postoje.“<sup>36</sup> Jinými slovy, některé události, které se ve fikčním světě stanou, jsou nám odvyprávěny více než jednou, a to prostřednictvím čtveřice na události různými způsoby nahlížejících postav. Uvedený způsob multiperspektivní narace přirozeně generuje řadu situací, kdy je možno manipulovat se subjektivním zabarvením a s hloubkou a rozsahem informací, které jsou čtenáři během vyprávění poskytovány. Ukázkou budiž pořádek informací, v jakém se čtenáři ozřejmuje Ludvíkův mstivý záměr.

První díl / Ludvík – (1) Ludvíkův příjezd do rodiště, jihomoravského města (2) rozhovor s Kostkou, během něhož Ludvík hovoří o svém poslání učinit „krásnou destrukci“. (...) <sup>37</sup>

Druhý díl / Helena – (1) Helena spravuje o tom, že brzy ráno odlétá do Brna, (2) Helena vypravuje, jak se seznámila s Ludvíkem a o tom, že se s ním setká na Slovácku. (...)

Třetí díl / Ludvík.

Čtvrtý díl / Jaroslav.

Pátý díl / Ludvík – (1) Helena přijíždí autobusem, **(2) Ludvík popisuje, že „[v]šechno, co se odehrávalo mezi mnou a Helenou, bylo dílem přesně promyšleného plánu.“<sup>38</sup>, (3) Ludvík vypravuje, jak se seznámil s Helenou a o tom, z jakého důvodu se s ní setkává na Slovácku. (...)**

---

<sup>35</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001. Studium (Host).

<sup>36</sup> HRABAL, Jiří: „Příběh“. In KUBÍČEK, T. – HRABAL, J. – BÍLEK, P. A.: *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha – Podlesí: Dauphin 2013, s. 121.

<sup>37</sup> Uvádíme pouze ty informace, které vyhovují našemu momentálnímu záměru.

<sup>38</sup> KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vyd. 7. V Brně: Atlantis, 1967, s. 202. ISBN 978–80–7108–287–3.

K plnohodnotnému explicitnímu objasnění tohoto záměru dojde až v rámci druhé podkapitoly pátého dílu románu, tedy po téměř dvou set stranách, během nichž je pozornost odvedena nejprve prostřednictvím hutné analepsy do Ludvíkovy minulosti a posléze vyprávěním Jaroslavovým. Podstata Ludvíkovy msty, podstata a smysl jeho plánu je tak téměř polovinu románu nejasný. Smysl dostává až tehdy, když je čtenáři představena dvojice subsvětů (Helena a Jaroslav).

V rámci vyprávění Heleny dojde rovněž k převyprávění události seznámení se s Ludvíkem. Toto převyprávění je vystupňováno na konci závěrečné podkapitoly prostřednictvím krajně exaltovaných a citově excitovaných promluv. Ve zmíněné druhé podkapitole pátého dílu, v kulisách Ludvíkova subsvěta následuje převyprávění totožné události, a to těsně po bodu dva. Právě v tuto chvíli je repetitivnost doplněna o rozměr dalšího hlediska, se kterým se jakoby sráží a prostřednictvím kterého zvýznamňuje zvláště rozměr Ludvíkova i Helenina subsvěta. Mezi kategorie Ludvíkovy propozice se totiž neřadí Helenina exaltovanost a citová excitace. Ludvíkovým kategoriím odpovídají spíše zchládlá, rezervovaná, až rezignovaná stanoviska demonstrována například následujícími promluvami:

„Naštěstí bylo v té rezignaci obsaženo i odškodnění: oč méně jsem se hnal za úspěchem ve své úzké specializaci, tím více jsem si mohl dopřávat přepychu dívat se skrze svůj obor na jiné vědecké obory, na bytí člověka i na bytí světa a zakoušet tak radost (jednu z nejsladších) z přemítání a uvažování. [nebo] Snad z těchto důvodů, ale jistě i proto, že jsou většinou plytcí, frázovití a drzí, nemám novináře rád. To, že Helena nebyla redaktorkou novin, nýbrž rozhlasu, jenom zvýšilo mou averzi. Noviny mají totiž v mých očích jednu velkou polehčující okolnost: jsou nehlukné. Jejich nezajímavost je tichá; nevnučuje se; je možno je odložit, dát do kbelíku na smetí nebo dokonce do sběru. Nezajímavost rozhlasu nemá tuto polehčující okolnost [nebo] Avšak odpuzoval mne i způsob, jak Helena mluvila.“<sup>39</sup>

K citované pasáži se budeme odvolávat i během následující kapitoly.

---

<sup>39</sup> KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vyd. 7. V Brně: Atlantis, 1967, s. 202. ISBN 978-80-7108-287-3.

## 4. Analýza textové realizace. Úvod a vstupní termíny

V této kapitole se budeme věnovat analýze textové realizace čtveřice subsvětů, které konstruuje čtveřice fikčních charakterů, Ludvík, Helena, Jaroslav a Kostka. Fikční charakter je fikční jednotlivina ve fikčním světě, která je obdařena intencionalitou.<sup>40</sup> Textovou realizací máme na mysli konstrukci fikčního světa prostřednictvím jazyka. Předpokládáme, že tvar, konečná podoba fikčního světa, je určena informací, která je explicitně nebo implicitně vyjádřena textem, jazykem. Implicitním vyjádřením tak rozumíme prostředky jazyka, což je užití grafických prostředků, uvozovek, interpunkčních znamének, závorek, odstavců, dynamika a rytmus promluvy. Jsou to prostředky, které mají potenciál strukturovat narativ. Explicitními myslíme ty jazykové informace, které vyplývají z konkrétního užití lexikálních jednotek jazyka. Ve volném navázání na Lubomíra Doležela, který v *Narativních způsobech v české literatuře* vymezil strukturaci narativu podle funkčního a textového modelu, pokládáme vypravěče za konstruktéra fikčního světa. Vycházíme z předpokladu, že potenciál referovat o povaze jím konstruovaného fikčního světa má rovněž strukturace textu. Promluvový typ, kterým je realizován například dialog s další postavou, nebo způsob, jakým je jedním fikčním charakterem promluveno o druhém. Modální systém si definujeme jako soubor zformovaných povahových fikčních atributů, které jsou vlastní fikčním charakterům a které jsou součástí jejich nevědomého konání.

### 4.1. Analýza Ludvíkovy promluvy: textová realizace subsvěta (FS)L

Květoslav Chvatík upozorňuje na to, abychom Ludvíkovu vyprávěcí promluvu nezaměňovali s metodou „vnitřního monologu“, jakou známe s Joyceova *Odyssea*.<sup>41</sup> Chvatík se tímto „varováním“ snaží překlenout na první pohled rozpoznatelnou

---

<sup>40</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 255.

ISBN 80-246-0735-2.

<sup>41</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, s. 47. ISBN 80-710-8080-2.

diferenci, která existuje mezi Ludvíkovou a Heleninou promluvou. U Ludvíka na rozdíl od Heleny je patrná jistá distance od toho, co je vyprávěno. Tuto distanci prozrazuje už to, že Ludvík „přemýšlí“ nad tím, v jakém tónu má vyprávět.<sup>42</sup> Jednoduše řečeno, narážíme zde na rozdíl mezi tím, že v Ludvíkově promluvě nedochází k bezprostřednímu záznamu vjemů a poznatků jako v promluvě Heleny. V této práci budeme vycházet z následujícího pojetí: zavádějící pojem „proud vědomí“ nahrazujeme spojením „percepční vnitřní monolog“. Jedná se o takový monolog, u něhož dochází k bezprostřednímu zachycení procesu vnímání. A „vnitřní monolog“ pro nás odpovídá termínu „konceptuální vnitřní monolog.“<sup>43</sup> V návaznosti na Chvatíkův komentář tak uvažujeme o Ludvíkově vyprávěcí promluvě jako o konceptuálním vnitřním monologu.<sup>44</sup> Ovšem ani taková formulace ještě není přesná: navrhuje označení „vyprávěný konceptuální vnitřní monolog“. Formulace odpovídá konceptuální strukturovanosti a rovněž implikuje distanci v tom, jakým „tónem“ je nám tato část příběhu vyprávěna.

Výše jsme uvedli, že citované pasáže odkazují k tomu, co jsme nazvali jako textovou realizací Ludvíkova subsvěta. Citované pasáže jsme popsali jako zchladlé, rezervované a přecházející až do polohy povšechné lidské rezignace. Ludvíkovo vyprávěcí pásmo charakterizuje Květoslav Chvatík následovně: „[...] je *vyprávěčskou zprávou* [kurzíva K.Ch.], vědomou narací v první osobě, uváženou a racionálně dobře

---

<sup>42</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, s. 47. ISBN 80-710-8080-2.

<sup>43</sup> Oba termíny zmiňuje Jiří Hrabal, když hovoří o prezentaci myšlení postav. Jiří Hrabal je zmiňuje spíše sekundárně, neboť je uvádí do souvislostí s termíny, které ho primárně zajímají a které zavádí Dorrit Cohnová, která se metodě zobrazení mysli postav detailně věnovala. Cohnová přímo ve studii *Transparent Minds* detailně představuje trojici typů zobrazení mysli: psycho-narration; quoted monologue; narrated monologue. Není hlavním záměrem naší práce zaobírat se vyprávěčskou promluvou jako zobrazením mysli, a tak od tohoto pojetí odhlížíme.

<sup>44</sup> Zároveň je třeba zdůraznit, že povšechná povaha Ludvíkovy vyprávěcí promluvy by v návaznosti na Dorrit Cohnovou mohla přináležet spíše do kategorie sebe-vyprávěného monologu. Zde se otvírá další dimenze zkoumání ich-formálně vyprávěných narativů, které zřetelně odkazují k mysli fikční postavy.

strukturovanou [...].<sup>45</sup> Dojmu racionální strukturovanosti odpovídá grafické užití dvojtečky v první větě citované pasáže. Lze si představit, že dvojtečku by mohla nahradit klasická interpunkční čárka:

*(1) Naštěstí bylo v té rezignaci obsaženo i odškodnění, (2) **nebot'** oč méně jsem se hnal za úspěchem (...).*

Poupřavme druhou část věty, aby setrvala v patřičném významu a pominěme metrické změny, které by takové řešení znamenalo pro text. Demonstované řešení by prvobytně znevažilo „racionalistický“ předěl mezi větami, důležitý předěl, který v rámci Ludvíkovy promluvy zintenzivňuje modus krajně strukturovaného, racionálního uvažování postavy tím, že konkretizuje obsahový vztah mezi jednotlivými částmi souvětí. Dvojtečka zde funguje jako signalizace vysvětlení, vědomého odůvodnění věty jedna větou dva. Naproti tomu navrhované řešení takový druh předělu znevažuje, až zcela ruší.

Jiný druh strukturace nacházíme v závěru první citované promluvy, kde se objevuje rozšíření prostřednictvím vedlejší přívláskové věty, uvozené nikoliv dvojicí čárek, případně pomlčkami, ale závorkou. Informace „jednu z nejsladších“ vnímáme jako rozšiřující informaci, která přináleží k substantivu „radost“. Opět se zde nabízí konkurenční řešení v následující podobě:

*(...) obory, (1) na bytí člověka i na bytí světa a zakoušet tak radost – (2) jednu z nejsladších – z přemítání a uvažování. (...).*

Jestliže užití klasických interpunkčních čárek by snižovalo předěl mezi váhou rozšiřující informace a váhou rozšiřované informace (radost), tak demonstované řešení má tendenci naopak uvozené informace (věta dva) zdůrazňovat, zvažňovat. Uvozením pomlčkami by na větu dva byla dána neodpovídající váha. Efekt rozumové strukturace by byl zachován, ovšem došlo by ke strukturaci opačným směrem.

Odpovídající propozice, o nichž hovoříme v návaznosti na Květoslava Chvatíka, určuje rovněž druhá citovaná věta z úryvku výše:

*Snad z těchto důvodů, ale jistě i proto, že jsou většinou **plytčí, frázovití a drzí**, nemám novináře rád.*

Zajímá nás tučně vyznačená trojice adjektiv, která odkazuje k subjektivnímu hodnocení povolání novináře. Nepovažujeme za efektivní vyjmenovat zde sérii

---

<sup>45</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, s. 48. ISBN 80-710-8080-2.

synonymních výrazů, které by jinak charakterizovaly Ludvíkovo subjektivní hodnocení. Podnětnější je zamyslet se nad touto trojicí jako nad výčtem. Nad výčtem, který zde nemá povahu Ludvíkovy nemohoucnosti nalézt patřičný termín, jenž by přesněji vystihoval jeho vztah k novinářům, ale má zde spíše povahu zpřesňující, vedoucí k hodnotnějšímu pojmenování tohoto vztahu. Odpovídá tomu, jak Ludvíka charakterizuje Květoslav Chvatík. Jestliže Ludvík usiluje o podání „vypravěčské zprávy“, pak „Ludvíkovi jde o to“, aby taková zpráva byla vyprávěna s úzkostlivou pečlivostí a detailností.

Nabízí se otázka, co tyto závěry vypovídají o ideologických propozicích Ludvíkova fikčního subsvěta. To, že jsou vědomě užity konkrétní grafické znaky, které explicitně ustavují hierarchický pořádek mezi vyprávěnými informacemi, odpovídá racionalistickému uvažování Ludvíkova mentálního konceptu. Rozumové orientaci jeho mentálního konceptu odpovídá rovněž užívání zpřesňujících adjektiv.

Ustavení ideologických propozic prostřednictvím grafických znaků můžeme pozorovat ve velké míře v celé Ludvíkově promluvě. Zde uvádíme další příklady, které nás ovšem budou primárně zajímat z jiného důvodu.

„Tak jsem se po mnoha letech octl zase najednou doma. Stál jsem na hlavním náměstí (**po němž jsem nesčetněkrát prošel jako dítě, jako chlapec i jako mladík**) a necítil jsem žádné dojetí; naopak pomyslíš jsem, že to ploché náměstí, nad jehož střechami ční radniční věž (**podobná vojáku se starodávnou helmou**), vypadá jako velké kasárenské cvičiště a že vojenská minulost tohoto jihomoravského města, tvořícího kdysi val proti vpádům Maďarů i Turků, vtiskla do jeho tváře rys neodvolatelné ohavnosti.“<sup>46</sup>

Cítovali jsme samotný začátek románu, začátek Ludvíkovy promluvy. Povšimněme si ještě obdobné funkce interpunkčního znaménka, středníku, vyskytujícího se ve druhé větě souvětí. Stejně tak si můžeme všimnout hierarchického rozvržení informací v závorkách. Jednou z takových informací je přirovnání čnicí radniční věže k „vojáku se starodávnou helmou“. Už jsme hovořili o významu závorek v Ludvíkově promluvě. I zde jde o jakési zmírnění váhy informace v závorce oproti zbylým informacím. Ovšem zde má takové zmírnění odlišnou povahu než v předchozím případě. O zmírnění váhy tohoto přirovnání jde v prvním plánu, ve druhém plánu rovněž slouží jako jakési předznamenání toho, o čem bude vyprávěno, jako pomyslné „nat'uknutí“.

---

<sup>46</sup> KUNDERA, Milan. *Žert*. Vyd. 7. V Brně: Atlantis, 1967, s. 11.

Přirovnání k vojákovi je totiž významově propojené s Ludvíkovým minulým životem, o kterém bude nadále v románu vyprávěno prostřednictvím pozdější analepse. Povaha takového přirovnání, které odkazuje k minulosti se tak přibližuje informaci, která je v závorce dříve (první tučně zvýrazněná věta v úryvku). Povaha obou informací je totožná, v obou případech odkazuje do minulosti Ludvíkova života, jednou tak činí explicitně, jaksi „vnějškově“, podruhé implicitně, „vnitřně“.

