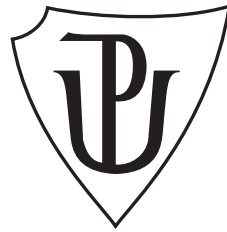


UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
Katedra bohemistiky



Bc. Lucie Hammerlindlová

# **Psychologický román ve filmu**

**Psychological Novel in the Film**

(magisterská diplomová práce)

**Česká filologie**

Vedoucí práce: PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

Olomouc 2013

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

V Olomouci dne .....  
Lucie Hammerlindlová

Ráda bych poděkovala vedoucímu diplomové práce PhDr. Janu Schneiderovi, Ph.D., za odborné vedení, inspirativní konzultace a v neposlední řadě také za jeho nekonečnou trpělivost, kterou přispěl k vypracování této magisterské práce.

*If you are listening closely to a song on a tape and the tape is abruptly switched off, you are likely to feel frustrated. If you are start reading a novel, become engrossed in it, and then misplace the book, you will probably feel the same way.*

Bordwell – Thompson, 1990

Úvod.....	7
Stat'.....	9
I. Teoretická část.....	9
1. Teoretické a metodologické vymezení.....	9
1.1 Překlad z literatury do filmu .....	9
1.2 Proměna příběhu v literatuře a ve filmu .....	13
1.3 Psychonarace a působení v literatuře a ve filmu.....	14
1.4 Vypravěč v literárním a filmovém vyprávění.....	15
1.5 Fokalizace .....	16
1.6 Proměna charakteristiky postav .....	18
1.7 Prostor v literatuře a ve filmu .....	19
II. Analytická část .....	22
2. Egon Hostovský – Ladislav Brom: Ztracený stín – Vyděrač.....	22
2.1 Proměna příběhu .....	22
2.2 Psychonarace .....	23
2.3 Vypravěč a focalizace.....	25
2.4 Proměna charakteristiky postav .....	26
2.5 Prostor příběhu.....	27
3. Karel Josef Beneš – Curtis Bernhardt: Uloupený život – A stolen Life .....	29
3.1 Proměna příběhu .....	29
3.2 Psychonarace .....	31
3.3 Vypravěč a focalizace.....	33
3.4 Proměna charakteristiky postav .....	34
3.5 Prostor příběhu.....	35
4. Jaroslav Havlíček – Jiří Bělka: Neviditelný .....	38
4.1 Proměna příběhu .....	38
4.2 Psychonarace .....	40
4.3 Vypravěč a focalizace.....	42

4.4 Proměna charakteristiky postav .....	44
4.4.1 Soňa .....	44
4.4.2 Petr .....	46
4.5 Prostor příběhu.....	47
4.6 Některá vybraná filmového specifika překladu <i>Neviditelného</i> .....	48
5. Václav Řezáč – Jaroslav Balík: Černé světlo – Rytmus 1934 .....	51
5.1 Proměna příběhu .....	51
5.2 Psychonarace .....	52
5.3 Vypravěč a fokalizace.....	54
5.4 Proměna charakteristiky postav .....	56
5.5 Prostor příběhu.....	58
6. Zobecnění a shrnutí výsledků dílčích analýz .....	60
6.1 Proměna příběhu .....	60
6.2 Psychonarace .....	61
6.3 Vypravěč a fokalizace napříč médii.....	61
6.5 Prostor příběhu.....	62
Závěr .....	64
Obrazová příloha.....	65
Anotace .....	71
Resumé.....	72
Použitá literatura .....	74
Primární .....	74
Sekundární .....	74

## Úvod

Tématem předkládané diplomové práce je problematika vybraných děl české psychologické prózy ve vztahu k filmovým adaptacím, jež vznikly na jejich základě. Bude se tedy věnovat intermediálnímu srovnání obou děl. Podkladový teoretický aparát bude vycházet především z teorie věnující se oblasti filmové adaptace a dále také poznatky z teorie naratologie, filmové vědy či literární topologie. Určující pro nás budou základní práce autorů jako je Seymour Chatman, Franz K. Stanzel či Gérard Genette, dále pak díla Lindy Hutcheonové, Briana McFarlana a Petra Bubeníčka, popř. také práce Alice Jedličkové.

Kritérium pro výběr konkrétních románů a jejich adaptací bylo stanoveno s ohledem na předlohouvé texty – psychologické romány. Určující pro nás tak bylo období, v němž díla vyšla, jsme zvolili psychologické romány třicátých (první poloviny čtyřicátých) let, tedy období, které je charakteristické velkým rozmachem psychologické prózy. Romány byly zvoleny čtyři, a to z důvodu co největší možné variability. Zatímco u výběru románů byl kladen důraz na jejich příslušnost k jedinému období, na adaptace byl kladen nárok zcela opačný. Účelem je zde možnost sledování proměn v přístupu k adaptačnímu procesu v čase. Za pomoci těchto kritérií byly zvoleny tyto adaptace: *Ztracený stín* Egona Hostovského z roku 1931, který byl později zfilmován Ladislavem Bromem pod názvem *Vyděrač* v roce 1937, dále *Uloupený život* (1935) Karla Josefa Beneše a jeho adaptace *A Stolen Life* Curtise Bernhardta z roku 1946, následujícím dílem je *Neviditelný* (1937) Jaroslava Havlíčka zfilmovaný Jiřím Bělkou roku 1965 a nakonec jsme vybrali také *Řezáčovo Černé světlo* (1940) adaptované v roce 1980 Jaroslavem Balíkem pod názvem *Rytmus 1934*.

V první části práce bychom chtěli provést základní teoretické vymezení a připravit tak podklady pro následné analýzy. Věnovat se budeme nejprve obecnému tématu překladu z literatury do filmu, následně pak kategorii vypravěče, psychonaraci, problematice fokalizace, zajímat nás bude charakteristika postav a v neposlední řadě také možnosti konstituce prostoru v obou zkoumaných typech narativu.

Druhá část bude plně věnována analýzám a interpretacím vybraných děl, které budou probíhat na podkladě vymezené metodologie. Díla budou v této části řazena chronologicky (podle datace románů).

Naše konkrétní otázky a případně i cíle, jež se v souvislosti se zkoumáním literárních děl a jejich adaptací klademe, budou vymezeny úžeji v následující teoretické kapitole.



# Stat'

## I. Teoretická část

### 1. Teoretické a metodologické vymezení

Teoretická část předkládané diplomové práce si neklade za cíl představit celou škálu možných přístupů k filmovým adaptacím literárních děl, ale chtěli bychom v ní vymezit konkrétní přístup k adaptaci a nastínit tak postup při vlastních analýzách a interpretacích. Vymezený přístup bude tedy sloužit jako podklad pro rozборы vybraných děl v navazující analytické části. V tomto teoretickém vymezení vycházíme jednak z odborné literatury věnující se naratologii, intermedialitě, problematice filmové adaptace či topologii, jednak také z našeho předchozího bádání, na něž částečně navazujeme.

#### 1.1 Překlad z literatury do filmu

Cílem, který jsme si vytyčili pro naše zkoumání filmových adaptací literárních narativů, je v první řadě nastínění problematiky překladu. V naší předchozí práci jsme vysvětlili, že „chápeme filmovou adaptaci jako samostatné dílo, mezi nímž a předlohou probíhá intermediální dialog a adaptační proces je pro nás procesem ‚překladu‘ z jednoho ‚jazyka‘ do druhého. Filmová adaptace je v tomto pojetí inspirována svou předlohou a rozhodně není jejím doslovným přepisem a důsledným přepracováním.“<sup>1</sup> Jinými slovy chápeme román (novelu, povídku...) a film jako rovnocenné, autonomní texty. Je však třeba upozornit na skutečnost, že tato dvě samostatná díla jsou už z podstaty procesu adaptace spolu nerozlučně spjata a každá z adaptací je spojena se svou předlohou bohatou sítí explicitních intertextových vztahů. Právě z těchto vztahů pak vychází naše zkoumání *psychologického románu ve filmu*. Neptáme se však po věrnosti/nevěrnosti nového zobrazení fikčního světa: „Celá řada textů o adaptaci se až příliš často omezovala a dosud omezuje na posuzování filmového přepisu v přímočarém

---

<sup>1</sup> HAMMERLINDLOVÁ, LUCIE: *Vlčí jáma: román a film*. Olomouc: FF UP, 2011, s. 35. Nepublikovaná bakalářská práce.

vztahu k jeho předloze. Takové hodnocení filmů úzce souvisí s očekáváním věrnosti originálu. Diváci bývají nespokojeni s filmovým či televizním prepisem, neboť se z něj vytratila jejich oblíbená zápleтка, postava, došlo k proměnám časoprostoru, odlišnému uzavření příběhů, byly připsány nové postavy a zápletky atd.“<sup>2</sup> Nás zajímají spíše proměny, k nimž v procesu adaptace došlo: sledována bude například adaptace vypravěče do nového média a jeho přeměny, charakteristika postav, způsoby konstituce prostoru fikčního světa...

S existencí vztahů mezi adaptací a předlohou počítá např. koncept vědoucího a nevědoucího publika/diváka<sup>3</sup> Lindy Hutcheonové. V tomto pojetí Hutcheonová upozorňuje na to, že při procesu interpretace filmové adaptace dochází k vyplňování tzv. prázdných míst<sup>4</sup> skrze znalost předlohy: „In the process we inevitably fill in any gaps in the adaptation with information from the adapted text. Indeed, adapters rely on this ability to fill in the gaps when moving from the discursive expansion of telling to the performative time and space limitations of showing. Sometimes they rely too much, and the resulting adaptation makes no sense without reference to and foreknowledge of the adapted text.“<sup>5</sup> Neznamená to však, že filmovou adaptací nelze „číst“ bez znalosti její předlohy či že je nutné při interpretaci spojovat adaptaci s její předlohou. Hutcheonová v tomto svém pojetí upozorňuje na dvě možnosti čtení adaptovaného textu – se znalostí předlohy (které indikuje očekávání a srovnávání /a v případě *nevydařených adaptací* někdy také snazší čtení/) a bez znalosti předlohy. Tento koncept nejenže, jak jsme již řekli, dokládá onu propojenost adaptací s předlohami, ale zároveň se ukazuje jako užitečný při práci s konkrétními adaptacemi (viz dále v interpretační části, např. v kapitole věnované *Neviditelnému*).

V souvislosti se znalostí/neznalostí předlohy divákem snad můžeme na okraj připomenout přístup Julie Sandersové<sup>6</sup>, v němž rozlišuje pojmy *adaptace* a *přisvojení*. Zatímco *adaptace* se na svou předlohu explicitně odvolává a pracuje s očekáváním diváků, *přisvojení* se předlohou pouze inspiruje a vztahy s ní spíše maskuje, než zdůrazňuje.

---

<sup>2</sup> BUBENÍČEK, PETR: *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*. In *Illuminate* 2010, č. 1, s. 12.

<sup>3</sup> *knowing a unknowing audience*, srov. HUTCHEON, LINDA: *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 120.

<sup>4</sup> *gaps*, srov. HUTCHEON, LINDA: *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 120.

<sup>5</sup> HUTCHEON, LINDA: *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 121.

<sup>6</sup> Srov. SANDERS, JULIE: *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.

Základem zkoumání překladu z literárního do filmového narativu je odlišení různých vrstev /informačních kanálů<sup>7</sup>/, kterými disponují média knihy a filmu. Je třeba diferencovat mezi vrstvou verbální, s níž výhradně pracuje literatura, a vrstvami, které má k dispozici film: „Filmy skýtají narativům nové zajímavé možnosti (...), neboť nedisponují jen s jedním, nýbrž dvěma simultánními informačními kanály, vizuálním a auditivním (a v auditivním nejen hlasy, ale i hudbou a zvuky). Ty mohou pracovat nezávisle (...).“<sup>8</sup> Kromě aspektů, na které upozorňuje Chatman, bychom chtěli poukázat na to, že také film pracuje s verbální vrstvou<sup>9</sup> podobného typu jako kniha (byť není jeho hlavní doménou) – do této vrstvy by spadaly veškeré nápisy, které se ve filmu objevují či záběry listin a dopisů určené ke čtení divákem. Dále bychom do této vrstvy mohli zahrnout promluvy postav nebo případný voice-over vypravěče (tento verbální kanál je ztvárněn ve filmu auditivně). Jak se ukáže, není toto upozornění na verbální vrstvu filmového narativu (která se objevuje jak v jeho vizuální, tak v auditivní složce) samoučelné. Je totiž nasnadě, že právě sdílení verbální složky, byť různými způsoby, je spojujícím článkem mezi literárním a filmovým vyprávěním.

S ohledem na rozlišení vrstev /informačních kanálů/, jimiž námi zkoumaná média disponují, se nabízí řada zajímavých podnětů a otázek. My se v naší práci zaměřujeme především na to, jak jsou jednotlivé prvky narativu z verbálního zpracování přeneseny na filmové audio-vizuální plátno. Brian McFarlane<sup>10</sup> přispívá v tomto ohledu do teorie adaptace diadickým modelem, v němž naznačuje dvojí možnost intermediálního přenosu. Prvky literárního díla mohou jednak vyžadovat *adaptaci* (tzn., že nejsou přenositelné mezi různými sémiotickými systémy: myslíme si, že takovým prvkem může být např. literární vypravěč, který – není-li jako vypravěčský hlas užit např. *voice-over* – musí být do filmu speciálně adaptován) nebo jsou prvky jednoduše přeneseny z média do média, pro což McFarlane užívá termínu *transfer* (takto přenositelný je například příběh, který se pak specifickými možnostmi médií formuje ve vyprávění, které už je naopak adaptováno – viz níže).

---

<sup>7</sup> Srov. CHATMAN, SEYMOUR: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Brno: Host, 2008.

<sup>8</sup> CHATMAN, SEYMOUR: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Brno: Host, 2008, s. 165.

<sup>9</sup> BUBENÍČEK, PETR: *Mezi slovem a obrazem: Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno: FF MU, 2007, s. 10.

<sup>10</sup> MCFARLANE, BRIAN: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Shrnuto McFarlanovými slovy jsou pro transfer příznačné „those element of the original novel which are transferable because not tied to one or other semiotic system (...)“<sup>11</sup>, zatímco pro adaptaci „those which involve intricate processes of adaptation because their effects are closely tied to the semiotic system in which they are manifested.“<sup>12</sup>

McFarlane není jediný, kdo se zabývá možnostmi přenosu různých prvků narativu mezi médii. Jak píše Stanzel, při zkoumání na intermediálním poli je třeba sledovat vzájemné ovlivňování a přejímání narativních technik využívaných primárně v jednom z médií: „Podrobné srovnání obou médií by samozřejmě muselo vzít v potaz i působení literalizace filmu (...)“<sup>13</sup> Upozorňuje v této souvislosti na práci Horsta Meixnera<sup>14</sup>, který rozeznává *literárně technické vzory* přejímané filmem, jako jsou např. fabule, typizace charakterů postav, *integrace minulosti jako reminiscence*, leitmotivy, vnitřní dialogy ztvárňované technikou voice-over atd. Tyto Meixnerovy jmenované *literárně technické vzory* odpovídají McFarlanově vymezení prvků, které mohou být užívány v obou médiích a k jejich přenosu slouží prostý *transfer*.

Přestože naše teoretické vymezení a úvahy o překladu z literatury do filmu zůstávají v tomto místě spíše v náznacích, myslíme si, že mohou tvořit dostatečný metodologický podklad pro naše samostatné uvažování nad konkrétními adaptacemi. Inspirativní jsou pro nás návrhy a vymezení případného analytického pole, tak jak jej nastiňuje ve své práci Stanzel (ač si sami tak vysoké cíle neklademe): „Již z (...) náznakové skici vztahů mezi románem a filmem snad vyplývá, jak se dá využít analýz zfilmovaných románů k objasnění specifických narativních zvláštností. Literární věda (...) bude muset v stále větší míře brát v úvahu změny literárního textu při jeho reprodukci v nejazykovém médiu. (...) Problém přenášení jistých literárních narativních struktur a VS do jiných médií však ještě není dostatečně prozkoumán. (...): přenášení z jednoho média do druhého se může stát východiskem analýzy specifických žánrových znaků románu a filmu. Dokonce i filmy, v nichž se literární předlohy projevuje jen v hrubém zřetězení, mohou být využity v tomto smyslu, třeba tím že provokují

---

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>12</sup> MCFARLANE, BRIAN: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 20.

<sup>13</sup> STANZEL, FRANZ K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 144.

<sup>14</sup> Srov. MEIXNER, HORST: *Filmische Literatur und literarisierter Film*. In *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*, 36.

k restaurování původní sémantické struktury, při němž bude teprve možno rozpoznat pravý význam některých aspektů.“<sup>15</sup>

## 1.2 Proměna příběhu v literatuře a ve filmu

V diplomové práci budeme sledovat, jak je adaptací proměňován *příběh* a jeho *vyprávění*. Termíny příběh a vyprávění, tak jak jsou pojímány v této práci, odpovídají také vymezení termínů *fabule/syžet*, popř. Chatmanovým termínům *příběh/diskurs*). Vyprávěním<sup>16</sup> rozumíme způsob, jakým je v narativu zobrazován příběh. Pojem příběhu zahrnuje původní nezpracovaný materiál<sup>17</sup>, v němž jsou obsaženy veškeré události konané postavami ve vymezeném prostoru a v příslušném čase, řazené chronologicky tak, jak se „udály“. Při vyprávění pak dochází k operacím *uspořádání* a *výběru*<sup>18</sup>. Na základě operace výběru nemusí výsledné vyprávění obsahovat všechny složky předlohového příběhu (některé mohou být např. vyjádřeny pouze implicitně, viz úvahy o prostoru).

Při úvahách nad proměnami příběhu a jeho vyprávění vycházíme z předpokladu nastíněného McFarlanem, že zatímco příběh je do nového média snadno přenositelný (dochází k prostému *transferu*), je u vyprávění třeba *adaptace* jednotlivých prvků vyprávění v závislosti na typu média a jeho schopnosti vyprávění (jak jsme popsali výše, má každé médium své specifické možnosti vyprávění s ohledem na informační kanály a sémiotický systém, s nímž pracuje): „Novel and film can share the same story, the same ‚raw materials‘, but are distinguished by means of different plot strategies which alter sequence, highlight different emphases, which-in a word defamiliarize the story. In this respect, of course, the use of two separate system of signification will also play a crucial distinguishing role.“<sup>19</sup>

Proměny příběhu, jak jsme naznačili výše, budou podle našeho názoru korelovat s odlišnými možnostmi vyprávění v předlohovém a v adaptovaném textu. Při sledování

---

<sup>15</sup> STANZEL, FRANZ K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 110–111.

<sup>16</sup> Jsme si vědomi, že pro filmové zpracování příběhu bývá užitečné rozlišení vyprávění na *telling* a *showing* – pro potřeby naší práce ale není nutno tyto dva aspekty filmového vyprávění rozlišovat.

<sup>17</sup> Srov. MCFARLANE, BRIAN: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarenton Press, 1996, s. 23.

<sup>18</sup> Srov. CHATMAN, SEYMOUR: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Brno: Host, 2008.

<sup>19</sup> MCFARLANE, BRIAN. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarenton Press, 1996, s. 23.

příběhu se budeme zaměřovat na jeho hlavní atributy zprostředkované vyprávěním, a to jak je s nimi dále pracováno v cílovém médiu.

### 1.3 Psychonarace a působení v literatuře a ve filmu

Pro své zkoumání románu a jeho filmové adaptace jsme zvolili specifický žánr psychologického románu. Pro tento žánr jsou signifikantní některé osobité prostředky vyjadřování, které nazýváme psychonarací. Pod psychonarací rozumíme veškeré prostředky, kterými lze vyjádřit psychologické charakteristiky postav, jejich myšlenky, nálady a emoce.

