

**Masarykova univerzita
Filozofická fakulta**

Ústav české literatury a knihovnictví

Petr Bubeníček

Mezi slovem a obrazem
Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla

DISERTAČNÍ PRÁCE

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Kudrnáč, CSc.

2007

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Brně 12. září 2007

Petr Bubeníček

Děkuji svému školiteli doc. PhDr. Jiřímu Kudrnáčovi, CSc., za trpělivé vedení mé práce. Za cenné rady a připomínky také děkuji prof. PhDr. Jaroslavu Stříteckému, CSc.

Můj velký dík patří všem kolegyním a kolegům za rady a povzbuzení, zejména Mgr. Janu Tlustému, Mgr. Michalu Fránkovi, Mgr. Luise Novákové, Ph.D., a Mgr. Zuzaně Urválkové, Ph.D.

*† Památce
Kathleen Beatrice a Gwynfa
Haymonových*

Obsah

1. Úvod	7
2. Mezi literaturou a filmem	8
2.1. Nadřazenost literatury?	12
2.2. Věrnost, či nevěrnost?	19
2.3. Modely adaptace	22
2.3.1. Geoffrey Wagner (1975); Michael Klein, Gillian Parker (1978); Brian McFarlane (1996)	22
2.3.2. Dudley Andrew (1980)	24
2.3.3. Jiří Cieslar (1988)	26
2.3.4. Otevřená a uzavřená adaptace	28
2.4. K adaptačním studiím v českém kontextu	30
2.5. Jiné přístupy	32
2.5.1. Adaptace v době <i>estetického mainstreamingu</i>	33
2.5.2. Synchronní pohled a zrcadlo společnosti	36
2.5.3. Čtenář a divák	39
3. Aspekty literární a filmové narace	41
3.1. Příběh a diskurs	45
3.2. Vyprávění v lidském světě	48
3.3. Mezi autorem a čtenářem?	53
3.3.1. Implikovaný autor, implikovaný čtenář	55
3.4. Čas vyprávění a čas vyprávěný	62
3.5. Vypravěč	67
3.5.1. Existuje filmový vypravěč?	74
3.6. Hledisko v literatuře a ve filmu	83
3.6.1. Kdo mluví, kdo vidí?	88
3.6.2. Názor a filtr	96
3.6.3. Fokalizace ve filmu	99
3.7. Postava a její prezentace	104
3.7.1. Postava plochá a plastická	107

3.7.2.	Filmová postava	110
3.7.3.	Postava a prostor	113
4.	Válka a estetická zkušenost	116
4.1.	Zlo, vina a mezní situace u Karla Jasperse a Gabriela Marcela	117
4.2.	Umění jako možnost prolomení horizontu	127
5.	K problémům české literatury ve filmu od konce padesátých do konce šedesátých let	131
5.1.	Roztříštěná zkušenost	139
5.2.	Dostatek a nedostatek poznání	141
5.3.	Některá specifika klasické a moderní filmové narace	145
6.	Romeo, Julie a tma - narušení stereotypu	148
6.1.	Od schématu k náznaku	154
7.	Adelheid - od stylizace k autenticitě	169
7.1.	Narace a perspektivy	180
7.2.	Marná cesta postav ke smíření	186
7.3.	Hledání prostoru	208
8.	Cukrová bouda - návrat ke stereotypu	218
8.1.	Perspektivy a schémata	222
8.2.	Rozvíjení postav	228
8.3.	Prostor	235
9.	Shrnutí	239
10.	Summary	247
11.	Literatura a filmografie	250

1. Úvod

Vztahy mezi literaturou a filmem skýtají prostor pro řadu interdisciplinárních analýz, rozvíjení teoretických konceptů i pro nový pohled na českou literaturu a kinematografii. Disertační práce si klade za cíl přinést odpovídající metodologii, a tu pak využít při analýze vybraných literárních děl a jejich filmových prepisů. Z toho důvodu je rozdělena do dvou částí, teoretické a interpretační.

Nejprve se pokusíme zmapovat angloamerickou badatelskou oblast, která poskytuje adaptační modely a četné podněty ke studiu filmové adaptace. Načrtneme stěžejní témata probíhající debaty k teorii filmové adaptace a pokusíme se korigovat nepřesnosti a mýty zasahující vědeckou práci i kritiku. V jednotlivých analýzách vyjdeme ze srovnání narativních strategií literárního díla a jeho filmového prepisu. Bude tedy zapotřebí, abychom věnovali důkladnou pozornost poznatkům naratologie, zejména konceptům literárního a filmového vypravěče, fokalizace, implikovaného autora, postavy atd.

Ve druhé, interpretační části budou analyzována ta literární díla, která se stala předlouhou pro film. Spojnicí mezi vybranými prózami tvoří tematizace válečné nebo těsně poválečné doby. Volba jednotlivých děl zároveň dokresluje poetický pohyb, k němuž došlo v české kultuře od druhé poloviny padesátých let do přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. Zaměříme se na díla: *Romeo, Julie a tma* (Jan Otčenášek [1958] - Jiří Weiss [1959]), *Adelheid* (Vladimír Körner [1968] - František Vláčil [1969]), *Zrození Horského pramene - Cukrová bouda* (Vladimír Körner [1979] - Karel Kachyňa [1980]). Závěrečné kapitoly by měly ukázat, zda je zvolená metoda obecně vhodná pro další interpretaci filmové adaptace literárních děl.

2. Mezi literaturou a filmem

Vztah mezi literaturou a hraným filmem, který se počíná od vzniku „nového média“, představuje mnohohvrstevnatou a barvitou oblast. Režiséři od samých počátků filmu čerpali z literatury náměty, témata, postavy, ale i narativní vzorce typické doposud jen pro literaturu¹ (Dudley Andrew upozorňuje, že více než polovina všech komerčních filmů vychází z literárních textů²). To lze přičíst především postupně vzrůstajícímu zájmu filmových producentů o již hotové příběhy, kterých bylo možné využít při vzniku nových filmů. V počátečním období měl vzrůstající zájem o literární narativ mezi filmaři i finanční odůvodnění: tehdy ještě nebylo nutné platit spisovatelům honoráře, neboť se na oblast filmu nevztahovala autorská práva.³ Film měl také velmi blízko k dramatu, ze kterého čerpal narativní způsoby a se kterým sdílí přímý vstup diváka do diegetického světa. Na rozdíl od dramatu však dokáže film stejně jako literatura jednoduše měnit prostor i čas.⁴ K prohlubování vztahů mezi literaturou a filmem často přispívali i sami spisovatelé svým zájmem o možnosti nového umění: v českém meziválečném prostředí lze zmínit aktivní podíl Karla Poláčka, Karla Čapka

¹ Brian McFARLANE zdůrazňuje, že film byl od samotného počátku narativním médiem. Proto je logické, že se adaptacemi ustavil zpočátku jednosměrný intermediální vztah. Podle McFarlana se film jako narativní umění konstitoval snímkem *Velká vlaková loupež* Edwina Portera z roku 1903. In McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. 1. vyd. Oxford : Clarendon Press, 1996, s. 7.

² ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. 1. vyd. Oxford : Oxford University Press, 1984, s. 98.

³ Srov. DESMOND, John, M. - HAWKES, Peter. *Adaptation: Studying film and Literature*. Boston : McGraw-Hill, 2006, s. 15.

⁴ Srov. HERMAN, David (ed.) - JAHN, Manfred (ed.) - RYAN, Marie-Laure (ed.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. 1. vyd. Abingdon : Routledge, 2005, s. 168.

či Vladislava Vančury.⁵ Jako jiný příklad uveďme italskou kinematografii, kde se na začátku třicátých let minulého století podařilo řediteli *Cines studio* Emiliu Cecchimu získat mezi nové scénáristy v té době již proslulé spisovatele A. Moraviu, M. Soldatiho, C. Alvaru, C. Zavattiniho a L. Pirandella.⁶ Zároveň však byla reflektována i možnost oboustranné výměny a inspiračních popudů. Nové experimentální techniky, patrné v románech modernistických autorů, byly proto označovány za filmové.⁷

Zájem o literární příběhy je ve filmové produkci stále přítomen. Svědčí o tom v nedávné době uvedené adaptace klasického díla západního literárního kánonu Homérovy *Iliady*⁸, filmová podoba trilogie J. R. R. Tolkiena *Pán prstenů* (2001, 2002, 2003, r. Peter Jackson) nebo adaptace dětských knížek J. K. Rowlingové *Harry Potter*.⁹ Zájem o proslulé příběhy má přitom zřejmý komerční cíl: čtenářská obliba prokázala sílu těchto narativů.¹⁰ Pro filmové producenty je smysluplné natáčet adaptace s obrovskými rozpočty, zahrnujícími zvyšující se honoráře hvězd. Přece však z toho nelze posuzovat celkovou situaci v adaptační

⁵ Vladislav Vančura ve třicátých letech působil na Barrandově; sám režíroval film *Marijka nevěrnice* (1934) na motivy prózy Ivana Olbrachta. Snímek však nebyl přijat diváky, ani kritikou.

⁶ MARCUS, J. Millicent. *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993, s. 4.

⁷ Srov. WHELEHAN, Imelda. Adaptations: The Contemporary Dilemmas. In CARTMELL, Deborah (ed.) – WHELEHAN, Imelda (ed.). *Adaptations: from Text to Screen, Screen to Text*. 1. vyd. London : Routledge, 1999, s. 5.

⁸ V tomto desetiletí vznikly hned dva přepisy, které vycházejí z Homérova eposu: *Helena Trójská* (2004, r. John Kent Harrison) a *Trója* (2004, r. Wolfgang Peterson).

⁹ První adaptace této série *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (2001), jejíž rozpočet byl 100 milionů dolarů, přinesla po celém světě společnosti Warner Bros téměř desetinasobek investované částky. Jen ve Spojených státech šlo o sedmnáctý finančně nejúspěšnější film v celé historii kinematografie.

¹⁰ Srov. DESMOND, John, M. – HAWKES, Peter. *Adaptation: Studying film and Literature*. Boston : McGraw-Hill, 2006, s. 16.

oblasti. Široké pole dějin filmu totiž dokládá, že různé umělecké tendence mají pozitivní vliv na kvalitu a trvalost adaptací literárních děl (stačí připomenout tzv. nové vlny v evropské kinematografii atd.).

K četným výpůjčkám mezi literaturou a filmem docházelo přes rozdílnosti mezi oběma médii, které však byly spíše zveličovány. Literatura je ve srovnání s filmem alespoň co do svých základních stavebních jednotek „jednokolejným systémem“¹¹ využívajícím jazyka. Film je naopak vícevrstevný, spolu s jazykovými projevy zahrnuje i obraz, hudbu atd. Filmový režisér může využít tohoto dvojího řádu k četným kombinacím, kupříkladu k výrazné disharmonii mezi obrazem a jeho hudebním doprovodem. V tomto směru je film uměním zahrnujícím více složek - „Gesamtkunstwerk“. Petr Mareš upozorňuje na sémiotickou heterogenost filmu a divadla.¹² Sémiotická povaha filmu vychází z využití různých kódů, které formují jeho základní roviny. Ve filmu tak nalézáme obrazy v pohybu, hudební motivy, zvuky (ruchy), a co je pro naši pozici důležité, také verbální jazyk ať již ve formě dialogů nebo jako texty, které si můžeme přečíst.¹³ Zatímco je tedy základem neilustrovaného literárního díla výlučně jazyk, film jej užívá v různých rovinách spolu s dalšími složkami. Za tímto obrazem pak jazyk klopýtá se svou „fatální nutností vypočítávat věci jednu po druhé“.¹⁴ Sémiotické vymezení obou médií by nás však nemělo vést k tomu, abychom na jeho základě činili zjednodušující soudy o jejich povaze.

¹¹ Srov. STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In STAM, Robert (ed.) - RAENGO, Alessandra (ed.). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2005, s. 17.

¹² MACUROVÁ, Alena - MAREŠ, Petr. *Text a komunikace: jazyk v literárním díle a ve filmu*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 1993, s. 65.

¹³ Tamtéž, s. 65 - 66.

¹⁴ MILLER, J. Hillis. *Illustration*. London : Reaktion Books, 1992, s. 61.