Hovoříme-li o „vnějším“ a „vnitřním“ vyprávění, dostáváme se k dalšímu aspektu celkové propozice, která definuje Ludvíkův subsvět. Podstata tohoto propojování, vnitřní a vnější popis, vychází ze závěrečných slov Chvatíkovy charakteristiky, kde se hovoří o tom, že Ludvík má sklon k hledání smyslu událostí.<sup>47</sup> Hledání smyslu je aktivitou „pídnění se“ po významu, například po významu událostí. Takovou událostí je pro Ludvíka příjezd do rodiště, který začíná citovaným odstavcem. Na něho navazuje odstavec začínající větou: „Po dlouhá léta mne nic netáhlo do mého rodiště: říkal jsem si, že jsem k němu zlhostejněl [...]“<sup>48</sup> Po poslední větě prvního odstavce, ve které se mluví o „rysu neodvolatelné ohavnosti“ a která je jakousi fúzí minulosti a přítomnosti, následuje odstavec s analýzou této fúze. Odstavec je plný vysvětlování, kritického upřesňování a uvádění informací do patřičných vzájemných vztahů. Jestliže nejprve je řečeno, že Ludvík k městu „zlhostejněl“, následuje dovysvětlení: „Ale klamal jsem se: to, co jsem pojmenovával lhostejností, byla ve skutečnosti zášť; její důvody mi unikaly [...]“<sup>49</sup> Toto upřesňování se znovu děje s patřičnou strukturací, nikoliv chaoticky, ale důsledně tak, aby to odpovídalo tomu, o čem jsme se zmiňovali výše. Toto kritické upřesňování implikuje Chvatíkem zmiňované hledání smyslu událostí. Je pomyslnou odpovědí na otázku Proč se mi to děje?, ovšem odpovědí nikoliv bezprostředně nalezenou, ale spíše opakovanou, zdůrazňovanou a v důsledku toho ústící až k jakémusi sebe-ubezpečujícímu závěru: Ludvík si uvědomuje, že zamýšlený čin mohl provést kdekoliv jinde, ale „[jeho] začala najednou nezadržitelně přitahovat nabídnutá příležitost vykonat ho v rodném městě právě proto, že to byl úkol cynický a přízemní, který [ho] s výsměchem zprošťoval podezření, že [by] se sem

---

<sup>47</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, s. 48. ISBN 80-710-8080-2.

<sup>48</sup> KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vyd. 7. V Brně: Atlantis, 1967, s. 11. ISBN 978-80-7108-287-3.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 11.



navracel pro sentimentální dojetí nad ztraceným časem.<sup>50</sup> Prvkem Ludvíkovy propozice tak je mimo jiné racionalistická orientace, která ovšem nabývá podoby jakéhosi ulpívání.

Zatímco odeslání inkriminované pohlednice Markétě lze považovat s ohledem k politické situaci doby spíše jako Ludvíkovu náhlou neprozřetelnost, jeho další žertovné sarkasmy mají z jeho hlediska povahu až vzdorovitě cynickou. Poměrně výmluvně to charakterizuje už samotný zamýšlený akt pomsty, jímž je svedení ženy svého „nepřítele“. Obdobné ladění nalézáme i na úrovni samotného jazyka. Jednou z prvních „jádrových“ událostí je setkání Ludvíka s Kostkou. Toto setkání nejen že zajistí prostor pro uskutečnění pomsty, ale rovněž do celého příběhu uvádí další hlavní postavu (která posléze v rámci svého vyprávěcího partu definuje rozměry vlastního fikčního subsvětů). Narace v tento okamžik zvolní, čas příběhu s časem diskurzu se vyrovná, objevuje se graficky značená přímá řeč, dialog mezi Kostkou a Ludvíkem.

„Na odchodu vyslovil Kostka přání, aby mi jeho garsoniéra přinesla ‚opravdu něco krásného‘. ‚Ano,‘ řekl jsem mu, ‚umožní mi provést jednu krásnou destrukci.‘“<sup>51</sup>

Pozastavme se nad promluvou včleněnou do uvozovek, která vyvolává dojem, že Ludvík jako by říkal, že jde o přímou citaci Kostky. Až ornamentálním způsobem zde funguje adjektivum „krásného“, na něž je následně navázáno přímo Ludvíkovou replikou, kde je toto abstraktní adjektivum doplněno dalším (ornamentálně působícím) substantivem „destrukce“, které má konkrétní lexikální vyznění: zničení či rozklad. Vzájemně se rozporující slovní spojení zde vystihuje povahu Ludvíkova naturelu. Vzájemně si rozporující slova naznačují určitou ambivalenci Ludvíkova mentálního konceptu. Stejně jako jejich vyslovení zase odkazuje k určitému stupni otrlosti, nestoudnosti, k cynickému životnímu postoji. A současně zde tento oxymóron znovu odkazuje k tomu, co jsme označili už výše jako kontaminování subsvětů. Zde je ovšem charakter mírně odlišný, jelikož se neodvíjí na rovině tematické, ale na úrovni jazykové.

---

<sup>50</sup> KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vyd. 7. V Brně: Atlantis, 1967, s. 11. ISBN 978–80–7108–287–3.

<sup>51</sup> KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vyd. 7. V Brně: Atlantis, 1967, s. 16. ISBN 978–80–7108–287–3.

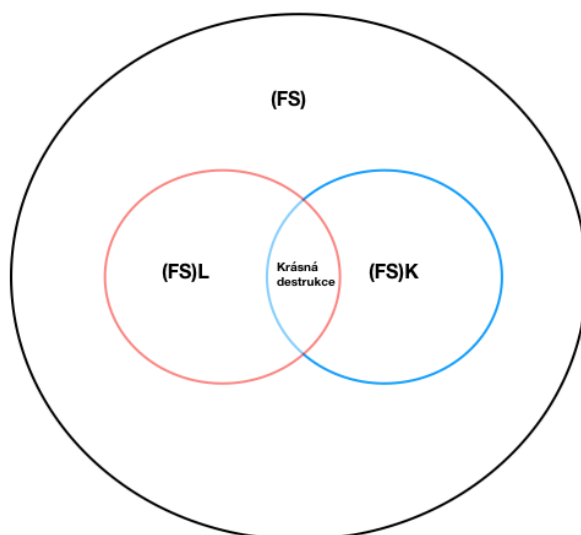


schéma. č. 3.

Zatímco abstraktní adjektivum přináležejí Kostkově vyprávěcí promluvě (FS)K, respektive je tak Ludvíkem explicitně zvýrazněno grafickými symboly uvozovek, tak substantivum destrukce přináležejí přímo Ludvíkovi (FS)L. Vycházíme z hypotézy, že rozdíly v těchto propozicích u různých vyprávěcích postav mají značný narativní účinek. Schéma vyjadřuje další druh kontaminace fikčních subsvětů, tentokrát na úrovni jazykové. Zatímco adjektivum „krásná“ splňuje propozice Kostkova subsvěta, celé spojení „krásná destrukce“ odpovídá zase Ludvíkově propozici.

## Shrnutí

V této kapitole jsme analyzovali stylovou výstavbu vyprávěcího partu jedné z postav románu. Vyprávěcí part jsme označili jako „vyprávěný konceptuální vnitřní monolog“, který konceptuálně, s jistou mírou distance sděluje vnější i vnitřní zážitky postavy, zachycuje její vnímání, cítění, myšlení, vnější pohyb i motivace. Uvažovali jsme tak, že jazyková výstavba má v literárním vyprávění potenciál významotvorně manifestovat vyprávěcí hledisko, definovat povahu fikčního světa. Děje se tak prostřednictvím stylistických prvků jako jsou syntax, jazyková nuance slov či grafické úpravy. V této kapitole jsme navázali na to, jak Ludvíka charakterizuje Květoslav Chvatík, jeho podněty jsme doložili na vybraných úryvcích románu. Na základě těchto informací jsme ustanovili čtveřici prvků, které řadíme do modálního systému Ludvíkova fikčního charakteru: (1) rozumová orientace; (2) snaha o zpřesňující

vyprávění; (3) kolísání mezi vnějškovou a vnitřní orientací, která je určovaná analytickým životním postojem; (4) cynický životní postoj; (5) odstup od vyprávěného, umožňující uvažovat o tónu promluvy.

## 4.2. Analýza Heleniny promluvy: textová realizace subsvěta (FS)H

Charakterizovali jsme typ Ludvíkovy promluvy jako „vyprávěný konceptuální vnitřní dialog“. Opakem je příklad následujícího vnitřního monologu, který odpovídá „percepčnímu vnitřnímu monologu“. Chatman takový monolog popisuje jako ten, který má potenciál vyjádřit hrdinovy nevyslovené smyslové dojmy prostřednictvím verbální transformace.<sup>52</sup> Rozdílem mezi oběma typy je distance, kterou vyprávěcí postavy zaujímají k tomu, co o sobě vypráví. V Ludvíkově promluvě existuje odstup od prožitého, který umožňuje zvolit záměrný tón promluvy, opačně je tomu u promluvy Heleny. „Helena chrlí v nekonečných větách sebeobhajoby a sebeobžaloby, chaoticky k sobě lineárně přiřazuje nesouvislé trsy představ, přeskakuje od vzpomínek k současnosti, od ideologie k sexu, od růžového světíku k věrnosti straně. Útržky úvah se mísí s invektivami, výbuchy nenávisti s pochybami, patos se střídá s kýčovitou sentimentalitou a celý ten řečový proud, exaltovaný a emotivně přetížený, míří jasně k vědomí mluvčí samé, má zřetelnou podobu monologu.“<sup>53</sup> Děje se tak právě z důvodu minimální distance, která existuje mezi prožitým a vyprávěným.

„[1]Dnes půjdu brzo spát, nevím sice, jestli usnu, ale půjdu brzo spát, Pavel odjel odpoledne do Bratislavy, já zítra brzo ráno letadlem do Brna a dál autobusem, Zdenička zůstane dva dny sama doma, vadit jí to nebude, moc o naši společnost nestojí, totiž o mou společnost, Pavla zbožňuje, [2] Pavel je její první obdivovaný muž, však to s ním taky umí, jako to uměl se všemi ženami, i se mnou to uměl a pořád to se mnou umí, [3] tento týden se ke mně zase začal chovat jako kdysi dávno, hladil mne po tváři a sliboval, že se pro mne na jižní Moravě staví, jak pojede zpátky z Bratislavy, prý si musíme zase spolu popovídat, snad sám uznal, že už to tak dál nejde, snad se chce vrátit k tomu, jak to mezi námi bylo, ale proč na to přišel až teď, když jsem

<sup>52</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*.

Brno: Host, 2008, s. 197. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

<sup>53</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, s. 49. ISBN 80-710-8080-2.

**poznala Ludvíka?** Je mi z toho úzko, ale nesmím být smutná, nesmím, [4] *at' smutek není spojován s mým jménem*, ta Fučíkova věta je mé heslo, a nevádí, že je dnes to heslo z módy, možná že jsem pitomá, ale ti, co mi to říkají, jsou také pitomí, mají také svá hesla a slovíčka, absurdnost, odcizení, nevím, proč bych měla svou pitomost vyměnit za tu jejich, nechci svůj život rozlomit v půli, chci, aby to byl jeden můj život, jeden od začátku do konce, [5] **a proto se mi tolik líbil Ludvík, protože když jsem s ním, nemusím měnit své ideály a vkus, je obyčejný a prostý, veselý, jasný**, a to je to, co miluju, co jsem vždycky milovala. [...]“<sup>54</sup>

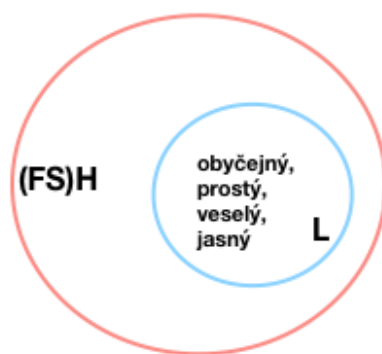
Vyznačený začátek dlouhého souvětí neobsahuje deiktické signály promluvy, ovšem naznačuje, že se promluva odehrává z jednoho statického místa. Postava nezdůrazňuje vlastní fyzický přesun prostorem (což v Ludvíkově promluvě „Tak jsem se po mnoha letech octl zase najednou doma“ věta evokuje), ale ustavuje typ promluvy jako vyprávění o tom, co se přihodí a co se přihodilo. Citujeme celý rozsáhlý odstavec, čítající dvě souvětí, abychom demonstrovali syntaktické parametry promluvy. Takovéto syntaktické členění informací odpovídá tomu, co Chvatík označuje jako chrlení v nekonečných větách. Smyslem takového chrlení je ustavit Helenin charakter jako citově excitovaný, neracionální, zbrklý, nestrukturovaný, nemající odstup od vyprávěného, ale namísto toho se uchylující k bezprostřednímu zachycení percepce. Helena tak vystupuje jako Ludvíkův antipod.

Nerozhodná umanutost vyplývá už ze začátku citované promluvy (ukázka jedna). V ukázce dva pak dochází ke kumulaci téhož slovesa v těsné blízkosti za sebou. Frekventovanost slovesa „umět“ ve smyslu „umět to s někým“ zde přímo odkazuje k bláhové odevzdanosti vyprávěcí postavy, a tato odevzdanost je vlastní Zemánkovi. Stejně jako odkazuje k neregulovanému percepčnímu záznamu vlastních myšlenek, který má až povahu asociační. Obdobně jako v ukázce třetí, která už připomíná jakýsi vzletný pokus o reflexi, jejímž středobodem je nevyjádřeným podmětem zpřítomněný Zemánek; ani zde nedojde k explicitní a jasné formulaci nějakého závěru. Naopak, položená otázka vede jen k sebe-ujišťující deklamací „nesmím být smutná.“ Významotvorným prvkem je zde samozřejmě i čtvrtá ukázka s citátem Julia Fučíka, citátem, který je vypravěčkou jmenován jako osobní životní motto.

V návaznosti na naše uvažování o fikčních subsvětech je pozoruhodná ukázka číslo pět, která přímo vypovídá o Helenině vztahu směrem k další postavě.

<sup>54</sup>

KUNDERA, Milan. *Žert*. Vyd. 7. V Brně: Atlantis, 1967, s. 23.



**schéma. č. 4.**

Schéma demonstruje konečný dosah promluvy jednoho fikčního charakteru o druhém. Ludvík v této chvíli ztrácí své autonomní postavení a stává se kompletně součástí jiného subsvětá, v němž je determinován tím, co je o něm řečeno. To, jak je Ludvík v tento čtenářsky okamžik vnímán, je tak odrazem determinace, která mu je přisouzena Heleninou ideologií. Ukazujeme tím, že postava ustavuje modální povahu svého fikčního charakteru prakticky kteroukoliv promluvou o další fikční postavě.<sup>55</sup> Vždy totiž sděluje své stanovisko a vždy tím odkazuje k vlastnímu modálnímu systému.

Adjektiva „obyčejný“ a „prostý“ jsou vzájemně ideograficky synonymní<sup>56</sup>, stejně jako adjektiva „veselý“ a „jasný“; jejich významovou podobnost by šlo tedy zhustit jediným spojením „prostá jasnost“. Význam tohoto spojení ve smyslu hodnocení Ludvíka tak nemíří jen Ludvíkovým směrem, ale jak už jsme zmínili, především odkazuje k modálnímu systému, v jehož rámci byl jako hodnocení „vybrán“. Otázkou tak není, co za slova bylo vybráno, ale který (fikční) charakter/modální systém takový druh slov vybral. V důsledku těchto úvah lze říci, že Helenin modální systém determinoval Ludvíka jako nesložitou, nezvláštní, jásavou, svěží (fikční) postavu. Toto bychom na úrovni definice modálního systému povšechně shrnuli jako „přikrášlené, nekritické zúžení obsahu“. Vedle percepčního záznamu myšlenek tak

<sup>55</sup> A konečně, ustavuje ji každou promluvou o jakémkoliv objektu z fikčního světa, ať už je povahy konkrétní či abstraktní. Lze si dobře představit narativ, kde bude takovým objektem zájmu abstraktní, navíc mysteriózní, „objekt“ proměny, například fyzické proměny z člověka v brouka. To, jakým způsobem budou fikční postavy takového narativu hovořit o této „proměně“, bude odkazovat k jejich modálnímu systému.

<sup>56</sup> *Příruční mluvnice češtiny* tento druh synonymie označuje tak, že jednotlivá slova označují buď velmi blízké skutečnosti, nebo tutéž skutečnost z odlišných hledisek.

přikrášlené nekritické zužování obsahu přiřazujeme k propozici, kterou definujeme v rámci textové realizace subsvětů (FS)H.