Psychonarace (někdy také *záznam myšlenek*) je přesněji definována jako „reprodukce nevyslovených myšlenek určité postavy prostřednictvím vypravěče,<sup>20</sup> která „není součástí řeči postavy, ale vypravěčova diskurzu. (...) Výsadou této nejméně přímé formy zobrazení vědomí je časově zhuštěná nebo prodloužená reprodukce obsahů vědomí jakož i schopnost jazykově vyjádřit neverbalizované obsahy vědomí, resp. nevědomí (sny).“<sup>21</sup>

Dále nás také zajímají takové prostředky, které nějakým způsobem působí na recipienta a na jeho vnímání fikčního světa. Naše předchozí zkoumání vztahu filmového a literárního narativu z hlediska jeho psychologického žánru naznačily, že „atmosféra psychologického žánru není dána pouze psychologii postav, ale například také funkcemi a atmosférou prostoru či využitím některých specifických prostředků (metafory, personifikace, využití hudby...).“<sup>22</sup>

Tyto prostředky bývají v odborné literatuře nazývány jako *literární působení*. Pokud bychom chtěli literární působení blíže definovat, lze říci, že: „zahrnuje (...) momenty, které přetrvávají aktuální akt čtení. Jedná se o velmi rozdílné stopy, které čtení literárního textu zanechala v čtenáři samém (...). Liter. p. může znamenat vliv liter. děl na ostatní texty a autory, ale také psychické, morální a sociální následky, které vyplývají z percepce (...).“<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> NÜNNING, ANSGAR (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 878.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 878.

<sup>22</sup> HAMMERLINDLOVÁ, LUCIE: *Vlčí jáma: román a film*. Olomouc: FF UP, 2011, s. 40. Nepublikovaná bakalářská práce.

<sup>23</sup> NÜNNING, ANSGAR (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 651.

Myslíme si, že pro naši práci jsou důležité oba vymezené termíny. Jsme totiž přesvědčeni, že obě složky jsou spolu úzce spjaty a navzájem se proplétají: např. se domníváme, že nálady, emoce či charakteristiky nemusí být nutně ztvárněny jen vypravěčovou promluvou (a tím být explicitně vyřčeny) a naopak působení prvků narativu na recipienta může být zároveň prostředkem ztvárnění charakteristiky postav a odhalení jejich niterných pochodů. Obojí také (jak vyjadřování psychologických obsahů, tak působení) přispívají ke specifické atmosféře psychologického žánru.

#### 1.4 Vypravěč v literárním a filmovém vyprávění

Další kategorií, kterou budeme v naší diplomové práci sledovat, je kategorie vypravěče. Zajímá nás, jak je vypravěč přenesen z verbálního do vizuálně/auditivně ztvárněného fikčního světa, o čem vypovídají jeho proměny a v neposlední řadě také to, jaké mohou být projevy *vypravěče* ve filmovém narativu. Vypravěč bude analyzován na základě teorií Gérarda Genetta, Franze K. Stanzela či Seymoura Chatmana, který navrhl koncepci filmového vypravěče.

Genette ve své práci *Narrative discourse* rozlišuje vypravěče extra- a intradiegetického, podle toho ve které narativní rovině se vyskytuje: extradiegetický je vně světa postav, zatímco intradiegetický se nachází ve světě postav. Dále pak je u vypravěče rozlišována jeho účast na vyprávění. Heterodiegetický se dějí v narativním světě neúčastní, homodiegetický ano (Genette rozlišuje i další stupně účasti: hypodiegetického a hypohypodiegetického vypravěče).

Teorii Franze K. Stanzela navrženou v *Teorii vyprávění* zařazujeme pro její srozumitelné a mnohvrstevnaté vymezení kategorie vypravěče. Při našich analýzách budeme vycházet primárně ze Stanzelova typologického kruhu, ve kterém jsou navrženy vzájemně se prolínající vyprávěcí situace:

„Typické vyprávěcí situace (VS) je třeba chápat především jako hrubý náčrt tří zásadních možností, jak lze zobrazit zprostředkovanost vyprávění. Pro VS ich-formy je charakteristické, že zprostředkovanost vyprávění je lokalizována zúplna ve fiktivním světě románových postav: zprostředkovatel, tj. vypravěčské Já, je postavou takového světa stejně jako ostatní postavy románu. Existuje plná totožnost světa postav a světa vypravěče. (...) Pro autorskou VS je charakteristické, že vypravěč stojí vně světa postav; jeho svět dělí od světa postav ontická hranice. Proces zprostředkování zde proto

probíhá z pozice vnější perspektivy (...). V personální VS pak zaujímá místo zprostředkujícího vypravěče reflektor, tj. románová postava, která myslí, cítí, vnímá, ale nemluví ke čtenáři jako vypravěč. Zde se dívá čtenář očima postavy reflektora na jiné postavy vyprávění. Protože se „nevypráví“, vzniká v tomto případě dojem bezprostřednosti zobrazení. Překrytí zprostředkovanosti iluzí bezprostřednosti je tudíž charakteristickým znakem personální VS. (...) Zprostředkovanost vyprávění tvoří tedy základ rozlišení tří typických VS, a to tak, že v každé VS lze stanovit jiný prvek komplexu zprostředkovanosti jako dominantní: identičnost existenciálních oblastí (první osoba je románovou postavou) ve VS ich-formy, perspektiva (vnější perspektiva) v autorské VS a modus (reflektor) v personální VS.“<sup>24</sup>

V práci *Dohodnuté termíny* vymezuje Chatman některá specifika *filmového vypravěče*, jeho poznámky jsou pro naši práci v jistém smyslu určující: „filmy jsou vždy prezentovány – většinou často a výlučně předváděny, ale někdy i částečně vyprávěny – vypravěčem nebo vypravěči. Všudypřítomného činitele, který předvádí, bych nazval ‚filmový vypravěč‘. Onen vypravěč není člověk. *Nomina agentis* zde odkazuje na ‚činitele‘ a činitelé nemusí být lidé. To filmový vypravěč předvádí film, ačkoli může při vzácných příležitostech (...) být nahrazen jedním nebo více ‚vyprávějícími hlasy‘ na plátně nebo mimo plátno. Filmový vypravěč není identický s hlasem vypravěče. Hlas vypravěče může být jednou *složkou* celkového předvádění, jedním z přínosů filmového vypravěče, ale příspěvek vypravěčova hlasu je většinou vždy přechodný, vzácně on či ona dominují filmu stejně jako dominuje literární vypravěč románu – to jest, tvoří každou jednotlivou jednotku sémiotické reprezentace.“<sup>25</sup>

Z Chatmanova výkladu je pro nás důležité především vymezení *všudypřítomného činitele* jako vypravěče. V našich analýzách se pokusíme tohoto *všudypřítomného činitele–vypravěče* rozpoznat a určit, jak se v daném narativu projevuje.

## 1.5 Fokalizace

Pro naše analýzy je dále nezbytné vymezit termín *fokalizace*. Jde nám při užití tohoto pojmu výhradně o rozlišení toho, *kdo* v narativu *mluví* a *kdo vidí*, tedy otázek

---

<sup>24</sup> STANZEL, FRANZ K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 12–13.

<sup>25</sup> CHATMAN, SEYMOUR: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Brno: Host, 2008, s. 131–132.



vymezených Genettem hned v počátku jeho úvah o fokalizaci: „However, to my mind most of the theoretical works on this subject [narativní perspektiva, pozn. LH] (which are mainly classifications) suffer from a regrettable confusion between what I call here *mood* and *voice*, a confusion between the question *who is the character whose point of view orients the narrative perspective?* and the very different question *who is the narrator?* –or, more simply, the question *who sees?* and the question *who speaks?*“<sup>26</sup> Tímto vymezením je od sebe odlišován vypravěč a postava-fokalizátor.

Domníváme se, že takové odlišení je možné jak v literárním narativu (dochází k němu užitím specifických textových prostředků – narativních způsobů<sup>27</sup>), tak také v tom filmovém. Ve filmovém takto vymezujeme specifickou situaci, při které dochází k zobrazení fikčního světa prokazatelně skrze postavu – tuto situaci jsme podrobně popsali v naší předchozí práci: „V analyzovaném filmu je velmi časté, že kamera sleduje dění očima některé z postav. Dobře je to vidět např. v obraze 15: ze salónu se ozývá hra na harmonium. Jana jde za tímto zvukem. Když přicházíme do salónu, sledujeme Roberta, jak hraje, kamera se přibližuje a je zřejmé, že jej sledujeme z pohledu Jany. Pak se kamera náhle zastaví, Jana ji předejde a sledujeme obě postavy z odstupů.“<sup>28</sup>

Jsme si vědomi nastolené diskuze kolem pojmu fokalizace, stejně jako odmítnutí užití takto vymezeného pojmu ve filmovém narativu: „Takto pojatý koncept fokalizace pak nemá v oblasti filmu využití vzhledem k tomu, že film sestává z vícero sémiotických kanálů, z nichž vzniká jeden filmový text; každý z těchto kanálů může mít svého původce ‚promluvy‘ a samozřejmě tito původci nemusejí mít tutéž identitu. Zamýšlených účinků tedy dosahuje kombinací těchto kanálů, nikoli ‚fokalizací‘ způsobenou specifickým řečovým typem v rámci kanálu jediného.“<sup>29</sup> V naší práci jsme však vymezili filmového vypravěče na základě Chatmanovy klasifikace jako všudypřítomného činitele, který organizuje všechny složky filmového narativu, a tedy i oba filmové sémiotické kanály, jejichž prvky přičítané vypravěči jsou různými projevy tohoto činitele.

---

<sup>26</sup> GENETTE, GÉRARD: *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

<sup>27</sup> Srov. DOLEŽEL, LUBOMÍR: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993.

<sup>28</sup> HAMMERLINDLOVÁ, LUCIE: *Vlčí jáma: román a film*. Olomouc: FF UP, 2011, s. 11. Nepublikovaná bakalářská práce.

<sup>29</sup> HRABAL, JIŘÍ: *Ke konceptu fokalizace v literární a filmové naratologii*. In SCHNEIDER, JAN – KRAUSOVÁ, LENKA (ed.): *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk*. Olomouc: UP, 2008, s. 50.

Distinkce mezi tím *kdo mluví* a tím *kdo vidí* má pro nás praktické analytické aspekty: umožní sledovat, zda fokalizace, jež je indikována v knižním médiu (s využitím prostředků typických pro literaturu), je akceptována také v adaptovaném textu, popř. dochází-li ve fokalizaci procesem adaptace k proměnám či k úplnému vynechání fokalizace / užití prostředků fokalizaci nahrazujících.

## 1.6 Proměna charakteristiky postav

Domníváme se, že v souvislosti se zvoleným žánrem je třeba se podrobněji také věnovat postavám a jejich proměně ve zkoumaných typech narativů. Postavu vymezujeme jako „vyskytující se ve fikcionálních textech, (...) je lidská nebo se přinejmenším podobá člověku. P. jsou složeny z prvků textu, které mají vztah k liter. typům jakož i ke způsobům vnímání osob.“<sup>30</sup>

Souhlasíme dále s Chatmanovým vymezením teorie postavy, která „by si měla uchovat otevřenost a zacházet s postavami jako s autonomními bytostmi, nikoli jen jako s funkcemi děje. Měla by prokázat, že publikum rekonstruuje postavu z faktů oznámených nebo implikovaných v původní konstrukci a sdělovaných diskursem skrze jakékoli médium.“<sup>31</sup> Na základě tohoto vymezení hodláme analyzovat postavy jednak tradičně podle jejich vnitřní a vnější charakteristiky. Chtěli bychom však také rozlišit prostředky, které postavy charakterizují přímo a ty charakterizující je nepřímou (v tomto bodě by mohlo být vhodné užití opět Chatmanovy teorie a odlišená *rysů* (přímá charakterizace) a *zvyků* (nepřímá charakterizace) postavy.

S ohledem na psychologický žánr a fakt, že literární postava je vnímána způsobem, jakým *vnímáme osoby*, zamýšlíme pracovat (výhradně však ukáže-li se takový postup jako funkční pro konkrétní dílo) také s psychologickými charakteristikami postav, a to na základě freudovské psychoanalýzy, obohacené o teorii obranných mechanismů Ega. Tyto psychologické charakteristiky budou dále utvářeny s ohledem na vybrané typologie osobnosti, např. Eysenckovy (odlišení typů cholerik / flegmatik / sangvinik / melancholik) či Jungovy (problematika extroverze / introverze).

---

<sup>30</sup> NÜNNING, ANSGAR (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 616.

<sup>31</sup> CHATMAN, SEYMOUR: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Brno: Host, 2008, s. 125.

Tato psychologická vymezení nám, domníváme se, umožní lepší porovnání postav zobrazených v románu a filmové adaptaci.

## 1.7 Prostor v literatuře a ve filmu

Poslední sledovanou kategorií v diplomové práci bude kategorie prostoru. Zajímá nás jednak sémantika prostoru (jako specifický prostředek psychologického žánru), jednak také to, jak je prostor konstituován v literárním a filmovém vyprávění (a to z důvodu odlišných možností sledovaných médií). Náš první zájem tedy směřuje k charakteristice prostoru ve vybraném žánru, druhý zájem pak k obecnějšímu rozlišení v zobrazování prostoru napříč médii a informačními kanály, které mají tato média k dispozici. Ve zkoumání verzí narativu *Vlčí jámy*<sup>32</sup> jsme dospěli kupříkladu k poznání, že literatura může při popisu a konstrukci prostoru užívat podobné způsoby jako film – postupné odkrývání prostoru skrze postavu-fokalizátora se objevilo ve filmovém i literárním vyprávění *Vlčí jámy*.

Pro popis zobrazování prostoru pro nás bude základní prací práce Alice Jedličkové a také některé poznámky Seymoura Chatmana či Franze K. Stanzela.

K zobrazování a evokaci prostoru ve verbálně konstituovaném fikčním světě může v první řadě sloužit výčet (či lépe vymezení) prvků, které se v něm nacházejí. Jedličková spolu s tímto způsobem *nastolení* prostoru, definuje termín *prostorovost*: „hmotnou existenci“ tu zastupují fikční „okna a dveře“ (prostor tematizovaný skrze pojmenování a charakteristiku konkrétních předmětů v něm rozprostraněných), literárním ekvivalentem ‚neexistence‘ je relační konstrukce onoho ‚prázdného prostoru mezi nimi‘, kterou jsme označili jako *prostorovost*. Míjíme tím *prostorovost* jako *vlastnost fikčního světa* konstruovaného vyprávěním a také jako účinek, vyplývající ze *způsobu*, jímž se o tomto světě vypráví (...). Přikláníme se (...) k názoru, že vyprávění je forma, jejímž prostřednictvím nabývá tvaru naše zkušenost (čítaje v to i ‚zakoušení‘ našeho bytí jako prostorového): to znamená, že je znázorněna skrze složky vyprávěného příběhu a podřízena jako aktivitě pořadající tyto složky.“<sup>33</sup> K vymezení prostoru v literárním narativu (domníváme se, že i v tom filmovém) dochází také např. pohybem

---

<sup>32</sup> HAMMERLINDLOVÁ, LUCIE: *Vlčí jáma: román a film*. Olomouc: FF UP 2011. (nepublikovaná bakalářská práce)

<sup>33</sup> JEDLIČKOVÁ, ALICE: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, s. 26.

postav v prostoru (tento způsob jsme ostatně už výše naznačili na příkladech z našeho předchozího bádání).

Při zkoumání literárního zpracování fikčního světa je třeba si uvědomit, že: „Narativní perspektivizace je zaměřena méně na objevování a zobrazování prostorového uspořádání věcí a jejich vzájemných relací než na selekci zobrazených objektů a na sémiotické zvažování, rozdělování významových důrazů na jednotlivé předměty v prostoru. Vyprávěný prostor je vždy, jak ukázal již Roman Ingarden, ‚schematický útvar‘, který je určen jen z jedné části, kdežto druhá část obsahuje ‚místa nedourčenosti‘, která zůstávají pro čtenáře otevřená; jejich konkretizace nebo zaplnění je z valné části ponecháno fantazii čtenáře.“<sup>34</sup> S tím souvisí i (podle našeho názoru) zajímavá poznámka Jedličkové, totiž že v některých typech narativů: „ty prvky části prostoru, které jsou zobrazeny, k sobě strhují pozornost čtenáře natolik, že vynechávky v postatě nepostřehne.“<sup>35</sup>

V diplomové práci se však nezabýváme pouze literárním zobrazováním prostoru (výše nadto naznačeno pouze několik základních možností), ale také tím, jak je prostor konstituován ve filmu. Jedličková se ve své práci, spolu s Chatmanovými vymezeními, pokouší o srovnání obou typů narativů: „film je v důsledku své vizuality neustále nucen ‚ukazovat‘, tj. svým způsobem chtě nechtě ‚implicitní‘ deskripcí“, zatímco explicitní deskripce ve slovesném narativu je záležitostí výběru. Filmový narativ nemůže některé jevy vynechat jen proto, že v dané situaci nejsou relevantní; naopak narativ slovesný může činit jen toto, a tedy vybrat jen ty prvky prezentovaného objektu či výseku prostoru, které za relevantní považuje, ale dokonce může na zobrazení objektu rozprostraněného v prostoru a jeho okolí zcela rezignovat.“<sup>36</sup> Neméně podnětné jsou pro nás v této souvislosti také Stanzelovy připomínky: „(...) filmová kamera je sice schopna velmi dobře, dokonce lépe a snáze než literární povídka, zachytit prostorovou perspektivu, ale při obsírnější reprodukci subjektivity románové postavy, jaká vyplývá z vyprávění v 1. osobě, naráží na značné obtíže, jejichž překonání si téměř vždy vyžaduje velký technicko-výrazový aparát.“<sup>37</sup>

Na závěr našeho teoretického vymezení prostoru si dovolíme znovu ocitovat Stanzela: „Narativní literatura je (...) umění časové a její hlavní dimenzí je sukcese. Názorné zachycení prostoru v narativním textu, tedy paralelita, proto předpokládá větší

---

<sup>34</sup> STANZEL, FRANZ K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 144.

<sup>35</sup> JEDLIČKOVÁ, ALICE: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, s. 67.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 66–67.

<sup>37</sup> STANZEL, FRANZ K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 109.

vynaložení energie, čehož při narativní reprodukci časového průběhu není zapotřebí, totiž energie k překonání sklonu k časovosti, který je vyprávění vlastní. Perspektivizace prostoru, o němž vypráví, nevzniká automaticky, jako se při vyprávění zdánlivě automaticky vytváří například chronologie událostí. Narativní ztvárnění prostoru má totiž ‚přirozenou‘, tj. žánrově podmíněnou tendenci k aperspektivismu, stejně jako zase filmové ztvárnění prostoru jeví ‚přirozenou‘ tendenci k perspektivismu. Každý umělecký žánr, každé médium může přirozeně své inherentní tendence překonat, avšak to předpokládá vždy vynaložení energie navíc, a to nejprve pro producenta, ale také od recipienta.“<sup>38</sup>

Na sledované kategorii prostoru nás však nezajímají výhradně možnosti jeho konstituce a zobrazování, ale domníváme se, že stejný důraz by měl být kladen také na jeho sémantiku. Jako podpůrný text při hledání významů zobrazovaných míst jsme vybrali práci o literární topologii, kterou představila Daniela Hodrová. Jde o její monografii *Místa s tajemstvím*. Již z předchozích zkoumání můžeme říci, že hlavní pro nás bude především význam míst města a domu, v nichž se postavy pohybují a žijí. Tato část je do práce zařazena především s ohledem na psychologický žánr, v němž je pro nás jedním (např. vedle charakteristiky postav) z jeho konstituujících prvků.

---

<sup>38</sup> STANZEL, FRANZ K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 143–144.

## II. Analytická část

### 2. Egon Hostovský – Ladislav Brom: Ztracený stín – Vyděrač

#### 2.1 Proměna příběhu

Josef Bašek, řadový úředník – Josef Bašek, disponent. Stejně jméno, stejný vzhled, přesto je rozdíl mezi Baškem-obyčejným člověkem a Baškem-mocným člověkem obrovský. Pro oba sledované příběhy je právě tento rozdíl, tento přerod člověka v někoho úplně jiného centrálním tématem.

Ústřední postava obou narativů je úředníkem ve velké textilní továrně. Když se jednoho dne rozhlédne kolem sebe, vidí ve svých spolupracovnících jen odosobněné, nemyslicí *stroje*. Toto zjištění ho vyděsí, mnohem více však lekne toho, že se *jin* ve všem podobá. Nemá rodinu, přátele, dře se od rána do večera za mzdu, jíž musí každý měsíc úzkostlivě šetřit. Takto probuzenému z mnohaleté otupělosti se mu naskytne nečekaná příležitost – náhodně odkryje mnohamilionový podvod svých zaměstnavatelů. Rozhoduje se rychle a neváhá odcizit usvědčující dokumenty. Motivem mu ale není úmysl tento podvod odhalit a vydat viníky spravedlnosti, hodlá z toho naopak vytěžit co nejvíce sám pro sebe.