Často zdůrazňované odlišnosti mezi literaturou a filmem přinesly otázky po jejich možnostech zprostředkovat příběh. Lze vůbec vtisknout „klasické“ objemné romány do podoby hraného filmu, jehož stopáž je omezena? Jeden z nejspecifičtějších prepisů všech dob – *Chamtivost* (1923/24) Ericha von Stroheima¹⁵, natočený podle románu Franka Norrisa *Mc Teague* (1899), měl mít až desetihodinovou délku, aby co „nejúplněji“ zachytil svoji předlohu.¹⁶ Proslulý román Emily Brontëové *Na větrné hůrce* (1847) se naopak dočkal ve svém filmovém prepisu Williama Wylera (1939) okleštění o svoji stěžejní druhou polovinu, čímž bylo vážně narušeno původní uzavření příběhu i celkové vyznění literárního díla. Tyto a další doklady jako by naznačovaly, že film je pouhou kopií obsahů literárních děl, neschopný využít jejich bohaté a stále rozvíjené estetické postupy.

Podle Seymoura Chatmana je jedním z určujících problémů debaty o adaptaci ten, zda a jakým způsobem lze „transformovat narativní rysy, které lze snadno uplatnit v jazyce, ale těžko v médiu, které operuje v ‚reálném čase‘ a jehož přirozeným ohniskem je vnější jev věcí“.¹⁷ S tím souvisí další problém: dokáže film poskytnout dostatečný vhled do mysli svých postav, aniž by přitom jen kopíroval literární postupy? Některé původně literární rysy umělecké narace lze sice využít i ve filmu, ale mnoho režisérů se jim vyhýbá. Patří mezi ně vypravěčský hlas (tzv. voice over), s jehož pomocí lze divákovi přiblížit myšlenkové pochody

¹⁵ Erich von Stroheim se nechal ovlivnit především literárním naturalismem Emila Zoly, v jeho filmovém díle se objevovala fatalita založená na dědičnosti; příběhy vedly k tragickým koncům postav. Srov. NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford : Oxford University Press, 1996, s. 54 – 55.

¹⁶ Srov. TÖTEBERG, Michael (ed.). *Lexikon světového filmu*. Přel. Veronika Dudková, Marcela Marešová, Petra Köpplová, Petr Kurka. Praha : Orpheus, 2005, s. 162.

¹⁷ In CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 158.

postavy (například pohled do mysli starého profesora Isaka Borga v Bergmanových *Lesních jahodách* /1957/), vytvářet iluzi vševědoucího, komentátorského vyprávění (například hlas vypravěče ve Vláčilově *Marketě Lazarové* /1967/), rozšířit znalost světa příběhu (například hlas „kronikáře“ ve filmu *Všichni dobří rodáci* Vojtěcha Jasného /1968/) atd. Za zdařilou intermediální výměnu však bývá považován takový postup, který vychází ze základních specifik filmové narace a neuchyluje se k literárním technikám. Takový přepis by se měl například pokusit o obtížný převod snu či iluze z roviny verbální do roviny vizuální.

2.1. Nadřazenost literatury?

Debata o vztazích mezi literaturou a filmem byla od počátku určována tím, že film musel nejprve prokázat svoji legitimitu jako prostředek umělecké komunikace. Je přitom zřejmé, že zachycení pohybu, tedy jednoho ze základních aspektů světa, prostřednictvím série obrazů, má v síti uměleckých textů zcela zásadní místo („pohyb“, i když jinak koncipován a zachycen, je ostatně stěžejní charakteristikou literárního narativu). Film je tedy na rozdíl od fotografie, s níž sdílí technickou schopnost vizuální reprodukce, především „plastickým uměním v pohybu“¹⁸. Mnohé předsudky, které určovaly podobu debaty o adaptaci, byly založeny na tom, že dlouhá tradice literatury byla a je nesouměrná s krátkými dějinami filmu. I v tomto smyslu bylo možné některé adaptace považovat za pokus navázat na literaturu, a

¹⁸ CANUDO, Ricciotto. The birth of the sixth art. Přel. Ben Gibson, Don Ranvaud, Sokota Sergio, Deborah Young. In SIMPSON, Philips (ed.) – UTTERSON, Andrew (ed.) – SHEPHERDSON, Karen J. (ed.) *Film Theory I. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London : Routledge, 2003, s. 33.

získat tak její prestiž (Desmond a Howkes jako dobrý příklad uvádějí britské adaptace Shakespeara, Dickense atd.).¹⁹ Robert Stam v souvislosti s myšlením Marshala MacLuhana píše, jak literatura profituje z toho, že nové umění bývá považováno za méně hodnotné než umění starší (literatura tak předčí film, původní literární text svoji filmovou adaptaci, mladší televizní umění je považováno za horší než kinematografie atd.).²⁰ Jiným důvodem pro apriorně kritické hodnocení adaptací je zaujatost vůči masovému charakteru filmu, který implikuje diváckou pokleslost, a tedy i zjednodušující a vulgarizující tendence v adaptačních procesech.²¹ Četba knihy vzbuzuje dojem intelektuálního úsilí, zatímco sledování filmu především zábavu a odpočinek.

V debatách o adaptaci sehrálo svou roli i to, že základním předpokladem filmového záběru je existence zobrazovaného předmětu v hmotném světě. Jako by tedy film jen kopíroval realitu a jeho tvůrce byl schopen zachytit pouhé obrysy lidské zkušenosti se světem, který obývá. Vztah mezi předmětným světem a jeho podobou na filmovém záběru je totiž nerozlučitelný; totéž platí i pro fotografický snímek.²² Zdůraznili jsme, že film od fotografie odlišuje zachycení

¹⁹ Srov. DESMOND, John, M. – HAWKES, Peter. *Adaptation: Studying film and Literature*. Boston : McGraw-Hill, 2006, s. 15.

²⁰ STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2005, s. 4.

²¹ Tamtéž, s. 7.

²² Roland Barthes ke vztahu mezi fotografií a jejím referentem píše: „Jako by Fotografie nosila svůj referent stále s sebou a jako by uprostřed světa v pohybu obojímu náležela táž zamilovaná či pohřební nevinnost: obojí je k sobě slepeno, článek po článku [...] Fotografie náleží k oné třídě vrstevnatých objektů, jejichž dvě stránky od sebe nelze odloučit, nemáme-li je zničit: okenní sklo a krajina a proč ne: Dobro a Zlo, anebo touha a její předmět; všechno dvojitosti, které pochopíme, ač nespatriíme [...]“ BARTHES, Roland. *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Přel. Miroslav Petříček jr., Bratislava : Archa, 1994, s. 11.

času: objekt v čase trvá, není zastaven jediný okamžik.²³ Řečeno s Andrejem Tarkovským: „film je ve své podstatě pozorováním faktu v čase.“²⁴

Julie Kristeva v této souvislosti uvádí, že film na rozdíl od fotografie „vyžaduje promítnutí subjektu do toho, co vidí, a prezentuje se nikoliv jako evokace nějaké reality, jež pominula, ale jako určitá fikce, kterou subjekt prožívá“.²⁵ S první částí tohoto soudu nelze zcela souhlasit; stačí připomenout inscenovaný fotografický projekt nebo angažovanou humanistickou reportáž současných fotografů, kteří symbolizují obrazy všedního života. Druhá část výpovědi je však důležitým východiskem a obrací se k fiktivnímu ději, jak jej známe i v literatuře. Tento děj si nekonstruujeme z jednoho nebo více zastavených momentů, ale je nám předkládán v pohybu.

Zatímco byly vztahy mezi literaturou a filmem na praktické rovině v plném proudu, jejich teoretická reflexe za nimi dlouhodobě pokulhávala. Důvodem byl především negativní postoj k samotným adaptacím ze strany kritiky i literární vědy²⁶ a generalizující odmítání adaptačních studií. Adaptace byla dlouho považována za pouhou kopii důležitějšího a hodnotnějšího literárního díla rozšiřovanou masově „ve věku mechanické reprodukce“ (W. Benjamin). Dále podle Kamilly

²³ Srov. BAZIN, André. *What is Cinema? (1)*. Přel. Hugh Gray. Berkeley : University of California Press, 2005, s. 97.

²⁴ TARKOVSKIJ, Andrej. Zapečetěný čas. In TARKOVSKIJ, Andrej, Arsenjevič. *Kráska je symbolem pravdy. Rozhovory, přednášky, scénáře a jiné texty 1967 - 1986*. Přel. Miloš Fryš a kol. 1. vyd. Příbram : Camera obscura, 2005, s. 154.

²⁵ KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog román. Texty o sémiotice*. Přel. Josef Fulka. 1. vyd. Praha : Sofis, 1999, s. 46.

²⁶ Například Petr V. Zima v souvislosti s myšlením W. Benjamina odmítá filmový přepis prózy Thomase Manna *Smrt v Benátkách* L. Viscontiho, který se řadí mezi nejvýraznější adaptační počiny: „Zfilmování novely *Smrt v Benátkách* ji proměňuje ve zkomercializované klišé a destruuje distanci, která oddělovala text Thomase Manna od mýtů.“ ZIMA, V. Petr. *Literární estetika*. Přel. Jan Schneider. 2. vyd. Olomouc : Votobia, 1998, s. 153.

Elliottové adaptace spáchala dvě hereze proti dosavadním estetickým a semiotickým teoriím. Nejprve popřela ustálený koncept nepřevoditelnosti panující mezi slovem a obrazem (základy tohoto konceptu sahají do 19. století). Dále narušila dosavadní nerozlučitelnost obsahu a formy: „postavy, zápletky (plot), témata a rétorika prózy se začleňují do obsahu mimo formu a jsou přemístěny do formy filmu.“²⁷ Neochota přijmout možnost oddělitelnosti obsahu od formy se stala jedním z důvodů pro rezignování na soustředěný akademický zájem o adaptační procesy. Došlo tak ke zvláštnímu paradoxu, který vystihují slova Umberta Eca o halucinaci, jež postihla všechny ty, kdo se domnívají, že adaptace vůbec existuje. Film *Jméno růže* (1986) má podle Eca díky souhře náhod s jeho knihou společné jméno, nic víc; k tomu však K. Elliottová trefně dodává – režisér Jean-Jacques Annaud i diváci považují tento film za adaptaci románu Umberta Eca a sám Eco získal skvělý honorář za autorská práva.²⁸

Jeden z prvních teoretiků filmové adaptace George Bluestone ve své knize *Novels to film* z roku 1957 poukazuje na rozdílnost obou médií, která zapříčiňuje, že filmová adaptace se vlastně nikdy nemůže podobat své předloze. Tuto odlišnost ba nepřekročitelnou propast spatřuje Bluestone především v jazykové povaze literatury a ve vizuálně-prezentačním charakteru filmu.²⁹ Každý filmař se podle Bluestonea stává novým autorem, literární předloha mu skýtá jen odrazový můstek pro vlastní tvorbu.³⁰ Svou knihou Bluestone zahájil etapu hledání rozdílů mezi literaturou a filmem. Kamilla Elliottová objasňuje, jak zásadní vliv měla

²⁷ ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, s. 127.

²⁸ Tamtéž, s. 127.

²⁹ BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2003, s. 61.

³⁰ Tamtéž, s. 62.

Bluestoneova kniha na úvahy o adaptaci.³¹ Nesmiřitelná dichotomie mezi slovem a obrazem aplikovaná na intermediální relace, mající základ v rozdělení poezie a malířství Gottholdem Ephraimem Lessingem, se objevila u řady teoretiků, včetně Dudleyho Andrewa (80. léta) a Briana McFarlana (90. léta). Za průlomové lze považovat úvahy, které narušily tento analytický koncept, vycházející z čisté vizuality a lingvistiky (na teoretické rovině to učinila Kamilla Elliottová)³². Literatura a film sice stojí na slově a obrazu jako na odlišných stavebních prostředcích, ale zároveň je slovo a vizualizace v lecčems spojuje.³³ Jazykový popis vizuálního vjemu nebo malířského díla bortí hranici mezi slovem a obrazem. Ve své dekonstrukci důvodů, které vedly k tomu, že byly zjednodušeny koncepty obou médií, spatřuje Kamilla Elliottová určitou logiku: „čistokrevné umění bylo tradičně přijímáno s větším uznáním než umění hybridní.“³⁴ Z tohoto pohledu je pak výhodnější vymezit literaturu i film jako rozdílná média soupeřící o prostor určený ke sdělování příběhů. Soudobé tendence pak vytvářejí dojem, jako by progresivní, vizuální znaky měly potlačit znaky jazykové.³⁵ Takový podnět nás zákonitě vede k otázce po dalším směřování literatury v době digitálních médií a hypertextu.

K představě o „soupeření“ slova a obrazu přispěl i logocentrický postoj opakovaně potvrzující nadřazenost

³¹ ELLIOTT, Kamilla. *Novels, Films, and the Word/Image Wars*. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *A Companion to Literature and Film*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2004, s. 2.

³² Tamtéž, s. 2.