Chceme zmínit další aspekt, jehož si v rámci textové realizace subsvětů (FS)H všímáme, a to je absence přímé řeči ve všech Heleniných promluvách.<sup>57</sup> Takový aspekt není nahodilý, tím, že se kterákoliv vyprávěná promluva uskuteční výhradně prostřednictvím řeči polopřímé, je navozen dojem neotřesitelné autority Heleniny postavy v rámci vlastní promluvy. V rámci analýzy Ludvíkovy promluvy jsme hovořili dokonce o průniku jeho a Kostkova subsvětů; v důsledku toho dochází až k explicitní textové kontaminaci těchto subsvětů. Helenina promluva takovým způsobem otevřená není, naopak, funguje jako absolutně neprostupná, uzavřená množina. V *Narativních způsobech v české literatuře* si Doležel, když hovoří o gramatické osobě v polopřímé řeči modernistického textu, všímá toho, že „přímá řeč se svými posuny na rozhraní replik vystihuje dynamiku dialogické výměny.“<sup>58</sup> Naproti tomu polopřímá řeč, která zná jen třetí gramatickou osobu, vytváří ztlumený typ dialogu.<sup>59</sup> Znamená to tedy, že neexistence dialogu v přímé řeči zde má své opodstatnění: dialog v přímé řeči by do takové promluvy vpustil jazykovou dynamiku dalšího ega, což by bylo s ohledem k povaze ideologické reprezentace Heleny, jako postavy, nežádoucí. Daleko žádanější výsledek zajišťuje polopřímá řeč se třetí osobou, která tuto dynamiku eliminuje. Přímá řeč by do percepčního vnitřního monologu vnesla nežádoucí dynamizaci, notně by také zpomalila uspíšené tempo, v němž je promluva realizovaná.

Ve světle úvah z této a z předchozí podkapitoly se pozoruhodně jeví také způsob, jakým je Helenina promluva realizována prostřednictvím graficky značené přímé řeči, a to v Ludvíkově vyprávěcí promluvě. Vybíráme některé Heleniny repliky z Ludvíkova partu, konkrétně ze čtvrté podkapitoly pátého dílu.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> „Držím v ruce svoji smrt.“ Tak zní jediná graficky přímo uvozená formulace. Ve čtrnácté podkapitole závěrečné multiperspektivní kapitoly se objevuje v situaci, kdy se Helena chystá spolykat pilulky ve snaze o sebevraždu; a přímým graficky vyznačeným uvozením zvyšuje důraznost vlastní patetické formulace, která po zjištění, o jaké pilulky jde zakládá tragicky vtipný okamžik.

<sup>58</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Vyd. 2. Příbram, 2014, s. 29. Scholares. ISBN 978–80–87855–13–3.

<sup>59</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Vyd. 2. Příbram, 2014, s. 29. Scholares. ISBN 978–80–87855–13–3.

<sup>60</sup> Prezentujeme jednotlivé repliky včetně Ludvíkových dovětek

„[1] **Miláčku, nezlob se, že pláču, nezlob se, miláčku, že pláču,**“ a přisunula se ještě blíže, objala mé tělo a rozvzlykala se.<sup>61</sup>

„Vrtěla hlavou a řekla: [2] **Nic, nic, můj blázínku,**“ a začala mne horečně líbat po tváři a po celém těle. „Jsem zamilovaná,“ řekla potom, a když jsem na to nic neřekl, pokračovala: [3] **Budeš se mi smát, ale mně je to jedno, jsem zamilovaná, jsem zamilovaná,**“ a když jsem dále mlčel, řekla: „Jsem šťastná,“ pak se zvedla a ukázala na stůl, kde stála nedopitá láhev vodky: [4], **Víš co, nalej mi!**“<sup>62</sup>

„[5] **Potom mi také řekla, že nikdy nic podobného nezažila; řekl jsem jí (jen tak), že přehání. Začala se dušovat, že v lásce nikdy nelze a že prý nemám důvod jí nevěřit.**“<sup>63</sup>

Ukázka jedna se v kontextu příběhu realizuje ve stavu citového rozrušení, čemuž podoba repliky také odpovídá. Větu s týmž obsahovým sdělením variuje ve dvou inverzních uspořádáních; odpovídá tomu i citově zabarvené oslovení „miláčku“. Pozoruhodné je, že replika zde odkazuje spíše k emocionálnímu rozrušení během dialogu, kdy je vyřčena, než že by konstituovala parametry modálního systému, jako tomu bylo v prvních případech: emocionální rozrušení vnímáme jako důsledek vypjaté situace, které je fikční charakter součástí. Ukazuje se, že v tento okamžik je již modální systém Heleny, jako fikčního charakteru, nadefinován, a to její úvodní vypravěčskou promluvou. V rámci textové realizace jiného fikčního charakteru (Ludvík), jehož se stává Helena prostřednictvím přímé řeči pouze součástí, pak promluva nemá takový potenciál fungovat jako konstituující, ale má spíše povahu verifikační.

Příklady dva a tři jsou totožné. Příklad čtyři pak ukazuje dynamiku dialogické výměny v krajní podobě, danou apelem, na úrovni textu zastoupené vykřičníkem. Poslední, pátý příklad, demonstruje to, jak je Helenina promluva převyprávěna prostřednictvím polopřímé řeči. Spatřujeme oblast v textu, v níž se střetává hledisko vyprávějího (Ludvík) a hledisko zdroje obsahu promluvy (Helena). Například expresivní sloveso „dušovat se“ sice náleží Ludvíkově promluvě, ovšem zároveň je s ním do Ludvíkovy promluvy nerozeznatelně aplikováno Helenino vyprávěcí ego;

<sup>61</sup> KUNDERA, Milan. *Žert*. Vyd. 7. V Brně: Atlantis, 1967, s. 228.

<sup>62</sup> Tamtéž.

<sup>63</sup> KUNDERA, Milan. *Žert*. Vyd. 7. V Brně: Atlantis, 1967, s. 229.

v důsledku toho není jisté, jestli slovo odkazuje k modálnímu systému Ludvíka nebo Heleny.<sup>64</sup>

Posledním aspektem textové realizace subsvět (FS)H, o kterém se zmíníme je na různých místech našeho výkladu již zmíněná neomezená syntax. Rozvleklá souvětí, neoddělená ani středníkem, ani pomlčkami, ani závorkami, jedná se o syrový výčet chaoticky k sobě přiřazených nesouvislých trsů představ, postřehů, názorů, rozcitlivělých úvah a vzpomínek zde utváří dojem citové nevyrovnanosti. Obdobně o Heleně uvažuje literární historička Helena Kosková, která zároveň zdůrazňuje ideologický rozpor, do kterého vstupuje: „Helena je jednou z prvních reprezentantek lyrického přístupu k životu, pro kterou je vlastní cit hodnotou stavěnou do protikladu k rozumu.“<sup>65</sup> Už jsme uvedli, že Helena je antipodem Ludvíka: strukturovanost textové realizace Ludvíkova plánu na jedné straně a neomezená syntax na straně druhé je takovým dokladem na úrovni textu.

## Shrnutí

V této podkapitole jsme nastínili pět aspektů, na základě nichž je textově realizován subsvět (FS)H, který kompozičně odpovídá jedné z promluv vyprávěcí postavy. Jako první aspekt jsme určili minimální vypravěčskou distanci, která existuje mezi prožitým a vyprávěným. Analyzovali jsme textovou část a definovali kumulování stejných slov, které má v textu funkci zintenzivňovat dojem citově excitovaného zaznamenání myšlenek a pocitů. Tuto metodu asociativního proudu jsme označili jako „percepční záznam vlastních myšlenek“. Předložili jsme konkrétní výběr slov, jimiž jeden fikční charakter popisuje druhý a který odkazuje k povaze modálního systému. Modální systém Heleny jako fikčního charakteru jsme definovali jako „přikrášlený, nekriticky zužující obsah“. Dále jsme zmínili funkci polopřímé řeči a absenci řeči přímé, v této souvislosti jsme analyzovali konkrétní situace dynamické výměny. Rozložitá souvětí jsme přisoudili neomezené syntaxi, která z Heleny činí Ludvíkův antipod.

---

<sup>64</sup> Z globálního pohledu taková situace věrohodně referuje k sociálním interakcím v reálném životě. Během rozhovoru často přebíráme slova dalších diskutérů, čímž napomáháme vzájemnému porozumění. Výrazové prostředky druhého diskutéra samozřejmě také rozšiřují naši slovní zásobu.

<sup>65</sup> KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany, 1998, s. 54. Profily. ISBN 80-860-2219-6.



### 4.3. Analýza Jaroslavovy promluvy: textová realizace subsvěta (FS)J

„[1] Moravské písně jsou tonálně nepředstavitelně různé. Jejich myšlení bývá záhadné. Započnou mollově, končí durově, váhají mezi několika tóninami. Často, když je mám harmonizovat, nevím vůbec, jak mám jejich tóninu pochopit.“<sup>66</sup>

„Ten jediný člověk, na kterého myslím, který je mou jedinou nadějí po všech porážkách, je ode mne oddělen stěnou a spí. Pozítří si sedne na koně. Bude mít přes tváře pentle. [2] **Budou ho nazývat králem. Pojd', synáčku. Usínám. Budou tě nazývat mým jménem. Budu spát. Chci tě vidět ve snu na koni.**“<sup>67</sup>

„[3] **Únava, únava.** Nemohl jsem se jí zbavit. **Jízda odjela s králem na náves a já jsem se za ní jen pomalu loudal.** Zhluboka jsem dýchal, abych únavu přemohl. Zastavoval jsem se se sousedy, kteří vylezli z domků a okouněli. [4] **Cítil jsem najednou, že i já jsem už usedlá strejcovský soused. Že už nepomýšlím na žádné cesty, na žádná dobrodružství. Že jsem beznadějně přivázan k dvěma, třem ulicím, v nichž žiji.**“<sup>68</sup>

Vybrali jsme trojici ukázek Jaroslavova vyprávění: první je součástí esejistické rozpravy na téma lidová píseň; druhá uzavírá vyprávěcí part snovými proklamacemi; poslední pochází z šesté podkapitoly ze závěru románu. Základní atribut Jaroslavova vyprávění shrnuje Tomáš Kubiček jako „iluzivní odklánění se od skutečnosti pro potřeby tematizovaného snu či idealizované tradice – tedy mytizování minulosti - současnosti.“<sup>69</sup> Vybrané citace tyto závěry demonstrují. Ještě než je analyzujeme, pojďme se zamyslet nad funkcí, kterou mají ve vyprávění.

---

<sup>66</sup> KUNDERA, Milan. *Žert*. Vyd. 7. V Brně: Atlantis, 1967, s. 150.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 183.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 297.

<sup>69</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*.

Brno: Host, 2001, s. 44. Studium (Host). ISBN 80-7294-043-0.

Chatman vyděluje pět typů času trvání příběhu, zaměříme se na „protažení“ a „pauzu“. Protažením je míněna situace, kdy „čas diskurzu je delší než čas příběhu“; pauza pak odpovídá tomu, kdy čas příběhu vůbec neběží.<sup>70</sup> Všimněme si, že příklad tři explicitně zmiňuje konkrétní sloveso pohybu „loudat se“. Sloveso odkazuje k počínání vypravěče, k větě, v níž se objevuje navazuje informace o tom, aby se tak řeklo, co bylo děláno během loudavé chůze. Tyto informace přechází až k ukázce čtyři, v níž se čas diskurzu protahuje a vypravěč popisuje své vnitřní pochody a myšlenky. Takové úvahy vedou k závěru, že deskripce myšlenkových pochodů a mentálních stavů v literárním narativu musí vždy fungovat na základě nějaké míry protažení.

Příběh se pozastavuje v ukázce jedna, až do té míry, že se zcela zastaví, a to ve chvíli, kdy přechází k esejistickým úvahám o tématu folklórní písně. Postava neorientuje svou pozornost na fikční prostor, v němž se pohybuje, neinformuje přímo ani o mentálních pochodech, ale veškerá její pozornost je orientována mimo příběh. Esejistickými pasážemi je zde docíleno toho, co Kubíček nazývá jako „odklánění se od skutečnosti“. Literární narativ tu znovu referuje k aspektu, jenž známe z reálného světa; lidská schopnost percepce probíhá v čase a je tím pádem nezastavitelná, jedním z diferencních rysů je koncentrovanost; soustředěnost a současně jakási míra zpřesňujícího zjednodušování, stěsnanost myšlenek. Vztáhneme-li tyto závěry na analyzovaný úryvek, označíme Jaroslavovu promluvu za silně soustředěnou, ale značně informačně nesměstnanou. Jaroslavovo odklánění se od skutečnosti má charakter usilovně soustředěný a výrazně obsáhlý, podrobný. V důsledku toho je, ve své rozložené obsáhlosti, protipólem strukturovanému celku promluvy a vysokou mírou soustředěnosti protipólem citově excitované a přebíhající promluvě Heleniny. Jaroslav zde zakládá zvláštní vyprávěcí typ, založený na soustředěně pojednávaných tematických celcích, které často nevedou k popisu fyzického prostoru fikčního světa. Od fyzické podoby fikčního světa odvrací pozornost: k esejům, ke snům. Zakládá tak propozice svého subsvěta, které lze s jistou mírou nadsázky shrnout jako „život plný prostoru pro snění a zdlouhavé rozjímání.“

Jaroslavova promluva snem začíná a také končí. Závěrečné ponoření se do snu odráží druhá citovaná pasáž. Jaroslav opouští sen, aby se následně znovu ponořil do

---

<sup>70</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 69. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

světa idealizované tradice. Výrazně dominantním rysem subsvěta (FS)J se tak na úrovni teorie vyprávění stává zpomalování času příběhu.

Textové realizaci odpovídá výrazně členitější syntax. Promluva je realizována prostřednictvím krátkých vět, mnohdy jednočlenných neslovesných, dvou nebo tří slovných, jak to ukazují ukázky dva či tři. Tento způsob syntax je zachována i tehdy, kdy se vyprávění stáčí k muzikologickému eseji. Tímto je efekt střízlivě nastaveného větného rytmu ještě zintenzivněn. Jaroslavovy věty jsou jednoduché, střízlivé, civilní, zbaveny komplikovaných grafických značek, které jsme zmiňovali u Ludvíka. Daleko mají rovněž od frenetického perцепčního monologu Heleny. Střízlivá obyčejnost má sice blízko k tomu, jak realitu kolem sebe Helena pojmenovává, ovšem Jaroslavova střízlivá obyčejnost se projevuje výhradně na úrovni formální, větné, zatímco na rovině pojmenování nevede ke zjednodušování reality zapřičiňované frenetickou nesoustředěností. Naopak, tím, že je toto zjednodušení vědomé, nabývá spíše charakteru očišťujícího a odlehčujícího, je lyrické a rustikálně idylické. Odpovídá tomu začátek ukázky tři. Zdvojené provolání o únavě už není nikterak upřesňováno, nevede k žádnému souvětí, které by zakládalo složité hierarchické vztahy jako u Ludvíka a nevede ani k trsu asociací jako u Heleny.

## **Shrnutí**

Shrnutí jsme Jaroslavovu promluvu a vyvodili trojici aspektů, které definují subsvět (FS)J. Navázali jsme tak na Tomáše Kubíčka, jehož tezi jsme aplikovali přímo na text. Jaroslav se odklání od „života“ a soustředěně a obsáhle se věnuje meta-životním tématům jako sen či esejistické úvahy. Na úrovni vyprávění je pro něho charakteristické zastavování času příběhu, které vyúsťuje až v pauzu, kdy je čas příběhu úplně zastaven. Rytmus jeho promluvy udává také specificky pojímaná syntax, která se vyznačuje členitostí a jednoslovnými či dvouslovnými větami.