Linie literárního narativu sleduje především nastíněnou proměnu hlavní postavy. Důraz je kladen na její prožívání, na její morální proměnu, na závěrečné uvědomění si skutečných hodnot. Postava je vskutku vyděračem – své vyděračské záměry nejen promyslí, ale také provede, byť nakonec celou situaci nedotáhne do konce a uloupené dokumenty odevzdává dříve, než dosáhne svého – což se však nakonec ukazuje jako jediná možnost záchrany.

Oproti tomu ve filmovém narativu je Bašek vyděračem téměř nezáměrným – spřádá sice plány, jak získat moc nad celým podnikem, nakonec však cenné dokumenty ztratí a své plány opouští. Do karet mu hraje, že byl při krádeži poznán a zbylé postavy netuší, že celou aféru vyděračství sami konstituují a Bašek pouze přijímá roli, která se mu nabízí. I proto se domníváme, že pro filmového Baška je snazší vrátit se ke svým starým hodnotám a ke své práci, která je nakonec očištěna od prohnitého vedení podniku.

Místo ani čas narativu není explicitně určeno. Domníváme se, na základě reflektovaných reálií, že půjde zřejmě o období meziválečné, v němž román ostatně také vyšel.

V adaptovaném příběhu je zachováno množství scén a událostí. K takovým událostem patří např. Baškova návštěva u Frýblů, při níž si hraje na disponenta, zatímco služka všetečně pozoruje jeho prodřeně, staré boty, či Baškem pořádaný večírek v hotelu Imperial. Při scéně večírku je zachováno, např. značně nervózní chování Máši (poposedávání, nervózní mimika obličeje), které vyplývá z její zamilovanosti do Baška. Zachovány jsou také všechny hlavní postavy i se svými jmény (jak se dále proměňují, viz níže).

Přes naznačené rozdílnosti (a na základě vyjmenovaných shod) můžeme konstatovat, že filmové vyprávění se snaží o zachování hlavní motivické linie příběhu a současně také hlavních postav. Některé dílčí události jsou však vyprávěny rozdílně a my je chápeme jako svébytnou interpretaci předlohy (nelze v této souvislosti nepřipomenout výrazné proměnění scény, v níž jsou ukradeny klíčové dokumenty: zatímco v literárním příběhu si Bašek dokumenty bez povšimnutí prostě *odnese*, ve filmu je nucen dopustit se loupeže, která vrcholí zběsilou honičkou a dokonce i střelbou), která je však ve svém celkovém vyznění své předloze velmi blízká. Přesné zachování událostí a scén podle nás dokladuje jejich snadnou převoditelnost mezi narativy (dochází k transferu).

## 2.2 Psychonarace

Pro psychonaraci literárního narativu má důležitou funkci především *schopnost*, jež byla dána vypravěči a která mu umožňuje pozorovat vnější chování dalších postav narativu, přesně jej popsat a vyvodit z něj velmi přesné závěry o prožívání postavy (tato *schopnost* tedy umožňuje ich-formovému vypravěči zprostředkovat vnitřní život ostatních postav, ke kterým by jinak neměl přístup). Množství vnějších znaků, které jsou typické pro popisovaný stav pak může vypravěč zprostředkovat čtenáři: „Zesinal. Svaly se marně pokoušely svinout z tváří úsměv. Ze zoufalé námahy vyrazily na čele krůpěje potu. A tento jeho úsměv, kterého se nemohl zbavit, mne rozlítíl k nepřičetnosti.“<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> HOSTOVSKÝ, EGON: *Ztracený stín*. Praha: Akropolis, 2001, s. 75.

Tato vypravěčova možnost popisu může být uplatněna i na něm samém: „Vracel jsem se večer od doktora Piroha do hotelu. Přemýšlel jsem o všem, co se mi přihodilo, a dlouho jsem nepozoroval, že mé myšlenky jsou zaměstnány ještě něčím jiným. Jakoby z veliké dálky doléhal ke mně z mého nitra dialog, na němž největší plocha mého mozku nebyla vůbec účastna a který náhle vystoupil z šera podvědomí: ‚Jste hrozně nechutný a přitom komický!‘ ‚Rád bych věděl proč?‘ ‚Sám to dobře víte! Neustále se patláte ve svinstvu!‘ ‚Co tedy mám dělat?‘ ‚Je toho hodně, ale jste k breku nemohoucí!‘ Překvapeně a trochu zmateně jsem se zastavil. A tu... tu jsem užírlivým vnitřním zrakem – ne, nejen užírlivě a uslyšel, nýbrž vycítil a vyhmatal ve schránce své bytosti jakousi cizí existenci. Jakoby zahalen v plášti mého těla stál neznámý člověk a hovořil s mými omámenými smysly. Dokonce jsem mu viděl do obličeje, do rudé, rozvztekané a nenávidně stažené tváře. Nepolekal jsem se, neboť jsem všechno pokládal za jednu z oněch neškodných vnitřních pošetilostí (...) Napadlo mě, že se nyní podobám těhotné ženě, a ohromě jsem se rozveselil. ‚Jakpak pojmenuju svého maličkého? Chachacha!‘ ‚Osle!‘ Sykl tuto nadávku tak rozzuřeně, že jsem uskočil.“<sup>40</sup> V této pasáži je zevrubně popsán vnitřní svět postavy. Postava-vypravěč doslova nahmatává svůj stín, který se objevuje v její *duši*. Jde snad o morální já, které se takto hlásí o slovo. Postava v této části narativu již zcela ztratila soudnost a nechala se ovládnout mocí, kterou získala.

V obou textech je pro potřeby psychonarace využíváno zrcadel. Domníváme se, že zrcadlo umožňuje ukázat (a často ukazuje) odvrácenou tvář postavy. Tvář, kterou je postava schopna docela dobře skrývat před jinými postavami či sama před sebou, před zrcadlem skrýt nedokáže. Vzpomeňme v této souvislosti na filmový narativ *Vlčí jámy* a prožívání Roberta, jehož skutečnou podobu mohlo divákovi ukázat výhradně zrcadlo. Stejně tak románový a filmový Bašek se hrozí svého odrazu, který ukazuje více, než jsou schopni si připustit: „Odvrátil jsem se a zahlédl svou tvář v zrcadle, spatřil jsem sebe (snad následkem špatného osvětlení, snad následkem neobvyklé kroucené pozice) v takové podobě, v jaké jsem se dosud nikdy neviděl. Hlava sražená k ramenům, úžasně dlouhý nos, ošklivé tlusté rty. V němém zděšení jsem zíral na svůj zjev. Bože, jak jsem ohyzdný, jak nestvůrně ohyzdný! Tohle je má pravá podoba, takového mne lidé vidí. – Všechno, co jsem kdy pěkného udělal, řekl, cítil, připadalo mi teď směšné, ohavné.“<sup>41</sup> Filmový Bašek přistupuje k zrcadlu ve chvíli, v níž se bortí jeho sny o spokojeném

<sup>40</sup> HOSTOVSKÝ, EGON: *Ztracený stín*. Praha: Akropolis, 2001, s. 79–80.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 59.



životě. Teprve před zrcadlem je schopen připomenout si několik uplynulých dní a přiznat si *svou vnitřní ošklivost*, která ho plně ovládla. Hlavou se mu ženou útržky rozhovorů<sup>42</sup>, které vedl, slova, jež ho ranila, protože sám před tím zraňoval (obr. 1).

Psychonarace je ve filmu dále často vyjadřována detailem na tvář postav – důležitou roli zde hraje mimika. Pro tento konkrétní filmový narativ je pak typické vyjadřování strachu, zoufalství či bolesti nejen mimikou, ale také lesknoucími se krůpěmi potu na tvářích postav (obr. 2). Ve filmu psychonarativní vyprávění doplňuje a podtrhuje dramatická nediagetická hudba, která je v souladu s dramatickými scénami ve filmovém rámu.

### 2.3 Vypravěč a fokalizace

V literárním narativu identifikujeme ich-formového vypravěče ve vyprávěcí situaci první osoby. Vyprávění však není postaveno na zobrazení aktuálního prožívání a přenesení čtenáře do času *ted' a tady*. Veškeré události, které se odehrály ve fikčním světě, jsou nám podávány retrospektivně, v minulém čase. Vypravěč je však v tomto případě také hlavní postavou, a tedy třeba rozlišit vyprávějící já od prožívajícího já. Vyprávějící já do narativu téměř nezasahuje, pouze na jediném místě připomíná: „Z této noci nezapomenu do smrti ani jediný okamžik. Takovou noc prožije snad pouze duševně chorý člověk, a to jen jedenkrát v životě (...). A vypravuji-li nyní dále příběh v první osobě, vím, že vypravuji vlastně historii někoho cizího, jenž převzal mou roli...“<sup>43</sup>

Vypravěč se pokouší plně o zachycení svého prožívání v minulosti, jeho pozornost je však věnována také dalším postavám v narativu, jejichž prožívání a chování se snaží popsat stejně zevrubným způsobem, a to i přesto, že nemá schopnost nahlížet do jejich myslí. Již jsme výše zmiňovali, že psychonaraci ztvárňuje především skrze vnější znaky – tedy v mimice a gestice postav.

Filmový vypravěč je, soudíme, nekomentujícím pozorovatelem fikčního světa. Jeho vizuální složka je téměř výhradně statická, dochází však k častějšímu užití tzv. *prolínačky*, která umožňuje přechod mezi scénami s krátkým prolnutím. Domníváme se, že funkcí tohoto prostředku je tu upozornit na změny, ke kterým došlo např. v náladě

---

<sup>42</sup> Hlasům postav ozývajícím se ve filmovém narativu, aniž by byla přítomna postava, která je pronáší, se budeme věnovat v dalších kapitolách.

<sup>43</sup> HOSTOVSKÝ, EGON: *Ztracený stín*. Praha: Akropolis, 2001, s. 83.

postavy. Diegetická hudba, kterou vypravěč hojně používá má ve zkoumaném narativu především funkci, již podtrhuje atmosféru zobrazovaných scén. V této zvukové složce jsme (v kontrastu s dalšími zkoumanými díly, viz níže) neidentifikovali žádné jiné výraznější funkce (např. funkci předznamenávající budoucí události).

Domníváme se, že vypravěč nevyužívá žádných fokalizací v námi vymezeném smyslu. Nedochází ke splnutí pohledu postavy s *pohledem* kamery ani k fokalizaci v literárním vyprávění (což je podle našeho názoru dáno intradiegetickým a homodiegetickým vypravěčem příběhu).

## 2.4 Proměna charakteristiky postav

V obou příbězích jsou zachovány hlavní postavy i se svými jmény. Je však třeba upozornit, že ačkoli je takto vytvořeno zdání, že postavy jsou totožné, je řada z nich zřetelně proměněna. Patrné je to především na postavě doktora Piroha. Zatímco v literárním narativu je advokát vyobrazen jako podlézavý, nízký tvor, který neváhá udělat cokoli, vidí-li za tím možnost svého osobního prospěchu. Je oproti tomu filmový Piroh velmi čestný a spravedlivý a právě jeho přičiněním se dostává vedení firmy Globus za mříže.

Shodné či velmi podobné jsou charakteristiky Máši a protagonisty Baška. Je bezesporu zajímavé, že se literární narativ téměř nesnaží zprostředkovat, jak postavy vypadají. O jejich vzhledu nemáme buď žádné anebo jen velmi kusé informace. O Baškově vzhledu se něco dovídáme v okamžiku, v němž pohlédne do zrcadla. Jeho obraz je však značně znetvořen a můžeme pouze odhadovat, jaký je Baškův vzhled ve skutečnosti. Velká pozornost je naopak věnována vnitřní charakteristice postav. Recipientovi je tak umožněno sledovat Baškovy téměř autentické záchvaty vzteku. Nahlížíme do těch nejtemnějších koutů jeho mysli: „Ostrá rozkoš projela mi celým tělem. Takhle moci poroučet jediným velitelským gestem! Velkolepé! Je si ten vyčouhlý hlupák vůbec vědom své moci?“<sup>44</sup>

Domníváme se, že Josef Bašek je postava, která sebe sama vidí jako muže se silným morálním cítěním – opovrhuje Merhautem, který ponižuje bez mrknutí oka své zaměstnance. V průběhu narativu (v obou jeho zkoumaných typech) však dochází

---

<sup>44</sup> HOSTOVSKÝ, EGON: *Ztracený stín*. Praha: Akropolis, 2001, s. 46.

k výrazné proměně. Bašek, který ochutná slast moci, se stává bezohledným a do sebe zahleděným. Najednou ztrácí kontakt s reálným světem a není už schopen rozlišovat morálně dobré od morálně špatného. Je navíc stále pod velkým psychickým tlakem, který má velký vliv na postupné zatemňování zdravého rozumu. Oči mu otevře až Máša, morálně čistá dívka, která prohlédne jeho nečisté praktiky a její zájem o něj se změní v naprosté opovržení, které se nerozpakuje dát mu zřetelně najevo. Bašek pak sám přichází na to, že jedině pokud zůstane sám sebou – úředníkem Baškem, podaří se mu zahnat onen *stín*, který ovládl jeho mysl.

Ač se literární Bašek dostává až na samý kraj šílenství, stále není schopen si připustit pravý stav věcí. Také u filmové postavy pozorujeme podobné rysy stupňující se nervozity – ve filmovém narativu je však ukonejšěn skutečně mu svěřenou mocí (v literárním příběhu je jeho moc dána pouze držetím velkého množství peněz a pocitem, že má ředitele Merhauta *v hrsti*).

V obou příbězích je naznačeno, že Bašek má sklon k možnému propuknutí psychopatologického rozdvojení osobnosti, která je v narativu označena jako typická pro zločince, jenž má ve své hlavě *našeptávače* a je schopen své zločiny dokonale maskovat. Takový člověk podle Máši: „nesmírně vyvinutý smysl pro duševní reakce druhého člověka. Jsou nadáni značnou intuicí (...).“<sup>45</sup>

Domníváme se, že popisovaná rozdvojenost osobnosti hlavního hrdiny je výsledkem potlačených obsahů z jeho nevědomí. Jde o primitivní obranný mechanismus *represe*. Těmito potlačenými obsahy je podle nás především vědomí toho, že se postava dopouští zločinů vůči lidské morálce a tím se prohřešuje také sama proti sobě – proti svému dřívějšímu já.

## 2.5 Prostor příběhu

Pro zkoumaný literární narativ není podle našeho názoru téměř vůbec důležité zobrazování prostoru – prostor zde působí spíše jako doplňující kategorie, která pouze dokresluje fikční svět. S tím souvisí i náš názor, že prostor nemá výraznější sémantiku. To platí snad s výjimkou prostoru továrny Globus, který je zobrazen jako ničící

---

<sup>45</sup> HOSTOVSKÝ, EGON: *Ztracený stín*. Praha: Akropolis, 2001, s. 91.

a odosobňující. Takový, který nadměru chladně přijímá postavy, aby je téměř zbavil lidskosti. Toto je přítomné v obou textových variantách příběhu.

Prostor je v literárním narativu zobrazován několika způsoby. Děje se tak skrze evokace vůní či barev. Zobrazení prostoru reflektuje také jednotlivé předměty v něm umístěné, ať už se jedná o prostor pokoje (obrazy na stěnách) či prostor městečka (činžáky, zahrádka...). Pro prostorové ztvárnění je využito také evokace zvuků, které se jím nesou (zpěv kanára, hudba z gramofonu) či v opačném případě ticha: „Bydlil jsem v malé, předměstské uličce. Světnice práchnivěla naftalínem, ze všech stěn hleděly na mne idiotské obličejové předků mé bytné, jediným oknem naskýtal se výhled na záplatované střechy a strmá lešení kolem opravovaných činžáků. Hned při oprýskané zdi ležel úzký dvorek s bednami a železem. Opodál zahrádka s žalostně holými stromy a žlutou travou, kterou čas od času přikryly bílé kusy prádla. Hluboké ticho se převalovalo od stěny ke stěně a bylo rušeno jen žalostným notováním kanára v sousedním pokoji. Někdy tam také skuhral prastarý gramofon. Nemohl jsem nikdy dlouho vydržet v té díře, kde byl velmi těžký vzduch a kde vše po několika hodinách bylo nudně známé.“<sup>46</sup>

Předložená ukázka podle nás není výhradně zobrazením prostoru, ale umožňuje také charakterizovat postavu: nesnaží se udržovat dobré vztahy se svou bytnou či je neschopna vydržet sama se sebou (prázdnota pokoje navíc může odkazovat také k vnitřní *prázdnosti* postavy).

Myslíme si, že poměrně konveční je zobrazení prostoru pomocí světla a stínu: “Frýbl hleděl zbožně na Olgu. Tančila s Pirohem mezi několika dvojicemi pod ohromným zářícím lustrem. Kavárenské stolky tonuly v šeru a v kouři. Hudba. Tango.”<sup>47</sup> Světlo a stín jsou důležitým konstituujícím prvkem také filmového narativu (obr. 3). Další možností, jíž je ve filmu prostor konstituován je rozmístění nábytku, popř. postav do různé vzdálenosti od kamery (obr. 4). Sledujeme tak prostor Merhautovy kanceláře – jedna z postav stojí přímo před kamerou a druhá už o něco dále. Prostor ve filmu je také často nastolován výrazným pohybem postav: přecházejí např. z jedné části místnosti do druhé (přechází takto nervózní ředitel po své kanceláři) či se jednotlivá postava vzdaluje od kamery dál do prostoru.

---

<sup>46</sup> HOSTOVSKÝ, EGON: *Ztracený stín*. Praha: Akropolis, 2001, s. 17.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 61.

### 3. Karel Josef Beneš – Curtis Bernhardt: Uloupený život – A stolen Life

#### 3.1 Proměna příběhu

Osou hlavní linie příběhu je vztah dvou sester – identických dvojčat. Obě sestry trpí vzájemnou podobností, která jim v jejich očích upírá možnost individuality a samostatného bytí. Jejich sesterské soupeření, v němž se skloubí nejen snaha o co největší odlišnost, ale také touha mít vše co má *ta druhá* postupem času přerůstá v nenávisť onoho *obrazu v zrcadle*, jímž jsou jedna druhé. Výsledkem po léta strádané zášti je pomsta na nejcitlivějším místě – předstíraná láska a odlákání muže, kterého miluje druhá sestra. Výsledkem je hořká pachůť z domnělého vítězství a neutuchající bolest z životní prohry, tedy pocity, které nosí každá ze sester v skrytu svého já. V jejich životech však, snad osudovou souhrou, dochází k nečekanému zvratu – při společné vyjížděce na lodi jedna ze sester tragicky umírá a té druhé se otevírá možnost nového začátku. Nikoli svou vinou je po nehodě, po níž svírá v ruce snubní prsten, považována za zesnulou sestru a je tak nucena učinit zásadní rozhodnutí – přiznat svou skutečnou identitu, nebo se dále vydávat za někoho, kým není a tím stanout po boku sestřina muže. Hrdinka se v touze po štěstí rozhoduje pro druhou z možností, aniž co tuší o skutečném stavu záležitostí sestry.

Oba zkoumané narativy pracují s naznačeným příběhem, který pak každé médium rozvíjí dle svých možností a jak ještě vysvětlíme, také podle odlišností v očekávání publika. Jsme v tomto případě nuceni přihlédnout nejen k přenosu mezi médii, ale vzhledem k původu filmu také k odlišnému kulturnímu prostředí, do něž je příběh zasazen. Literární příběh se odehrává v předvečer první světové války: „A tu v bosenském městě, na které má Martina jen matnou vzpomínku, třesne osudný výstřel. Začnou pršet ultimáta. (...) – ano, válka je přede dveřmi, velvyslanectví se připravuje k odjezdu.“<sup>48</sup> Prostředím příběhu, kde dochází k nejdůležitějším událostem, jsou především Praha, Vídeň a francouzské lázně La Baule. Filmový narativ období svého příběhu blíže neurčuje, předpokládáme však, že jde o 40. léta 20. století (film pochází z roku 1946). Co je naopak pro filmové vyprávění důležité, je vymezení konkrétních míst, v nichž se příběh odehrává: město New Bedford, do něž se přenášíme

---

<sup>48</sup> BENEŠ, KAREL JOSEF: *Uloupený život*. Praha: Československý spisovatel 1968, s. 194.

z mapy, která je divákovi promítnuta ve filmovém rámu, Boston explicitně pojmenovaný v promluvě postavy Billa a New York, na jehož název je zaostřeno kamerou ve svatebním oznámení Patricie a Billa.