³³ I proto si v souvislosti s tvorbou Vladimíra Křenera můžeme klást otázku, jakých estetických prostředků užívá ve svých silně vizualizovaných deskriptivních světa příběhu a jak jsou jeho představy realizovány v adaptaci nebo jaká je svébytná podoba světa v novém filmu a jak je této svébytnosti docíleno.

³⁴ ELLIOTT, Kamilla. *Novels, Films, and the Word/Image Wars*. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *A Companion to Literature and Film*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2004, s. 5.

³⁵ Srov. MITCHELL, W, J, T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago : University of Chicago Press, 1984, 43.

literatury nad filmem, který však byl postupně oslabován poznatky strukturalistů, poststrukturalistů, kulturologů a naratologů. Historie myšlení o vztazích mezi literaturou a filmem totiž ukazuje na značný posun, k němuž došlo ve druhé polovině 20. století. Byť se diskuse k adaptacím vede od samotného počátku v rovině recenzí, interpretací i studií, o kritické analýze teoretických přístupů lze vlastně hovořit až v souvislosti se strukturalistickým obratem.³⁶ Právě strukturalismus také zbořil řadu mýtů souvisejících s věrností původnímu textu a především s nadřazeností literatury nad filmem.³⁷ Literatura i film jsou podle strukturalistů rovnocennými texty v mnohem širším textu kultury.³⁸ Jejich vztah není založen na logice vycházející z hierarchie či soupeření, ale na legitimním podílu v celé kultuře, kterou spoluvytvářejí a z níž přijímají „sociální energii“.³⁹ Z této neutrální pozice pak lze sledovat základy intermediálních vztahů oproštěných od různých předsudků. Přece však adaptace znamenala pro strukturalisty zmíněný nepřijatelný problém v podobě roztrhnutí obsahu a formy. S tím se vypořádali až poststrukturalističtí sémiotici, pod jejichž rukama „obsah zcela zmizel ve prospěch formy“.⁴⁰

³⁶ Filmová teorie obecně se v akademickém smyslu začíná rozvíjet až v šedesátých a sedmdesátých letech inspirována výsledky lingvistiky. Srov. RYAN, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media. The Language of Storytelling*. Lincoln : University of Nebraska Press, 2004, s. 195.

³⁷ STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2005, s. 8.

³⁸ Miroslav Petříček k filmu píše: „Jako text můžeme chápat i film, to jest tkanivo tvořené záběry, sekvencemi, střihem a montáží. Záběr jako minimální jednotka tohoto textu není nějaký neutrální anonymní pohled kamery, je to vždy již nějaká konstrukce, a to právě na základě rámování vizuality.“ PETŘÍČEK, Miroslav. Hranice a limity textu. *Česká literatura* 2004, roč. 52, č. 4, s. 533.

³⁹ Srov. HERMAN, David (ed.) – JAHN, Manfred (ed.) – RYAN, Marie-Laure (ed.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. 1. vyd. Abingdon : Routledge, 2005, s. 90.

⁴⁰ ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, s. 134.

Naše stanovisko ke vztahům mezi hraným filmem a literaturou stojí mezi oběma krajními póly debaty o adaptaci. Jsme si vědomi toho, že logocentrická pozice stavějící literaturu na první místo, je neudržitelná, neboť především nedostatečně reflektuje estetické možnosti filmu. Také spatřujeme jasnou legitimitu v režisérově přístupu k literárnímu textu – nevzdáváme se však možnosti kritického hodnotícího pohledu zvláště tehdy, pokud je adaptační způsob v područí ideologie, výlučně komerčních zájmů atd. Odlišnost mezi literaturou a filmem vidíme také na jiné úrovni. Paul Ricoeur napsal, že žádné mimetické umění „nezašlo v předvedení myšlenek, citů promluv tak daleko jako román“.⁴¹ Spolu s Ricoeurem můžeme říci, že vrchol literární narativní tradice, román, představuje pro své propracované postupy „privilegovaný nástroj zkoumání lidské psýché“.⁴² To je dáno, jak dokazuje Käte Hamburgerová, v literatuře mimo jiné i velmi komplexním využitím jazyka.⁴³ Zároveň jsme si vědomi dalších možností filmové narace, především jejího „útku“ na jiné lidské smysly či konstituování časové identity.⁴⁴

⁴¹ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Přel. Miroslav Petříček. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2002. s. 138.

⁴² Tamtéž, s. 138.

⁴³ HAMBURGER, Käte. *The Logic of Literature*. Přel. Marilyn J. Rose. 2. vyd. Indianapolis : Indiana University Press, 1993, s. 59.

⁴⁴ Alain Robbe-Grillet píše, že: „Ve zvuku, který divák slyší, v obraze, který vidí, tkví prvotní kvalita: je to zde, je to přítomnost. Přerušované montáže, opakování scén, kontrasty, postavy náhle ustrnulé jako na fotografiích amatérů, obdařují tuto trvalou přítomnost veškerou svou silou, veškerou svou prudkostí.“ ROBBE-GRILLET, Alain. *Za nový román*. Přel. Petr Pujman. 1. vyd. Praha : Odeon, 1963, s. 105.

2.2. Věrnost, či nevěrnost?

Celá řada metatextů k adaptaci se až příliš často omezovala subjektivním posuzováním kvality filmového přepisu a opomíjela teorii adaptace a analytický přístup.⁴⁵ Zjednodušující pohled na adaptaci často vede k otázkám po věrnosti či nevěrnosti originálu. Tyto atributy tvoří jádro značného množství literárně-kritických pohledů, z nichž vysvítá, jako by adaptace měla být vždy především „překladem“.⁴⁶ K literárnímu dílu přitom každý čtenář přistupuje s jiným očekáváním, zaujetím, s jinými interpretačními zkušenostmi, v jiné situaci (a to i při opakovaném čtení), a vytváří si tak svoji vlastní představu o světě uměleckého díla, svoji soukromou „mizanscénu prózy na osobním zvukovém jevišti své mysli“.⁴⁷

Nejednoznačný koncept věrohodnosti lze zpochybnit i způsobem vzniku filmového díla.⁴⁸ Podmínkou existence narativního literárního textu je spisovatel, jehož situace je v tomto ohledu mnohem jednodušší než situace režisérova. Představíme-li si literární obraz, který romanopisec vytváří pomocí slov a který je následně aktualizován v procesu čtení, může být nesmírně složité a zároveň i finančně nákladné zobrazit jej na filmovém plátně. Omezení spisovatele tkví v jazyce, imaginaci, omezení režiséra v realizaci filmu.

⁴⁵ Srov. STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In STAM, Robert (ed.), RAENGO, Alessandra (ed.). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. 1. vyd. Malden, Oxford, Carlton Blackwell Publishing, 2005, s. 4.

⁴⁶ ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, s. 127.

⁴⁷ Srov. STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In STAM, Robert (ed.) - RAENGO, Alessandra (ed.). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2005, s. 14.

⁴⁸ Tamtéž, s. 17.

Pokud by se režisér přece jen rozhodl, že vytvoří zcela věrný přepis, pokoušel by se o nemožné.⁴⁹ Velký rozpočet, který by snad umožnil důsledně zobrazit prostor a události literárního světa příběhu, pak ani nezaručuje úspěch celkového projektu. Robert Stam připomíná slova Jeana Luca Godarda, podle něhož vysoké náklady vedou filmové tvůrce k tomu, že svá díla podřizují vkusu příliš širokého publika.⁵⁰ Představitelé nové francouzské vlny, mezi něž Godard patří, se v obecnější míře raději přikláněli k menším rozpočtům, což jim mělo zaručit větší uměleckou svobodu.⁵¹

Věrnost není vždy pojmenována přímočaře, ale stává se součástí předporozumění, které pak spoluurčuje tvar kritického textu. Ve své recenzi Vláčilovy *Adelheid* (1969) Leo Rajnošek píše: „Vláčilův pokus tedy nevyšel zcela. Proto, že už v záměru znamenal zjednodušení autorova stylotvorného principu i zjednodušení interpretace období tak složitého; film se nakonec přiblížil téměř perfektnímu, ale přesto jen - akademismu.“⁵² S Rajnoškovým soudem nelze souhlasit, neboť film naopak přináší rozporuplnější obraz poválečného světa než samotná novela tím, že mnohé na rozdíl od Körnerova vypravěče jen naznačí (soudu o posunu k akademismu pak lze vlastně jen stěží porozumět). Nyní si však povšimněme spíše toho, jak recenzent porovnává literární a filmovou *Adelheid*. Jeho předpokladem je, že Vláčil ochudil původní text o jeho

⁴⁹ Obtíže související s filmovým ztvárněním literárního textu v praxi velmi dobře vystihuje dokument *Ztracen v La Mancha* (r. Louis Pepe, Keith Fulton, 2003) zachycující neúspěšný pokus Terryho Gilliama natočit filmovou podobu románu *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha* Miguela de Cervantese y Saavedra. Zatímco Cervantes potřeboval v první řadě imaginaci, Gilliam i příhodná místa a celý štáb spolupracovníků.

⁵⁰ STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In STAM, Robert (ed.) - RAENGO, Alessandra (ed.). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2005, s. 14.

⁵¹ Srov. MARIE, Michel. *The French New Wave: An Artistic School*. Přel. Richard Neupert. Malden : Blackwell Publishing, 2003, s. 70.

⁵² RAJNOŠEK, Leo. *Adelheid*. *Host do domu*, 1970, roč. 17, č. 6, s. 45.

bohatou stylovou stavbu. V Rajnoškově recenzi tak poznáváme onu inklinaci k otázce věrnosti původnímu textu. Vláčilův přepis nesplnil recenzentova očekávání, neboť se autor filmové adaptace dopustil odchýlení od původního díla. Z textu recenze však není zřejmé, které prvky „stylotvorného principu“ literárního textu Vladimíra Körnera má na mysli. A jak měl tuto „literární stylotvornost“ ve filmu využít.

Problém nejasně formulované věrnosti se dotýká především literární a filmové kritiky, protože koncept byl prozatím zpochybněn jen na teoretické úrovni. K šíření zjednodušujících komparací jistě napomáhají i sami režiséři a scénaristé, kteří hovoří o svých vztazích k literárním autorům a jejich „intencím“, aniž by vysvětlili, že jsou především věrni svému porozumění intencím daného literárního díla.

Dalších otázek a nejistot se nabízí hned několik. Jak má filmař docílit toho, aby se jeho představy o světě příběhu implikované v textu slučovaly s představou recenzenta, který si vlastní obraz vytváří? Dále není zřejmé, zda je věrnost ve smyslu souladu s narací a deskripcí míněna jako dobrá či špatná adaptační technika. Doslovná adaptace přece může být zajímavým počinem, ale i znehodnocujícím projektem. Pro ty kritiky, kteří se věnují filmové adaptaci, se tak jeví být příhodná Stamova slova: „naše tvrzení o filmech vycházejících z románů nebo z jiných zdrojů by měla být méně moralistická, méně panická, méně zapletená do nepřiznaných hierarchií, více zakořeněná do kontextuální a intertextuální historie.“⁵³

⁵³ STAM, Robert. *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. In NAREMORE, James (ed.). *Film Adaptation*. London: The Athlone Press, 2000, s. 75.

2.3. Modely adaptace

Pro metodologické ukotvení intermediální diskuse využijeme některý z modelů adaptace, jejichž přehled zde přinášíme. Je třeba k nim přistupovat se značnou obezřetností, neboť žádný z nich nedokáže postihnout komplexnost vztahů mezi literaturou a filmem. Jak si nicméně všímá Brian McFarlane, tyto modely alespoň zpochybňují „nadřazení věrohodnosti jako kritického měřítka“.⁵⁴ Za nejinspirativnější považujeme model Dudleyho Andrewa; americký teoretik na začátku osmdesátých let propojil různé adaptační strategie s širším kulturním, filozofickým a gnozeologickým myšlenkovým prostorem.⁵⁵

2.3.1. Geoffrey Wagner (1975); Michael Klein, Gillian Parker (1978); Brian McFarlane (1996)

Geoffrey Wagner nabízí ve své knize *The Novel and the Cinema* triadický model:

1. transpozice (transposition),
2. komentář (commentary),
3. analogie (analogy).⁵⁶

⁵⁴ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. 1. vyd. Oxford : Clarendon Press, 1996, s. 7.

⁵⁵ Srov. CORRIGAN, Timothy. *Film and Literature: An Introduction and Reader*. 1. vyd. Upper Saddle River : Prentice Hall, 2000, s. 262.

⁵⁶ WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford : Fairleigh Dickinson University Press, 1975, s. 219 - 231.