### **4.4. Analýza Kostkovy promluvy: textová realizace subsvěta (FS)K**

Efektem Kostkovy vyprávěcí promluvy je směšování náboženské rétoriky, citátů z bible, a ornamentálních slov s realistickou tematikou každodenního komunistického

života na venkově. Na rovině syntaktické hovoříme o obdobném hierarchickém členění, jaké jsme zaznamenali u Ludvíka:

„Stačilo jen málo: jen to, abych se sám začal bránit – a byli by se jistě postavili za mne. Ale já jsem to neudělal.“<sup>71</sup>

Blízkost Kostky a Ludvíka je zvlášť význačná, jak jsme již ukázali výše. Nevšedním vypravěčským přístupem je výrazné členění vyprávěcí promluvy na úrovni kapitol. Kostkův part čítá dvacet podkapitol odvyprávěných v porovnání se zbylými třemi vyprávěči o poznání rychleji a dynamičtěji. Určitá živost tohoto vyprávění vyplývá z rytmiky častých začátků a konců, z rytmiky rychlého střídání podkapitol, z řady mezi-kapitolových předělů. Hranice mezi podkapitolami jsou přitom mnohdy neostré: například první podkapitola končí zmínkou o Ludvíkovi, načež další podkapitola navazuje převyprávěním události jejich prvního setkání. Kostka je zároveň jedinou ze dvou zbylých (Helena, Jaroslav) vyprávěcích postav, které o Ludvíkovi vypráví, užívaje jeho jméno v celém znění či ho oslovuje pouze příjmením. Stylisticky je tak zdůrazňován nestálý, nevyhraněný povahový postoj, který Kostka k Ludvíkovi zaujímá.

Textová realizace Kostkovy promluvy je, jak už jsme naznačili, určována častým rytmem střídání kapitol. Tím se kompozičně odlišuje od ostatních vyprávěcích promluv. Ovšem pozoruhodně se odlišuje od Ludvíkovy promluvy také v tom, jakým způsobem je rekonstruován rozhovor s Lucií. O Lucii jsme už řekli, že, jako pasivně přítomný fikční charakter, nechává vyniknout charakterům ostatním.

„Byla to Zahrada Getsemanská, ale to Lucie nevěděla. Tam ji tedy přivedl a ona se bránila a křičela. Chtěl ji znásilnit, trhal z ní šaty a ona se mu vytrhla a utekla pryč.

**Kdo to byl Lucie?**

Voják.

**Tys ho měla ráda?**

Ne, neměla ho ráda.

**Ale proč jsi s ním tedy šla do té místnosti, kde byla jen holá žárovka a postel?**

Byla to jen ta prázdnota v duši, která ji k němu táhla. A nenašla si pro ni, nebohá, než výrostka, vojáka v prezenční službě.

---

<sup>71</sup>

KUNDERA, Milan. *Žert*. Vyd. 7. V Brně: Atlantis, 1967, s. 241.

**Ale pořád tomu přesně nerozumím, Lucie. Když jsi s ním nejdřív šla do té místnosti, kde byla jen holá postel, proč jsi mu z ní potom utíkala?**

Byl zlý a surový jako všichni.

**O kom mluvíš, Lucie? Kteří všichni?**

Mlčela.

**Koho jsi znala před tím vojákem! Mluv! Vypravuj, Lucie!**<sup>72</sup>

Struktura dialogu určuje několik pozoruhodných závěrů: předně je třeba se zamyslet nad gramatickou osobou. Ve všech tučně vyznačených replikách, které zřetelně odpovídají přímo vypravěči zaznamenáváme druhou osobu jednotného čísla, která zde určuje dialogickou výměnu mezi Kostkou a (dotazovanou) Lucií. Rozhovor realizuje Kostka co nejautentičtěji, rytmicky, důsledně jako otázku, odpověď, nejde tedy o shrnující typ zážitku, jemuž by odpovídalo užití polopřímé řeči a důsledné dodržování třetí gramatické osoby. Například: Zeptal jsem se jí, jestli ho měla ráda apod. Narativně má takové řešení zintenzivňující dramatický efekt: Lucie se zpřítomňuje ve vyprávění, které je tím zpomaleno. V návaznosti na Chatmana bychom hovořili o „scéně“, můžeme konstatovat, že čas diskurzu je totožný s časem příběhu. Takové scénické řešení celého okamžiku znamená možné interpretační vodítko odkazující k propozici Kostkova subsvěta. Kostka tím, že reprodukuje vlastní otázky, jimiž se obrací přímo k Lucii, načež sám její odpovědi shrnuje, zintenzivňuje v rámci své výpovědi Lucii coby pouhý předmět své výpovědi. Poslední citovaná trojice mohutně expresivních příkazů, jimiž Kostka Lucii vybízí k vyprávění, je poslední promluvou v rámci podkapitoly; následný mezikapitolový předěl zintenzivňuje naléhavost závěrečných direktivních vět. Kostka navíc celkovou dynamiku promluvy zvýrazňuje tím, že Luciiny odpovědi rekonstruuje jako suché, lapidární odpovědi, které realizuje sám ve třetí gramatické osobě. Značně odosobněná třetí osoba přitom odkazuje pouze k předmětu výpovědi, výraznost Lucie je tak v rámci „dialogu“ ještě umenšena.

Luciino umenšení zde ovšem otevírá prostor Kostkově modifikaci někdejšího okamžiku a explicitnímu vyjádření jeho modálního systému. Nejintenzivnějším vyjádřením Kostkovy subjektivity je rekonstruování jedné z odpovědí na položenou otázku, ve které se objevuje označení „nebohá“. Hovoříme o efektu polopřímé řeči. Představme si, že by Kostka Luciiny promluvy nereprodukoval polopřímou, ale přímou řečí, k tomuto explicitnímu označení by tak vůbec nedošlo.

<sup>72</sup>

KUNDERA, Milan. *Žert*. Vyd. 7. V Brně: Atlantis, 1967, s. 261.

Posledním důležitým aspektem, kterému se budeme věnovat v rámci textové realizace (FS)K je smysl předělů mezi jednotlivými kapitolami. Dvacítce podkapitol odpovídá dvacítka dílčích konců, které znamenají významově jedno z nejexponovanějších míst celku.<sup>73</sup> Na konci první podkapitoly se Kostka dostává k vyjádření svého ambivalentního postoje k Ludvíkovi: „Tím nechci říct, že Ludvíka nemám rád. Miluji ho, jako milujeme svoje odpůrce.“ Už jsme se zmínili o rytmicích mezi-kapitolových předělů. V uvedeném případě je téma promluvy přes hranici podkapitol podrženo, zvrat v tématu je oslabený. Efektem prvního předělu je tak spíše zdůraznění Kostkova vztahu k Ludvíkovi, k němuž odkazuje expresivní, přetížená věta (sloveso „milovat“ či substantivum „odpůrce“) první podkapitoly. Obdobně to funguje v dalších dvou případech. Závěr podkapitoly dva: „Pamatuju se na ta léta, kdy se lidé u nás cítili být už na krok od ráje. A byli pyšní, že je to jejich ráj, k němuž nepotřebují nikoho na nebesích. A pak se jim rozplynul náhle pod rukama.“ Substantiva „ráj“ a „nebesa“ ustanovují na jedné straně charakteristickou expresivnost promluvy. Stylistická realizace, dvě poslední věty započaté spojkou „a“, pak ožívují impresi jakéhosi nevyhnutelného osudového vyústění. Toto osudové vyústění je součástí dvou konkrétních předělů: poprvé se objevuje mezi posledními větami, kde jde o stylistické potlačení odporovacího způsobu mezi větami použitím spojky „a“; podruhé je zintenzivněn náhlým ukončením podkapitoly.

## Shrnutí

Kostkův subsvět je definován rytmikou toho, jak pravidelně a často dochází k předělům mezi jednotlivými podkapitolami. Věnovali jsme se rovněž scénické rekonstrukci dialogu s Lucií, kde jsme přestřeli Kostkovo nahlížení na ni vedené soucitem. Zdůraznili jsme závěry jednotlivých podkapitol jako exponovaná místa.

---

<sup>73</sup> HODROVÁ, Daniela. --*na okraji chaosu--*: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 317. ISBN 80-721-5140-1.

## 5. Subjektivně vyprávěný fikční svět filmu jako produkt vypravěče na úrovni příběhu a implikovaného autora na úrovni diskurzu

V následující kapitole přecházíme k druhé linii předkládané práce, věnovat se budeme specifikám filmového fikčního světa v *Žertu*.

Stavíme se za názor, že fikční svět je v nejvšeobecnějším slova smyslu produktem narace. O pojmu narace uvažujeme v užším slova smyslu jako o „komunikativním zprostředkování reálných nebo fiktivních událostí, které vypravěč podává příjemci.“<sup>74</sup> V širším slova smyslu je pro nás naraci možno manifestovat literaturou, filmem, ale i pantomimou, tancem, divadlem či loutkovým divadlem ap. Jestliže jsme v literárním narativu hovořili o čtyřech ich-formálních promluvách, ve filmovém vyprávění se touto problematikou musíme zaobírat odlišným způsobem.

Hlavní otázkou je, kdo ve filmu vypráví. Touto otázkou se zaobíral Seymour Chatman, který svou detailní polemiku vedl v knize *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Oponoval Davidovi Bordwellovi, jehož filmovou teorii sice Chatman shrnul jako obdivuhodnou, ale u které kritizoval, „že zachází příliš daleko v argumentaci, že film nemá jednání souhlasné s vypravěčem a že filmový narativ je nejlépe pojatý jako druh díla zcela představovaného divákem.“<sup>75</sup> Bordwell koncept implikovaného autora opomíjí, místo toho svěruje větší důležitost při rekonstrukci filmového příběhu divákovi. Chatman implikovaného autora brání a tvrdí, že filmové vyprávění potřebuje takový teoretický koncept, který by vysvětlil preexistenci autority, která má potenciál racionalizovat prezentaci příběhu.<sup>76</sup> V této práci se ke koncepci Seymoura Chatmana částečně přikláníme. V literární teorii se etablovala relevance klasifikační kategorie implikovaného autora, která odhlíží od reálného

---

<sup>74</sup> NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 854. ISBN 80-729-4170-4.

<sup>75</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 123. ISBN 80-244-0175-4.

<sup>76</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 125. ISBN 80-244-0175-4.

autora, jehož považuje až za jakousi instanci původu.<sup>77</sup> Výsledkem tohoto konceptu je zvýšení závažnosti samotného vypravěče příběhu a přijetí teze, že vyprávěcí postava, která je zřetelně subjektivním budovatelem svého příběhu, je současně plnohodnotným konstruktérem fikčního světa. Tento vztah mezi realizací a konstrukcí fikčního světa existuje i ve filmu. Divák filmové dílo interpretuje nejen podle toho, co je vyprávěno, ale i podle toho, jak je to vyprávěno. Oproti literárnímu narativu *Žertu*, v němž vypráví čtveřice vypravěčů, odpovídá filmové vyprávění situaci s jediným vypravěčem.

V souvislosti s filmovým narativem *Žertu* uvažujeme následovně. Na úrovni implikovaného autora hovoříme o motivovaném aplikování filmových diskurzivních prostředků jako zvuk, kamera, střih, herectví, ale také celková podoba mizanscény. A posloupnost jednotlivých událostí přisuzujeme autoritě filmového vypravěče. Toto rozdělení směřuje k následující situaci: pořádek jednotlivých událostí je záležitostí filmového vypravěče, jemuž odpovídá filmová postava Ludvíka Jahna. Filmové nástroje jsou produktem implikovaného autora, který je usouvztažňuje ve službách vypravěče.



**obrázek č. 1.**

Na obrázku jedna spatřujeme záběr na Ludvíka v narativní přítomnosti, tomuto záběru přechází shrnutí jeho vyloučení z katedry, po něm následuje záběr na jednoho z členů komise. Způsob, jakým je tento záběr usouvztažněn odkazuje k povaze fikčního charakteru. Zpocené čelo fikční postavy Ludvíka vyniká stupněm osvětlení, přímý kamerový záběr z mírného nadhledu a výraz v obličejí evokují krizovou polohu pohroužení do vzpomínek. I toto usouvztažnění Ludvíka do záběru je produktem implikovaného autora. Ludvík si nevybral, že bude osvětlený či zabrán z tohoto nadhledu; tyto významy do filmového vyprávění vnáší implikovaný autor.

---

<sup>77</sup> *Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. [cit. 2018-03-16]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/AUTOR%20A%20PSAN%C3%8D>



Naše pojetí považujeme za určitou variaci Chatmanova pojetí. Chatman pohlíží na implikovaného autora jako na „invertora“, prvobytnou autoritu vyprávění. Avšak naše variace umožňuje ustanovit proti-vztah mezi implikovaným autorem a vypravěčem, což lépe konvenuje námi zkoumanému narativu. Stavíme se za znázornění produkce filmového fikčního světa *Žertu* následujícím způsobem:

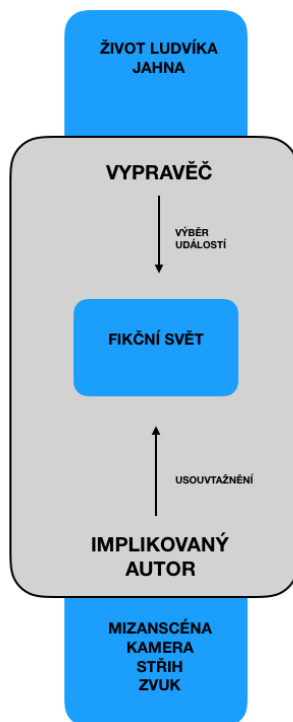


schéma č. 5.

Schéma odráží produkci filmového fikčního světa prostřednictvím dvou vyprávěcích zdrojů: na jedné straně zastoupené teoretickým konstruktem vypravěče (ač ten ve filmovém vyprávění nabývá až antropomorfních rozměrů), na straně druhé implikovaným autorem. První „drží moc“ nad příběhem, je v „jeho moci“, co bude vyprávěno, druhý „drží moc“ nad prostředky diskurzu, je v „jeho moci“, jak nám daný příběh bude vyprávěn. Mezi těmito konstrukty existuje vzájemný vztah, který už jsme označili jako usouvztažnění. *Nový encyklopedický slovník češtiny* „usouvztažnění“ definuje jako „přiřazení jazykové formy k určitému obsahu. [...] Pojmenovací jednotka však nemusí být v daném okamžiku vytvářena, většinou je pouze vybírána z existujících lexémů a aktualizována.“<sup>78</sup> Tato definice přiléhavě konvenuje

<sup>78</sup> *Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. [cit. 2018-03-21]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/POJMENOV%C3%81N%C3%8D>

filmovému „jazyku“. Obsahem jsou události, k nimž je přiřazována „forma“, jinými slovy, události jsou usouvztažňovány diskurzivními filmovými nástroji. Mizanscéna (resp. podoba mizanscény), úhel kamery, podoba střihu a doprovodný zvuk jsou formou, která tyto vypravěčské informace aktualizuje.

Navrhované schéma umožňuje popsat proti-vztah, který mezi vypravěčem a implikovaným autorem funguje ve vyprávění *Žertu*. Tento proti-vztah se objevuje v další řadě příkladů. Například když si Ludvík vybavuje obličej z minulosti, ty jsou všechny zaostřeny kamerou z bezprostřední blízkosti. Lze očekávat, že Ludvíkova vzpomínka má poněkud komplexnější podobu, avšak tím, že je zabrán výlučně detail obličej, se zintenzivňuje právě ta část výjevu, která nese nejcitelnější významový znak, který danou vzpomínku v Ludvíkově fikčním charakteru zastupuje. Implikovaný autor tak usouvztažňuje vypravěčem vyprávěné události tak, aby vynikala jejich naléhavost, dramatickost, kterou pro samotného vypravěče mají.

Domníváme se, že takové uvažování, které ukazuje schéma, je vhodné převážně pro krajně subjektivní filmový narativ, kde lze očekávat, že dané filmařské postupy, jako práce se střihem či kamera, budou aktualizovat hledisko jediné postavy, o které je prvobytně vyprávěno.<sup>79</sup> Zamysleme se nad tím, jestli by obdobné schéma fungovalo i u těch filmových narativů, které nemají jednoznačně identifikovatelného vypravěče a které neodpovídají krajní podobě subjektivizace. Lze říci, že v tomto případě by se pouze proměnil zdrojový sektor označený jako ŽIVOT LUDVÍKA JAHNA, který by nahradil zdroj jakéhokoliv informačního rozpětí. V návaznosti na tyto úvahy bychom mohli hovořit až o jakési filmové době tzv. vševědoucího vypravěče, jenž by se mohl stát produktem výběru libovolných událostí, které by zasahovaly do života libovolných postav.