Lze říci, že jsou zachovány charakteristiky a motivy hlavních postav, dochází pouze k proměně jmen související s kulturním prostředím, do něž jsou narativy situovány: Martina se proměňuje v Kate, Sylva v Patricii, Toman v Billa. K výraznějším proměnám dochází u postav vedlejších, které nejsou zachovány v adaptovaném textu téměř vůbec, popř. jsou výrazně proměněny – podrobněji viz níže. Zachováno zůstává alespoň v základní rovině prostředí, v němž se postavy pohybují, tzn. ve vyšších společenských vrstvách.

Již jsme zmiňovali, že příběh je ve filmovém narativu proměněn s ohledem na rozdílné očekávání publika. Znamená to, že v literárním zpracování příběhu je důraz kladen na psychologické prokreslení postav, jejich pocity vycházející z nenáviděného *dvojnictví*, otázku pravdy a lži, a teprve sekundárně je rozehráván milostný příběh. Oproti tomu je filmovém narativu akcent rozložen zcela opačně: na pozadí *hollywoodské love-story* jsou spíše naznačeny, než hlouběji propracovány otázky lidského prožívání či (ne)zaviněné viny a trestu.

Ve filmu pak dochází k výrazným proměnám, jednak v samotném příběhu, tak také v jeho vyprávění. Prohloubena a explicitně vyprávěna je hned úvodní část příběhu. Zatímco v literárním vyprávění se ocitáme u Martiny v předvečer oznámení zasnub Sylvy s Tomanem, filmové začíná seznámením Katie-Martiny s Bilem-Tomanem (to je naopak čtenáři zpřístupněno pouze skrze Martininy tiché, monologické vzpomínky). Navíc je jejich rodící se vztah důkladněji propracován – v knize je Martinina láska pouze platonická, zatímco filmová Katie má možnost se Billovi více přiblížit. Naznačené proměny mají podle našeho názoru několik důvodů: jednak filmové publikum očekává (s ohledem na žánr) více podrobností a snad i výraznější a *viditelnější* zauzlení událostí (poukazuje zároveň na omezené možnosti filmu ve ztvárnění myšlenek postav), tak je také čistě se zřetelem na technické možnosti filmu snazší řadit události chronologicky namísto možnosti flashbacku či zdlouhavého popisu událostí coby vzpomínek vložených do promluv postav. Vcelku logický je také rozdíl v závěrečném rozuzlení celého příběhu. Filmový divák, jsme si téměř jisti, očekává šťastný konec, a tak dochází na pozadí běsnících vln rozbíjejících se přízračně o tžž útes, na němž vyhasl život Pat k závěrečnému vyznání hluboké lásky Tomana a Katie.

V literárním narativu odchází Martina od vyhaného života, aby navždy odložila masku Sylvy a stala se opět Martinou a tím získala rozřešení a prošla očištnou katarzí.

### 3.2 Psychonarace

Z prostředků psychonarace v literárním narativu identifikujeme především velmi časté a výrazné vnitřní monology postavy Martiny. To je v silném kontrastu k druhé sestře – Sylvě, o jejímž skutečném prožívání nevíme téměř nic, pouze odhadujeme: „Křečovitě chvění zčeří Martinin obličej. ‚Je to pravda?‘ ‚Ano.‘ Martina svěsí hlavu, zastře si tvář oběma rukama a pak jde mlčky ke dveřím. Sylva, nervózně si tisknouc ruce, ustoupí jí z cesty. Teď si *možná* říká: To je konec, to mi Martina nikdy neodpustí. A *snad* je na sebe rozhořčena pro svou zbabělost, a *kdo ví* – *snad* by se nyní nejraději propadla do země studem.“<sup>49</sup> [zvýraznění LH] Jak jsme již řekli Sylvino prožívání je obvykle pouze odhadováno, myslíme si, fokalizovaným vypravěčem, který vytváří své odhady na základě Martininých pocitů. Na základě našeho čtení můžeme říci, že Sylva ve skutečnosti opravdu pociťuje stud, ale ne z důvodů, jaké naznačuje vypravěč, ale proto, že získala Tomanovu lásku jen, aby ranila sestru.

Příklad vnitřního monologu jsme vybrali ze situace, v níž Martina vyjadřuje své pocity na počátku svého vydávání se za sestru: „Všecko se v ní zase převrátilo. Chvillemi se chytá oběma rukama za spánky a tiše kvílí. Co jen to učinila? Proč tehdy doma neskočila do jejich hluboké, přehluboké studně! Byla by to bývala milosrdná smrt. Bylo by to bývalo vykoupení. Smír. Klid. Teď bude žít jako v neustálé štvani. Zdá se jí, že to, čeho se dopustila je horší než vražda. Vydrží žít s takovou vzpomínkou a dýchat ve dne v noci místo čistého vzduchu jedovaté ovzduší lži? Budovat celý život na všech jeho podrobnostech, v každém slově, v každém pohybu, vteřinu po vteřině, tisíce a miliony vteřin jen a jen na lži?“<sup>50</sup>

Stejným způsobem má čtenář možnost nahlédnout také do vnitřních monologů Tomanových: „Toman místo odpovědi vrhl pohled do zahrady. Martina už zmizela v husté pergole z odkvetlých mechových růží. Zotavím se! Kdybych mu tak mohl říci... kdyby on mi tak mohl vysvětlit, proč musím stále v sobě zápasit s mučivým chladem k své ženě! Či snad ne s chladem, nýbrž jen s ostychem? K vlastní ženě! K ženě, kterou

<sup>49</sup> BENEŠ, KAREL JOSEF: *Uloupený život*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 19.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 60.

jsem měl vždycky tak rád. A hlavou mu letí vzpomínka, jak na vyhlídce nad křídovými útesy četl list ze svého deníku, list vyňatý z medailónu, jež nosila na prsou jako talisman. Jak cize mu zněla jeho vlastní slova! Ne, nechtěl by podruhé prožívat podobný okamžik!<sup>51</sup>

Třeba zdůraznit, že vnitřní monology nejsou v literárním narativu nijak odlišeny od promluvy vypravěče. Dalším častým prostředkem je zde také nepřímá a polopřímá řeč: jsou tedy ve zkoumaném příběhu užity veskrze tradiční prostředky psychonarace.

Ani sledovaný filmový narativ nevyužívá, jak se domníváme, žádných výrazných či inovativních prostředků psychonarace. Téměř divadelním způsobem je ztvárněn např. strach (doprovázený spěchem) hlavní postavy z toho, že nestihne loď na ostrov: Katie vystoupí z taxíku a provede tanečně ztvárněný pohyb doprovázený pohledem do dálky ve směru odplouvající lodi, následně pak sledujeme váhavý zpětný pohyb k taxi (pokud můžeme soudit, jde o jedinou takto stylizovanou scénu). Podobnou scénou je projevení Billova zájmu o Kate při scéně na ostrově s majákem: Bill spatří Kate, zarazí se náhle v polovině věty, opře se o stěnu majáku a zaujme *švihácký postoj*, při čemž si vloží do úst dýmku. Vše je doprovázeno více než výmluvnou mimikou postavy.

Jinak je však prožívání postav vyjadřováno téměř výhradně mimikou postav, např. Kate evidentně potěší špatná zpráva o tom, že by mlha, která ji uvěznila na majáku, mohla trvat až dva dny (vidí příležitost setrvat v Billově blízkosti). Velmi dramatická je další scéna – Katie se vrací (už v roli Pat) do Billova domu, je znechucena sestřinými zálety a hodlá od Billla odejít, protože se mu podle svých slov nemůže podívat do očí – nediegetická hudba a hereččin výkon jsou podle nás excelentním vyjádřením pocitů postavy v dané situaci: záběr na dveře – otvírají se, Kate jde pomalu k oknu, otočí se a zastaví, kamera pomalu najíždí na polodetail jejího obličeje, postava mluví nenávistně sama k sobě a vše doplňováno výraznou mimikou (obr. 5). Kromě mimiky má vyjadřovací schopnost také dikce postav, je tomu tak kupř. ve scéně, v níž Kate leží po nehodě na lůžku, nechápe vzniklou situaci a pronáší bolestné, nechápavé „What“, když je označena za svou sestru.

---

<sup>51</sup> BENEŠ, KAREL JOSEF: *Uloupený život*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 240–241.



### 3.3 Vypravěč a fokalizace

Vypravěč literárního narativu je er-formový, nese prvky vševědounosti. Na typologickém kruhu jsme v oblasti autorské VS.

Vypravěč hovoří o všech událostech, má možnost pohybovat se v narativu libovolným směrem, čtenáři předvádí také své historicko-kulturní znalosti – v častých a bohatých popisných pasážích, které se jen okrajově (nebo vůbec) týkají vyprávěného příběhu a které mají funkci dotvoření atmosféry a mystiky místa. S postupem vyprávění tyto popisné pasáže pomalu mizí, a ve vyprávění probíhá stále silnější fokalizace, tím myslíme, že vypravěč se téměř výhradně pohybuje v místech a prostorech, v nichž je také postava Martiny. Dochází tedy postupně k posunu vyprávění od vševědouného vypravěče využívajícího fokalizaci k výrazně fokalizovanému vyprávění – některé podobnosti o jiných postavách se objevují např. v sugestivních citovaných dopisech nebo v deníkových záznamech jiných postav.

Hlavním fokalizátorem ve vyprávění je Martina. Souvisí to se snahou co nejzevrubněji popsat její prožívání: „Z druhého lůžka, odděleného od ní nočním stolkem, slyší klidný, pravidelný dech své sestry. Sylva spí. Ovšem, Sylva nemá příčinu bdít, ledaže by měla strach z Tomanovy účasti na Rauchbergerově výpravě – ale ona jistě tolik věří ve své štěstí, že strach nemá! Martině při každém Sylvině hlubokém výdechu se zachvějí nervózně svaly nad pravým obočím, jako by jí tam bila zpola obnažená tepna. Ten Sylvin klidný spánek vyjadřuje jasněji než její nejveselejší smích spokojenost a štěstí, jimiž se brodí jako vždy s neudívenou samozřejmostí. Jak jí závidí! Proč jí tato samozřejmost byla odepřena? Proč já bylo přisouzeno žít ve stínu, nikoli však Sylvě? Proč u ní jsou tak vzácné – ach, jak vzácné!“<sup>52</sup>

Fokalizátorem však mohou být i další z postav: „Pauliac, který na ně čekával a vrhal se ve svých vysokých botách do příboje, aby Auroru vytáhl na písek, když se vracely z vyjížděky, pochvalně se usmíval a pokyvoval hlavou. Hm, ta dvojčata, z jejichž podoby i krásy mu přecházel zrak, se činila, to se musilo uznat. To nebyly žádné kvičivé fiflenky, které by se chytaly za hlavu, když první příbojová vlna smýkne lehkým člunem!“<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> BENEŠ, KAREL JOSEF: *Uloupený život*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 6–7.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 41.

Pro filmového vypravěče je základem nehodnotící a neutrální kamera, častá nediegetická hudba s minimálním hodnotícím charakterem (domníváme se, že spíše film podkresluje, snaží se být v souladu s tím, co je ve filmovém rámu). Vypravěč je podle nás v tomto případě na typologickém kruhu v oblasti personální vyprávěcí situace, jedná se tedy o reflektora, který využívá oka kamery.

Dalším projevem vypravěče je také kamerou snímáný verbální psaný text: mapa a novinový článek. Vypravěč na ně zaostřuje a zdůrazňuje v nich důležité informace, jimiž jsou místo konání budoucích událostí a také zasazení děje do konkrétního místa. Vypravěč události vypráví chronologicky za sebou, udržuje diváka v nevědomosti – o existenci druhé sestry se dovídáme až ve dvacáté minutě filmu

Vypravěč má schopnost se ve fikčním světě kamkoli přenášet, obvykle je však tam, kde je postava Katie. Výjimkou jsou pouze pasáže seznámení Billa se Sylvou a jejich společná *aranžovaná* cesta do Bostonu.

Myslíme si, že ve filmu není využíváno žádných fokalizací (snad jen částečně, že se vyskytuje pouze společně s Katie – tím ukazuje to, co vidí i ona). Vyjádření Kateiných vnitřních pocitů nechává vypravěč zcela vyplynout z událostí, výrazně pak z mimiky postavy, nediegetická hudba přispívá jen velmi malým dílem.

### 3.4 Proměna charakteristiky postav

V adaptovaném textu dochází k výrazným proměnám v charakterizaci postav. Souvisí to podle nás s tím, že postavy v předlohovém příběhu pocházejí z jiného kulturního prostředí než postavy textu adaptovaného. Tyto postavy sdílí na této úrovni pouze podobné společenské postavení.

Vedlejší postavy pak nejsou zachovány vůbec. Sylviin milenec (a později i Martin) – Karal je podle našeho názoru rozdvojen do dvou postav Karnocka a Talbota. Karnock mu odpovídá mládím a svou nenaplněnou touhou po Katie, Talbot je Patriciin milenec, kvůli kterému hodlá Billa opustit.

Postavy v obou příbězích si nejsou příliš podobné vzhledem. Představitelky v literárním narativu jsou křehké, nadmíru štíhlé a světlolasé, oproti tomu jsou představitelky ve filmovém narativu tmavovlasé a nepůsobí natolik drobným dojmem. Můžeme však konstatovat, že přes tyto odlišnosti jsou ve velké míře zachovány jsou hlavní charakterové rysy.

Např. rys dobrodružné povahy Tomana / Billa. Zatímco Toman je polárníkem, objevujícím nové kraje, Bill působí jako údržbář majáku (i přes své vysoké vzdělání a možnost slibné kariéry: „most of the fellas I graduated with, they have wonderful jobs now. Making money hand over fist.“ Vyšší vzdělání má shodně také Toman, který po svém návratu z výpravy působí na univerzitě.

Shodné je také vylíčení rozdílnosti dvojčat: Sylva-Pat je jemnější, ženštější, má něžné dívčí vlastnosti a muže více přitahuje. Naproti tomu je Martina-Katie spíše neohrabaná, typická občasnými mužskými pohyby. Martina tak stojí s rukama *po mužsku zkříženými*. Ve filmovém narativu zase sledujeme Katie a její mužský styl chůze – uvolněný, s rukama v kapsách. Tento rys je vyjádřen také např. ve scéně v níž Katie připaluje Pat cigaretu tak, že zapálí sirku o podrážku své boty (tato scéna je také zajímavá vydařeným děleným obrazem, v němž si sestry /ztvárněné touž herečkou/ předají hořící zápalku).

Domníváme se, že ani jeden z narativů se nepokouší protagonistku vylíčit jako psychicky narušenou osobnost – její jediné špatné rozhodnutí je vysvětlováno horoucí láskou a nedomyšlením možných následků, postava nadto svého činu po celou dobu lituje. Přestože je motiv hrdinčina činu silně pudový, domníváme se, že Martina-Kate je poháněna spíše *principem reality*: snahou změnit neuspokojivou situaci kolem sebe. Domníváme se, že nedochází k výraznějšímu boji vědomí s nevědomím či přesouvání nevědomých obsahů: Martina si je zcela vědoma své životní chyby, nepopírá ji, vše je pro ni částečně hra – tomu by snad mohl odpovídat obranný mechanismus *bagatelizace*, který však není nijak výrazný. Postava považuje své rozhodnutí to za správný krok, vykonaný z lásky. Myslíme si, že ačkoli je prožívání postavy věnována opravdu velká pozornost, je její skutečná psyché prokreslena spíše povrchně. Naše hlubší analýzy by už nutně musely pocházet ze sféry spekulace. Stejně tak je tomu i v případě filmového narativu.

### 3.5 Prostor příběhu

Vyjadřování prostoru ve zkoumaném literárním narativu je úzce spjato s jeho sémantikou. Domníváme se, že ačkoli postavy nejsou na místa a domy vázány je důraz kladen velmi často na mystiku těchto míst či na archetypické vzory prostoru. Již jsme upozorňovali na vypravěčovu oblibu v popisu mystiky nejrůznějších míst, takto

charakterizuje např. francouzské pobřeží: „Ponuré průvody druidů shromažďovaly se tu kdysi na úsvitu lidské civilizace k neznámým obřadům (...). Zde rudě šlehaly do mlh plameny obětních hranic a k nočnímu nebi vznášely se pohanské modlitby k divokým bohům. Zde tekla krev ze srdcí, jež dávno již se poměnila v kleč. Zde pronášela kletby a zaklínání ústa, už dávno vsátá kořeny stromů a hovořící teď s větry v staletých korunách stromů.“<sup>54</sup>

Zobrazení prostoru je tady výrazně stylizováno – skrze archetyp ohně nebo také připomínkou starobylosti místa. Samo místo je konstituováno skrze jednotlivosti v něm obsažené: stromy, kleč. Všimáme si, že citované vyjádření prostoru je výrazně pohybové: tekoucí krev, šlehající plameny. Využito je také zvuků nesoucích se prostorem: pronášení kleteb, evokuje, jak je zvuk vysloveného slova odnášen dále do prostoru vlastní silou a větrem.

Dalším vyjádřením prostoru skrze jeho archetypickou, silně kulturně zakořeněnou podstatu: „Ani si neuvědomila, že vstala z lavičky a naklání se s lehkomyšlnou odvážností přes nízkou zídku studně. Svět jí zmizel. Slunce zhaslo. Kolem ní bylo tma, pod ní třicetimetrová hlubina. Hleděla dolů – i tam bylo tma. Mrazivý chlad stoupal k ní z neviditelné hladiny. Říká se, že z hlubokých studní i za dne je vidět hvězdy, napadne ji náhle. Nakloní se ještě víc. Pustí-li se nyní, její tělo se překotí a –“<sup>55</sup> Prostor je velmi sugestivně vizuálně konstituován už jen přítomností studny, která má sama o sobě velmi bohaté mentální reprezentace (připomeňme, že podle Junga je studna spojena s archetypem matky<sup>56</sup>). Dalšími rysy takto nastoleného prostoru je přesné uvedení vzdálenosti či pohyb postavy (od lavičky ke studni).

Další možností, jak je zobrazován prostor je jeho konstituce skrze atmosféru a jeho jednotlivé posloupnosti bez přesného vymezení kde *přesně* se daný prvek nachází (zde posloupnost ulice–dům–schodiště–pokoj–nábytek): „Vladislavova ulice. Stářím zvětšely dům. Temný průjezd. Temné schodiště. Temný pokoj s hustými záclonami. Šedovlasá, nevlídná hospodyně. Nábytek potažený světlými ochrannými povlaky, jež se podobají bílým rubášům. Na všem tlusté vrstvy stínů jako stoletý prach. Tlumený klapot hole. Pohyb dveří v pozadí odkryje drobnou, scvrklou postavu.“<sup>57</sup> Pro zobrazení prostoru je důležitý také např. pohyb dveří.

<sup>54</sup> BENEŠ, KAREL JOSEF: *Uloupený život*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 39.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>56</sup> Srov. např. JUNG, CARL GUSTAV: *Hrdina a archetyp matky: (symboly a proměny II)*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka; Emitos, 2009.

<sup>57</sup> BENEŠ, KAREL JOSEF: *Uloupený život*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 165.

Pokud můžeme soudit, adaptátoři využili pro filmový narativ téměř výhradně interiéru (až na několik výjimečných exteriérových scén, např. část scén v přístavišti). Z tohoto důvodu jsou scény odehrávající se *venku* téměř beze zbytku ploché – na vině je využití prostředku *děleného obrazu* – v popředí se pohybují postavy, v pozadí se objevují dříve natočené přírodní scény. Situaci příliš nezachraňuje ani snaha adaptátorů oživit prostor v poryvech větru se pohybujících rostlin či vlasů postav. Mnohem lépe je pracováno s prostorem ve skutečně interiérových scénách. Sugestivní je navození prostoru pomocí světla a stínů (obr. 6). Prostor je ve filmu dále tvořen výraznými sbíhajícími se liniemi či pohybem v prostoru, např. scéna v níž Katie odhodí desky s obrazy na křeslo.