Transpozice je takovým přenosem narativního literárního díla do filmu, při kterém nedochází k zásahům do původního textu. Komentář předpokládá zásah do literárního díla; režisér má jistý záměr, výsledkem tedy není „[...] nevěra nebo otevřené zneuctění“.⁵⁷ Analogie dává svým vzdálením od literární předlohy vzniknout novému uměleckému dílu.

Návrh M. Kleina a G. Parkererové je vlastně variantou Wagnerova triadického modelu⁵⁸, založenou na třech modech:

1. věrnost ke stěžejní myšlence příběhu (fidelity to the main thrust of the narrative),
2. je zachováno jádro narativní struktury, zatímco zdrojový text je podstatně reinterpretován (v některých případech dekonstruován),
3. původní literární text je hrubou, neopracovanou látkou, jíž lze využít k vytvoření nového díla.⁵⁹

Brian McFarlane ve své knize *Novel to film* (1996) odlišuje ty prvky literárního díla, které lze, nebo naopak nelze přenést do jiného média. Model Briana McFarlana je tedy diadický a rozlišuje dvě možnosti intermediálního přenosu:

1. transfer,
2. adaptace.

Transfer představuje proces přenosu narativních prvků, které lze bez problémů přenést z literatury do filmu.

⁵⁷ Tamtéž, s. 224.

⁵⁸ Srov. HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In MAREŠ, Petr (ed.) – SZCZEPANIK, Petr (ed.). Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře. Přel. Petr Mareš, Petr Szczepanik. 1. vyd. Praha. : Národní filmový archiv, 2006, s. 134.

⁵⁹ KLEIN, Michael (ed.) – Parker, Gillian (ed.). *The English Novel and the Movies*. New York : Frederik Invar Publishing, 1981, s. 8 – 13.

Adaptace pak zahrnuje přenosy těch literárních prvků, které nelze jednoduše užít v jiném sémiologickém médiu.⁶⁰

2.3.2. Dudley Andrew (1980)

Dudley Andrew vychází z předpokladu, že adaptace jako nový umělecký text představuje původní literární znak buď jako označované, nebo jako referent.⁶¹ V prvním případě se jedná o adaptaci věrnou svému originálu, ve druhém literární dílo poskytlo přepisu jistou inspiraci. Proces adaptace se v mnohém blíží interpretaci, neboť jde o „přisvojení smyslu předchozího textu“.⁶² Andrew ve své úvaze vychází z těch adaptací, jejichž režiséři považují literární předlohu za stěžejní pramen. Jeho triadický model lze považovat za důležitý, neboť jím můžeme postihnout i jemnější detaily vztahu mezi literaturou a filmem. Tento model zahrnuje tři adaptační situace:

1. výpůjčku (borrowing),
2. křížení (intersecting),
3. transformaci (fidelity of transformantion).

Výpůjčka je nejrozšířenější adaptační možností; lze ji přirovnat ke středověkému využití biblických témat či idejí v ikonografii a později k proměnám starších témat v sekulárním prostoru uměleckých textů (Shakespeare atd.). Taková adaptace přímo počítá s využitím prestiže původního

⁶⁰ McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. 1. vyd. Oxford : Clarendon Press, 1996, s. 13.

⁶¹ ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. 1. vyd. Oxford : Oxford University Press, 1984, s. 103.

⁶² Tamtéž, s. 97.

uměleckého znaku, ba dokonce i jeho estetických hodnot. Autor v této souvislosti odkazuje na četné přesuny z literatury do hudby, opery či výtvarného umění. Předpokladem takové adaptační možnosti je specifické postavení původní látky v kultuře, jaké zaujímají například mýty.

Křížení představuje zcela jiný případ: režisér je si vědom specifičnosti literárního textu a tuto jedinečnost zachovává. Za typický případ křížení označuje Andrew *Deník venkovského faráře* (1950) Roberta Bressona; jde totiž o specifický pohledem na novelu, která ve své adaptaci zažívá vlastní uskutečnění.⁶³ *Deník venkovského faráře* je tak režisérovým pohledem na Bernanosovo narativní umění. Za další ukázky takové adaptace označuje Andrew Bressonovu *Mušku* (1967) či Passoliniho filmy *Medea* (1969), *Povídky Cantenburské* (1971) a *Dekameron* (1970). V českém kontextu stojí na pomezí křížení a dalšího modu - transformace - například Vlácilova *Markéta Lazarova*, která, řečeno Andrewovou metaforou, „rozsvěcuje“ vypravěčství Vladislava Vančury.

Transformace se obrací k diskusím o věrnosti či nevěrnosti literárnímu textu, respektive jeho „liteře“ nebo „duchu“. V prvním případě jde o narativní vzorce a struktury (do filmu lze snadno přenést osnovu literárního textu). Druhý případ přináší více obtíží, neboť filmař musí „intuitivně poznat a reprodukovat atmosféru originálu“⁶⁴. Zatímco v prvním případě jsou přenášena fakta světa příběhu (vymezení postav a jejich vztahů, kontext kulturní či geografický

⁶³ Srov. HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In MAREŠ, Petr (ed.) - SZCZEPANIK, Petr (ed.). Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře. Přel. Petr Mareš, Petr Szczepanik. 1. vyd. Praha. : Národní filmový archiv, 2006, s. 135.

⁶⁴ ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. 1. vyd. Oxford : Oxford University Press, 1984, s. 100.

atd.), ve druhém jsou přenášeny hodnoty, zdánlivé procesy a implikace.

Dudley Andrew se v posledním bodě svého modelu dotýká jedné ze stěžejních věrnostních otázek, které se vztahují k „duchu“ původního uměleckého díla. Přitom není zřejmé, jak tuto entitu uchopit a zda je to vůbec možné. Jedná se o sémantické jádro díla? Příběh předvedený určitým způsobem? Jak to vše souvisí z estetikou daného textu? Kamilla Elliottová přináší překvapivou literární paralelu k věrnostní problematice. Ve svém výkladu se opírá o román *Na větrné hůrce* Emily Brontëové, v němž hlavní postava Heathcliff stojí v jednom okamžiku nad otevřeným hrobem mrtvé Kateřiny. Heathcliff poznává, že nemůže mít obojí – ženinu duši i tělo; podobně pak „adaptace musí opustit literární tělo“.⁶⁵ Ani v případě křížení totiž nelze v důsledku přenést všechny mody a aspekty literární narace. Měl-li Bresson zachovat pro Bernanosse tak stěžejní důraz na spiritualitu, kterou můžeme s jistou nadsázkou označit za onen duch textu, musel využít řady výlučně filmových prostředků.

2.3.3. Jiří Cieslar (1988)

V českém prostředí se neobjevuje text, který by si kladl za cíl vytvořit specifický adaptační model, jehož by bylo možno využít při snaze vymežit konkrétní adaptaci. Přece však obrátíme pozornost ke studii Jiřího Cieslara *Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou [televizní] interpretací*, v němž autor analyzuje dva prepisy základního díla české literatury. Jedná se o filmovou adaptaci Jana Čápa

⁶⁵ ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, s. 135.

(uvedeno 1940) a televizní přepis Antonína Moskalyka (1971). Ve své analýze odlišuje Cieslar obě filmové verze rozdílnými termíny:

1. adaptace,
2. interpretace.

Adaptace je podle Cieslara pouhým přenosem literární látky do filmové podoby a odpovídá mu film Jana Čápa. Literární text se přizpůsobuje filmu; snahou adaptace je „přísně bez problematizací dostát smyslu předlohy a uchovat jeho strukturu jak v ohledu celkovém, tak v detailech, bez použití výraznějších nových významových akcentů, bez patrnějších motivických přeskupení“⁶⁶. Cieslarovo užití termínu nenese známky pejorativního pohledu; ve svém textu hodnotí kladné stránky Čápa přepisu, jako jsou kultivovanost, hodnotnost, citlivost vůči původnímu dílu. Interpretaci Cieslar chápe jako „relativně nové ‚přečtení‘ díla“⁶⁷. Takový přepis je založený na hlubší reflexi, může se stát „meditací nad motivy textu, která originálně a přitom velmi obezřetně předává z literárního díla to na první pohled patrné i to, co je v něm obsaženo jako možnost, in statu nascendi – zárodečně, v náznaku, v jeho nedourčených ‚mezerách‘“.⁶⁸ Cieslarovu adaptaci a interpretaci lze tedy přirovnat k Wagnerově transpozici a analogii.

⁶⁶ Cieslar, Jiří. *Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou [televizní] interpretací*. In *Filmový sborník historický [Sv.] 1; Film a literatura*. 1. vyd. Praha : Československý filmový ústav, 1988, s. 235.

⁶⁷ Tamtéž, s. 238.

⁶⁸ Tamtéž, s. 238.

2.3.4. Otevřená a uzavřená adaptace

V již připomenuté knize *Dohodnuté termíny* Seymour Chatman oponuje názoru Wolfganga Isera z jeho příliš zevšeobecňující kritiky filmu jakožto „bezmezerovitého“ média. Podle Isera tkví jeden ze zásadních problémů filmu v tom, že fiktivní postavu zpřítomní v úplnosti; při čtení románu si naopak hrdinu musíme zpřítomnit vlastní imaginací. Recepce prozaického díla je tak podle Isera „simultánně bohatší a soukromější; film ho vymezuje spíše k fyzické percepci a cokoli si pamatuje ze světa, který si vykreslil, je tak brutálně vytlačeno“⁶⁹. Chatman si však pokládá otázku, zda to, že film je vizuálně explicitní, musí zároveň znamenat, že by v něm nebyla prázdná místa, která je třeba zaplňovat. Film se nám totiž může zdát „bezmezerovitý“ tehdy, když jej vnímáme na nižší smyslové úrovni. Mezery se však ve filmech podle Chatmana objevují na obecně narativní i stylistické rovině. K vizuální imaginaci zmiňované Iserem pak Chatman dodává: „Ačkoli vizuální imaginace může být méně stimulována filmem než románem, konceptuální imaginace může být znatelně stimulovaná, řekněme, tváří naplněnou emocemi, jež není vysvětlena dialogem nebo diegetickým kontextem.“⁷⁰ To je zřejmé například z vnitřních pochodů v myslích postav, které se snažíme vyčíst z gest, výrazů tváře. V českém filmu nacházíme hned několik adaptací, které Chatmanovy argumenty podporují. Vynikajícím příkladem je Vláčilova *Adelheid*. Filmový vypravěč nám zde otevírá cestu k prožívajícímu subjektu – tedy do mysli postav – daleko méně, než vypravěč literární; v širší narativní strategii pak Vláčil dociluje

⁶⁹ ISER, Wolfgang. *The Reading Process: A Phenomenological Approach*. In Lodge, David (ed.). *Modern Criticism and Theory*. Harlow : Longman, s. 196.

⁷⁰ In CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 158.

mezerovitostí obdobné diskursivní ironie jako spisovatel Vladimír Körner.

Otevřenou adaptací budeme rozumět takové filmové dílo vycházející z literatury, které je založeno na polysémii v nejširším slova smyslu. Ta se projevuje v režisérově snaze interpretovat původní text a vytvořit svébytné umělecké dílo⁷¹, vícehlasým, otevřeným koncem atd. Sémantická struktura takové adaptace je tedy otevřená, což znamená, že při recepci se divák zásadním způsobem podílí na tvorbě významu, dílo je před ním natolik otevřeno, že jeho aktualizace je možná i ve zcela odlišných kontextech a situacích. Řečeno s Umbertem Ecem, otevřené dílo „podporuje několik různých interpretací“.⁷² Monosémantická, uzavřená adaptace pak nabízí mnohem menší množství čtení, neboť může být uzavřena do moci argumentu (ideologický film) či zjednodušených schémat (seriálové adaptace, melodramata atd.). Tato uzavřenost tedy může být definována kontextuálně. V diachronním pohledu se nám otevírá zajímavé srovnání: v době padesátých let vznikla řada uzavřených adaptací. Patří mezi ně i Vávruv filmový přepis Aloise Jiráska *Proti všem* (1956), který připouštěl pouze jediný způsob čtení romanopiscova díla, ale i historie českého národa. V době svobodné produkce, kdy politické struktury nenaléhají na určitý způsob umělecké tvorby, pak paradoxně opět vzniká řada

⁷¹ V tomto smyslu je zcela vedlejší otázka věrnosti původní látce, což se podle Chatmana projevuje v literárním textu podobným, ale jinak prázdným adaptacím (autor uvádí jako příklad Coppolova *Velkého Getsbyho* [1974]). CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 159.