Významnost filmového vypravěče zvyšuje už zmíněná antropomorfizovaná podoba Ludvíka jako hmatatelného vypravěče s konkrétní vizuální i hlasovou podobou. Zatímco textová výstavba ve verbálním narativu, u krajně subjektivní ich-formy, odkazuje spíše k pojmání takového narativu jako „vyprávění o sobě“, významotvorné diskurzivní prostředky u neverbálního narativu takovou intenci znejistňují. Filmový *Žert* sice kompletně celou naraci svěčuje konkrétnímu,

---

<sup>79</sup> Takové rozvržení záměrně opomíjí reálné filmové profese jako režisér, kameraman, střiháč či zvukař, od kterých v tuto chvíli záměrně odhlížíme a záměrně na teoretické úrovni navrhuje popsání teoretické rozvržení; které vystihuje fungování narace v subjektivním fikčním narativu.

antropomorfizovanému vypravěči, jehož si divák jako vypravěče příběhu bez obtíží dosadí, ale přesto utváří značnou distanci mezi fikční postavou a recipientem už tím, že je na postavu nahlíženo zvnějšku. Stavíme se tak za názor, že zatímco ve verbálním narativu, který má potenciál mentální deskripce a který zpravidla neuvádí žádnou fotografii hlavního hrdiny<sup>80</sup>, je čtenářem za produktora vyprávěcí promluvy dosazován „mentální obraz“. Zatímco v těch subjektivních filmových narativech, kde je vyprávěcí postava explicitně odvoditelná, je tento obraz nahrazen přímo fikční osobou potažmo hereckou tváří a fyzickým tělem.

## Shrnutí

Fikční svět filmu jsme označili jako produkt narace, v návaznosti na naraci jako produkt součinnosti filmového vypravěče a filmového implikovaného autora. Ukázali jsme, že fikční svět *Žertu* je vyprávěn vypravěčem, Ludvíkem, a konstruktem implikovaného autora, který – v subjektivním filmovém narativu – usouvztažňuje vypravěčem prezentované události diskurzivními prvky filmového média: podoba mizanscény, kamera, střih, zvuk. Naznačili jsme, že Ludvík, jako filmový vypravěč *Žertu*, nabývá až antropomorfních rozměrů, což je výsledkem konkrétní vizuální podoby fikční postavy.

---

<sup>80</sup> Jako například na přebalu knihy v souvislosti s adaptováním klasických předloh. Zde jde ovšem spíše o výsledek marketingového tahu nakladatele, který si slibuje „oživený“ zájem o původní román.

## 6. Kategorie času ve filmovém narativu

V této kapitole pojednáme o událostech, které předkládá vypravěč. Filmový narativ definuje fikční svět, jehož součástí je určitý počet fikčních postav, který se konstituuje v určitém prostoru a v určitém čase. Ústřední roli mezi všemi postavami zaujímá Ludvík. Jako vypravěč je současně konstruktérem fikčního světa, je zdrojem vyprávěných událostí, zatímco implikovaný autor je zdrojem usouvztažení těchto událostí do diskurzu.

Dichotomie, kterou jsme nastínili na schématu výše, kategorie vypravěče a implikovaného autora, umožňuje porozumět způsobu narace v souvislosti s časem vyprávění, s časem jeho produkce. Když Seymour Chatman hovoří o čase vyprávění, zmiňuje okolnost tzv. dvojího NYNÍ. Zjednodušeně tím vysvětluje situaci, kdy narativ nastoluje pocit přítomného okamžiku (první NYNÍ), přičemž vedle toho existuje ještě okamžik, v němž vypráví přímo vypravěč (druhé NYNÍ).<sup>81</sup> Selekce vyprávěných informací, z pomyslného objemu veškerých událostí ze života Ludvíka Jahna, spadá do kompetence vypravěče, Ludvíka, a tak platí, že tato selekce se děje v jiném čase, než v kterém se před námi rozprostírají události v diskurzu vyprávění. Tento rozdíl v časových NYNÍ nám umožňuje vnímat filmový narativ *Žertu* jako svého druhu krajně subjektivní vyprávění jediné postavy. Čemuž napomáhají i zmíněné retrospektivy, které trvají zhruba polovinu celého vyprávění. Z celkového sedmasedmdesáti minutového času trvání projekce se narativ dvaatřicet minut věnuje retrospektivám. Povaha narativu filmového *Žertu* je tak krajně subjektivizovaná, jde o vyprávění, orientující se významně na postavu vypravěče.

Jak už jsme ukázali, zdrojem vyprávěcích informací je Ludvíkův život, čemuž odpovídá povaha retrospektiv. „Některé události jsou klíčové pro vyprávění příběhu, jiné jsou klíčové pro utváření charakteru postav, prostředí.“<sup>82</sup> Retrospektivní události splňují obě zmíněná tvrzení. Kdyby nebyly vyprávěny, nerozpoznaly bychom neférovost a těžkost Ludvíkovy minulosti a neporozuměli bychom povaze incidentu

---

<sup>81</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. s. 64. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

<sup>82</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. s. 64. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

pomsty, který by sice přestal být zahořkle agresivní, ale zároveň by ztratil své opodstatnění.

Budeme-li zkoumat kategorii času, učiníme tak ve dvou rovinách: rovinou jedna je vypravěč, tedy jím prezentované události, a rovinou dva jsou diskurzivní prostředky, za jejichž zdroj jsme prohlásili implikovaného autora.

## 6.1. Segmentace děje: shrnutí filmového diskurzu

Všechny závěry pochopíme snáze tehdy, když jim přiřadíme konkrétní místo v čase diskurzu. K linii věnovanou filmovému vyprávění tedy pro přehlednost přidáváme kompletní segmentaci děje. Díky ní spatříme na první pohled rozvržení diskurzu a uspořádání scén.<sup>83</sup>

- |                              |
|------------------------------|
| <b>1. T – úvodní titulky</b> |
|------------------------------|
- 1.1. T1 – končí záběrem na kokrhajícího kohouta z orloje
- |   |
|---|
| <b>2. Den 1 – Ludvík přijíždí do rodiště a prochází se městem</b> |
|---|
- 2.1. **FLASHBACK 1:** Helena natahuje ruku s diktafonem (minulost, ale voice-over z přítomnosti)
- 2.1.1. Ludvík přichází k Heleně a oba vstupují do rozhovoru (končí voice-over z přítomnosti)
- 2.1.1.1. Ludvík odemyká dveře pracovny, Helena jej oslovuje; společně vcházejí do pracovny a začínají rozhovor
- 2.1.1.2. Ludvík balancuje na náměstí v přítomnosti na čáře na silnici (zvuk rekonstruuje dění rozhovoru z minulosti)
- 2.1.1.3. Ludvík identifikuje Zemánka jako Heleniného manžela (v minulosti)
- 2.1.1.4. Ludvík pomáhá Heleně do kabátu (z přítomnosti hovoří o záporném vztahu Ludvíka směrem k Heleně i Zemánkovi)
- 2.1.1.5. [detail na Helenu]: „Byl jste ke mně strašně milý“ (voice-over z přítomnosti nás seznamuje s Ludvíkovým záměrem vykonat pomstu)
- 2.2. Ludvík vstupuje do hotelu, prohlíží pokoj a na vrátnici volá Kostkovi, jde za ním (cestou spatřuje chlapce na koni)
- 2.3. rozhovor s Kostkou v přítomnosti
- 2.3.1. **FLASHBACK 2:** Májový průvod, rok 1949 (minulost)
- 2.3.1.1. Zemánek na průvodu (scéna končí záběrem na Zemánka v grimase jako na fotce)
- 2.3.1.2. zábava na průvodu (Ludvíkův voice-over z přítomnosti uvádí souvislosti – spravuje nás o tom, že byl součástí pochodu)
- 2.3.1.3. Markéta procházející kolem Vltavy a oslovující Ludvíka (Ludvíkova odpověď z přítomnosti)
- 2.4. **FLASHBACK 3:** rozhovor s Markétou
- 2.4.1. Markéta na procházce s Ludvíkem, recitující socialistické básně (Ludvík k ní promlouvá z přítomnosti)
- 2.4.2. Markéta odjíždí na socialistický výlet (voice-overem předčítá své dopisy Ludvíkovi)
- 2.4.3. záběr na pohlednici od Ludvíka: „Optimismus je opium lidstva“
- 2.5. Ludvíků v pokoji
- 2.5.1. **FLASHBACK 4:** dění v přednáškové místnosti (postavy odpovídají do kamery, k Ludvíkovi)
- 2.5.1.1. přátelský rozhovor Ludvíka a Zemánka
- 2.5.1.2. rozhovor s Markétou u Vltavy

<sup>83</sup>

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V

Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 141. ISBN 978-80-7331-217-6.

### 3. Den 2 – den incidentu pomsty

- 3.1. Ludvík se prochází městem, amplión oznamuje, že další den se koná Jízda králů
- 3.2. Vítání občanů
  - 3.2.1. recitace dětí a proslov starosty (přítomnost)
  - 3.2.2. Zemánek odsuzuje Ludvíka k vyhození z fakulty (minulost)
  - 3.2.3. **FLASHBACK 5: VOJNA** (voice-over Ludvíka z přítomnosti)
- 3.3. setkání s Jaroslavem
  - 3.3.1. rozhovor před radnicí (přítomnost)
  - 3.3.2. pochody na nástupišti (minulost)
  - 3.3.3. rozhovor Ludvíka s Jaroslavem, přezpívávání písní (přítomnost)
  - 3.3.4. představování spoluvězňů (minulost)
    - 3.3.4.1. události na vojně
    - 3.3.4.2. závod vojáků
  - 3.3.5. Jaroslava s Ludvíkem hovoří o hudbě (přítomnost)
    - 3.3.5.1. vojna (minulost) Ludvík vzpomíná
- 3.4. Přijezd Heleny, náměstí
- 3.5. setkání Ludvíka a Heleny a jejich společná cesta k bytu
- 3.6. Byt
  - 3.6.1. rozhovor mezi Helenou a Ludvíkem před incidentem
  - 3.6.2. souložící pár (prolínání se záběry na Zemánka během průvodu – subjektivizace Ludvíka)
  - 3.6.3. rozhovor Heleny a Ludvíka po incidentu
  - 3.6.4. rozhovor s Kostkou

### 4. Den 3 – Jízda králů

- 4.1.1. příjezd Zemánka
  - 4.1.1.1. rozhovor Ludvíka se Zemánkem, Zemánkovou přítelkyní, Helenou a Jindrou
- 4.1.2. Ludvíkovo odmítnutí Heleny
- 4.1.3. Ludvík hraje folklórní skladby s Jaroslavem
- 4.1.4. Rozhovor Heleny a Jindřicha
- 4.1.5. Večerní zábava
  - 4.1.5.1. Ludvík hraje s kapelou
  - 4.1.5.2. Jaroslavova srdeční slabost
  - 4.1.5.3. Jindřich se pere s Ludvíkem

Jednotlivé body segmentace odpovídají formální povaze molekulární struktury narativu. Předně je třeba poznamenat, že *Žert* je specificky pojatý druh narativu, který klade značný důraz na práci se stříhem a na prolínání dvou časových rovin. Tomu odpovídá i složitost vyznačených flashbacků. První flashback demonstruje charakter, jakým jsou časoprostory propojeny. Zaměříme se na bod 2.1.1.2., kdy Ludvík balancuje na náměstí na úrovni prvního NYNÍ, zatímco zvuk odpovídá úrovni druhého NYNÍ. Přiřadili jsme tento segment pod flashback, a to proto, že pozornost jaksi těká mezi těmito dvěma časoprostory. Helenino natažení ruky s diktafonem je prvním záběrem, který obrazově odpovídá druhému NYNÍ, komplementárně je doplněn Ludvíkovým voice-overem, který daný stříh uvádí do souvislosti. Obdobně také v bodě 2.1.1.4., kde Ludvíkův voice-over z prvního NYNÍ spravuje diváka o svém postoji k Zemánkovi. Nejsymboličtěji funguje segment 2.1.1.5., který odpovídá detailnímu záběru na

Helenin obličej, načež na vyslovenou repliku následuje Ludvíkovo voice-overem sdělené znění mstivého záměru. V tomto subjektivním záběru rovněž vyniká paradoxnost a ambivalence, která mezi dvěma obdobími Ludvíkova života existuje. Z makrostrukturálního pohledu na příběh jde o hlavní informaci, která de facto definuje celou filmovou zápletku. První flashback, kompletní bod 2.1., je tím pádem důležitý z pohledu ustanovení zápletky celého příběhu, přičemž následné retrospektivy se noří hlouběji do Ludvíkova života. Význam retrospektiv lze tak rozdělit podle jejich kauzality na základě dvou pólů, mezi kterými oscilují: (1) retrospektiva-zápletky a (2) retrospektiva-charakter. Polarizace těchto pólů je samozřejmě ve většině případů pomyslná a subjektivní, avšak u poslední, páté přináleží nejvíce druhému pólu. Zmíněná paradoxnost a ambivalence vyniká i zde, ovšem nabývá odlišné povahy. Bod 3.2.3. a zejména předěl mezi bodem 3.2. a 3.2.3. tuto odlišnost dokládá. Uvedli jsme, že autoritou selekce je vypravěč, Ludvík. Součástí tohoto předělu je starostův proslav během vítání občanů a Ludvíkova přítomnost, jež je demonstrována záběrem na obrázku dva.



**obrázek č. 2. a 3.**

Sklopená Ludvíkova hlava je výsledkem recipování události vítání občanů a starostovým proslavem. Tyto dvě skutečnosti se stanou spouštěči průhledu do minulosti, které zachycuje bod 3.2.2. Paradoxnost situace zde plyne nikoliv slovně z Ludvíkových úst, nýbrž vyplývá z toho, co se mu přivodilo v životě. Vyplývá z předělu, který se nachází mezi body 3.2. a 3.2.3. Iniciátorem tohoto předělu je Ludvík, čili prostupnost mezi dvěma časoprostory má zde významotvornou funkci a konvenuje s vypravěčovým životním konceptem. Tato paradoxnost vyniká především v průběhu celé sekvence záběrů, z níž uvádíme kompozici na obrázku tři. Ludvíkova vzpomínka je zde usouvztažněna pohledem kamery na komisi z výšky, což je dáno jeho lokací v přednáškové posluchárně. Avšak paradoxnost této kompozice je zintenzivněna během pohybu kamery „dozadu“, jakoby směrem k Ludvíkovi, takže se



u spodního okraje mizanscény objevují obličejové přísedících studentů, které se otáčí směrem do kamery. Sugestivní scénu zesiluje postavení Zemánka, který čte rozsudek a zároveň prostříhává do času prvního NYNÍ, do chvíle vítání občanů, kde tuto vzpomínku Ludvík zakouší. Jinými slovy, předěl mezi těmito dvěma časoprostory je vypravěčovou motivací a odráží jeho životní koncept, který spatřuje život s jakousi hravou těžkostí či ironickou protikladností.

Druhému a třetímu flashbacku dominuje postava Markéty a Zemánka. V analyzované sekvenci, jíž odpovídají obrázky dva a tři, se pohled na Markétu stává zvláště význačným. Jádrová událost odeslání pohlednice totiž směřuje k ní, Markéta byla tou, kvůli které bylo Ludvíkovo ironické žertování odhaleno. Na straně druhé odkrývají Ludvíkův povahový charakter, a to jednak samotnou pohlednicí, jednak například tím, jak je během dialogu s Markétou nasnímána její tvář a samozřejmě tím, co o Ludvíkovi říká.

Filmový *Žert* převypráví totožný úhrn času jako román. V diskurzu tyto události zahrnuje několikrát zmíněná pětice flashbacků, k nimž se Ludvík vrátí během tří dnů strávených v rodišti. Trojice dnů se stává fundamentálním časem a narativní přítomností. Už jsme uvedli dva póly, mezi nimiž osciluje významnost retrospektiv. Přidejme k těmto údajům ještě informaci, kterou segmentace neobsahuje. Doba trvání retrospektiv má ve filmu stěžejní postavení a zabírají téměř polovinu času trvání projekce.