## 4. Jaroslav Havlíček – Jiří Bělka: Neviditelný

### 4.1 Proměna příběhu

Hlavní náplní sledovaného příběhu jsou životní osudy Petra Švajcara. Ten pochází z chudé truhlářské rodiny a vše ve svém bytí podřizuje vymanění se ze sítě osudu, které se zdají být předurčeny jeho původem. Vlastní pílí, popoháněnou nezvykle urputnou cílevědomostí, vystuduje vysokou školu a odpoutá se od své rodiny i prostředí, jehož determinace se celý život štítí a ke kterému chová nezastíraný odpor. Shodou okolností, více či méně náhodných, se seznámí s dcerou bohatého továrníka – Soňou Hajnovou. A právě zde začíná hlavní linie příběhu. Petr získá Soňu a bezmezně věří tomu, že se sňatkem s ní již definitivně zbaví nepohodlné minulosti a završí tak všechna předchozí léta svého snažení. Jeho nezkalený optimistický pohled však získává trhliny již při první návštěvě v domě mydláře Hajna. Setkává se nejprve s bláznivým strýcem Cyrilem, který s naivní samozřejmostí předstírá, že je neviditelný, a následující události získávají nečekaně *rychlý* spád. Švajcar je nucen sledovat svůj rozpadající se sen o šťastném a úspěšném životě: manželky Soni se po napadení Neviditelným začíná zmocňovat šílenství, které nutně ovládá veškerý život v domě, prateta Karolína nezastírá svou nenávist k *bezcitnému kariéristovi* Petrovi, jeho čerstvě narozený syn je bláznivou matkou neustále ohrožován na životě... V zoufalé snaze zachránit alespoň syna protagonista s chladnokrevnou samozřejmostí umožňuje Soně spáchat sebevraždu, následkem čehož umírá později také otec Hajn.

V případě *Neviditelného* je namístě naznačit také tematickou strukturu příběhu zachovanou v obou typech zkoumaných narativů, prvním z motivů je člověk vedený téměř výhradně chladnou rozumovostí, prospěchářstvím a nadměrnou sebeláskou, tím druhým otázka dědičného šílenství jako prokletí rodu.

V příběhu literárním i filmovém jsou shodné ústřední postavy i se svými základními charakteristikami (viz níže). Soudíme, že totožné je i období, v němž se příběh odehrává. To je v knize vymezeno přibližně v době od dvacátých do třicátých let 20. století, tedy v období meziválečném: „Dnes je neděle – tehdy bylo úterý. Nyní je rok 1935 – tehdy byl rok 1925. V osm hodin večer před desíti lety mě tovární šofér

přivezl před vrata Hajnovy vily.<sup>58</sup> V úvodní části filmu – první společné posezení u kávy – Švajcarova postava hovoří o studiích a o prožité válce, z čehož usuzujeme, že časové zařazení bude shodné s knižní předlohou (také v knize hovoří Švajcar o své účasti ve válce).

Příběh, o němž vypráví literární narativ, je zasazen do prostoru Prahy („V prvních dobách v Praze bydlili jsme s Dontem v jednom bytě.“<sup>59</sup>) a později do městečka Jesenice („Jesenice! Hleděl jsem oknem z kupé, jak se ke mně blíží světla města.“<sup>60</sup>). Oproti tomu filmové vyprávění je limitováno: jedinými prostory obývanými postavami jsou dům v blíže neurčeném městě a kancelář v Hajnově továrně.

Lze konstatovat, že filmové vyprávění zachovává naznačenou kostru příběhu. Uvedli jsme, že ve filmovém vyprávění příběhu dochází k omezením souvisejícím s vymezením prostoru. Z toho vyplývá, že narativ neobsahuje ty pasáže příběhu, které v knižním vyprávění chronologicky předcházejí Švajcarově příjezdu do domu, dále pak nic z toho, co se v příběhu (vyprávěném v literárním zpracování) odehrálo mimo dům, neobsahuje však ani události následující po Sonině smrti. Na shodnost, přesněji však podobnost příběhu usuzujeme např. podle analeptických vzpomínek ztvárněných v dialozích postav – takto je prozrazeno seznámení Soni a Petra, jejich společný zážitek z věže svatovítského chrámu či podrobnosti o Petrově rodině a jeho postoji k ní.

Ve filmovém vyprávění dochází k tomu, že mnohé scény nebo postavami vyprávěné příhody jsou přisuzovány jiným postavám, popř. jsou proměněny s ohledem na prostorová omezení. Takovou scénou je kupř. scéna *schovávání*: „Katy nás přemluvila, abychom si mezi stromy zahráli na schovávanou. (...) ‚Soňa pase! Výborně! Necháme ji pásti hodně dlouho, já vím, jak to uděláme, uvidíte!‘ To mi našeptala do ucha horkým dechem a vlekla mě za sebou. Za nádrží byla lavička, z jejího lenu bylo celkem snadno dostat se na tlustou větev rozložitě lípy (...) V koruně stromu, kde bylo místo pro dva jen tenkrát, když se jeden těsně držel druhého, svírala Katy těsně moje rameno a já jsem ji přidržoval v pase. Dívali jsme se z výše, jak dole, pod našima nohama, Soňa, znervóznělá, se prodírá houštím, jak pátrá bezradně za kameny, brouzdá se mokrou trávou. (...) Soustředil jsem se jen na vnímání líbivých doteků Katina těla. (...) Když se Soňa po smé plížila pod skryší, nahlas a nepřirozeně

---

<sup>58</sup> HAVLÍČEK, JAROSLAV: *Neviditelný*. Praha: Mladá fronta 1963, s. 10.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 67.

jsem zakašlal (...). Soňa pohlédla bystře vzhůru – a já spatřil, jak její tvář, bledá a smutná dětinským zklamáním, ještě o poznání zbledla a stala se téměř sinavou.“<sup>61</sup>

Ve filmu je tato událost využita a adaptována do fikčního světa. S ohledem na prostorová omezení je celá scéna přesunuta ze zahrady do domu. Zachován je Švajcarův libý pocit z blízkosti služebné Katy a její hravá rozpustilost. Také Sonino zklamání z hledání Petra je v adaptované scéně patrné. Filmová scéna je ale oproti své předloze značně vygradována: sledujeme postavu Soni, neostře zabíranou kamerou, váhavě kráčející chodbou se svatebním závojem ve vlasech (obr. 7). Na objevení Petra s Katy však Soňa nemá možnost reagovat, neboť se objevuje strýc Cyril a Soňa propadá v hysterický záchvat. V celkovém kontextu filmem vyprávěného příběhu tato scéna působí jako náznak vývoje budoucích událostí a vymezuje i budoucí úlohu strýce na Sonin vztah s Petrem. Proleptický charakter má ve svém literárním zpracování – zde ovšem poukazuje na budoucí vztah Katy a Petra (explicitně naznačeno vypravěčem). Na základě řečeného se domníváme, že filmové vyprávění pracuje s příběhem, který je velmi blízký příběhu vyprávění literárního. Snaží se při tom o zachování atmosféry předlohového díla<sup>62</sup>, činí tak skrze interpretaci, v níž některé motivy či události jsou inspirací k novému zpracování, které však zásadně nemění vyznění příběhu. Přisuzování událostí jiným postavám či proměna scén je podle našeho názoru dána omezenými časovými možnostmi filmu, na jejichž základě je nutno pracovat s příběhem méně *rozvlekle* než jak to umožňuje médium knihy.

## 4.2 Psychonarace

Psychonaraci ve sledovaném literárním narativu lze identifikovat především v ich-formovém vyprávění příběhu. Vypravěč v něm pronáší sebehodnocení, vysvětluje své motivy, pocity („Můj rozum mi pro její osobu nadiktoval klidnou, veselou, shovívavou uzavřenost. Ze skrytu této zdrženlivosti jsem ji však bedlivě pozoroval. Její blízkost mi dávala odvahy k dalším umělkovanostem se Soňou. Pohled na ni mě přesvědčoval v tom, že bych za určitých okolností byl schopen opravdu zahořít pro

---

<sup>61</sup> HAVLÍČEK, JAROSLAV: *Neviditelný*. Praha: Mladá fronta 1963, s. 131-133.

<sup>62</sup> Na tomto místě je třeba poznamenat, že film se již v úvodu odvolává na své vztahy s předlohou. Je tak učiněno v prvních minutách filmu: „Televizní studio Praha uvádí původní televizní inscenaci dramatisace románu Jaroslava Havlíčka – *Neviditelný*.“



ženu a býti k ní snad i vřelý a vlídný, aniž bych si činil násilí.“<sup>63</sup>), hledisko a názory, nevyhýbá se ani analýze chování a jednání ostatních postav.

Časté jsou vnitřní monology vypravěče-postavy: „Hleděl jsem daleko, daleko do budoucnosti. Nebylo to sice prosté rodinné štěstí, jak jsem si je představoval za ctižádostivých mládeneckých časů, štěstí se ženou zaujatou mým dílem, silnou a veselou ženou s vysokými prsy a jasným zpívajícím hlasem, bohatou dětmi, ale přece jen zde byla nyní jistá perspektiva *klidu*. Prozatím jsem ještě manželem choré ženy. Jak dlouho to však může trvati s její žalostnou otupělostí? Jednoho dne shodí masku trpitelky a začne se opět smáti. Po krátké trapné pauze navážeme na starou zamilovanost, na starou vášeň, a pokusíme se o lepší život za nových podmínek.“<sup>64</sup>

Vzhledem k povaze vypravěče – chladný, rozumově založený typ, který není schopen sám sobě nic nahlávat a dění kolem sebe analyzuje s přesností odpovídající jeho chladnokrevnosti – je nám umožněno nahlédnout do prožívání (a jeho proměn) také ostatních postav: „Katy! Bylo jí sedmnáct, když jsem ji uviděl poprvé! Předčasně vyspělá, bílá a růžová dívka. Jasně modré oči, poněkud šikmo posazené, nad čelem vzdorovitá satyří čupřina. Jako by skrývala růžky! (...) Samý smích. Vtělený život, vtělený optimismus. Dnešní Katy je pokorná samička, které, chci-li, užiji, kterou, chci-li, odstrčím. Nikdy nemám obav, že se mi vzepře, že mi prchne. Vždy k službám, prosím.“<sup>65</sup>

Filmový vypravěč k vyjádření psychonarace využívá především detaily kamery na tváře postav: scéna, v níž hovoří Hajn se Švajcarem po úvodním seznámení: zabírány jsou obě postavy – Hajn, sledován kamerou zprvu nezaostřeně v pozadí, se pomalu přibližuje ke kameře a k Petrovi. Ze Švajcarova výrazu v tváři čte divák opovržení a nechut'. Následné gesto rukou, která výrazným obloukem míří k brýlím, aby je posunula více ke kořeni nosu, podtrhuje nastíněnou charakteristiku Petrova prožívání (ale i jeho obecněji platné rysy) v dané chvíli. Dalším prostředkem psychonarace je také výrazná nediegetická hudba – v úvodní scéně charakterizuje spolu s výrazem tváře postavu Švajcara. Ve sledovaném filmu má ale důležitou roli také hudba diegetická – hudba, kterou hraje Soňa na piano, působí velmi nepříjemně a kakofonicky, čímž vyjadřuje Sonino rozpoložení, ale také implicitně poukazuje na její povahu, která je stejně jako ona hudba rozkolísaná a nevyrovnaná.

---

<sup>63</sup> HAVLÍČEK, JAROSLAV: *Neviditelný*. Praha: Mladá fronta 1963, s. 124.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 208.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 16.

Posledním z prostředků psychonarace, který uvedeme v souvislosti s adaptací *Neviditelného* je sekundární, opakované využití fragmentů některých promluv, tzn. explicitní ztvárnění toho, na co postava myslí (co jí právě *zní* v hlavě): v našem případě si postava Petra promítá úryvky některých rozhovorů, kterých se v narativu již dříve zúčastnila. Využita je zvuková paměť a divákovi je umožněno slyšet vše, co *slyší* a na co se upomíná postava. Jde o věty pronesené Soňou při různých příležitostech a také věty, které *mohou* ospravedlnit úmysl postavy – umožnit Soně skoncovat se životem – tedy názor psychiatra, že smrt je pro choromyslné vysvobozením. Toto Petrovo rozjímání je doprovázeno nediegetickou hudbou, která vyjadřuje jeho pohnutí, snad i drobné výčitky svědomí. Pořádek zvukových vzpomínek je nahodilý, chronologicky neuspořádaný – snaha vše ztvárnit tak, jak by to pravděpodobně probíhalo v reálném, nefikčním světě. Zajímavostí je, že jde skutečně vždy o relikty vět a části dialogů, které ve filmu zazněly – některé jsou však vyřčeny s jiným tónem hlasu a odlišnou dikcí.

### 4.3 Vypravěč a fokalizace

V úvodu knihy zastihujeme vypravěče a zároveň protagonistu nad psacím stolem obhajujícího rozhodnutí sepsat svůj příběh („Nyní sedím a píši první řádky. Opatrně, krasopisně, skoro chlapecky.“<sup>66</sup>). Nacházíme se tedy ve vyprávění teď a tady, v témž čase, v němž je i vypravěč. Po těchto úvodních pasážích se však dostáváme do vyprávění pozdějšího: „Pomalů a tklivě jsme se se Soňou procházeli parkem. Ta tam byla má jásavá sebevědomá nálada, s níž jsem před několika hodinami vstupoval do domu. Bylo mi jako obchodníku, který teprve při dodání zboží shledal, že byl trochu ošizen na jakosti.“<sup>67</sup> Vypravěč po dobu pozdějšího vyprávění nezůstává skryt ani prost komentářů k ději: „Jaké jsem měl tehdy trumfy?“<sup>68</sup>

Podle Stanzelovy teorie identifikujeme tedy vyprávěcí situaci jako VS 1. osoby, v níž dochází k prolínání vyprávěcího a prožívajícího já. Hranice mezi vyprávěním a prožíváním je dána časem, v němž se nachází vypravěč. Je ovšem třeba konstatovat, že tato hranice se může někdy stávat nezřetelnou vzhledem k vypravěčovým současným komentářům a vyřčeným postojům k minulým událostem.

---

<sup>66</sup> HAVLÍČEK, JAROSLAV: *Neviditelný*. Praha: Mladá fronta 1963, s. 9.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 94.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 53.

Vypravěče lze také označit jako intradiegetického, protože se nachází ve světě postav, je ale zároveň také ve vyprávění pozdějším, v němž se dostává nad vyprávěný příběh.

V literárním vyprávění nedochází k fokalizacím v námi vymezeném smyslu. Vypravěč je zároveň protagonistou a nenechává za sebe mluvit/vidět žádnou jinou z postav. V přeneseném smyslu by však mohlo být fokalizátorem vypravěčovo minulé já, z jehož perspektivy se vypravěč snaží zprostředkovat příběh (a do níž, jak bylo zmíněno, pronikají také jeho současné postoje a postřehy).

O něco problematičtější je pak vymezení filmového vypravěče. Ten ve zkoumaném narativu vykazuje prvky vševědoucnosti, např. záběry z vrchu, díky nimž je schopen obsáhnout veškeré dění i postavy v jediném okamžiku (obr. 8), dále pak má schopnost vstupovat do všech prostorů a sledovat jednotlivé postavy (když se ozývá zuřivé klepání z pokoje strýce Cyrila, vypravěč se do pokoje přenáší a sleduje dění v pokoji – nutno uznat, že stylizovaně a z jediného úhlu). Je však nepopíratelné, že jedna z vypravěčových součástí – pohled kamery – se vyskytuje přímo ve světě postav, z nějž referuje. Nejvýrazněji se vypravěč projevuje zaměřením kamery, výraznou disharmonickou nediegetickou hudbou – obojí s hodnotícím významem, nediegetická hudba plní také proleptické (nebo lépe *předjímací*) funkce. Vypravěč má tedy schopnost zůstat *nad* příběhem, zároveň se může přenést také do světa postav a sledovat dění z jejich perspektivy. Takto vymezený vypravěč by se na typologickém kruhu vyskytoval na hranici autorské VS a personální VS, s využitím postupu *oka kamery* (jehož charakteristika – omezené vidění, které je nehodnotící<sup>69</sup> – zcela neodpovídá práci s kamerou ve zkoumaném narativu).

Filmový vypravěč se často uchyluje k fokalizaci – využívá pohledu postav. Sledujeme tak dění v salónu při odpolední kávě skrze postavu strýce Cyrila – kamera se přibližuje k zábradlí v patře, které nejprve cloní výhled, a následně shlíží dolů – pak provede rychlý pohyb, jímž ukáže, kdo se dívá, aby se pak vrátila zpět a sledovala Cyrilovy nohy, které se tichým krokem pohybují ze schodů (hlasy ze salónu jsou náhle ztišeny, aby tento tichý krok vynikl). Druhým typem, který jsme ve filmovém narativu identifikovali, je práce s kamerou v některých rozhovorech: postavy stojí/sedí čelem ke kameře, jedna z nich je vysunuta do popředí a postava v zadní části obrazu se jeví rozostřeně (obr. 9). Divák je tak *donucen* zaměřit se na konkrétní postavu a např. z její

---

<sup>69</sup> Srov. STANZEL, FRANZ K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 275. „zprostředkovat bez zjevné selekce nebo aranžování ,výsek života.““

gestiky a mimiky vyvodit, co si postava, na kterou je kamera zaměřena, o vzniklé situaci myslí – tímto zaměřením dochází, jak bylo řečeno, k zvýraznění na gest a mimiky konkrétní postavy za současného potlačení stejných prostředků postavy druhé.

#### 4.4 Proměna charakteristiky postav

V této podkapitole se zaměříme na charakterizaci postav – vybíráme pouze dvě hlavní postavy, Soňu a Petra, ač by i rozbor ostatních postav byl bezesporu zajímavý (např. povahopis strýce Cyrila či Hugo Hajna, který ve filmovém narativu vystupuje velmi nesměle a nervózně. Hugo Hajn trpí podobnou mnohomluvností jako např. postava tety Kláry ve *Vlčí jámě*. Snaží se tak sám sebe přesvědčit o absurdnosti celé situace a tím ji zlehčit. Domníváme se, že jsou u něj rozvinuty obranné mechanismy *odčinění* (snaha péčí o Soňu odčinit, že podléhal tetě a ponechal Cyrila v domě) a *represe* (mající za následek bagatelizaci situace a přesvědčování /především sebe sama, bez ohledu na to, zda ho někdo poslouchá/ o dobrém budoucím vývoji událostí).

##### 4.4.1 Soňa

Soňa byla podle explicitního popisu v literárním narativu: „malá. Měla drobnou tvář, šedomodré, nebo spíše šedozelené oči. U kořene nosu a na tvářích měla pihy tak husté, že jí činily osmahlou. Vlasy tak tmavé, že byly skoro černé. Malá, velmi pěkná ústa. Štíhlé nohy, drobná dětská hrud'. Nebyla význačně krásná, byla jen hezká,<sup>70</sup> Domníváme se, že i ve filmovém narativu figuruje postava odpovídající popsánému typu.

Soudíme, že (v obou vyprávěných příbězích) Soňa je osobností labilní, nestálou se sklony ke změně nálad. Ve filmu nese postava rysy nervozity, snad psychické poruchy již od začátku – charakteristická je pro ni dětinskost a přehnaná afektovanost – zároveň překvapuje scénami, v nichž náhle procitne v dospělost. Touto už od počátku nastolenou charakteristikou je, domníváme se, však zbrzděna možnost jejího dalšího vývoje – její *rozmazlené* chování se v narativu pouze stupňuje, nikoli posouvá dále. Divák je tak už od začátku konfrontován se Soninými stinnými stránkami. Naopak v

---

<sup>70</sup>HAVLÍČEK, JAROSLAV: *Neviditelný*. Praha: Mladá fronta 1963, s. 12.

románovém vyprávění dochází k líčení různých událostí ze Sonina života, které postupně čtenáři odkrývají její povahu, je s ní tak seznamován postupně.