⁷² Jsme si nicméně vědomi interpretačních mezí, o nichž Eco píše: „Iniciativa čtenáře v podstatě obnáší dohadovat se s intencí textu. Text je nástroj k vytváření vlastního modelového čtenáře. Takový modelový čtenář však není tím, kdo činí jediný správný dohad. Text může předvídat modelového čtenáře, který je oprávněn zkoušet nekonečnou řadu dohadů. Ale nekonečná řada dohadů neznamená jakýkoli možný dohad.“ Kontrolou interpretačního „driftování“ je pak podle Eca „vnitřní koherence textu“. ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Přel. Ladislav Nagy. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004, s. 161.

uzavřených adaptací. Kontextuální vazba je jiná: klíčem je nyní hledání nejnižšího možného společného jmenovatele a zisk. Mezi uzavřené adaptace vzniklé v současnosti řadíme především *Želary* (2003), *Kytíci* (2000) atd.

Pokud bychom chtěli tuto argumentaci obrátit, lze říci, že otevřené i uzavřené adaptace tíhnou k jinému implikovanému čtenáři. Jeden se noří do mnohovýznamovosti díla, čerpá z ní a dotváří síť významů; druhý přijímá definované narativní vzorce.

2.4. K adaptačním studiím v českém kontextu

Zájem o vytyčení teoretických konceptů vymezujících vztahy mezi literaturou a filmem je v zahraničí rozvíjen do větší míry než v českém badatelském prostředí. Ještě na konci osmdesátých let Jan Lukeš píše: „Vlastní účín literárního díla vzniká kdesi v mnohovrstevnatém oblouku mezi ním a čtenářovou fantazií, kdežto film předkládá divákovi už hotové konkrétní obrazy, které svou povrchní jednoplošností zůstávají často za chvějivou literární představou.“⁷³ Lukešova zjednodušující komparace ukazuje na nedostatek, který pramenil z chybějícího teoretického aparátu. Z jeho slov je zároveň zřetelná logocentrická pozice, neboť, jak na jiném místě píše, literatura v tomto intermediálním vztahu hraje „dominantní roli“⁷⁴. Je nicméně s podivem, že ve stejném *Filmovém sborníku historickém* byla otištěna studie

⁷³ LUKEŠ, Jan. Film a mladší česká próza sedmdesátých a osmdesátých let. In *Filmový sborník historický [Sv.] 1; Film a literatura*. 1. vyd. Praha : Československý filmový ústav, 1988, s. 276.

⁷⁴ Tamtéž, s. 277.

Jiřího Cieslara, který ve svých úvahách překročil zjednodušující pohled na adaptaci.

Nejvýznamněji v českém prostředí přispěla k tématu Marie Mravcová. Ve své knize *Literatura ve filmu* (1990) analyzuje filmové adaptace především z pohledu jejich estetiky. Upozorňuje na využívání literárních témat v masové produkci a napadá sémantické posuny, k nimž přitom dochází. Opakem je vznik takových adaptací, jež se stávají novou „uměleckou hodnotou“ a mohou koexistovat vedle svých literárních předobrazů.⁷⁵ Jedním z východisek Marie Mravcové je to, že literatura a film sdílejí schopnost vyprávět příběhy. A jak ukazuje na příkladu polského režiséra Andrzeje Wajdy, vyprávění o člověku, předvádění jeho osudu, se může stát smyslem filmové tvorby. Autorka vychází ze sémiotiky, která odhaluje vztah mezi literaturou a filmem v rovině znaků: na jedné straně slov (abstraktních znaků vedoucích k představě), na straně druhé obrazů vyznačujících se konkrétností. Tato konkretizace pak podle Marie Mravcové „představuje jeden ze základních aspektů i problémů filmového adaptování, způsobuje automaticky významové posuny, redukci významově ideové vrstvy předlohy, potlačení, ne-li popření její interpretační otevřenosti atp.“⁷⁶ Takový posun od slova ke konkrétnu, od figury představené k filmové postavě s tělem, může pozitivně působit na recepci příběhu. Mravcová dále hovoří o estetické spřízněnosti literatury a filmu ve využití přímé řeči a v uspořádání, které může mít metaforický nebo symbolický charakter.⁷⁷ Vzhledem k těmto a dalším souvislostem (zaměření na postavu spíše než na herectví) je možné při interpretaci hraného filmu využít metodologie literární vědy. Marie

⁷⁵ Srov. MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha : Melantrich, 1990, s. 6.

⁷⁶ Tamtéž, s. 10.

⁷⁷ Tamtéž, s. 11.

Mravcová věnuje pozornost i historii vztahů mezi literaturou a filmem a následně interpretuje jednotlivé přepisy.

K úvahám o filmové adaptaci přispěla i řada dalších autorů. Mezi nejzávažnější patří především interpretace Vláčilova přepisu Vančurovy *Markěty Lazarové* ve studii Zdeny Škapové⁷⁸. Za zásadní považujeme i analýzy a teoretické texty Petra Málka, který se opírá o nové badatelské trendy.⁷⁹ V současné době dochází k určitému obratu, neboť se pohled na tuto intermediální výměnu stal součástí připravovaných akademických dějin české poválečné literatury.⁸⁰

2.5. Jiné přístupy

V této práci považujeme za základní metodologický přístup podněty z oblasti teorie narativu, jejichž nespornou výhodou je, že nám pomáhají odkrývat základní struktury literární i filmové umělecké komunikace.⁸¹ Na adaptaci je

⁷⁸ ŠKAPOVÁ, Zdena. Literární a filmová podoba Markety Lazarové. In PAVLÍČEK, František - VLÁČIL, František. *Marketa Lazarová: filmový epos ... podle motivů Obrazů z dějin národa českého Vladislava Vančury a jeho stejnojmenného románu*. 1. vyd. Praha : Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1998, s. 7-21.

⁷⁹ MÁLEK, Petr. Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. *Iluminace* 1993, roč. 5, č. 2, s. 7-31; MÁLEK, Petr. Teorie intertextu a literární kontexty filmu II. *Iluminace* 1993, roč. 5, č. 3, s. 7 - 36; MÁLEK, Petr: K pojmu konkretizace v literatuře a filmu. *Iluminace*, 1991, roč. 3, č. 2, s. 3 - 14; MÁLEK, Petr. Variace na téma Viscontioho Smrti v Benátkách. *Iluminace* 1995, roč. 7, č. 1, s. 75 - 101; MÁLEK, Petr. Deník venkovského faráře. Kinematograf Roberta Bressona. *Iluminace*, 1998, roč. 10, č. 2, s. 5 - 35.

⁸⁰ ČORNEJ, Petr (red.), DOKOUPIL, Blahoslav (red.), JANÁČEK, Pavel (red.), JANOUŠEK, Pavel (red.), KŘIVÁNEK, Vladimír (red.), TÁBORSKÁ, Jiřina (red.). *Dějiny české literatury 1945-1989*. (I, II, III). Dostupné na World Wide Web: <<http://www.ucl.cas.cz/DCL45-48.pdf>>, <<http://www.ucl.cas.cz/DCL45-48.pdf>>, <<http://www.ucl.cas.cz/DCL45-48.pdf>>.

⁸¹ Komplexnější pohled nemůže být založen na výlučně jediné metodě. V dalších kapitolách proto přihlížíme k užšímu kulturněhistorickému

však možné nahlížet z pohledu filozofie, psychologie, sociologie, kulturologie, politologie atd. Zvláště kulturologové si od devadesátých let 20. století osobují právo na pátrání v této oblasti, neboť ta dosavadní považují za příliš zahleděná do formálních znaků, a tedy nedostačující.⁸² Adaptace je tak považována za model kulturně-mediálního prostoru. Podle Jamese Naremore studium filmové adaptace úzce souvisí s širším diskursem teorie opakování (theory of repetition), která zahrne „všechny formy převyprávění v době mechanické reprodukce a elektronické komunikace“⁸³. Velmi důležité jsou také pohledy související se vznikem filmové adaptace, jejím financováním a s komerčním charakterem naprosté většiny prepisů.

2.5.1. Adaptace v době estetického mainstreamingu

Jedním z častých témat současných debat je adaptace v době kulturního průmyslu. Určující tendencí je dnes – řečeno s Robertem Stamem – „aesthetic mainstreaming“⁸⁴. Stam má na mysli především hollywoodskou produkci, která se bázlivě vyhýbá jakýmkoli extrémním a kontroverzním názorům a předem je vylučuje ze svých děl. Takový způsob adaptování

kontextu. V souvislosti s adaptováním literárních děl se objevuje důležitá otázka související s ideologií, s níž se do větší či menší míry setkáváme u dvou analyzovaných děl.

⁸² ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, s. 181.

⁸³ NAREMORE, James (ed.). *Film Adaptation*. London: The Athlone Press, 2000, s. 15.

⁸⁴ STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2005, s. 43.

označuje Stam za „čistku“⁸⁵, neboť se tvůrci filmového přepisu většinou omezí na předvedení událostí diskursu a umlčují nejen rozporuplné myšlenky, nejistotu prožívajícího subjektu a filozofická témata, ale i komplikovanou narativní strukturu literárního díla. Adaptační proces je definován ekonomickými zájmy producentů, kteří přinášejí cenzurní zásahy do filmových projektů; změny jsou prováděny „ve jménu použitých peněz a vyžadovaného zisku“⁸⁶. Komerční adaptaci akcentoval i G. Bluestone. Ne vždy se podle něj dá hovořit o tvorbě v tom smyslu, že by režisér přijal výzvu nesnadného literárního díla a pokusil se vytvořit jeho aktualizaci či interpretaci. Věrnost přepisu ve smyslu „doslovnosti“ může sloužit komerčním cílům a zbožní povaha takového snímku pak určuje adaptační metodu (například lineárně podané přepisy děl 19. století). Bluestone upozorňuje, že téma protichůdnosti obou médií bylo nastoleno i proto, že filmy vznikají v tržním prostředí. Zájem o film je masový, zatímco množství čtenářů je mnohem nižší. Zásahy cenzorů do literárního textu jsou tak podle Bluestoneova porovnání menší než zásahy producentů sledujících komerční cíl.⁸⁷

Není pochyb, že jsou komerční adaptační postupy rozšířené i v české kultuře. Svědčí o tom mimo jiné i dva novější filmy – *Kytice* Františka Antonína Brabce a *Želary* Ondřeje Trojana. Ani v jednom případě se zdařilé literární dílo nestalo pro filmaře výzvou, která by jej vedla k interpretaci nebo i radikálnímu zpochybnění jeho hodnotových, literárně estetických či narativních struktur. Brabec se pokusil vytvořit vizuální tvář *Kytice*, což souvisí s jeho kameramanskou profesí; zčásti respektovaná baladičnost se však záhy vytratila z vizuálního plánu a na její místo

⁸⁵ Tamtéž, s. 43.

⁸⁶ Tamtéž, s. 43.

⁸⁷ BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2003, s. 61.

nastoupil barvotiskový kýč. Dále je ve filmové *Kytici* patrná snaha potlačit základní existenciální lidské zkušenosti, které Erben tak neústupně nastolil, ve prospěch zábavy (např. posun k hororové komice).

Kritický soud platí i pro Ondřeje Trojana, neboť ten zcela rezignoval na podobu prózy *Květy Legátové*, především na nedourčenost jako její základní estetický aspekt. Příběh ze *Želarech* navíc podal zcela transparentně a lineárně⁸⁸, tedy v konvencionalizované podobě klasického hollywoodského filmu.⁸⁹ Ani v jednom z obou případů nám nejde o moralistickou otázku věrnosti či nevěrnosti původnímu dílu, ale o vědomou či nevědomou rezignaci na jeho sémantické a estetické struktury. Bylo by samozřejmě možné dekonstruovat obě literární díla, zpochybnit jejich hodnoty, přinést „nové čtení“ kanonického textu české literatury, změnit prostor a čas. Brabec i Trojan jsou však, alespoň podle svých adaptací, sémantickými čtenáři ulpívajícími v povrchových plánech uměleckého díla. Ono čištění, o němž píše Robert Stam, je pak v obou adaptacích zřejmé z toho, jak se jejich autoři vyhýbají pojmenovat smrt.⁹⁰ Pro úplnost dodejme, že s naznačenými adaptačními procesy souvisí i jiná dobová tendence: zjemňování podoby historie a jejích dopadů na současnost, což je patrné i ve filmových *Želarech*.⁹¹ Obraz drsného a krutého Valašska se zde

⁸⁸ Tato linearita vyhovuje členění filmových kapitol na DVD, takže divák využívající techniky domácího kina může jednoduše „vstoupit“ do příběhu v jeho průběhu.

⁸⁹ Typický hollywoodský film je podle Richarda Maltbyho srozumitelný, má sjednocený a uzavřený příběh, jednotlivé události do sebe zapadají v transparentní kauzalitě. MALTBY, Richard. *Hollywood Cinema: an introduction*. 2. vyd. Oxford : Blackwell Publishing, 2003, 452 – 470.