Chceme pohovořit ještě o jednom aspektu, kdy retrospektivy v *Žertu* napovídají o filmovém vyprávění. Pátou retrospektivu jsme označili jako retrospektivu-charakter, i když nemá evidentní význam pro příběh, není jeho přítomnost v diskurzu význačná jen pro charakteristiku fikčního charakteru. Domníváme se, že značnou důležitost má rovněž potenciální atraktivnost takové události na filmovém plátně. Přibližujeme se tématu filmových adaptací, konkrétně tomu, co je z předlohy vybráno a zfilmováno. Takovou událostí jmenujeme flashback číslo pět, prostory chotěšovského kláštera či komická situace vězeňského ironizování při závodě s dozorci, to celé dohromady považujeme za vizuálně atraktivní; a vizuální atraktivita je důležitým nástrojem filmového média.

Segmentace ukazuje jasné rozdělení do třech stěžejních celků, kterým odpovídají body 2., 3. a 4., tedy jednotlivé dny narativní přítomnosti. Vidíme nápadnou nesouměrnost mezi body 2. a 3. a poslední bodem 4. Všech pět retrospektiv je součástí prvních dvou vyprávěcích dnů. Způsob vyprávění odkazuje k singulativnímu způsobu

vyprávění, kdy jednou je vyprávěno to, co se stalo právě jednou. Což je význačný rozdíl oproti literárnímu narativu *Žertu*, narážíme tím dokonce na rozdíl hlavní. Avšak ve filmovém narativu, kde má každý fikční charakter možnost shrnout jednou replikou nějakou minulou událost se povaha singulativnosti částečně mění. Platí, že na úrovni auditivně-vizuální, tedy co nám bylo ukázáno na plátně, je film singulativní vyprávění, avšak vzájemně spolu hovořící postavy si přece sdělují své názory na další postavy. Je však absurdní na základě této zcela konvenční situace vyhodnocovat filmový narativ jako repetitivní. Efektem převyprávění čtvrtého celku, tedy posledního dne narativní přítomnosti, je určité zpomalení celé narace. Bod číslo čtyři bychom mohli označit jako jakési filmové finále, během něhož dojde k dramatickému vyústění důsledků chování postav z předešlého jednání. V rámci bodu 3.6.3. jsme společně s Ludvíkem učinili prohlédnutí nesmyslnosti celého incidentu pomsty. Během čtvrtého bodu toto zjištění zdramatizuje svým příjezdem Zemánek. Avšak zmíněné zpomalení je výsledkem absencí retrospektiv, orientací příběhu výlučně na jeden jediný časoprostor.

Na závěr této podkapitoly je důležité zmínit se o bodu 4.1.4., jehož není Ludvík fyzicky přítomen. V rámci této sekvence sedí Helena navlečená v moravském kroji v trapné situaci předávkovaná projímadlem na venkovní toaletě, mezitímco vede hysterický rozhovor s Jindřichem. Tato scéna částečně podrývá to, co jsme o filmovém narativu *Žertu* dosud pronesli, avšak naše závěry zcela neruší, existují dvě možná vysvětlení. První vyplývá ze subjektivní povahy narativu a stojí na tom, že Ludvík se o této situaci nějakým způsobem doslechl. Připouštíme si násilnost takové interpretace, a proto se přikláníme spíše za druhé vysvětlení, jenž navazuje na to, co jsme řekli o vizuální atraktivnosti filmového média. Vzpomeňme, že v románu je tato událost převyprávěna v posledním díle během Ludvíkova partu, ten jí tedy je fyzicky přítomen. V románu má tato událost značně dramatický, tragicky komický ráz, což je ve filmu zachováno, přičemž je to doplněno obrazovou atraktivností, která celému incidentu přidává rozměr jakéhosi groteskního pohoršujícího ohromení.

## **6.2. Realizace fikčního světa ve filmu. Čas v mizanscéně jako syntéza prostředí, kostýmů, osvětlování, herectví a inscenování**

V následující kapitole se zaměříme primárně na ty filmové nástroje, které přináleží kategorii implikovaného autora. Zaměříme se primárně na čas v mizanscéně, což nás přivede rovněž k dalším filmovým kategoriím. Všechny prvky mizanscény, prostředí, kostýmy, osvětlování, herectví či inscenování, fungují esenciálně, synteticky, čímž ustanovují nejen situační dění na plátně, ale rovněž obsahují řadu jemných detailů, které odkazují v povahovém atributům postav. Už jsme řekli, že vypravěčem příběhu je Ludvík. Usouvztažnění filmových nástrojů zintenzivňuje a definuje jeho hledisko, ale současně jistým způsobem napovídá i o dalších postavách.

Prostředí, kostýmy, osvětlování, herectví a inscenování je pětice pojmů, kterou zmiňuje Bordwell jako hlavní aspekty mizanscény.<sup>84</sup> Platí, že prostředí či herectví nám prozrazuje intence a řadu dalších vodítek, které se vztahují k vyprávěnému příběhu. Vnímání těchto jemných detailů, intencí je jednak výsledkem našeho vnímání, jednak je nezbytné pro konečné pochopení příběhu, i když mnohem přesnější je říci, že je nezbytné pro správné „vycítění“ příběhu.

Prvním z těchto aspektů je tempo, v němž se před námi dění v mizanscéně rekonstruuje. Tak platí, že pomalou, loudavou chůzi dekodujeme jako váhavou, nejistou, a že ji odlišujeme například od běhu či rychlejší chůze. Ve filmu rekonstruovaný prostor „prožíváme“ společně s postavou. Platí, že toto prožívání je dáno skutečností, že jako diváci přisuzujeme podobě prostředí nějaký sémantický význam, který vyplývá z naší vlastní zkušenosti z reálného světa. Tak platí, že špinavý prostor pocítujeme jako nepříjemný, či přehození saka přes rameno jako ležerní či třeba jako povýšené, arogantní. Mizanscéna je takovým nedokonalým napodobením lidského oka, nedokonalost vyplývá z neúplnosti. Naproti tomu, výpovědní kvalita je

---

<sup>84</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V

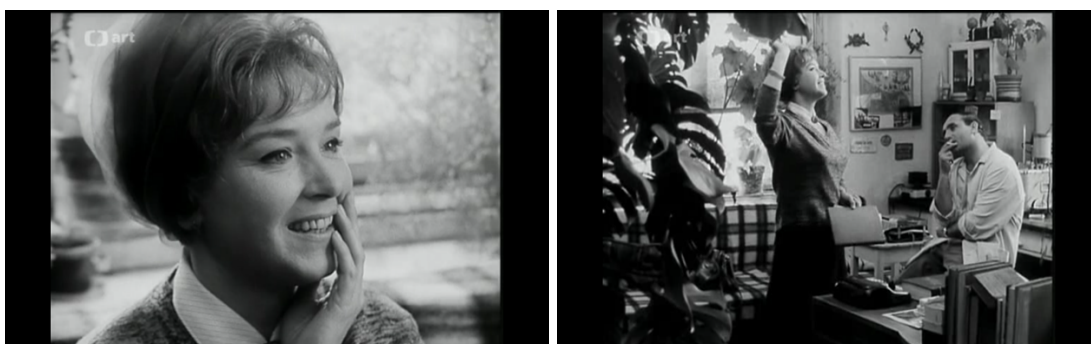
Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 162. ISBN 978-80-7331-217-6.

dána rozmyšlenou kompozicí obrazového plánu. Ze všech filmových prostředků je mizanscéna tím, co nám nejvíce zůstává v paměti po zhlédnutí filmu.<sup>85</sup>



obrázek 4.

Na obrázku čtyři si všímáme primárně Heleny a ruky s diktafonem, ovšem zastavíme-li obraz, můžeme detailně pozorovat jednotlivé jemné rysy obličeje, účes, oblečení. Podoba fikční postavy je tak „doslovnější“ než u literárního vyprávění. Tyto aspekty se podepisují pod to, jak si interpretujeme jednotlivé postavy. Z toho, že Helena nastaví diktafon před Ludvíka si jednoduše uvědomujeme skutečnost, že jejím záměrem je vykonat rozhovor, stejně tak můžeme ovšem její činnost vnímat tak, že v sobě odráží jistou vehemenci či bláhovou úpěnlivost. Pozoruhodnost tohoto záběru spatřujeme v tom, že odkazuje ke dvou modálním systémům v rámci jediného fikčního světa, a to najednou. Ovšem rozostřují se přesné hranice toho, které modalitě jsou dané aspekty přisouditelné.

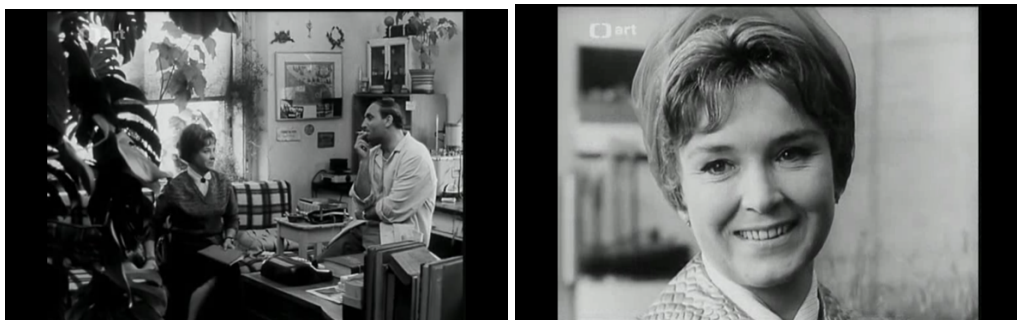


obrázek č. 5. a 6.

---

<sup>85</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 159. ISBN 978-80-7331-217-6..

Protože je záběr na obrázku pět součástí retrospektivy, mohli bychom danou kompozici mizanscény přisoudit Ludvíkově hledisku. Helena v jeho kanceláři sedí s rukou přiloženou k tváři a mírně stydlivě pomrkne očima, když se podívá do tváře Ludvíkovi. Obdobně na obrázku šest, kde se Helena neovládne a předvede Ludvíkovi přednes moravské písně, načež se zastydí. Ludvík si ji přitom prohlíží s jakýmsi zvláštním zaujetím s cigaretou v ústech.



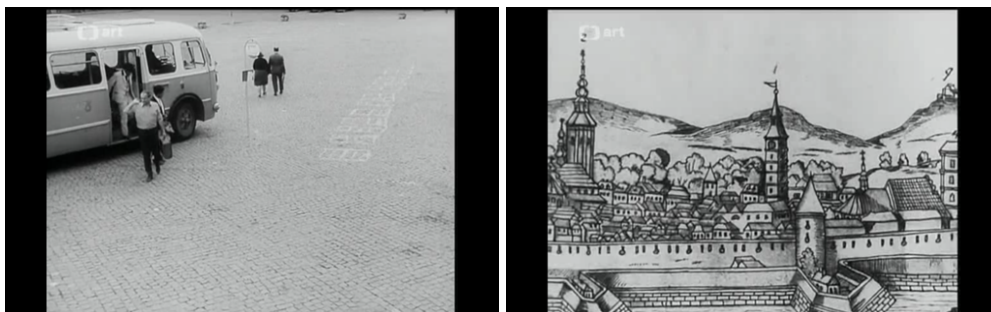
obrázek č. 7. a 8.

Na obrázku sedm spatřujeme Ludvíka v téže poloze, avšak Helena ukončila svůj zpěv, načež se zastyděla a navrátila se do polohy vsedě. Na obrázku dobře nevyniká to, jak si trochu v rozpacích poposedá a současně s jakýmsi sebeobhajujícím úsměvem hledí na Ludvíka, od kterého se zdvihá nonšalantně cigaretový kouř. Když se Helena rozesměje, má její smích polohu pošetilé trapnosti. Divákovu smýšlení o postavě je přitom definováno rovněž Ludvíkovým vyprávěcím hlasem, který o ní vypráví s despektem, jenž vyplývá z jeho vlastního vztahu k Zemánkovi. Následuje ostrý stříh na dámský obličej, obrázek osm. Frontální pohled na Helenu v tento okamžik evokuje jakési skoro neurčité despotické zalíbení, které ze scény nabydeme, když nás Ludvík spraví o svém mstivém plánu. Nečekanost filmového stříhu a frontální pohled do rozpačité se usmívající ženské tváře propůjčuje tomuto despotickému zalíbení určitost. Emoce a myšlenky, které nabýváme z Helenina naivního výrazu jsou totožné s těmi, které z ní v ten okamžik nabývá také Ludvík.

Už jsme se zmínili o neurčitosti hranic v subjektivních modalitách, které generuje narace v rámci fikčního světa. V kapitole 4.2. jsme ukázali způsob, kterým literární narativ *Žertu*, v rámci Heleniny promluvy, determinuje Ludvíkovu podobu ve svůj vlastní prospěch. Konkrétně vyložená adjektiva byly výsledkem parametrů daného subsvěta. Vedle toho filmový narativ, jakkoliv subjektivní vyprávění, toto jasné vymezení rozostřuje. Nemůžeme s přesností určit, je-li Helena bláhově naivní ze své

vlastní povahy, či je-li naivní proto, že ji takovou determinuje Ludvíkovo hledisko. Avšak protože film nabízí vodítka, která takové řešení naznačují, například přítomný voice-over, jenž má i hodnotící charakter, stavíme se spíše za druhé řešení.

Čas pohybu postavy v mizanscéně určuje Ludvíkův povahový charakter v úvodní scéně. Tento záběr má ovšem daleko více významů. Podprahově si uvědomujeme přetíženost levého rohu mizanscény. Současně mnohé spáry kamenných kostek na náměstí ještě podtrhují zážitek z objemného prostoru, rozkládajícího se pustě všude kolem Ludvíka. Nevyváženost záběru je zde záměrná, protože v nás povzbuzuje naše očekávání, které pramení z nejistoty, jestli se pozice rámu nějak změní. Doslova se před námi rozprostírá cesta, stejně jako se rozprostírá před vystupující postavou.



obrázky č. 9. a 10.

Obrázek devět ukazuje, že Ludvík je jediná z vystupujících postav, která se pohybuje směrem od autobusu dopředu, jakoby k nám, k divákům. Jeho krok je loudavý a černé kalhoty, kufřík a sako hozené přes rameno ho oproti dalším zviditelňují. Jeho nehybné pohledy si interpretujeme jako zamyšlené a také přemítavé. Tento záběr trvá něco málo přes patnáct sekund, což je dlouhý čas, během něhož prozkoumáváme celou mizanscénu. „Z většiny záběrů získáme zprvu nějaký celkový pocit, z něhož vycházejí naše formální očekávání. V závislosti na tom, jak naše oko prozkoumává rám, se pak tato očekávání rychle mění.“<sup>86</sup> Naše očekávání se mění při záběru na kresbu města, který ukazuje obrázek deset. Záběr neodpovídá realistické podobě předchozích i následných záběrů. Kontext tohoto záběru, Ludvíkův voice-over na pozadí či pomalý pohyb zprava doleva kamery podněcuje dojem subjektivního vyprávění. V této

<sup>86</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 204. ISBN 978-80-7331-217-6.

souvislosti má pozoruhodně interpretační význam právě kresba města, která odkazuje k jakémusi pomýlenému, nerealistickému vidění města, či až k eventuálnímu bludnému úsudku hlavní postavy.



obrázky č. 11. a 12.

S podobou mizanscény se speciálně zachází během celého filmového vyprávění Ludvíkova příběhu. Například sekvenci, kterou zachycuje dvojice obrázků jedenáct a dvanáct, dekodujeme mnohorozměrně. Její význam je založen na tom, že bezprostředně po sobě stíhá dva časoprostory. Na obrázku deset hledí protagonista z prostoru hotelového pokoje do kanceláře na fakultě, v níž byl vysloven verdikt o jeho vyloučení z katedry. Vedle rytmického vztahu, jenž je ustanoven rychlým střihem, zde tak existuje také vztah prostorový a časový. Funkcí tohoto mezi-prostorového spojení je evokovat přímou konfrontaci s minulostí, kterou protagonista zakouší. Uvědomujeme si, že jeho mentální orientace je rozhozena, že těká mezi minulostí a přítomností. Výmluvná a funkční je zde rovněž scénická kompozice mizanscény. Na obrázku jedenáct je protagonista exponován úplně vprostřed záběru, s očima namířenými přímo do objektivu kamery. Jeho zvýraznění v plánu mizanscény je dáno jednak nasvícením, jednak rámováním záběru; zprava je rámován bílou trubkou topení a obrázkem, zleva vchodovými dveřmi. Naproti tomu, mizanscéna z obrázku dvanáct zvýznamňuje obličej jiné postavy tak, že využívá detailní záběr. Jednak tím z pohledu Ludvíka dramatizuje frontální pohled na člena komise, jednak ustanovuje odlišné postavení mezi oběma muži. Obličej člena komise se skloněnou hlavou a s pozvednutými očima prozrazuje podezření, potměšilost a jistou zákeřnost, což jsou všechno atributy, které tomuto obrazu přisuzuje hlavní postava. Postavení mezi těmito dvěma záběry lze tedy popsat následovně: (1) protagonista je v kontaktu s minulostí, (2) protagonista si vybavuje vzpomínku na detailní potměšilou tvář člena komise. Uvědomujeme si konsekvenci vztahy, jenž mezi oběma časoprostory existují, a že

Ludvík, jako fikční charakter, těká svou pozorností mezi přítomností, v níž plánuje realizovat pomstu, a minulostí, v níž existuje odůvodnění této pomsty.