Z hlediska psychoanalýzy se v afektovaném chování Soni projevují potlačené nevědomé obsahy: hlavním z těchto obsahů je nepřiznaný strach ze sexuality strýce Cyrila, který je umocňován jeho výpady (při koupání se v bazénu, při jeho vpádu do pokoje při svatební noci...). Když je pak Soňa skutečně Cyrilem napadena, dochází k uvolněním nevědomých obsahů do vědomí – fantazie a děsy, které byly v nevědomí skryty, se pro ni touto událostí stávají skutečnými. Tato konfrontace a následné dlouhodobé neuspokojování jejích potřeb: izolace od manžela, vrcholící z jeho strany ztrátou zájmu, má za následek, že u Soni se stává převažující složkou osobnosti *Id* a veškeré její konání je ovládáno *principem slasti*: „Do jejího šílení se víc a více mísily erotické prvky. Animální stránka nabývala zvolna převahy nad bytostí, již opustil duch. Ženě scházela muž. Volání po Cyrilovi se podobalo vrnění kočky v období touhy. Neviditelný změnil podobu, stával se méně tajemným, ale nekonečně odpornějším. Soňa s ním spávala. Byla, žela, až příliš sdílná. Chlubila se milencovou láskou. Výkřiky a vzdechy fantastické říje byly noc od noci častější. Byla-li u mne právě Katy návštěvou, zmateně prchávala. Nesnášela při vši své statečnosti této zneuctívající parodie.“<sup>71</sup>

Na svou situaci reaguje Soňa množstvím obranných mechanismů: prvním je mechanismus *projekce*: své touhy a představy projektuje do (pouze v její fantazii existujícího) Cyrila, v kterém jsou zřetelné rysy manžela Petra: „Nechtěla bych, Cyrile, abys proti mně zhřešil cizoložstvím! Byla bych strašně nešťastná. Já vím, ty nejsi takový, abys jednal špatně. Věřím v tebe. Pamatuješ na to odpoledne na svatovítské věži? Jak jsi mě měl v rukou? Bylo mi, jako bys rozhodoval o životě a smrti. Byl jsi jako bůh. Když zavřu oči, vidím to celé živě před sebou. Vidím tvou tvář a tvé oči. Pamatuješ se také na mé oči? Musíš se pamatovat! Celá jsem se ti jimi tenkrát dávala!“<sup>72</sup> S tímto typem projekce souvisí také mechanismus *přemístění pudových cílů*. Dalším znatelným obranným mechanismem je regrese, v jejím případě návrat do šťastného dětství – Soňa jako by se opět stávala dítětem – hraje dětské hry, skládá papírové loďky – uniká takto také do své fantazie. Soňa v pozdějších částech příběhu propadá záchvatům agrese následované melancholií, kterou Freud charakterizuje jako období, při němž má postižený obzvláště silné sebevražedné sklony.

<sup>71</sup> HAVLÍČEK, JAROSLAV: *Neviditelný*. Praha: Mladá fronta 1963, s. 379.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 339.

#### 4.4.2 Petr

Pro zkoumaný literární narativ je typické, že se veškeré informace o fikčním světě dovídáme od vypravěče-protagonisty. Vzhledem k tomu, že vyprávění je pozdější k vyprávěným událostem příliš nás nepřekvapuje rozhodnutí vypravěče srovnat své minulé a současné já: „Honosíval jsem se bujnou kšticí nad klenutým, vysokým čelem – dnes mi zůstal na temeni sotva chomáč světlého chmýří. Míval jsem jemný, zahnutý nos – ten nyní ostře vyniká z propadlé tváře. Stal se sovím zobákem. Dělená, energická brada vypadá téměř surově, důlky v tvářích se proměnily v hluboké brázdy, oči se staly pichlavými a zapadly. (...) Mám statnou postavu, jsem svalovitý a velmi silný. (...) Na příklad neměl jsem v povaze nic zádumčivého, a přece jsem vypadal zádumčivě, když se mi zachtělo. Docela obyčejná věc, prosím. Šedé, jasné oči posazené hluboko pod huňaté obočí, vypadající melancholicky.“<sup>73</sup>

Myslíme si, že pro Petra jsou typické rysy, jako jsou nadměrná sebeanalytičnost, sebekritika a sebestřednost. Je člověkem, u nějž zcela absentují jakékoliv vnější projevy citů, ale také schopnost ke komukoli citově přilnout. Takovou necitovost a chladnost lze interpretovat jako následek neuspokojivého vztahu s matkou v dětských letech: „Má-li být dán průchod pravdě, nutno říci, že moji rodiče jsou dvojice hrubců, kteří byli odevždy v nesvárech s celou obcí, kteří nadělali za svého života více skandálů než nábytku, kteří milovali ze všeho nejvíc jen každý sama sebe a kteří své děti vychovali jen proto, že bylo mnohem obtížnější se jich zbavit.“<sup>74</sup>

Převládajícím principem Petrovy osobnosti je *princip reality*. Poukazuje na to především Petrovo uvědomění si skutečné reality světa, který ho obklopuje a jeho následná snaha podniknout cokoli, aby se z tohoto světa dokázal vymanit (řečeno s Freudem „rozhodnutí psychického aparátu ‘aby si začal vytvářet představy zevního světa a usilovat o určitou reálnou změnu (...) představa se nezaměřovala na to, co bylo příjemné, ale na to, co bylo skutečné.“<sup>75</sup>). Z tohoto ovládajícího principu pak logicky vyplývá Petrova vypočítavost a chladnost, kterou mu přisuzují ostatní postavy. S principem reality souvisí také převládání *Superega* nad *Egem*: snaha dosáhnout dětských ideálů jako je např. vysoké společenské postavení na úkor uspokojování pudových potřeb.

<sup>73</sup> HAVLÍČEK, JAROSLAV: *Neviditelný*. Praha: Mladá fronta 1963, s. 23.

<sup>74</sup> HAVLÍČEK, JAROSLAV: *Neviditelný*. Praha: Mladá fronta 1963, s. 25.

<sup>75</sup> FREUD, SIGMUND: *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990, s. 91.

Není snadné určit, jaké obranné mechanismy postava využívá, ač sama o svém prožívání živě a často referuje. Usuzujeme, že hlavním mechanismem je *reaktivní výtvor*, který vede u Petra k zamítnutí jakýchkoli pudových cílů. Výrazná je u něj především *racionalizace*: sám sobě dokáže rozumově popsat a vysvětlit veškeré situace, do nichž se dostává.

## 4.5 Prostor příběhu

Domníváme se, že je vhodné popsat, jakými způsoby je konstituován prostor ve zkoumaných typech narativů skrze scénu Švajcarova prvního příchodu do Hajnova domu, jež se v obou vyskytuje: „Můj stín byl po prvé rozložen v neurčitou mlhovinu ponurou, hřbitovní svítilnou, kdesi nahoře práskly dveře, zajásalo trylkovité zasmání. Vystupoval jsem po schodech a díval se jako nedočkavý milenec. (...) Zavanulo mi vstříc suché teplo. Právě proti dveřím bylo umístěno těleso ústředního topení. Hned vedle něho stál dřevěný, primitivní umývací stolek. Zařízení bylo asi takové jako v slušném hotelovém pokoji. Prázdna skříň byla pootevřená.“<sup>76</sup>

Z ukázky lze vyvodit, že literární narativ nastoluje dojem prostorovosti nejprve skrze evokaci hry světla a stínů vrhaných postavou (v ukázce) nebo předmětů v prostoru umístěných. Dále využívá *zvukovou stopu*: šíření se zvuku prostorem současně s pohybem předmětu-dveří, které musí být nepochybně prostorové. A dále také prostým popisem prostoru, do něhož jsou postupně umisťovány konkrétní předměty a zároveň usouvztažněny k sobě navzájem. Kromě pohybu předmětů, lze prostor navozovat také pohybem postavy: „Nevydržel jsem déle na svém místě, načerpav čarovného optimismu. Chodil jsem sem tam, od okna ke dveřím, ode dveří k oknu, spokojen svým teoretickým rozřešením.“<sup>77</sup>

Ve filmovém narativu je ukázán příchod do domu takto: jsou otevřeny skleněné dveře a Petr vchází do haly, kde na první pohled upoutává výrazná linie schodiště sbíhající se směrem od kamery. Kamera zůstává nejprve za skleněnými dveřmi, aby se následně přesunula na statické místo do haly, odkud sleduje pohyb postav po prostoru: v různé vzdálenosti od kamery (a od sebe navzájem) se pohybuje hned několik postav.

---

<sup>76</sup> HAVLÍČEK, JAROSLAV: *Neviditelný*. Praha: Mladá fronta 1963, s. 68-69.

<sup>77</sup> HAVLÍČEK, JAROSLAV: *Neviditelný*. Praha: Mladá fronta 1963, s. 208.

Pro tuto scénu filmu je tedy typické využití sbíhajících se linií (postup známý také z teorie fotografie), Otevírání dveří – u nich hraje roli jednak provedený pohyb, ale také částečné sbíhání spodní a vrchní linie dveří. Dalším prostředkem je pak pohyb postav po prostoru v různé vzdálenosti od sebe – využití perspektivy a pohybu. Film dále pracuje s hrou světla a stínů či se statickým umístěním předmětů a postav: popsáno výše z hlediska zdůraznění prožívání jedné z postav na úkor druhé.

Co se týče sémantiky prostoru je v první řadě třeba říci, že dům rodiny nese rysy *prokletého domu*, který postavám v něm žijícím nepřináší nic dobrého snaha se z něj vymanit bývá korunována neúspěchem – postavy však samy necítí jako zdroj prokletí dům, nýbrž spíše vlastní osud. Stejně tak nerozeznáváme žádnou výraznou fixaci postav na tento konkrétní dům (jako tomu např. bylo v narativu *Vlčí jámy*) – ty mohou prostor kdykoli opustit, ač z různých důvodů nechtějí (např. Cyril setrvává, protože při útěcích zjistil, že za zdmi vily už není pro ostatní neviditelným). Opuštění domu dále neznamena pro postavy žádné restriky, nejsou ani jeho otrokem. Pozorujeme však – především v literárním narativu – že Soňa a Petr jsou spolu šťastni jedině mimo dům (v Praze a na líbáncích), ale domníváme se, že je to dáno spíše přítomností strýce v domě, návratem do (pro Soňu) stresujícího prostředí.

Výraznější postavení mají v domě spíše jednotlivé pokoje: v literárním narativu jde hlavně o pokoj strýce, ve filmovém o pokoj matčin. Tyto pokoje nesou shodný rys – je to takový pokoj, v němž žila pominutá osoba, která v něm byla uvězněna se svým šílenstvím. Tyto pokoje se jeví jako *zakázaná* a *tajemná* místa a postava Petra snaží proti oné zakázanosti a zapovězenosti bojovat (ve filmu donutí Soňu se do matčina pokoje přestěhovat). Výraznější charakteristiku konkrétních míst však nenacházíme.

#### 4.6 Některá vybraná filmového specifika překladu *Neviditelného*

V teoretické kapitole jsme představili koncept vědoucího a nevědoucího diváka/publika Lindy Hutcheonové. V něm připomněla, že adaptátoři často spoléhají na divákovou znalost předlohy a může se stát, že spoléhají-li na ni příliš, může se výsledná adaptace stát těžko pochopitelnou pro nevědoucího diváka. Domníváme se, že je možné tuto situaci aplikovat také na adaptaci *Neviditelného*: již jsme řekli, že tato konkrétní adaptace se na svou předlohu explicitně odvolává již v v prvních minutách filmu (nikoli



před filmem nebo po něm, ale skutečně až po začátku vyprávění). Máme možnost srovnání vnímání nevědoucího a vědoucího diváka, neboť jsme při prvním zhlédnutí filmu byli sami nevědoucím divákem.

Již jsme vysvětlili, že jedním z témat knihy je problematika dědičného šílenství – ta je v literárním narativu postupně dokladována a vysvětlována na různých případech Hajnovy rodiny – ve filmu je ovšem tento motiv ztvárněn jaksí samovolně, pouze na příkladu šíleného strýce a, jak jsme později zjistili, na divákovi nezpřístupněných vědomostech o fikčním světě, kterými disponují postavy. Divák tak už v prvních minutách vyprávění sleduje ne příliš srozumitelný rozhovor otce, lékaře a Švajcara, z kterého *implicitně* vyplývá Švajcarova starost právě o tuto problematiku a o zdraví Soni: rozhovor se z nemocného strýčka stáčí pro diváka značně nelogicky k otázkám o smrti Soniny matky.

Dále je v literárním vyprávění zmínka o tom, že sama Soňa má strach, že by mohla být stížena dědičnou chorobou – šílenstvím. Film se vypořádává s touto skutečností opět nepříliš průkazně (ač je nepopíratelné, že chce ztvárnit tutéž myšlenku): máme na mysli scénu v ložnici, při níž Petr zcela nevinně pronese „Soňo neblázni“, na což Soňa zcela nepřiměřeně a přecitlivěle reaguje a pláče, že už on (Petr) si *to* o ní myslí: divák sice může tušit, „co si už začíná myslet i Petr“ a z čeho má Soňa strach, není mu to ovšem explicitně (naopak až příliš implicitně) a jasně řečeno.

Chtěli jsme tímto vysvětlením spíše demonstrovat možnosti nahlížení na vztahy mezi předlohou a její adaptací a ukázat možnosti aplikace teoretického konceptu na tuto problematiku. Nastíněné nelogičnosti ve filmovém zpracování však lze *vysvětlit* také jinak, bez návaznosti na předlohu.

Myslíme si, že tato zdánlivá nesrozumitelnost mohla být také *záměrem* adaptátora. Její funkcí by pak bylo především stupňování napětí. Fikční svět a postavy si ponechávají svá tajemství, divák je tak udržován ve zmatku a nevědomosti. Dochází pak podle nás k rezignaci ve vysvětlující funkci dialogů (nutno na tomto místě podotknout, že ani v konkrétním literárním narativu dialogy nijak výrazně nevysvětlují, je k tomu využito verbální prostředku popisu) a film se tak pokouší o *vysvětlení* jiným způsobem, snad sobě vlastnějším: dochází k záměrnému vytváření ponuré atmosféry, např. disharmonickou nediegetickou hudbou, která zároveň předjímá budoucí situace, dále výrazně pracuje se světly a stíny, pohybem kamery, využitím detailu a polodetailu (např. záběr na tvář postavy a zaměření se na její mimiku).

Naše druhé vysvětlení však nerezignuje na Hutcheonové pojetí. Je nepochybné, že vnímání vědoucího a nevědoucího diváka bude i tak rozdílné: nevědoucí divák je ještě více udržován v napětí, naopak vědoucí divák má vědomosti už ze čtení předlohy, které zaplňují prázdná místa, na něž film (lépe adaptátor) implicitně sám odkazuje.

Posledním zajímavým postřehem, který bychom chtěli v souvislosti s *Neviditelným* uvést, je patrná strukturace celého příběhu pomocí odbíjení hodin v literárním narativu: „V oné chvíli zazněly někde dole v městě zvony věžních hodin. V Kvintách, pomalu, rozvážně, odbíjely osm. Bim – bim – bim – bim – ticho zimní neuneslo ten zvuk k mým uším s podivuhodnou jasností (...)“<sup>78</sup>. S podobným prostředkem jsme se setkali při zkoumání Vlčí jámy, kde tuto vlastnost měly nejrůznější zvony a zvonky (tato vlastnost zvonků byla pak přenesena i do filmového narativu). Hodiny zde často předjímají budoucí události a dělí příběh na menší celky (objevují se v jeho předělových částech).

---

<sup>78</sup> HAVLÍČEK, JAROSLAV: *Neviditelný*. Praha: Mladá fronta 1963, s. 67.

## 5. Václav Řezáč – Jaroslav Balík: Černé světlo – Rytmus 1934

### 5.1 Proměna příběhu

Pozornost je v příběhu věnována především ústřední postavě – Karlovi. Krok za krokem je sledován jeho vývoj, události, jimiž prochází, fikční svět, který ho obklopuje. Karel je sebestředný, rozmazlený jedináček, kterého zajímá vše, co by mohlo vést k jeho osobnímu prospěchu. Relikt příběhu, jenž je vyprávěn v obou zkoumaných narativních je Karlův život po smrti rodičů v domě strýce, úspěšného vydavatele a majitele obchodu s hudebninami. Již v prvních dnech vycítí Karel svou jedinečnou příležitost, a to stát dědicem či spolumajitelem zavedeného podniku. Aby dosáhl svého cíle, plně se oddá práci a snaží se být nejlepším ze všech strýcových zaměstnanců. Vedle toho se také začne ucházet o ruku strýcovy dcery. Při snaze dosáhnout tohoto záměru se neštítí vůbec ničeho – ani pokusu očernit (ač částečně právem) před očima strýce tetu, která jeho plánům nepřeje.

Ve vyprávění příběhu sledujeme dva různé interpretační (či chceme-li, lze říci také *tvůrčí*) záměry: literární narativ vykazuje snahu o co nejpřesnější a nejzvrubnější vykreslení hlavní postavy a jejího okolí. Pozornost je věnována všem souvislostem, které mají nebo měly vliv na její vývoj: ukazuje chyby přecitlivělé, příliš starostlivé matky (nezáměrně naučí syna lži), jsme seznámeni se s *potkaní příhodou*, při níž dochází k otřesu vyvíjející se dětské psychiky, se šikanou malého protagonisty ze strany spolužáků a jeho nucenou izolací nebo s Karlovým zjištěním, jak opojné je mít v moci jiného člověka.

Naproti tomu filmový narativ se soustředí na vystižení *aucha doby*, důraz je vedle prokreslení charakteru hlavního hrdiny kladen také na vyjádření atmosféry ve třicátých letech v tehdejší Československu: sledována je společenská nálada (fašistická i komunistická propaganda), politika Baťových závodů či kultura meziválečné společnosti (příběh je zasazen do hudebního prostředí a film tuto skutečnost silně reflektuje).

Vyprávění příběhu se liší svým rozsahem. Ve filmovém narativu zcela chybí základní informace o Karlovi před jeho příchodem do strýcova domu a není na ně ani později upozorňováno. Oba příběhy pak mají různá vyvrcholení. Literární příběh končí

Karlovým nevydařeným pokusem o sebevraždu, při němž přijde o nohu a jsou tak zvláštní ironií osudu uzavřeny jeho plány, zatímco filmový příběh nabízí smířlivější alternativu: Karel je sice vyhozen ze strýcova podniku, je mu ale nabídnuta vedoucí pracovní pozice v nově vznikající pobočce firmy. Filmový Karel sice může být spokojen, připomeňme ovšem, že film explicitně odkazuje na historické události a spolu s vypravěčem se nacházíme v roce 1934 – je tedy pravděpodobné, že závěrečné dramatické vyvrcholení pro postavu teprve přijde (toto konstatování zdánlivosti optimistického konce je vcelku logické: film byl natočen v roce 1980 a lze předpokládat /s ohledem na historicky retrospektivní snahu filmařů/, že reflexe pro fikční svět blížících se válečných událostí je zřetelná a nikoli, doufáme, nadinterpretací). Připomeňme, že přesnou dataci fikčního světa /ani jeho lokaci/ literárního narativu nejsme schopni blížeji určit, bude však, myslíme si, – vezeme-li v úvahu rok vydání knihy /1940/ a zobrazované reálie – přibližně shodné s narativem filmovým).

Lze konstatovat, že v obou typech narativu je v základních rysech zachována charakteristika postavy Karla. Dále pak je pracováno s postavami strýce a tety Kuklovými-Kubátovými, Makétky-Bobiny (která je však zřetelně proměněna) a objevuje se také postava Franty Munzara, která v sobě skloubí Karlova dětského přítele literárního narativu a zároveň osobnost skladatele Klenky.

## 5.2 Psychonarace

Literární vyprávění je předkládáno jako osobní zpověď ústřední postavy-vypravěče. Je cele zaměřeno na jeho prožívání, ponechává mu prostor k vyjadřování pocitů i nálad, reflektovány jsou jeho názory či postřehy. Tato úzká vazba na ústřední postavu s sebou přináší silně individualizovaně laděné vyprávění, za nímž často cítíme psychonarativní složku. Domníváme se, že v literárním narativu je zdůrazněn nejen pohled na aktuální psychonaraci (současné prožívání postavy), ale také na její vývojový aspekt: důraz je kladen na příčiny a následky mající vliv na budoucí prožívání (a jednání) postavy a utváření její osobnosti. Vývojovým aspektem příběhu jsou traumata nebo naopak (morálně špatná – sic!) drobná vítězství, která postava prožila v minulosti.