⁹⁰ Filozof Jan Patočka píše o smrti v souvislosti s prozaickou tvorbou Josefa Čapka: „Myšlenka smrti – nikterak sentimentálně oplakávané nebo zastírané – slouží k tomu, aby konečný život byl žit ještě intenzivněji, využit vlastněji.“ Právě zakoušení smrti se ve jmenovaných adaptacích posouvá k onomu sentimentálnímu oplakávání. PATOČKA, Jan. *Kulhavý poutník Jan Čapek*. In PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. 1. vyd. Praha : Oikoymenth, 2004, s. 143.

⁹¹ Pavel Švanda k tomuto tématu v obecnější míře říká: „[...] dnes už od filmu nevyžadujeme o moc víc, než aby nás bavil, ošetřoval, pomáhal

proměnil v pateticky dojemné souručenství, v němž je lidské utrpení jen naznačeno.⁹²

2.5.2. Synchronní pohled a zrcadlo společnosti

Alicja Helmanová, která přinesla kritický přehled modelů adaptace, trefně vysvětluje, že zmíněným konceptům chybí synchronní horizont. Diachronní pohled je jistě cenný v tom, že odkrývá genezi myšlení o filmové adaptaci, ale i genezi vztahů mezi literaturou a filmem. Myšlení o tomto vztahu například směřuje od otázek po věrnosti přepisu k sofistikovanější analýze. Každou adaptaci lze však z pohledu synchronního podle Helmanové brát jako „svědectví recepce literárních děl“⁹³. Vždy totiž představuje způsob, jakým byla předloha čtena právě v době vzniku filmového přepisu. Jako příklad můžeme uvést takové „filmové čtení“ *Babičky* Boženy Němcové Janem Čápem v období druhé světové

nám zapomínat na to, jak to všechno doopravdy bylo. Takové filmové příběhy, které nám pouze prodávají naše vlastní iluze, se pochopitelně těší velkému zájmu.“ V literatuře hledám informace o stavu živé duše. Rozhovor s Pavlem Švandou. *Revue Politika*, 2004, roč. 2, č. 5, (*Proglas*, č. 2-3), s. 2 - 3.

⁹² V roce odevzdání této práce má být představen nový snímek F. A. Brabce vycházející z *Máje* Karla Hynka Máchy. Oficiální text distributora jako by anticipoval pojmenované adaptační způsoby: „Filmový projekt s názvem ‚Máj‘ režiséra a kameramana F. A. Brabce je koncipován jako celovečerní hraný film pro celou rodinu. [...] Již po přečtení scénáře je jednoznačné, že kameraman a režisér F. A. Brabec toto dílo ztvární okouzlenýma očima třetího tisíciletí a znovu dokáže, že i na klasika se dá masově chodit do kina.“ Dostupné na World Wide Web: <http://www.beltfilm.cz/maj_uvod.htm>.

⁹³ HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*. In MAREŠ, Petr (ed.) – SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Přel. Petr Mareš, Petr Szczepanik. 1. vyd. Praha. : Národní filmový archiv, 2006, s. 138.

války, považované za jasnou ukázkou protiněmeckého postoje.⁹⁴ V závěrečné části tohoto filmu totiž došlo k závažnému posunu. Literární předloha je v závěru postavena na babiččině rozžehnavání se s lidmi i se světem. Ve filmovém ztvárnění není zachyceno umírání a pohřeb, nýbrž národní apel. V posledním filmovém rozhovoru babička prosí Barunku: „Nezapomeň na zem, ze které jsi vyšla. Je to matka nás všech. Nezapomeň, co ti babička říkávala, pamatuj, že jsi krev mé krve.“ V detailním záběru na Barunčinu tvář, která přislíbí, že „nikdy nezapomene“, se jeví pevné odhodlání. Ve zvukové stopě pak zazní variace na Smetanovu *Mou vlast*.

Obdobné recepční stanovisko k synchronnímu pohledu zaujímá i Robert Stam, který poukazuje na celé spektrum otázek, které lze analyzovat v souvislosti s uvedením konkrétní adaptace. Připomíná film Stevena Spielberga *The Color Purple* (1985), který vznikl na podkladě stejnojmenného románu Alice Wolkerové (próza byla také dramatinována a převedena v muzikál). Ústředním tématem je tvrdá sociální situace mladé černošské ženy v americké společnosti. Při uvedení filmu se podle Stama objevilo několik otázek, které jsou oním „recepčním svědectvím“. Může běloch adaptovat výlučně černošskou látku (téma identity)? Patří dílo Alice Wolkerové do literárního kánonu? Přináší film pokřivený obraz černošské části americké populace (téma rasy a genderové otázky)? Co přispělo k tomu, že film nezískal společenské ocenění - Oskara?⁹⁵

Naznačená témata mohou mít blízko k sociologii, která však na umění nahlíží s diametrálně odlišnou perspektivou. Francesco Casetti navrhuje, abychom si odmysleli estetiku

⁹⁴ Srov. PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc : Rubico, 2000, s. 76.

⁹⁵ STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In STAM, Robert (ed.) - RAENGO, Alessandra (ed.). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2005, s. 41.

literárního textu a jeho přepisu a abychom je chápali na stejné úrovni jako například veřejné projevy, novinové články atd.⁹⁶ Určujícím faktorem tohoto pohledu jsou rozličné funkce textu v sociálním prostoru. Odhlédnutí od formálních znaků literárního díla a jeho adaptace zbavuje analýzy otázek věrnosti, odlišnosti mezi literaturou a filmem, způsobů převodu. Tento přístup se obrací především k nově formulované komunikační situaci: jakou roli získaly události, postavy, témata v jiném časovém nebo prostorovém kontextu?⁹⁷ A dále, jak můžeme charakterizovat adaptaci jako novou událost na širokém komunikačním poli? Přinesla nám informaci závažnou pro současnost, v níž žijeme, nebo je její funkcí nás pobavit? Udržuje vztah se starší komunikační situací?

Cassetti vychází z kritiky komparace narativních postupů, které podle něj přinášejí jen omezený pohled, je třeba naslouchat „dialogu mezi textem a kontextem“.⁹⁸ Jako příklad autor uvádí filmovou adaptaci Shakespearovy divadelní hry *Romeo a Julie* (1996, r. Baz Luhrmann). Prostorová transformace je zde zřejmá: příběh ze středověké Itálie se ve filmu děje v Los Angeles (se všemi aspekty soudobé kultury, včetně MTV). Je však nutné dodat, že zkoumání posunů ještě nevyklučuje analýzu estetických principů, v tom není Cassettiho argumentace jasná. Jedna z našich analýz se obrací k novele Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma* a k jejímu filmovému přepisu. Reflektuje geografický a časový posun: příběh zmarněné lásky se děje v Praze v období druhé světové války. Nejen že tak sledujeme změny, k nimž při adaptaci došlo, ale pokoušíme se dostat tomu, o čem Cassetti ve své studii píše: tedy uchopit způsob, jakým právě v této době navázal Jiří

⁹⁶ CASSETTI, Francesco. *Adaptation and Mis-adaptation. Film, Literature, and Social Discourses*. Přel. Alessandra Raengo. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *A Companion to Literature and Film*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2004, s. 82.

⁹⁷ Tamtéž, s. 82.

⁹⁸ Tamtéž, s. 83.

Weiss na velmi populární Otčenáškovu novelu a jak ji „četl“ v době jistého politického tání. Pohled literárního interpreta musí každopádně odmítnout rezignaci na pojmenování estetického charakteru literární i filmové komunikace, neboť takový by pomíjel možnost estetického působení na lidskou mysl (přitom nevylučujeme předání informace, která může vést k lepšímu porozumění historii, společnosti atd.). Paul Ricoeur výsledek estetického působení nazývá refigurací; větší pozornost mu budeme věnovat ve čtvrté kapitole.

2.5.3. Čtenář a divák

Robert Stam si na jednom místě povzdechl, jak málo toho bylo doposud napsáno o čtenáři, který přistupuje k literárnímu dílu po shlédnutí jeho adaptace.⁹⁹ Odpovědi na takové otázky nicméně hledá polská filmoložka Alicja Helmanová¹⁰⁰. Ta si položila otázku po vztahu mezi čtenářem a filmovým dílem adaptujícím literární předlohu. Na jedné straně se stává, že adaptace zastupuje originál (v širším povědomí se postupně konstituje právě filmové zpracování, které vychází ze soudobého tlaku k audiovizualitě jako základnímu komunikačnímu prostředku). Adaptace na druhou stranu paradoxně podporuje čtení, zvláště jedná-li se o masové vysílání více či méně kultivovaných televizních seriálů nebo hojně navštěvovaných filmů (*Sága rodu Forsytů*,

⁹⁹ STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2005, s. 14.

¹⁰⁰ Srov. HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In MAREŠ, Petr (ed.) – SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Přel. Petr Mareš, Petr Szczepanik. 1. vyd. Praha. : Národní filmový archiv, 2006, s. 140 – 143.

Želary, Báječná léta pod psa atd.), jejichž předlohy jsou později podpořeny reklamou. Helmanovou dále zajímá komplikovanější vazba k adaptaci u recipienta obeznámeného s předlohou. Odlišuje recepci filmu natočeného na základě původního scénáře a recepci adaptace. V prvním případě si divák rekonstruuje strukturu filmu v sémantickém audiovizuálním pohybu, ve druhém je již dopředu vybaven jistou znalostí představeného světa příběhu. Tato obeznámenost se divákovi vyjevuje ve vzpomínkách, je schopen porovnávat literární i filmové dílo, být si vědom analogií i odlišností. Výsledkem této recepce je utvoření nového, virtuálního díla: „Divák tedy není rozpolcen mezi sledováním filmu a vzpomínáním na knihu, ale směřuje k utvoření jednoty, která už není ani pouze knihou, ani pouze filmem, jež právě v daném momentu sleduje.“¹⁰¹

¹⁰¹ Tamtéž, s. 143.

3. Aspekty literární a filmové narace

Literární a filmová narace představuje široký komplex teorií, pojmů i doposud nevyjasněných otázek. Budeme se věnovat výlučně těm konceptům, které nám pomohou vytvořit teoretický základ pro jednotlivé analýzy literárních a filmových děl. Východiskem této kapitoly je tedy hledání jednoho z modelů interpretace k filmovým adaptacím, který by zpřesnil dílčí analýzy a ukázal na další možné směřování v oblasti teorie filmové adaptace. Zaměříme se především na teorii vyprávění, která se zabývá narativními jevy v obecnější míře. Pokusíme se nastínit alespoň ve stručnosti koncepty společné pro literární a filmovou narativní fikci¹⁰² - podstatu narativu, čas, vypravěče, hledisko, charakterizaci atd. Vyjdeme zpočátku z obecnějšího pohledu na roli příběhu v lidském světě, neboť právě příběh bývá tím, co spojuje literární text s jeho filmovou adaptací.

Textově orientovaná naratologie nachází spojnice mezi literární a filmovou vědou, kulturologií, psychologií, sociologií, antropologií a dalšími obory a přispívá k šířeji orientované diskusi. Nabízí jednu z možností, jak uchopit vztahy mezi dvěma jinak odlišnými sémiotickými systémy. Naratologové však vycházejí z mnohem širšího okruhu otázek; zabývají se mimo jiné i tím, jaké znaky jsou společné všem příběhům a které je naopak odlišují. Zvláště moderní teorie vyprávění hledá intermediální průsečíky. Zmiňme hned na začátku pro naši práci zásadní díla Seymoura Chatmana (*Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* [1978], *The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*

¹⁰² Společně se Shlomith R. Kenanovou budeme rozumět pojmu narativní fikce jako „vyprávění určitého sledu fiktivních událostí“. Kenanová se věnuje jazykovému vyjádření této komunikace, nás bude zajímat i vyjádření audiovizuální. RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 10.

[1990]), v nichž tento americký naratolog hledá cestu k analýze filmového a literárního textu.