Dalším způsobem jemného propojení dvou časových rovin je stříhové řešení u Kostky v bytě, které následuje po provedení incidentu pomsty. Ludvík na Kostku čeká u něho ve vypůjčeném bytě a když se vrátí, rozmlouvá s ním.



obrázky č. 13., 14., 15. a 16.

Série obrázků ilustruje dialog s Kostkou. Na obrázku třináct sledujeme z dálky zabraného Ludvíka stojícího před mohutnou knihovnou a lemovaného policemi a vitrínami s motýly.<sup>87</sup> Kostka na obrázku čtrnáct přechází, že byl rovněž vyhozen z fakulty, načež rozčileného Ludvíka na křesle (obrázek patnáct) upozorňuje na to, že dosud nedokázal nikomu odpustit. Ludvík na obrázku patnáct ve vypjatém okamžiku, kdy Kostka říká, že „svět, kde není nikomu odpuštěno, takový svět je peklo“,<sup>88</sup> pozvedává oči a zaostřuje pohled jakoby na nějaký objekt v dálce mimo filmové okénko. Načež následuje ostrý prostřih na frontální Kostkův pohled a vyslovení repliky: „a vy žijete v pekle, Ludvíku.“<sup>89</sup> Ludvíkovo pozvednutí očí a zaostření objektu mimo filmové okénko evokuje sepjetí jeho života s minulostí. Z kontextu sekvence se

<sup>87</sup> Ve filmové adaptaci je Kostka zaměstnancem přírodovědecké fakulty.

<sup>88</sup> *Žert* [film]. Režie Jaromil JIREŠ. Československo, 1968.

<sup>89</sup> *Žert* [film]. Režie Jaromil JIREŠ. Československo, 1968.



zdá, jako by těsně před tím, než Kostka prosloví citovanou repliku, upřel Ludvík pozornost do minulosti.

Když jsme hovořili o charakteristice fikční postavy ve filmu, řekli jsme, že ta vyplývá z herectví, kostýmů či pohybů očí, stejně tak ovšem z prostoru či z inscenování. Na obrázku čtrnáct Kostka drží v ruce bibli, z níž nejprve předčítá pasáže, současně je jeho byt plný ornamentálních rámečků s obrázky a knih, čímž je jeho fikční charakter rovněž definován. Oproti opulentní charakterizaci komplexního subsvěta, jako jsme sledovali u literárního narativu, jde samozřejmě o pouhou trest' těchto významů, které jsou navíc závislé na správnosti čtení recipienta.

Zvláštní rozměr ve filmu zaujímá typicky kunderovský motiv smíchu.



obrázky č. 17. a 18.

Na obrázcích sedmnáct a osmnáct se neobjevuje smích v poloze dané emocí čiré radosti či čisté veselosti, ale pokaždé jimi filmové postavy, potažmo herci Josef Somr a Jana Dítětová, něco maskují. První záběr se vyskytuje během seznamovacího rozhovoru a odpovídá mu bod 2.1.1.3. v segmentaci. Následuje po tom, co se Ludvík dozví, či je Helena manželka a odkazuje tak k jakési jeho záluždnosti či sarkasmu. „Herectví takřka neustále podporuje a posouvá řetězec příčin a následků ve vyprávění.“<sup>90</sup> Souhlasně s tímto citátem posouvá Ludvíkův sarkastický smích děj kupředu, je prvním náznakem záporného vztahu směrem k Zemánkovi, který je v rámci voice-overu explicitně vysloven. Helenin úsměv na obrázku osmnáct maskuje její rozpaky, které ji zastihnou, když zjišťuje, že Ludvík se s jejím manželem již zná. Tento záběr rovněž přivádí na scénu vedlejší postavu, Jindřicha, přičemž obrázek demonstruje rovněž specifické užití osvětlení. Jindřichovo postavení za postavou

<sup>90</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 210. ISBN 978-80-7331-217-6.

Heleny je zachováno i v následující situaci, kdy ho Helena představuje Ludvíkovi. Kompozice záběru tím spojuje obě postavy, aby evokovala jejich vzájemný vztah: Jindřich je závislý na Heleně.



obrázek č. 19. a 20.

Smích na obrázku devatenáct, který reprezentuje herectví Lud'ka Munzara, zesiluje hořkost situace, která plyne z neúspěchu Ludvíkovy pomsty. Když se ukáže neúspěch tohoto činu a také to, že inkriminovaný Zemánek prožívá de facto úspěšné roky, vyniká tím obzvláště jeho „hadovitý“ oportunismus. Jeho smích se tak stává smíchem hořkosti namířené proti Ludvíkovi, a současně smíchem samolibého potěšení, vědomého vítězství nad druhým. Obdobně se to vyjevuje na obrázku dvacet, kde tuto vítězoslavnou samolibost vyčteme ze vzájemného postavení dvou mužů. Zatímco Zemánek se slunečními brýlemi na čele se zaujetím a bezostyšně promlouvá o minulosti, Ludvík stojí se založenými rukama a jeho pohled míří kamsi mimo filmové okénko. „[Zemánek] Tyhle dvacetiletý jsou fakt úplně jiný, než jsme byli my. [Ludvík] Vážně? [Zemánek] Ale já je mám rád právě proto, že jsou jiný. My jsme proseděli celej život na schůzích a oni si cestujou. My jsme chtěli spasit svět a oni se staraj sami o sebe. Jenomže právě proto můžou ten svět spasit, víš.“<sup>91</sup> Hořkost neúspěchu i úmorná degradace vlastní hodnoty zde vyplývá z rozhovoru mezi dvěma postavami. Citovaný výňatek z rozhovoru ilustruje Ludvíkovu otázku, která se ovšem utápí v přívalu Zemánkových názorů. Tyto názory dosahují extrémní polohy v okamžiku, kdy ze své pozice Zemánek Ludvíka ještě poučuje. Ludvíkova slabá ofenziva, kdy Zemánkovi před jeho přítelkyní a studentkou vmete do tváře, že jako mladý chodíval

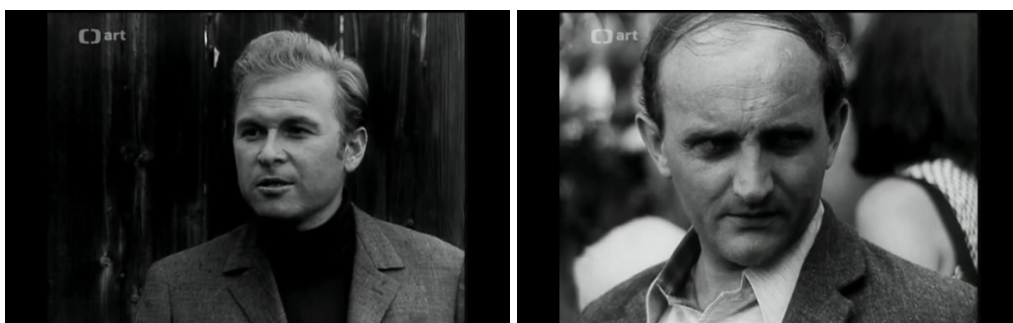
<sup>91</sup> Žert [film]. Režie Jaromil JIREŠ. Československo, 1968.

Zemánek v kroji při májovém průvodu, končí neúspěšně, když Zemánek celou situaci uzavře slovy: „[...] ale nestydím se za to.“<sup>92</sup>



obrázek č. 21. a 22.

Krutou bezvýslednost Ludvíkova vzdoru ještě umocňuje pohyb kamery, jenž je vidět mezi obrázky dvacet jedna a dvacet dva. Zemánek, s ledovým klidem a bezostyšně, odmotává kousky cukrové vaty, které si vkládá do úst, a je to on, koho následuje kamera, stejně jako jej sledují i jeho mladá přítelkyně s Ludvíkem. Pohyb kamery je zde určován Zemánkovou postavou, čímž je akcentována jeho důležitost a prominentnost.



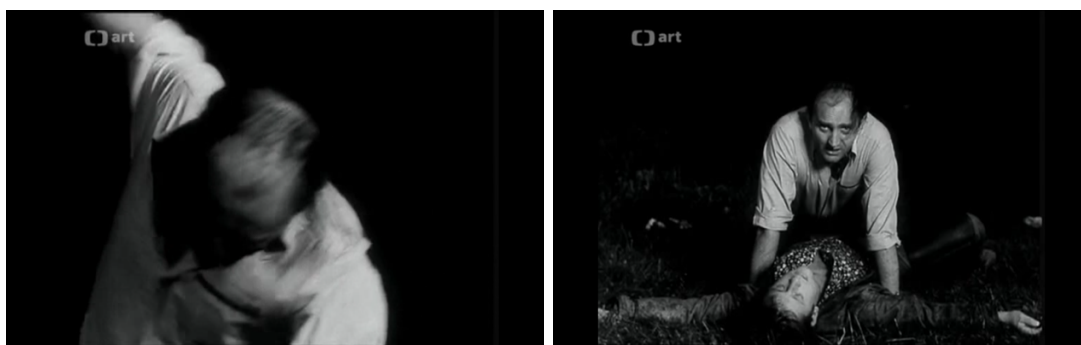
obrázek č. 23. a 24.

Dvojice obrázků dvacet tři a dvacet čtyři jsou určeny vzájemným vztahem, který vyplývá z postavení obou mužů. Vzájemný vztah akcentuje mizanscéna, stejně jako Zemánkova slova: „Všecky tyhle průvody, tyhle písně, jásoť. To byla zeď, za kterou se zavírali, odsuzovali, popravovali... nevinný lidi. [...] Žili jsme ve věznicích, kde na

<sup>92</sup> Žert [film]. Režie Jaromil JIREŠ. Československo, 1968.

balkónech hráli kapely.<sup>93</sup> Zemánkův přesvědčený pohled, s kterým hledí mimo filmové okénko, někam kde divák tuší Ludvíka, je zde utápen v černé barvě jeho roláku i v tmavé nevýrazné kompozici za jeho zády. Povšimněme si také odstupu, který kamera má od mužského obličeje a jenž Zemánka zachycuje v stoprocentní, úplně a jaksí odměřené podobě. Naproti tomu, za degradovaným Ludvíkem je k vidění černý účes Zemánkovy mladé, sličné milenky, která nezúčastněně pojídá cukrovou vatu. Rovněž detailní záběr na jeho obličej znemožňuje střízlivý odstup, Ludvíkovy oči jsou neosvětlené, ztmavlé, a v důsledku toho jeho výraz evokuje spíše horoucí nepřátelství či dokonce vášnivou nenávist.

Již jsme několikrát zmínili osvětlování mizanscény, které má ve filmu svou funkci. Platí, že filmový narativ *Žertu* se odehrává převážně za denního světla, takže se neobjevují záběry utopené v černém prostoru tmy. Až závěrečné filmové dění, které odpovídá segmentům 4.1.5. se odehrává po západu slunce, čehož využívá narace. Už jsme se zmínili o hořkosti neúspěchu, která vyplývá z rozhovoru mezi dvěma muži. Když se o slovo přihlásí Jindřich, pohoršený Ludvíkovým odmítnutím jím milované Heleny, tím že Ludvíka s dětinsky směšným boxerským výpadem napadne, obestírá oba protagonisty černá barva. Mizanscéna jednak odkazuje k pokročilé večerní hodině, jednak symbolicky devaluje Ludvíkův ironicky vyznívající boj, jenž ještě doplňuje jeho replika: „Tebe jsem bít nechtěl.“<sup>94</sup>



obrázek č. 25. a 26.

Notně akční Ludvíkův pohyb při záběru dvacet pět je ještě umocněn bílou barvou košile. Na obrázku dvacet šest rovněž vyniká bělost Ludvíkovy košile, která zde podněcuje sledování jeho vizáže a výrazu. Ten je po bitce odevzdaný, rezignovaný,

<sup>93</sup> *Žert* [film]. Režie Jaromil JIREŠ. Československo, 1968.

<sup>94</sup> *Žert* [film]. Režie Jaromil JIREŠ. Československo, 1968.

nikoliv vyčerpaný a upokojený. Černá tma, do které je Ludvík jakoby zabřednut, odkazuje k pošmournému vyústění celého incidentu.

## 7. Rozdíly mezi literární deskripcí a filmovým ukazováním

V této kapitole se pokusíme konkretizovat některé rozdíly, které vyplynuly během naší analýzy.

Uvedli jsme, že deskripce myšlenkových pochodů či mentálních stavů postavy v literárním vyprávění musí vždy fungovat na základě nějaké míry protažení, kdy je diskurz protažen na úkor příběhu. Platí, že prezentace myšlenkových pochodů, která je de facto jejich slovním přepisem, deskripcí, konvenuje více právě slovesnému narativu. Dle nás to vyplývá z přirozenosti, s jakou pojmenováváme a poznáváme skutečnost také v reálném životě, činíme tak totiž slovesně. Seymour Chatman v této souvislosti zmiňuje dva typy lidské duševní činnosti, z nichž jeden verbalizaci vyžaduje a druhý nikoliv, poznávání je prvním případem a vnímání druhým.<sup>95</sup>

Analyzovali jsme Ludvíkovu textovou realizaci a uvedli jsme, že grafické symboly odkazují k rozumové životní orientaci. Vyložili jsme tuto orientaci jako způsob toho, jak Ludvík slovesně zaznamenává skutečnost. Jeho deskripce, poznávání již ovšem implikuje samo nabyté poznání. Tím, že je tato deskriptivní, analytická složka zveličena je rovněž evokován typ jeho percepce. Vycházíme z principu, že „nejen vyprávět, ale také mít svůj příběh, který je vyprávěn, se stává pro člověka čímsi životně důležitým.“<sup>96</sup> Daniela Hodrová cituje francouzského scénáristu<sup>97</sup> Jean-Claude Carrière: „Nejsme utkáni jenom z příběhů. Ale bez příběhu nejsme anebo jsme jen velmi málo.“<sup>98</sup> Existence Ludvíkova možného fikčního světa tak přirozeně odráží to, jak si vlastní podobu svých životů slovesně pojmenováváme při běžných životních situacích v reálném světě. Jazyk se ukazuje být tím nástrojem, jehož schopnosti přiléhavě simulují různé způsoby, jak tak činí člověk v reálném světě, přičemž je schopen zachytit nejenom obsahovost, ale rovněž dynamiku této obsahovosti.

---

<sup>95</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 190. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

<sup>96</sup> HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 780. ISBN 80-721-5140-1.

<sup>97</sup> Shodou okolností spoluautora scénáře k filmové adaptaci *Nesnesitelné lehkosti bytí*.

<sup>98</sup> HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 780. ISBN 80-721-5140-1.

Rozrušenost (případ Heleny), úsilí k odhlížení od reality (Jaroslav) či definice vlastní identity prostřednictvím rekonstrukce jiných životních příběhů (Kostka).

Filmová podoba *Žertu* pojala tematickou látku jako subjektivní vyprávění jediné postavy, Ludvíkovo hledisko je zde usouvztažňováno prostřednictvím diskurzivních filmových nástrojů. Dílčí prostříhy před tím, než je pozornost kompletně přenesena do minulosti psychologizují vyprávění a odkazují k povaze těkavé mysli, která danou vzpomínku pozvolna multiplikuje. Filmový narativ zde prakticky převádí to, co známe z literárního vyprávění, kde je takové „těkavé“ střídání pozornosti mezi minulostí či budoucností konvenční. Ve filmovém vyprávění ovšem toto řešení konvenční povahu nemá, ale působí spíše jako ozvláštňující, netradiční formální postup.