Své prožívání nám tedy světuje vypravěč-postava: „Nehnal mě ani nedrtilo poznání viny, kroutil jsem se v pasti strachu.“<sup>79</sup>

Vypravěč se hojně pokouší o sebereflexi a analýzu událostí, které měly vliv na vývoj jeho osobnosti: „Toto všechno jsem neměl ani vidět ani slyšet. To vítězství klidné a rozhodné lži, tu hladkou porážku pravdy a odpovědnosti. A bouřlivou radost oklamaneho otce, přesvědčeného nyní, že se mýlil, a jeho pokorné prosby za odpuštění.“ Tato konkrétní ukázka reflektuje nejen danou situaci, ale také Karlovo vnímání neomezené moci, jakou má dobře provedená lež.

Své aktuální prožívání líčí vypravěč v úvahových, monologických pasážích: „Můj bože, jak ty si se mnou pohráváš. Snad bych byl lepší, kdyby mě ona milovala. Den by se ve mně rozsvítil a viděl bych, jako vidí jiní lidé. Cožpak se mi nechce mezi ně, cožpak jsem od úsvitu rozumu toužil po něčem jiném než podobat se jim ve všem, být jako oni, být jedním z nich? Obracím dopis v prstech. (...) Ach, nebude bílé světlo. Tma ve mně vzplane a černé světlo se rozlévá, jdu opět svou cestou, dlouhou tmavou chodbou, a nikde ani štěrbinky, jíž by se dnilo. Staň se mi jedem, co mi mohlo být lékem, jsem vyprahlý a musím pít za cenu nové smrtelné žízně.“<sup>80</sup>

V další předkládané ukázce bychom chtěli demonstrovat, že vyjádření citů a pocitů postav nemusí být v literárním narativu výhradně explicitně vyřčeno: „Málem bych zapomněl. Dnes večer je u nás koncert. Markétka bude zpívat Klenkovy písně. Samo sebou, že přijdeš. Nešlo mu to dobře z krku, člověk ho musel chápat, jeden den se rozkatí a vykřikuje, že s někým vyrazí dveře, a teď tohle. Ale proč zrovna já bych to měl promíjet? – Doprovázet se bude sama? ptám se, jako bych o ničem neměl tušení. Strýc slabě hekne, jako by ho někdo slabě rýpl loktem pod žebra. – Ne. Ten Klenka. Ale bude tam hromada lidí, dodává spěšně, jako by v té lidské hromadě mohl ukrýt Klenkovu nepohodlnost a svou prohru.“<sup>81</sup> Psychonarace zde vyjadřuje nejen, co si myslí postava, ale také implicitně upozorňuje na strýcovo prožívání, činí tak skrze pozorovací schopnosti vypravěče, který vybírá dobře zřetelné signály – vnitřní prožívání je spojováno dokonce s fyzickou bolestí.

Ve vyjadřování psychonarace mohou hrát také významnou roli užitá lexikální prostředky, ve zkoumaném literárním narativu jde především o expresivní prostředky – slova silně citově zabarvená, která sama o sobě mohou vyvolávat např. pocity vzteku:

---

<sup>79</sup> ŘEZÁČ, VÁCLAV: *Černé světlo*. Praha: SNKLU, 1961, s. 100–101.

<sup>80</sup> Tamtéž, 1961, s. 224.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 186–187.

„Drsné pazoury strachu mi rvou a ždímají útroby a vzápětí se musím bránit dusivým křečím smíchu. To tehdy, když si uvědomím, jak pracně musí cupovat předivo mých lží, aby se dostali k vlákénku pravdy. A pak zase bych řval vzteky. Bylo to mé dílo, jak si můžete dovolit je bořit!“<sup>82</sup>

Myslíme si, i vzhledem k nastíněné povaze filmového narativu, že filmový vypravěč nevyužívá příliš často (a ani hojně) ve svém vyprávění možnosti psychonarace. Výrazné jsou v této souvislosti silné kontrasty světla a stínu v nejrůznějších scénách (např. při rozhovorech v Munzarově bytě).

Nejvýrazněji je vyjádřena psychonarace v jedné ze závěrečných scén: Karel se dovídá o sebevraždě Mrázka-Sůjky: sledujeme, jak teta Karlovi beze slova podává noviny, je zády ke kameře. Zřetelný je její úmysl Karlem otrást. Postava tety využívá zdánlivé anonymity (není ji vidět do obličeje) a vyjadřuje tím svou distanci i negativní pocity vůči Karlovi, které jsou *dovyjádřeny* její následným pomalým otočením a pohrdavým výrazem ve tváři. Dále je nám umožněno, společně s Karlem, tiše číst novinový článek: je z toho zřetelné, že si je vědom, co způsobil a že toho lituje (zejména podle dikce, která je pomalá, rozvášná a zadržující se; dále podle pohledu na něj, částečně stíněném v části scény sloupem; jeho otřeseným výdechem). Nakonec je Karlovo prožívání vyjádřeno i mimikou: když článek v novinách dočte, opře se zády o skříň a rukou o sloup (obr. 10). Vše je podrženo v závěrečné části scény prolutím diegetické hudby z následující scény – Frantova koncertu (jeho dramatický úvod).

### 5.3 Vypravěč a fokalizace

Na základě již představených skutečností identifikujeme vypravěče literárního narativu jako intradiegetického – pro jeho přítomnost ve světě postav a také homodiegetického – na základě jeho účasti na ději. Jedná se o VS první osoby, v níž je vypravěč zároveň protagonistou. Vyprávění je retrospektivní a dochází k odlišení vyprávěcího já od prožívajícího já.

Přestože jde o ich-formového vypravěče, je mu často dovoleno popisovat i události, u kterých zjevně nemohl být a, předpokládáme, nikdy mu nebyly ani vyprávěny: ocitáme se takto např. v bytě rybičkáře Pracha a sledujeme ho doma, jak

---

<sup>82</sup> ŘEZÁČ, VÁCLAV: *Černé světlo*. Praha: SNKLU, 1961, s. 282.

odpočívá na pohovce a přemýšlí o své ztracené, *pašácké* noze. Může však jít o díly příběhu, které vypravěč odhaduje na základě toho, co reálně ví (popř. může tuto konkrétní scénu popisovat také z vlastní zkušenosti, kterou má ve své současnosti – popisování fantómů, které zůstávají po amputované končetině).

Vyprávění začíná ve vypravěčově současnosti: „Dnes v noci vrátil mi sen jednu z mých nejstarších dětských vzpomínek. A kdoví, snad nejstarší vůbec. Dosud nikdy se mi nepodařilo vzpomenout si, co bylo předtím. Jí jako by počínal úsvit mého života; všechno dřívější je ponořeno ve tmě. Prožíval jsem znovu ten děj, tak nepatrný a bezvýznamný pro všechny, kdo ho tehdy byli účastni; pro mne však znamenal právě tolik, jako bych se prve v tu chvíli narodil.“<sup>83</sup> Zde se nacházíme se v čase vypravěče. Na základě našeho dalšího čtení se domníváme, že vypravěč zde, nevíme zda vědomě, neříká pravdu – sám se později upomíná i na některé dřívější vzpomínky ze svého dětství, než je právě tato: třeba na společný lov potkanů s dětmi ze dvora, na to, jak mu řezník Horda dělal *slona*... Dalo by se tak snad usuzovat na silnou nedůvěryhodnost vypravěče, což však vypravěč-postava beze sporu je, ale nyní nemá důvod nic zastírat – rozhodl se vyprávět svůj životní příběh – impulzem byl právě onen sen, nemá už co ztratit, nemá proč lhát.

Jak jsme již řekli je část vyprávění pozdější: „Učitel Zimák byl lev s černou hřívou a pyšně nakrouceným knírkem. Na výšku neměl daleko do dvou metrů, a když vykládal, rozpínal si kabát, aby mohl lépe vypínat svůj mohutný hrudník, pohazoval nepokojnou, vlnitou kšticí, přihlazoval si knír a hlaholil.“<sup>84</sup> Pozdější vyprávění však není pro narativ pravidlem: dochází často ke kolísání – část vyprávění je v minulém čase, někdy se však vypravěč přenáší přímo do *ted' a tady*, ovšem v prokazatelně minulých událostech narativu: „Postupujeme úzkou uličkou mezi kobkami z latěk, jež rozdělují půdka příslušenství jednotlivých nájemníků. Musíme přelézat vysoké trámy, dívat se daleko před sebe lačkovím kotců přítmím, zprotínaným nesčetnými sloupky světla a stínů, zvířený prach nám čpí v nose a škrabe nás v hrdle, zápasíme s návaly kašle a kýchání, cesta se stále více podobá bludišti, které vynechávajíc naše postavy, ji prodlužuje do nekonečna.“<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> ŘEZÁČ, VÁCLAV: *Černé světlo*. Praha: SNKLU, 1961, s. 33.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 76.

<sup>85</sup> Tamtéž, 1961, s. 96.

Pro filmového vypravěče je charakteristická spíše statická a nehodnotící kamera, tedy taková, která odpovídá Stanzelově charakterizaci tohoto typu vypravěče (dynamická je kamera spíše výjimečně, je tomu tak např. v úvodní scéně, kde zabírá z různých úhlů postavy). VS je i ve filmovém vyprávění personální. Dochází tedy snad k výraznější reflexi vypravěče literárního narativu.

Zvláštností sledovaného filmového vypravěče je, že téměř nevyužívá jednu ze svých složek: nediegetickou hudbu, namísto toho dochází k přesahům diegetické hudby do dalších scén filmu, v nichž už *reálně* není produkována (může jít i o ztvárnění toho, že tato hudba *zní* v hlavě postavy, viz níže). Nediegetická hudba je ve filmu ztvárněna spíše jako motiv, prolínající se celým filmem: dívčí orchestr hrající stále dokola jednu a touž skladbu.

Dalším netypickým postupem filmového vypravěče je umožnění divákovi slyšet nevyřčené myšlenky postavy (výhradně postavy Karla – vypravěče a ústřední postavy předlohového textu). Máme tak možnost zjistit, co si postava čte či co se jí honí hlavou. Snad takto dochází k nahlížení skrze postavu (domníváme se, že by mohlo jít i o implicitní reflexe její úlohy v literárním narativu). Tyto promluvy – jejich hlasitě zpřístupněné reprezentace podle nás pocházejí od vypravěče, který takto umožňuje nahlédnout do mysli postavy – ona sama schopnost hlasitého ztvárnění svých myšlenek aniž by o nich sama promluvila, soudíme, nemá. Jejich funkcí je např. doplnění toho co řekne postava: „Nepamatuješ se, co řekl šéf?“ a mimo tuto promluvu pak slyšíme: „Buďte tvrdí a dobyvační. Nebojte se velkých osobních předpokladů. Ve světě jsou tisíce míst pro muže, kteří jsou odhodláni vydělávat miliony! (...)“<sup>86</sup> V úvodu filmu jsou navíc tyto promluvy velmi blízké technice voice-over, aby následně přešly a ztotožnily se s promluvou postavy, která je začne plynule pronášet sama.

S ohledem na nastíněné charakteristiky vypravěče jsme neidentifikovali ani v jednom z narativů žádné výrazné prostředky fokalizace v námi vymezeném smyslu.

## 5.4 Proměna charakteristiky postav

V podkapitole věnující se proměně příběhu jsme již naznačili, že ve filmovém narativu jsou zachovány všechny základní postavy příběhu: Karel, teta a strýc Kuklovi-

---

<sup>86</sup> BALÍK, JAROSLAV: *Rytmus 1934*. Praha: Filmové studio Barrandov, 1980, min. 2:56–3:08.



Kubátovi, jejich dcera Markéta-Bobina, spolužák Frantík Munzar, hudební skladatel Klenka – charakteristiky posledních dvou spojeny v jediné postavě. Domníváme se, že je vhodné zabývat se podrobně zejména postavou Karla.

Karlův vzhled není v narativu jasně představen. Čtenáři je umožněno utvářet si představu ze spíše kusých náznaků. Malý Karel usedá do školních lavic jako *nastrojený střízlík*, teprve později je čtenáři poskytnut i přesnější popis (zde už dvacetiletého Karla): „Vyzáblý střízlík, ozdobený knírkem a krotkými licousy.“<sup>87</sup> Domníváme se tedy, že Karel je spíše drobné postavy, což odpovídá jeho vnější charakteristice také ve filmovém vyprávění.

Mnohem více pozornosti je věnováno jeho vnitřní charakteristice: Karel sám sebe popisuje nejprve jako dítě, jemuž byla věnována až přílišná pozornost matky, pro niž byl jediným důvodem probuzení se z letargie. Upozorňuje, že přísná ruka otce na něj přes matčinu péči neměla možnost dostat a jediné, co se otci podařilo, bylo vynucení synovy školní docházky a tím zamítnutí možnosti domácího učitele. Karel už jako dítě velmi brzy přišel na to, jak slastné a zároveň jednoduché je ovládat někoho jiného – byl zvyklý dostávat vše, na co si vzpomenu a pociťoval nepopsatelnou radost, byl-li někdo kvůli němu bit. Sám byl však nadmíru zbabělý a bojácný. Pokaždé se snažil své lumpárny zařídit tak, aby se nikdy nedalo s jistou říci, že to vše způsobil on.

Je nutno však konstatovat, že tato ústřední postava není černobílá: soudíme, že Karel je skutečně schopen milovat Markétku (tento rys je patrný spíše v literárním narativu). Ve filmu sice pak lituje svých činů vedoucích k propuštění a následné smrti účetního Mrázka (viz výše), přesto však jde vždy tvrdě za svým cílem.

Potřeby postavy jsou uspokojovány především vybíjením nashromážděné agrese – v tomto nemusí být nutně agresorem, stačí mu agresi pouze přihlížet, udílet rozkazy a vládnout tak jiným člověkem. Jako dítě je ovládán především *principem slasti*, později je však tento princip nahrazen *principem reality*: vycítí svou příležitost v budování kariéry a získávání hmotných statků (je si vědom, že pudová a citová oblast jsou pro něj jeho povahou a sklony zapovězeny).

---

<sup>87</sup> ŘEZÁČ, VÁCLAV: *Černé světlo*. Praha: SNKLU, 1961, s. 110.

## 5.5 Prostor příběhu

Pro konstituci prostoru tohoto konkrétního literárního narativu je typických několik základních znaků: v první řadě např. evokace barev v prostoru: „Po vysokých, léta nebílených a prachem zčernalých stěnách strýcovy kanceláře byly rozvěšeny diplomy a čestná uznání, získané podnikatelsky moudrou vlasteneckou dobročinností strýcovou (...)“<sup>88</sup>

Velmi časté je také užití zvukových doprovodů pohybu, který prostor konstituuje: „Prkna stupínku skřípají a piští pod učitelovými kroky, vypadá to, jako by mu rozčilením přibylo na váze. Začíná se hanbit za svůj vztek, ale musí vyhodit i poslední kartu, kterou mu podstrkuje. Obrátí se do třídy, vypne se daleko kupředu (...).“<sup>89</sup> Postava zde přechází, její pohyb vydává zvuky v dřevěné podlaze. Pohybem zde však není pouze přecházení sem a tam, ale výrazně prostorově působí také otočení se směrem místu, kde se nachází prožívající já.

Konstituující je také pohyb vypravěče: „Chodím ve svém podkroví a vztekám se. Nikdo mě tam nedostane. Svlékl jsem se dokonce, ale do postele nemohu, je příliš záhy. Tak tu jen přecházím od okna ke dveřím, za každým krokem tleskají mé trepy o podlahu jako karty hospodských hráčů a choulím se, jak mohu nejhlouběji, do starého rezavého županu po otci. Je mi zima, teplota klesla poslední dva dny, plouží se kolem nuly a nemám tu zatopeno. Chodím a zastavuji se u dveří.“<sup>90</sup> Opět sledujeme doprovodné zvuky pohybu a pohyb ve vymezeném prostoru ode dveří k oknu.

Nové možnosti zobrazení prostoru přináší také filmový narativ. V jeho úvodu se objevuje např. sekce rychle se střídajících záběrů na baťův podnik – tyto záběry jsou zprostředkovány z výšky, jakou může mít lidská postavy (tedy z lidského měřítka) a jsou výrazně prostorové – dbají na množství sbíhajících se linií, jsou tedy výrazné svou perspektivou.

Velmi časté – téměř výlučné je konstituování prostoru kontrastem světla a stínu. Světlo zde mívá pouze jediný zdroj a zbytek prostoru je ve *vzdalující se* tmě. Patrné je to zejména v Karlově úzkém pokoji (obr. 11). Tento pokoj je navíc pokojem

---

<sup>88</sup> ŘEZÁČ, VÁCLAV: *Černé světlo*. Praha: SNKLU, 1961, s. 123.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 87.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 187.

podkrovním a k jeho popisu užívá kamera např. pohyb po jeho zkosených stěnách a záběry na jednotlivé prvky v prostoru, např. židli.

Výlučně v tomto filmovém zpracování literárního narativu jsme si povšimli také další možnosti – zabíráno je světlo dopravního prostředku-tramvaje, která se náhle dává do pohybu – dojem prostorovosti je tedy vytvořen jednak vzdalujícím se osvětleným objektem, jednak také sbíhající se linií kolejí.

Domníváme se, že pro literární narativ není určující sémantika prostoru. Prostor zde má spíše sekundární funkci a zasazuje postavy do reálného prostředí. To však zcela neplatí pro narativ filmový – zde je prostor úzce spjat se zobrazovaným obdobím a už tímto je vymezen jeho význam – je historicko-kulturním svědectvím své doby a jejích ideálů – týká se zejména továrny Tomáše Bati. Význačnou roli zde hraje implicitní kritika buržoazie: hlavní (záporná) postava Baťu obdivuje, ve svých tichých myšlenkách (zpřístupněných divákovi) opakuje hesla o cílevědomosti a dosahování životních (kariérních) cílů. Je např. také upozorněno na Baťovo kladné ohodnocení Mussoliniho, které protagonista obhájí. Zároveň však v úvodních pasážích, v nichž se rychle za sebou střídají záběry na Baťovu továrnu jistý obdiv k její monumentálnosti (obr. 12).

## 6. Zobecnění a shrnutí výsledků dílčích analýz

V této závěrečné kapitole se pokusíme o krátké shrnutí některých výsledků našich dílčích analýz. Kapitola si neklade nárok na úplnost a ani se nepokouší o nastínění možnosti svébytné teorie pojmání psychologického románu ve filmu. Jde nám pouze o registraci některých zajímavých jevů, které sami o sobě mohou v budoucnosti sloužit jako podklad pro další bádání v této oblasti.

### 6.1 Proměna příběhu

Docházíme k názoru, že na proměnu příběhu (v našich konkrétních vybraných dílech) mají vliv jednak odlišné možnosti vyprávění literatury a filmu (specifické k danému médiu), jednak osobitá interpretace a proměna příběhu ze strany adaptátora. V tomto bodě jsou brány ohledy především na cílové publikum a jeho očekávání, které vyplývá např. ze zamýšleného žánru výsledné adaptace.

Pro filmové vyprávění jsou charakteristické některé specifické možnosti vyprávění. Myslíme si, že film dává přednost chronologickému řazení událostí, přičemž případné anapletické pasáže jsou často vkládány do dialogů, které tak získávají vysvětlující funkci. Zjistili jsme však, že někteří adaptátoři rezignují na užití této funkce dialogů: analepse pak byly ztvárněny buď postupnými kusými zmínkami, nebo se implicitně objevovaly mimo verbální auditivní kanál. Na nepříjemné minulé události upozorňovala ponurá (situaci vysvětlující) atmosféra ve scénách, které měly vztah k pro diváka neznámé minulosti. Užitými prostředky byla především nediegetická a diegetická hudba, dále úhel kamery, mimika herců či hra světla a stínů.

Ve zkoumaných narativech často docházelo k předjímání budoucích událostí. Výrazným prvkem byla především nediegetická hudba, pro kterou byla v této funkci typická především výrazná disharmonie zvuku a obrazu.