Roli jednoho z nejdůležitějších vypravěčů příběhů dnes získal v masovém měřítku film, přenášený divákům prostřednictvím kin, televize, počítače, videa nebo DVD. Televizní vysílání umožňuje lidem v různých oblastech světa sledovat identické narativy, často hluboce zakotvené v ideologii svých tvůrců. Můžeme jen stěží předpovídat, zda bude mít takový unifikační proces zásadní vliv na vytváření a šíření jedinečných příběhů, jejichž živnou půdou je rozmanitost a identita byť i malé společnosti. Také se můžeme ptát, zda audiovizualita překoná stále ještě důležité médium zprostředkující příběhy: knihu. Robert Scholes a Robert Kellogg v *Povaze vyprávění* odkazují ke značné moci této vyprávěcí možnosti, která by jednou mohla nahradit literaturu.¹⁰³ Jejich obavu posiloval ve druhé polovině 20. století rostoucí zájem diváků o audiovizuální zprostředkování událostí a zápletek fiktivního i reálného světa. Oba autoři se navíc zaměřili i na samotný tvůrčí akt – k filmu jako prostředku uměleckého vyjádření se od jeho počátků přiklání stále více tvůrců: „Když však filmové umění začalo nalézat umělce, jako je Renoir, Bergman, Truffaut, Resnais, Fellini, Antonioni, vidíme najednou, že hříčka se před našima zděšenýma očima stává proroctvím. Musíme tak čelit možnosti, že knižní narativní umění zakrní v řídce pěstovanou a okrajovou formu.“¹⁰⁴ Film dnes viditelně zatlačuje do pozadí

¹⁰³ Robert Scholes a Robert Kellogg poukazují na narativní charakter filmového umění: „Skutečnost, že je film svou formou spíše narativní než dramatický, nemusí být na první pohled zjevná. Že je to forma spíše narativní než dramatická, tvrdíme proto, že nereprezentuje příběh přímo, bez vyprávění, nýbrž vždy prostřednictvím řízeného hlediska, oka kamery, jež zaostřuje a rozostřuje ohnisko, přibližuje se nebo se vzdaluje, dává obrazu barvy a stíny a prostřednictvím synchronního *soundtracku* poskytuje komentář slov, hudby, zvuků nebo ticha, který doprovází hlasy účinkujících.“ SCHOLES, Robert – KELLOGG, Robert. *Povaha vyprávění*. Přel. Marek Sečkař. 1. vyd. Brno : Host, 2002, s. 273 – 274.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 275.

román, který vládl západní narativní literatuře od osmnáctého století¹⁰⁵ a prošel značnými změnami až k jisté obsahové a stylové anarchičnosti. Naším úkolem nicméně není hledání odpovědí na takové otázky, ale především snaha porozumět narativním strategiím v literatuře a ve filmu. Látku pro jejich analýzu nám poskytnou adaptace, které vznikaly v Československu v padesátých, šedesátých a sedmdesátých letech 20. století a tematizovaly tragické osudy postav v době druhé světové války a těsně po jejím skončení.

Za základní spojitost mezi prozaickým literárním dílem a jeho filmovou adaptací lze bezesporu považovat příběh, který je v těchto médiích podán různými prostředky.¹⁰⁶ Gilles Deleuze se domnívá, že zrození filmu souviselo s jeho intencionálním otevřením vůči naraci.¹⁰⁷ Chceme-li analyzovat rovnocenný vztah mezi literaturou a filmem, musíme si být vědomi toho, že tato média aktualizují narativ.¹⁰⁸ Adaptování původně literárního textu přitom osciluje mezi dvěma odlišnými póly: na jedné straně stojí „věrné“ kopírování, na druhé straně převod využívající jiných narativních prostředků. Vedle sebe tedy koexistují takové adaptace, jakými jsou Vláčilova Marketa Lazarova, Bressonův Deník venkovského faráře, či Kurosawův Ran (1984/85; převod Shakespearova dramatu Král Lear do odlišného kulturního kontextu) a mainstreamové kopie klasických románů z 19. století přinášející mnohým filmovým i televizním tvůrcům

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 7.

¹⁰⁶ Marie Mravcová v této souvislosti vysvětluje, že vyprávět příběh v literatuře a ve filmu znamená: „[...] zajímat se o osudy lidí, o lidské charaktery a mezilidské vztahy, o dramatické zauzlení lidských situací – ať už v časoprostoru reálném či fantastickém, současném či historickém.“ MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha : Melantrich, 1990, s. 9.

¹⁰⁷ DELEUZE, Gilles. *Film 2, Obraz – čas*. Přel. Čestmír Pelikán. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2006, s. 35.

¹⁰⁸ Srov. CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 151.

značný komerční úspěch. Považujeme tedy za nutné, aby interpretace literárního textu a jeho filmové adaptace byla postavena na analýze principů literárního a filmového vyprávění. Tak se dostáváme k obecnějším strukturám uměleckého díla. Americký naratolog Wayne Booth uvádí, že literární text je sice výrazem umělecké tvorby, nicméně každé umění v sobě zahrnuje „systematické elementy a literární kritika nemůže nikdy uniknout zodpovědnosti pokoušet se vysvětlit formální úspěchy a nezdary tím, že odkazuje ke všeobecným principům“¹⁰⁹. A právě tyto „systematické elementy“ je třeba popsat a analyzovat (legitimitu takového postupu, byť nahlíženého z různých pozic, uznávají i zastánci novějších metodologií - dekonstrukce, close reading nebo New criticism).

Příběhy a jejich obyvatelé - řečeno s Umbertoem Ecem - cestují mezi orálním vyprávěním, knihou či filmem.¹¹⁰ Toto stěhování má pro samotné fiktivní postavy tu výhodu, že se jejich osudy znovu a znovu aktualizují a postavy zažívají onu kunderovskou, pozemskou nesmrtelnost v novém vyprávění. Stěhování není samozřejmě vázáno jen k adaptacím, ale otevírá pole široké intertextuální problematiky; mezi literaturou a filmem pak může být tento proces obousměrný. Margrit Tröhlerová a Henry M. Taylor, kteří rozlišují mezi postavou původní a převzatou, píší: „Zatímco původní charaktery povstávají ze scénáře filmu abychom tak řekli ex nihilo, ty druhé svědčí - jako například paní Bovaryová - o afirmované intertextové a/nebo transtextové dimenzi.“¹¹¹

¹⁰⁹ BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press, 1961, s. 164.

¹¹⁰ Umberto Eco k tomu píše: „Z jednoho textu do druhého (a přes adaptace v odlišných látkách, z knihy do filmu nebo do baletu, nebo z ústní tradice do knihy) [...]“ ECO, Umberto. *O literatuře*. Přel. Alice Flemrová. 1. vyd. Praha : Argo, 2004, s. 13.

¹¹¹ TRÖHLER, Margrit - TAILOR, Henry M. Několik faset lidské postavy v hraném filmu. Přel. Michal Pacvoň. *Iluminace*, 2005, roč. 17, č. 1, s. 14.

3.1. Příběh a diskurs

Společným znakem narativní literatury a filmu je tedy akt vyprávění - přítomnost příběhu, který je ztvárněn slovy či audiovizuálními prostředky. Je třeba vymezit tu část příběhu, která je čtenáři nebo divákovi zpřítomněna - zde „narativní činitel vypráví příběh“¹¹². Počátek hledání narativního modelu, který by tuto dichotomii vyjádřil, nalézáme u formalistů. Známou dichotomii fabule x syžet vystihuje Boris Tomaševskij tak, že „pro fabuli není důležité, ve které části díla se čtenář dovídá o události a dovídá-li se o ní od autora, z vyprávění postavy nebo ze systému vedlejších narážek. V syžetu má však význam právě místo, čas a způsob uvedení motivu do čtenářovy pozornosti“¹¹³.

Zásadním způsobem do této debaty přispěl strukturalista Gérard Genette (navazující na Tzvetana Todorova). Jeho model aspektů narativní fikce zahrnuje tři roviny: příběh (historie, story - označované, narativní obsah), vyprávění (récit, narrative - označující, narativní text), a naraci (narration, narrating - akt narativní produkce).¹¹⁴ Jednotlivé aspekty jsou pak propojeny v logické síti. To, že „nasloucháme“ příběhu, je dáno jeho existencí a podáním (narací); to, co považujeme za sled fiktivních událostí (narativní promluvu), je podmíněno příběhem a vyprávěcím aktem. Genettův rozvrh aspektů narace vychází z autorovy počáteční úvahy o pojmu vyprávění, v němž rozlišuje tři

¹¹² Doplňme, že vypravěč může i nemusí být součástí onoho „místa“, tedy diegetického pole. In BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 2. vyd. Toronto : University of Toronto Press, 1997, s. 16.

¹¹³ TOMAŠEVSKIJ, Boris V. *Teorie literatury*. Přel. Karel Štindl, Renáta Štindlová. 1. vyd. Praha : Lidové nakladatelství, 1970, s. 128.

¹¹⁴ GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). Přel. Natálie Darnadyová. In *Česká literatura*, 2003, roč. 51, č. 3, s. 306.

odlišné významy. V prvním a nejčastějším případě vyprávění označuje samotnou „narativní výpověď“¹¹⁵. Druhý význam v pojmu vyprávění slučuje kauzální, časové a další vazby mezi jednotlivými událostmi a nejvíce se blíží teoretickému pohledu. Poslední význam se obrací k narativní události: akt vyprávění je tím, co otevírá cestu k jeho různým modům (diegese, mimese).

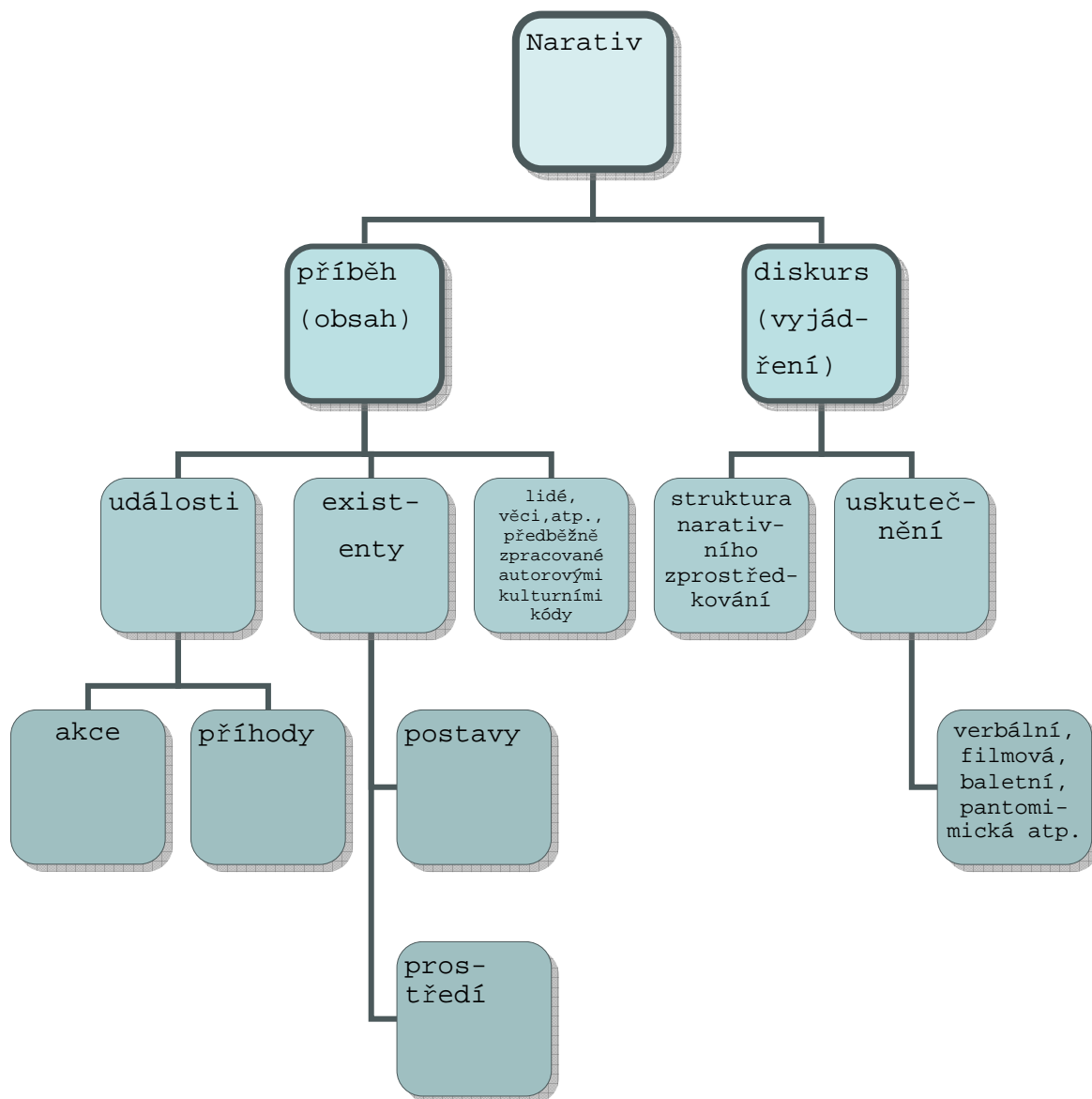
Z genettovské narativní gramatiky vychází i Seymour Chatman. Je si vědom existence modelů dvojčlenných i trojčlenných, avšak sám rozlišuje mezi příběhem a diskursem. Příběh je „to, co se v narativu zobrazuje, diskurs je to, jak se to zobrazuje“¹¹⁶. Příběh je tedy „mentální představa“¹¹⁷ a diskurs způsob vyjádření příběhu. S. Chatman svůj model rozšiřuje o další pojmy:¹¹⁸

¹¹⁵ Tamtéž, s. 304 - 305.