V subjektivně pojatém filmovém narativu se ukazuje být technikou, která vhodně simuluje lidské percepční vnímání v obrazech. Napodobuje tak lidskou mysl jinak než jazykové médium, napodobuje ji jaksi přímo, neopisně, možná lze říci až spontánně. Jinými slovy, jsme-li ponořeni do prožitých vzpomínek, promítáme si často tváře, objekty, detaily přímo tak, jak si je pamatujeme, neopisně, netransformujeme je do slov, ale oddáváme se obraznému snění či vzpomínání. Naproti tomu, kdykoliv o svých vzpomínkách hovoříme, tak je popisujeme, přisuzujeme jim konkrétní slova.<sup>99</sup>

Transformace do slov je tak nejpřirozenějším způsobem, jak svoje životní zkušenosti či vzpomínky někomu sdělujeme. Naproti tomu, obrazové inscenování fúze dvou časových rovin, minulosti vynořující se v přítomnosti, odjímá této bezděčné lidské činnosti atribut analytické reflexe, ale sugeruje spíše spontánnost, mimovolnost.

Dostáváme se k tomu, že filmový narativ jenom velice složitě může rekonstruovat analytický světonázor, hierarchizaci myšlenek, usilování o detailní popis situace, jako jsme to sledovali v kapitole 4.1. Obdobně to platí i u kapitoly 4.2., film Heleninu sentimentalitu, naivitu nepopisuje, nerekonstruuje ji prostřednictvím percepčního záznamu, nezaznamenává ji v čase vzniku, ale nějakým způsobem už ji shrnuje v čase. „Byl jste ke mně strašně milý,” jako vyřčená věta funguje pateticky, sentimentálně, ale negeneruje tuto sentimentalitu v okamžiku jejího nevědomého vzniku. Helena ve filmu sentimentálně promlouvá, avšak v literárním vyprávění v rámci svého vyprávěcího partu, jak jsme ukázali, dává fikčnímu okolí sentimentální charakter.

---

<sup>99</sup> Hovoříme o vzpomínkách do značné míry až v narativní podobě.

Dalším výrazným rozdílem mezi literárním a filmovým vyprávěním se nám jeví způsob, jak je v jednotlivých médiích generován fikční svět. V kapitole 5. jsme si povšimnuli, že zodpovězení této otázky je základní pro další uvažování o samotném filmovém vyprávění. Zatímco v literárním vyprávění jsou hranice mezi hledisky ostré, zřetelné, ve filmovém narativu nikoliv. Subjektivně vyprávěný narativ filmové podoby *Žertu* „dává ukázat“ vizáž, chování i hlasovou charakteristiku postavy prostřednictvím vypravěčova hlediska, k němuž jsou filmové prvky usouvztažňovány. Oproti tomu literární vyprávění s ostrým rozdělením mezi hledisky generuje čtveřici subsvětů, které jsou zvýznamňovány, diferencovány a vůči sobě navzájem nezávislé. Vyprávěné události ve filmu jsou předkládány antropomorfizovaným vypravěčem, zatímco jsou usouvztažňovány implikovaným autorem. Toto usouvztažnění má ovšem nejasnou míru přivlastnění. Není zřejmé, jakou mírou odkazuje k modálnímu systému dané fikční postavy, která je vypravěčem, a do jaké míry jde o obecnou charakteristiku postavy. Vyniká to zejména ve srovnání s románem, kde je diverzifikace hledisek prohloubena a zvýznamněna ostrým narýsováním hranic mezi vyprávějícími postavami na úrovni kompozice, a to tak jasně, že tyto celky odkazují až k vlastní povaze fikčních subsvětů.

Zmínili jsme se rovněž o potenciální atraktivnosti vizualizace některých scén. Například folklórní motivy, které tvoří význačnou linii ve filmovém vyprávění vystihují atmosféru *Jízdy králů* v daleko vyšší míře dynamičnosti, než je schopen to provést literární narativ.

Závěrem chceme ještě jednou zdůraznit, že jak vyprávění literární, tak filmové má vlastní extra-nástroje, které mohou generovat odlišné významy povahových rysů fikčních charakterů, fikčního prostoru či obecně fikčního světa. Na narativu *Žertu* v literární podobě jsme demonstrovali užití nástrojů jazykových, syntaktických či promluvových. U filmové podoby jsme ukázali užití nástrojů stříhu, kamery, zvukové složky či podoby mizanscény. Naše závěry mohou být použity jako východisko pro případné analýzy filmové adaptace, která musí být vždy zkoumána s citlivým ohledem na odlišnost nástrojů daných médií.



## Závěr

V diplomové práci jsme se zabývali dvojitým způsobem vyprávění podobného příběhu. Románem *Žert* Milana Kundera a jeho filmovou adaptací Jaromila Jireše. V této souvislosti jsme práci rozdělili do dvou linií, první odpovídá pojednání o literárním, druhá o filmovém vyprávění. Nekladli jsme si za cíl vyhotovit adaptační analýzu, ale nahlíželi jsme na oba narativy jako na svébytná média, která jsou různě vyprávěna. Věnovali jsme se oběma narativům na základě nástrojů, kterými daná média disponují v rámci narace. Předestřeli jsme východiska práce, kterými se stala teorie fikčních světů a naratologie. Zdůraznili jsme, že jsme si nekladli za cíl redefinovat či novátorsky přispět k už etablovaným literárním pojednáním o románu. Naším originálním přístupem bylo, že jsme navázali na dosud zkonsolidované interpretace a v návaznosti na ně představili možnosti literárního vyprávění. V rámci druhé linie jsme nejprve prozkoumali filmové ohlasy na film *Žert* Jaromila Jireše, načež jsme se pokoušeli přistupovat k němu odděleně od románu.

Sjednocující kategorií, která ohraničila oblast našeho zájmu se stala naratologická kategorie času.

První linii naší práce jsme koncipovali ve dvou úrovních. Zaprvé jsme definovali fikční svět románu *Žert*, kdy jsme navázali na výborné interpretační teorie, které jsme doplnili o rozměr kontaminace jednotlivých hledisek. Odhlédli jsme od pojmání vyprávěných partů jako hledisek a zaměřili jsme se na akt slovesného pojmenování fikčního světa. Každou z těchto formulací jsme označili jako subsvět, který je součástí vyššího celku fikčního světa. Tím jsme se dostali až k analýze textové realizace čtveřice subsvětů. V ní jsme navázali na Květoslava Chvatíka, Helenu Koskovou či Tomáše Kubíčka a zaměřili jsme se přímo na hlavní nástroj literárního vyprávění, na jazyk. Představili jsme, jaké významové možnosti může definovat subjektivní literární vyprávění prostřednictvím syntax, pojmenování aspektů v rámci daného subsvěta, či prostřednictvím konkrétních promluvových typů, jako je přímá či polopřímá řeč.

Druhou linii naší práce jsme koncipovali také ve dvou úrovních. Nejprve jsme definovali jediný fikční svět filmu, jehož součástí jsou fikční postavy a jenž je vyprávěn na jedné straně vypravěčem a konceptem implikovaného autora na straně druhé. Určili jsme Ludvíka jako vypravěče a současně jako autoritu, vůči které jsou usouvztažňovány filmové nástroje filmu. Analyzovali jsme diskurzivní nástroje filmu

jako mizanscéna, střih, kamera či zvuk. Navrhli jsme vlastní schéma, které ukazuje způsob vyprávění subjektivního narativu. Pohovořili jsme o zařazení událostí do diskurzu a o významu, jaký to sehrává při vyprávění. Zaměřili jsme se na jednotlivé aspekty filmové mizanscény a na funkci, jakou při vyprávění mají.

Mezi oběma typy vyprávění jsme určili hlavní odlišnost, která vyplývá z nástrojů, které daná média mají při vyprávění. Na jedné straně existuje jazyk jako nástroj, který odpovídá nejelementárnějšímu způsobu pojmenovávání existence u každého jednotlivce. Jazyk umožňuje deskripci pocitů, což je jedinečný nástroj například při vyprávění o rozumově orientovaném fikčním charakteru. Umožňuje zdůraznit rozumově orientované hledisko prostřednictvím grafických symbolů jako závorky, středníky či uvozovky, jako jsme to určili u Ludvíka. Ukázali jsme, že na základě toho, jak je strukturálně koncipován jeho vyprávěcí part, si čtenář interpretuje vyprávěcí postavu. Literární narativ může rovněž evokovat bezprostřední zachycování myšlenek, které se odehrává „jakoby“ ze statického místa, jako jsme to ukázali u Heleny. Určili jsme konkrétní situace v textu, které odkazují k Helenině konstituování fikčního světa. Obdobně jsme postupovali v podkapitolách, které se věnovaly Jaroslavovi a Kostkovi. Vedle toho filmové vyprávění jsme vyhodnotili jako schopné zachytit těkavost lidské mysli v jakési bezprostřednosti, neopisnosti či spontánnosti.

Zdůraznili jsme rovněž potenciál vizuální atraktivnosti u filmového vyprávění.

Kapitoly z první linie našeho pojednání jsme doplnili shrnutími, která usnadňují orientaci ve strukturovaném výkladu, od tohoto postupu jsme opustili v méně strukturované druhé linii naší práce.

## **Anotace**

**Příjmení a jméno autora:** Bílek Jan

**Název katedry a fakulty:** Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta

**Název diplomové práce:** Žert: literární a filmové vyprávění příběhu

**Vedoucí diplomové práce:** Mgr. Jiří Hrabal, Ph.D.

**Počet znaků:** 124 057

**Počet příloh:** 0

**Počet titulů použité literatury:** 47

**Klíčová slova:** fikční světy, naratologie, Žert, Milan Kundera, vyprávění, příběh

**Charakteristika diplomové práce:** V diplomové práci se zabývám literárním a filmovým vyprávěním příběhu na vzorku románu *Žert* Milana Kundery a na stejnojmenné filmové adaptaci režiséra Jaromila Jireše. Věnuji se teoretickým otázkám literární a filmové naratologie, zejména kategorii vyprávění a dílčí kategorií času. Zaměřuji se na to, jak je určován fikční svět v literárním narativu a současně, jak definovat filmového vypravěče v subjektivním narativním filmu. Dále se soustředím na literární a filmové nástroje a na způsob, jakým se podepisují pod vyprávění. V literárním vyprávění je to jazyková složka díla, syntaktická a lexikální výstavba. Ve filmovém vyprávění aspekty mizanscény, kamera, střih či zvuková složka.

## Resumé

The thesis deals with literary and film telling the story of a sample of the novel *The Joke* Milan Kundera and the eponymous film adaptation directed by Jaromil Jireš. I deal with the theoretical questions of literary and film narratology, especially the category of narratives and sub-categories of time. I focus on it, as determined by the fictional world of literary narrative and also how to define a film narrator in the subjective narrative film. I will also concentrate on the literary and film tools and the way they are signed under the narrative. In the literary narrative, it is the language component of the work, syntactic and lexical construction. In film narration, aspects of mizanscene, camera, editing, or sound component.

In the first part I present the literary narrative and the fictional world of the novel *Jert*. I follow the theoretical concept as formulated by Lubomír Doležel. The theory of fictional worlds makes it possible to see the fictional world of the narrative as the coexistence of the four subsets that intertwine each other. The key chapter of this section is four queries of textual realizations where I focus on the language and syntactic parameters of the speech. Next, I analyze the conflict of individual aspects and show how they contradict each other. In this chapter, there are schemas presenting the operation.

In the second part, which is dedicated to the film story, I evaluate the fictional world and then I address the question of how this fictional world is narrated. I use especially the findings of David Bordwell and Seymour Chatman. In this context, I analyze mizanscene, editing, camera and sound. I show how the using of these tools is reflected in the whole film.

The aim of my work was to demonstrate the difference between literary and film narration. Literary narrative has language options that can refer to a fictional character. The film narration works with other tools that generate specific meanings in the film narrative. In the last chapter, I give specific examples of differences between literary and film narratives. I'm thinking about the difference in literary description and film showing.

## Seznam použité literatury

### Primární literatura

KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vyd. 7. V Brně: Atlantis, 1967. ISBN 978-80-7108-287-3.

*Žert* [film]. Režie Jaromil JIREŠ. Československo, 1968.

### Sekundární literatura

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. [Nachdr.]. Madison: Univ. of Wisconsin Pr, 2007. ISBN 02-991-0174-6.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

COHN, Dorrit. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1983. ISBN 06-911-0156-6.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II: fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2661-1.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Vyd. 2. Příbram, 2014. Scholares. ISBN 978-80-87855-13-3.

DOLEŽEL, Lubomír. *O stylu moderní české prózy: Výstavba textu*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960.

FOŘT, Bohumil. *Fikční světy české realistické prózy*. Praha: Akropolis, 2014. ISBN 978-80-7470-078-1.

FOŘT, Bohumil, Jiří KUDRNÁČ a Petr KYLOUŠEK, ed. *Milan Kundera, aneb, Co zmůže literatura?: soubor statí o díle Milana Kundery*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-380-7.

GENETTE, Gérard: „Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)“. *Česká literatura*, č. 3, 4, 2003, s. 302–327, 470–495.

HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-721-5140-1.

HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011. ISBN 978-80-7272-390-4.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994. ISBN 80-710-8080-2.

JAROŠ, Jan. *Jaromil Jireš*. Praha: Československý filmový ústav, 1990, 30. s.

JEDLIČKOVÁ, Alice: „Čas a jeho úloha při konstituování narativního díla“. In: *Na cestě ke smyslu*. Eds. Miroslav Červenka a kol. Praha: Torst 2005, s. 179–243.

Kol.: *Český hraný film IV (1961–1970)*. Praha 2004.

KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany, 1998. Profily. ISBN 80-860-2219-6.

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001. Studium (Host). ISBN 80-7294-043-0.

LE GRAND, Eva. *Kundera aneb Paměť touhy*. Olomouc: Votobia, 1998. Velká řada (Votobia). ISBN 80-719-8305-5.

NEKULA, Marek, Zdenka RUSÍNOVÁ a Petr KARLÍK. *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995. ISBN 80-710-6134-4.

NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-729-4170-4.

PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7.

RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění I-III*. Praha: Oikoymenth 2000, 2002, 2007.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Brno: Host 2001.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film: Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993. ISBN 59-011-93. s. 62

## Články

DOČKAL, Jan. Žert. *Film a divadlo*. 1990, **24**(24).

DOČKAL, Jan. Žert. *Film a divadlo*. 1990, **24**(24), 22.

FRANCL, Gustav. Zmysel finále. *Film a divadlo*. 1969, **13**(3).

FRANCL, Gustav. Žert na filmovém plátně. *Kino*. 1969, **24**(7).

FRIDRICHOVÁ, Eva. Ženám vstup zakázán...: aneb Žert s legrací i bez legrace. *Kino*. 1968, **23**(14).

JAROŠ, Jan. Odvrácená strana žertování. *Scéna*. 1990, **15**(17), 6.

JAROŠ, Jan. Ohlédnutí. *Film a doba*. 1990, **36**(2).

JAROŠ, Jan. Spříznění volbou. *Záběr*. 1990, **23**(14).

KAREŠOVÁ, Zdena. Jireš o krutém žertu života: Nová příležitost autora křiku. *Film a divadlo*. 1968, **12**(23).

KUBÍKOVÁ, Pavla. Žert. *Záběr*. 1990, **23**(24), 6.

LUKEŠ, Jan. O smyslu destrukcí. *Kino*. 1990, **45**(18), 15.

LUKEŠ, Jan. *Orgie střídmosti*. Praha: Národní filmový archiv v Praze, 1993, s. 167-168.

NEZVAL, Martin. Ludvíkova skepse: Kunderův Žert opět v našich kinech. *Mladá fronta*. 1990, **46**(171).

PACOVSKÝ, Ludvík. Třikrát Žert. *Kino*. 1969, **24**(2).

ŠVANDA, Pavel. Žert v kině. *Host do domu*. 1969, **16**(5).