## 6.2 Psychonarace

V literárním vyprávění jsme se setkávali jednak s konvenčními možnostmi psychonarace, mezi které patří např. monology, nepřímá či polopřímá řeč, tak také s prostředky méně obvyklými. Ty jsou podle nás především založeny na možnostech, které jsou autorem dány vypravěči. Ich-formový vypravěč, jak známo, nemá schopnost nahlížet do nitra ostatních postav, ve zkoumaných literárních narativech mu však bylo umožněno postavy pozorovat a skrze toto pozorování pak docházelo k zevrubné analýze jejich prožívání. Čtenář byl postupně seznamován s vnějšími znaky prožívání, jako jsou např. mimika či gestika. Jako sekundární psychonarativní prostředek jsme identifikovali *pohled postavy do zrcadla*. Zrcadlo umožnilo ukázat postavu ve světle jejího nitra a nikoli (jak by bylo lze předpokládat) zevnějšku. V literární narativu mohou svou roli hrát také užité lexikální prostředky (např. jejich expresivita).

Film pro účely psychonarace využívá především diegetickou hudbu, která může být produkována přímo postavou, důležitou roli hraje také hudba nediegetická. Obvykle je psychonarace vyjadřována prostředky, jako je mimika herců, ale také celková atmosféra mizanscény tvořená kupř. světelnými efekty či detaily / polodetaily / celky zabíranými kamerou.

Zajímavou možností filmové psychonarace je zpřístupnění tichých myšlenek postavy jejich hlasitou, explicitní reprodukcí: pokud postava vzpomíná na promluvu jiné postavy, bývá užit hlas vzpomínané postavy. Divákovi je tímto způsobem umožněno nahlédnout přímo do mysli postavy.

## 6.3 Vypravěč a fokalizace napříč médii

Ve zkoumaných textech obvykle nedocházelo k akcentaci typu vypravěče v adaptovaném textu. Pouze částečné napodobení vypravěčského hlasu bylo užito ve filmové adaptaci *Neviditelného*: jeho původně ich-formové vyprávění se projevilo v adaptovaném textu subjektivnější kamerou, která měla také implicitně hodnotící charakter.

Ve filmu docházelo ze strany *vypravěče*, např. k organizaci narativu: byly zdůrazněny a hodnoceny některé složky příběhu. Pohled kamery obvykle zaznamenává

a ukazuje události, prostor a postavy (termín *showing*), avšak docházíme k názoru, že kamera nemusí být pouze nehodnotící a objektivní: k hodnocení může docházet zvoleným úhlem, z něž je zabírán fikční svět, pohybem kamery, jejím zaměřením na některou z postav...

Dalšími výraznými prostředky filmového vypravěče byla ve sledovaných textech především nediegetická hudba, zdůraznění či ukázání verbálního psaného textu (nebo mapy), kterým mohou být vysvětleny či zdůrazněny některé scény ve filmovém rámu (*Uloupený život*, *Ztracený stín*: zde byl takto zabírán dopis protagonisty Máše).

V literárním vyprávění byl obvykle explicitně vyjádřen vypravěčský hlas, který byl často hodnotící a odkazující sám k sobě. V psychologickém žánru je vypravěč mnohdy ich-formový, je jednou z postav. Vyprávění pak může být pozdější ke sledovaným událostem, nebo se očitáme s vypravěčem přímo v centru dění. Domníváme se, že pokud je vypravěč er-formový, pak dochází výrazným k fokalizacím skrze ústřední postavu, jejíž pocity mají být vyjádřeny.

Domníváme se, že také ve filmu dochází k fokalizacím, a to dvojím způsobem. Tím prvním je situace, při které je kamera identifikovatelná s postavou, stojí na místě postavy a z její perspektivy sleduje okolní dění. Myslíme si, že pokud kamera pouze sleduje dění z perspektivy postavy, jde odlišení toho, kdo vidí. Avšak je třeba poznamenat, že i takto ztvárněná fokalizace může mít i hodnotící účinek, kterého je docilováno např. rychlosti pohybu kamery-postavy po místnosti, plynulost / trhanost pohybu, její ulpění na místě / na postavě, zorný úhel, z něhož dění sleduje).

Druhým způsobem je situace, při níž kamera sleduje postavu z určitého (primárně hodnotícího, zaměřujícího) úhlu a zároveň potlačuje ostatní postavy, popř. prostor, v němž se postava nachází (např. rozostřením okolí, záběrem detailu – ve zkoumaných narativích výhradně detailu tváře). Důležitou roli potom hraje mimika a gestika postavy a nediegetická hudba. V tomto typu fokalizace jde o to, kdo cítí / vnímá.

## **6.5 Prostor příběhu**

V literárním narativu bývá prostor konstituován vyjmenováním jednotlivých prvků v něm a usouvztažením těchto prvků k sobě navzájem (např. stůl byl naproti dveřím a vedle něj stála postel). Ne vždy však musí být prvky k sobě explicitně

usouvztažněny – tzn. nemusí být řečeno, kde se v prostoru nachází jeho konkrétní konstituent. V tomto případě se obvykle jedná o větší celky a vyjádření prostoru bývá zároveň spojeno s pohybem postavy, která místem prochází: např. posloupnost ulice – dům – schodiště – místnost – jednotlivosti v místnosti nebo také pohyb v mini-prostoru místnosti: schod – komoda s lampou – umyvadlo.

Zobrazení prostoru může vyplývat z pohybu postavy či předmětu po prostoru (otvírané dveře, vypravěčem vyjádřený pohyb postavy). Prostor konstituují také evokace vůní v prostoru či barev. Zakládajícím prvkem prostoru mohou být např. zvuky, které se prostorem šíří, ale i ticho, které se může téměř hmatatelně *opírat o stěny*.

Ke konstituci prostoru může docházet skrze sémantiku konkrétního místa. To může být vybráno záměrně tak, aby bylo v myslí recipienta výrazně sémanticky reprezentováno (takové mohou být např. některé archetypy). V tomto případě jde o konstituci prostoru skrze zkušenost a znalost světa, který nás obklopuje. Atmosféra místa a jeho významy mohou být v narativu explicitně vyřčené, důležitá je pak akcentace potřeb konkrétního narativu a vyjádření jedinečnosti místa v něm.

Film pro nastolení prostoru využívá vizuální složky a snaží se zobrazenému prostoru dodat *třetí rozměr*. Toho může být docíleno umístěním prvků v prostoru (např. výrazným rozmístěním postav, využívány jsou také sbíhající se linie /ve zkoumaných textech kupř. linie zábradlí schodiště/). Také ve filmovém narativu (stejně jako v literárním) může být prostor konstituován pohybem postavy či předmětu po prostoru (odhození věcí, otvíraní dveří...). Dojem prostorovosti navozuje evokace vlnění vlasů či rostlin ve větru, které zároveň vnímáme jako snahu o napodobení nefikčního, reálného světa. Hojně je využíváno kontrastu světla a stínů: zatímco jedna část místnosti tone ve tmě, je jeho další část výrazně osvětlena (např. lampičkou na stole). Vyjmenované prostředky konstituce prostoru, které jsme identifikovali ve vybraných filmových narativech bychom však spíše označili jako konvenční.

## Závěr

Závěrem bychom chtěli už jen krátce shrnout problematiku zkoumání literárních děl a jejich filmových adaptací.

Domníváme se, že se nám v teoretické kapitole podařilo vcelku srozumitelně a především funkčně k danému tématu vymezit základní sledované kategorie a možnosti práce s nimi v konkrétních analýzách. Jako nejužitečnější se ukázalo především vymezení možností zkoumání prostoru a také nastínění problematiky psychonarace. Avšak i přes toto jasné vymezení (které, připomínáme, bylo poučeno z našeho předchozího bádání v této oblasti) se ukázalo, že každý konkrétní narativ je natolik svébytným dílem, že jakékoli předem *vynucené* zkoumání díla výhradně jediným, předpřipraveným směrem je odsouzeno, když ne k úplnému, tak alespoň k dílčímu selhání. Naším záměrem bylo aplikovat vymezené kategorie na každé z děl ve stejné míře, aby tak bylo umožněno co nejpřesnější srovnání. Zjistili jsme však, že každý z textů je natolik originálním dílem, že nakonec *uniká* veškerým našim snahám o analýzu konkrétního textového prvku. Např. se tak pro některé z textů ukázalo sledování kategorie prostoru jako téměř bezpředmětné, prostor mohl být tak potlačen, popř. jeho funkcí bylo jen sekundární dotváření fikčního světa, že jeho analýza nemohla být provedena v úplnosti a mnohdy pak přinášela minimum poznatků o možnostech konstituce prostoru. Stejně tak často selhávaly i naše pokusy o psychoanalytickou charakteristiku postav a byli jsme nuceni ji buď minimalizovat či zcela úplně vypustit.

Domníváme se tedy, že pro případné další zkoumání by bylo více než vhodné poněkud rozvolnit teoretické vymezení a věnovat se spíše specifikům každého ze zkoumaných textů. Co se dále týče teoretického vymezení, myslíme si, že by mohlo být účelné zkoumat psychonaraci a charakteristiku postav nikoli odděleně, ale v silné propojenosti (popř. podřídit zkoumání charakteristiky postav psychonaraci).

I přes naznačené obtíže při analýzách se domníváme, že se nám podařilo evidovat několik poměrně zajímavých zjištění (např. možnosti *filmového vypravěče*). Naše práce si nekladla za cíl vytvořit či naznačit svébytnou teorii pro popis a zkoumání filmových adaptací psychologického románu. Jejím cílem bylo spíše registrovat dané jevy a pokusit se o dílčí srovnání ve vymezeném diskurzu, které bylo naznačeno v závěrečné shrnující kapitole.



## Obrazová příloha



Obrázek 1 – Psychonarace, zrcadlo



Obrázek 2 – Psychonarace, mimika postavy, krůpěje potu



Obrázek 3 – Prostor, světlo a stín



Obrázek 4 – Konstituce prostoru skrze umístění postav



Obrázek 5 – Psychonarace, mimika, přibližující se kamera k polodetailu postavy



Obrázek 6 – Výrazná konstituce prostoru světly a stíny



Obrázek 7 – Psychonarace, umístění postavy, rozostření kamery, kostým



Obrázek 8 – Vypravěč, vševědoucnost

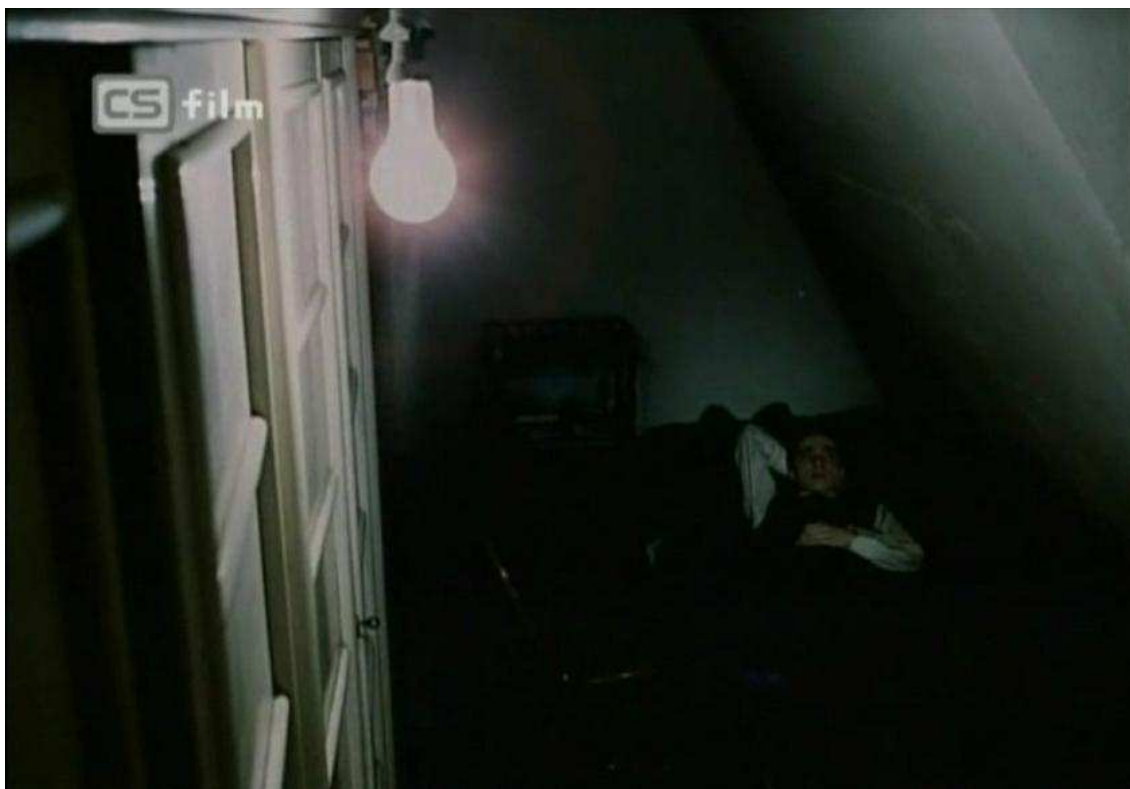




Obrázek 9 – Fokalizace



Obrázek 10 – Psychonarace



Obrázek 11 – Prostor



Obrázek 12 – Prostor, perspektiva

## **Anotace**

**Autor:** Lucie Hammerlindlová

**Název práce:** Psychologický román ve filmu

**Katedra, univerzita:** Katedra bohemistiky, Univerzita Palackého v Olomouci

**Vedoucí práce:** PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

**Počet znaků:** 128 617

**Počet příloh:** 1

**Počet titulů použité literatury:** 43

**Klíčová slova:** filmová adaptace, naratologie, intermedialita, literární topologie, postava, psychoanalýza, fokalizace, vypravěč, prostor, psychologický žánr, psychonarace.

**Anotace:** Práce se zabývá problematikou psychologického románu třicátých až první poloviny čtyřicátých let dvacátého století a jeho filmové adaptace. V první části je představeno teoretické východisko práce: důraz je kladen především na problematiku *překladu* z literárního do filmového narativu, dále na možnosti proměn vypravěče, fokalizaci, proměny prostoru, psychonaraci a proměny charakterizace postav. Ve druhé části jsou analyzovány vybrané romány a jejich filmové adaptace z hlediska předem vymezené metodologie.

**Author:** Lucie Hammerlindlová

**Title of thesis:** Psychological Novel in the Film

**Department, university:** Department of Czech Studies, Palacký University in Olomouc

**Supervisor:** PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

**Number of characters:** 128 617

**Number of supplements:** 1

**Number of references:** 43

## Resumé

The present thesis, *Psychological Novel in the Film*, deals with the issue of a novel and its film adaptation. It is focused on the Czech psychological novel in the thirties and the first half of the forties of the twentieth century and its film adaptation. Chosen literary works – *Ztracený stín* (1931, Egon Hostovský), *Uloupený život* (1937, Karel Josef Beneš), *Neviditelný* (1937, Jaroslav Havlíček), *Černé světlo* (1940, Václav Řezáč) – are mostly compared with their film adaptations – *Vyděrač* (1937, Ladislav Brom), *A Stolen Life* (1946, Curtis Bernhardt), *Neviditelný* (1965, Jiří Bělka), *Vyděrač* (1937, Ladislav Brom).

The first part tries to define some theoretical basis of the thesis and it looks into the possibilities and limitations of a film adaptation. It uses conceptual tools of narratology, intermedial studies, film theory and topology as well. This theoretical part is focused mostly on the narrator, as well as on the characters and their psychological profiles, psycho-narration and focalization. Attention is also paid to the definition of the setting and the possibility of portraying the setting in both the novel and the film. Backgrounds of the thesis are the theoretical works of Seymour Chatman, Gerard Genette, Franz Karl Stanzel, Linda Hutcheon, Brian McFarlane and Alice Jedličková.

The second part is the analytical one. It occurs in the comparison of chosen novel and its film adaptation. Interpretation of works of art is also an important part of the present thesis. In this analytical part is primarily analyzed the fundamental differences in the story of a literary work and its film adaptation. There is also discussed the possibility of altering the narrator in the monitored media and the issue of changes a character in the film. Focus is also put on portraying the setting in different types of media. The aim of this thesis is to attempt a complex novel analysis and its adaptation and define the differences between their treatment of the story.

In this thesis it was found out that the story differences is related to specific potential of the media (there are two different signifying systems). Furthermore, the psycho-narration is could by expressed by various instruments, such as a monologue, indirect speech (in the novel), nondiegetic music, facial expressions of characters (in the movie). It find out also that there are different options constitution setting, such as the movement of the characters, locations of lights or, more specific, through the semantics



of a particular place. The final finding is that we can define focalization in the film narrative (shortly, it is distinction between *who sees* and *who speaks*).

**Keywords:** film adaptation, narratology, intermedial studies, film theory, topology, character, psychoanalysis, focalization, narrative voice, setting, narrator, psychological genre, psycho-narration.

## Použitá literatura

### Primární

HAVLÍČEK, JAROSLAV: *Neviditelný*. Praha: Mladá fronta, 1963.

BĚLKA, JIŘÍ: *Neviditelný*. Praha: Československá televize, 1965.

BENEŠ, KAREL JOSEF: *Uloupený život*. Praha: Československý spisovatel, 1968.

BERNHARDT, CURTIS: *A Stolen Life*. Burbank, California: Warner Bros., 1946.

ŘEZÁČ, VÁCLAV: *Černé světlo*. Praha: SNKLU, 1961.

BALÍK, JAROSLAV: *Rytmus 1934*. Praha: Filmové studio Barrandov, 1980.

HOSTOVSKÝ, EGON: *Ztracený stín*. Praha: Akropolis, 2001.

BROM, LADISLAV: *Vyděrač*. Praha: Reiter film, 1937.

### Sekundární

ATKINSON, RITA L. A KOL.: *Psychologie*. Praha: Portál, 2003.

AUJEZDSKÝ, PAVEL: *Od knížky k televiznímu filmu: Úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Brno: JAMU, 2009.

BORDWELL, DAVID – THOMPSON, KRISTIN: *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 1990.

BUBENÍČEK, PETR: *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*. *Illuminace* 2010, č. 1, s. 7-21.

BUBENÍČEK, PETR: *Mezi slovem a obrazem: Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno: FF MU, 2007.

DOLEŽEL, LUBOMÍR: *Heterocosmica*. Praha: Karolinum, 2003.

DOLEŽEL, LUBOMÍR: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993.

ECO, UMBERTO: *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia, 1997.

- FOŘT, BOHUMIL: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.
- FREUD, SIGMUND: *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990.
- GENETTE, GÉRARD. *Fikce a vyprávění*. Brno, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007.
- GENETTE, GÉRARD: *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- GINZBURG, LIDIJA JAKOVLEVNA, *Psychologická próza*. Praha, 1982.
- HALL, CALVIN S. – LINDZEY, GARDNER: *Psychológia osobnosti*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladatelství, 2002.
- HAMMERLINDLOVÁ, LUCIE: *Vlčí jáma: román a film*. Olomouc: FF UP, 2011. Nепublikovaná bakalářská práce.
- HARTL, PAVEL – HARTLOVÁ, HELENA. *Psychologický slovník*. Praha: Portál, 2000.
- HERMAN, David: *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005.
- HODROVÁ, DANIELA: *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994.
- HOLÝ, ZDENĚK – KORDA, JAKUB: *Úvod do filmu*. Olomouc: Vydavatelství UP, 2005.
- HRABAL, JIŘÍ: *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. Praha: Dauphin, 2011.
- HRABAL, JIŘÍ: *Ke konceptu fokalizace v literární a filmové naratologii*. In SCHNEIDER, JAN – KRAUSOVÁ, LENKA (ed.): *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk*. Olomouc: UP, 2008.
- HUTCHEON, LINDA: *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- CHATMAN, SEYMOUR: *Dohodnuté termíny*. Olomouc: Vydavatelství UP, 2000.
- CHATMAN, SEYMOUR: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Brno: Host, 2008.
- JEDLIČKOVÁ, ALICE: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia 2010.
- JUNG, CARL GUSTAV: *Hrdina a archetyp matky: (symboly a proměny II)*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka; Emitos, 2009.
- McFARLANE, BRIAN. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press 1996.
- MEIXNER, HORST: *Filmische Literatur und literarisierter Film*. In *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*, 36.
- MOLDANOVÁ, DOBRAVA: *České příběhy*. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2007.

- MONACO, JAMES: *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004.
- MRAVCOVÁ, MARIE: *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990.
- NÜNNING, ANSGAR (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.
- RIMMON-KENNANOVÁ, SHLOMITH: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.
- SANDERS, JULIE: *Adaptation and Appropriation*. Oxon: Routledge 2006.
- STANZEL, FRANZ K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.