¹¹⁶ CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca : Cornell University Press, 1980, s. 19.

¹¹⁷ HERMAN, David (ed.), JAHN, Manfred (ed.), RYAN, Marie-Laure. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Abingdon : Routledge, 2005, s. 347.

¹¹⁸ Při převodu těchto i dalších Chatmanových pojmů z angličtiny do češtiny se držíme překladu Milana Orálka. In CHATMAN, Seymour. *Existenty příběhu: úvaha o postavě a prostředí ve filmovém a literárním narativu*. Přel. Milan Orálek. *Aluze*, 2005, roč. 9, č. 3, s. 75 - 101.



Užitečnost Chatmanova modelu spočívá mimo jiné v tom, že počítá i s jiným než literárním uskutečněním příběhu. Jak si podrobněji ukážeme později, na rozdíl od užších definic zahrnuje do oblasti vyprávění i drama, film atd. Události a existenty jsou dále „formou obsahu“, lidé, věci „substancí obsahu“, struktura narativního zprostředkování je „formou vyjádření“ a uskutečnění diskursu „substancí vyjádření“.

3.2. Vyprávění v lidském světě

Narativ lze spolu s jazykem považovat za jeden z důležitých znaků vymezujících lidskou subjektivitu, společnost i kulturu.¹¹⁹ Vyprávění je charakteristickým projevem kultury veškerých lidských společenství a příběh je „základním nástrojem myšlení“.¹²⁰ Vyprávět také znamená poznávat svět, tedy i pojmenovávat a vědět v pozitivistickém smyslu.¹²¹ Podle R. Bartha se vyprávění „rodí se samým počátkem dějin lidstva; není a nikde nebyla žádná lidská pospolitost bez vyprávění“¹²². Máme v sobě zakotvenu potřebu naslouchat příběhům a zároveň je i vyprávět. Všeobecně známé je inklinování dětí k příběhům – Jonathan Culler píše o „základní narativní kompetenci“¹²³. Culler zdůrazňuje, že děti toužící po příbězích zároveň dokáží rozpoznat, zda je naše vyprávění zakončené: „První otázka pro teorii narativu by tak mohla být, jaká implicitní znalost o základním tvaru příběhů nám umožňuje rozlišovat mezi příběhem, který má správný konec, a příběhem, kde nakonec věci zůstávají viset ve vzduchu. Teorie narativu by tedy mohla být pojata jako pokus o vyložení, ozřejmění této narativní kompetence, stejně jako je lingvistika pokusem o ozřejmění jazykové kompetence.“¹²⁴ Z našich analýz vyplýne, že otevřený či

¹¹⁹ Srov. ABBOT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to the Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002, s. 1.

¹²⁰ TURNER, Mark. *Literární mysl: o původu a myšlení jazyka*. Přel. Olga Trávníčková. 1. vyd. Brno : Host, 2005, s. 13.

¹²¹ Srov. TRÁVNÍČEK, Jiří. *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 22.

¹²² BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění: výbor z prací francouzského strukturalismu*. Přel. Jaroslav Fryčer, Jiří Šrámek. 1. vyd. Brno : Host, 2002, s. 9.

¹²³ CULLER, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Přel. Jiří Bareš. 1. vyd. Brno : Host, 2002, s. 93.

¹²⁴ Tamtéž, s. 93.

uzavřený konec literárního či filmového narativu napovídá mnohé o dobových poetických tendencích.

Prostřednictvím příběhů se pokoušíme uchopit svoji existenci, ale i život svých blízkých. Jerome Bruner ukázal, jak je naše minulost se svými naplněnými nebo zmařenými plány uchovávána v příbězích.¹²⁵ Psychologové často upozorňují, že nevyprávíme příběhy jen o nás samých, ale i o ostatních lidech, jejichž existenci si tak konstruujeme.¹²⁶ Někteří lidé jsou nám blízcí, víme o nich mnohé, jiní zůstávají hádankami. Zřejmá je tudíž analogie mezi reálným světem a světem fikce, zalidněným smyšlenými postavami – i my jsme vlastně postavy, byť ve světě, který obýváme (odlišná transparentnost myslí románových postav je pak určujícím faktorem narativní literatury). Vyprávění dává našemu pobytu smysl, spoluutváří naši časovou zkušenost.¹²⁷ A právě s plynoucím časem se zvětšuje množství prožitků a s nimi i příběhů, které je zachycují. Některé z nich jsou „stále živé“, jiné jsou odsunuty do temných koutů mysli, aby v určitý moment vypluly na povrch, další jsou zcela zapomenuty.

Narativu v širším smyslu se obsáhle věnuje Roland Barthes, který jej společně s Claudem Bremondem „osvobodil“ z moci literatury a literární vědy a ukázal na jeho intermediální a interdisciplinární charakter.¹²⁸ Barthes je si dobře vědom značné různorodosti žánrů i médií, která mohou

¹²⁵ BRUNER, Jerome. *Making Stories: Law, Literature, Life*. 1. vyd. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2002, s. 27 – 31.

¹²⁶ Srov. SCHAFFER, Roy. *Narration in the Psychoanalytic Dialog*. In MITCHELL, W. J. T.. (ed.). *On Narrativ*. Chicago : University of Chicago Press, 1981, s. 31.

¹²⁷ Porter Abbot k tomu píše: „[...] jen skrze vyprávění poznáváme, že jsme aktivními bytostmi jdoucími časem.“ ABBOT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to the Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002, s. 123.

¹²⁸ HERMAN, David (ed.), JAHN, Manfred (ed.), RYAN, Marie-Laure. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Abingdon : Routledge, 2005, s. 344.

příběh nést.¹²⁹ Příběhy, které si vyprávíme ústně nebo prostřednictvím rozličných médií, mohou zahrnovat různé obsahy. Anekdoty, veselé historky, reklamy, nekonečné televizní seriály, vyprávění o nejvšednějších událostech našich dnů, jak nám je v literární fikci zprostředkoval James Joyce nebo Virginia Woolfová, příběhy, jimiž se pokoušíme zachytit události, které nás skličují a jejichž smysl nám uniká, a řada dalších. V souvislosti s naším tématem je znepokojující, že ideologizovaný příběh vycházející z antisemitismu může dalekosáhle ovlivnit svého čtenáře a přesvědčit ho o správnosti odsouzeníhodného chování: mnoho literárních, novinových, filmových a jiných antisemitských textů, mnoho vylhaných příběhů pronesených německými učiteli v první polovině dvacátého století přispělo k tomu, že se řada Němců v době druhé světové války dobrovolně podílela na zabíjení tisíců lidí včetně dětí.¹³⁰ S tím souvisí obecnější problém ideologické narace uzpůsobené důraznému argumentu. Viktor Klemperer, který analyzoval jazyk Třetí říše, napsal: „Hitlerova posedlost lstivostí se projevuje v jeho perfidních a nestoudně otevřených pokynech stranickým propagandistům. Nejvyšším zákonem je všude toto: Nenech své posluchače dospět ke kritickému myšlení, všechno podávej zjednodušeně!“¹³¹ Na druhé straně pak stojí příběh falešný. Židé přivezení do Osvětlemi se jen zřídka postavili na odpor. Do okamžiku

¹²⁹ U R. Bartha nacházíme široký výčet narativních možností: „Nositelem vyprávění může být artikulovaný jazyk v ústní nebo psané podobě, obraz statický nebo pohyblivý, gesto nebo uspořádaná směs všech dohromady; je přítomno v mýtu, legendě, bajce, povídce, novele, eposeji, historii, tragédii, dramatu, komedii, pantomimě, v malovaném obraze (připomeňme si Carpacciovu Svatou Uršulu), vitráži, filmu, obrázkových seriálech, novinových zprávách, rozhovoru.“ BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Přel. Jaroslav Fryčer, Jiří Šrámek. 1. vyd. Brno : Host, 2002, s. 9.

¹³⁰ Problému ideologizovaného příběhu o „vyšším poslání“ a jeho vlivu na lidskou bytost využil například Ladislav Fuks v novele *Spalovač mrtvol*.

¹³¹ KLEMPERER, Viktor. *Jazyk Třetí říše - LTI: poznámky filologovy*. Přel. Zlata Kufnerová. 1. vyd. Jinočany : H&H, 2003, s. 183.

prozření doufali, že budou zachráněni, neboť uvěřili historce o nutnosti dezinfekce.¹³²

Naskýtá se otázka, co vlastně vede člověka k tomu, aby zakoušel fiktivní literární a filmové příběhy. Odpovídá na ni Wolfgang Iser, který píše o lidské tendenci „spoluprožívat fiktivní rizika textů“¹³³. Stejně jako se v reálném světě zajímáme o příběhy jiných lidí v novinových, historických, dokumentárních sděleních (vyprávět více či méně mělké příběhy je základní tendencí soudobých masových médií), zajímají nás i osudy a konce fiktivních postav. Tedy literární či filmové dílo přináší svým recipientům nový druh zkušenosti: „Čtenář může vystoupit ze svého světa, padnout pod něj, prožít katastrofální změny, aniž bude zapleten do následků. Neboť absence následků u fiktivních textů umožní očekávat ony druhy zkušeností se sebou samými, které jsou stále znovu znemožňovány nátlaky jednání všedního dne.“¹³⁴

V případě existenciální literatury postihující druhou světovou válku a holocaust (a samozřejmě nejen té) nahlížíme do situací hrdinů, jejichž prožitky bývají otřesné. Je třeba si uvědomit značný recepční rozdíl, čteme-li například *Paní Dallowayovou* (1925) Virginie Woolfové, v níž je zobrazena poetika všednosti jediného dne v lidském životě v kontextu našeho směřování ke smrti, a třeba novelu *Noc* (1960) Elieho Wiesela, která nás zavádí do těžko představitelných situací v Osvětimi, kde je den organizován bojem o holé přežití. Toto srovnání nenese žádné hodnotící znaky na úrovni estetiky, obě

¹³² Na falešném příběhu postavil svoji prózu například Arnošt Lustig. Jeho novela *Modlitba za Kateřinu Horovitzovu* (1964) vychází z toho, že v určité mezní situaci se raději přikláníme třeba i ke značně nedůvěryhodným příběhům, než abychom ztratili naději na záchranu.

¹³³ ISER, Wolfgang. *Apelová struktura textů; Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy*. In SEDMIDUBSKÝ, Miloš (ed.) - ČERVENKA, Miroslav (ed.) - VÍZDALOVÁ, Ivana (ed.). *Čtenář jako výzva: výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Přel. Miroslav Červenka, Ivana Vízdalová. Host : Brno, 2001, s. 61.

¹³⁴ Tamtéž, s. 61.

jmenovaná díla jsou co do poetického napětí vynikající. Nemáme tedy na mysli jen prožitek vycházející z mimetického ukazování, o kterém psal již Aristotelés. Wieselova *Noc* a řada podobných textů je založena na symbolizující souhře otřesných událostí ústících u čtenáře v rozporuplný prožitek, který - vzhledem k povaze reálných událostí, z nichž vychází - nemá v dějinách literatury obdobu. Srovnání je tedy vedeno spíše mezi setkáním se dvěma odlišnými světy, z nichž ten napodobující fakta a svědectví o koncentračních táborech představuje v rovině textového argumentu důsledné varování.

Z výše uvedeného vyplývá, že důležitou funkcí umělecké fikce - ať již literární nebo filmové - je její schopnost přinášet svým čtenářům a divákům spoluprožívání historických i soudobých událostí, podaných s větší či menší mírou autorské subjektivity. Za klíčovou funkci umění je pak třeba považovat symbolizaci událostí i postav a jejich činů. Recepce narativní fikce lépe porozumíme například tomu, proč lidé přeživší Osvětim bloudili poválečným světem s pocitem hluboké viny (tuto zkušenost nám přinášejí díla Prima Leviho, Williama Styrona a dalších autorů). Zároveň jsme nuceni zamýšlet se nad rolí viny ve vlastním životě, byť je naše zkušenost radikálně odlišná od zkušenosti lidí proživších události druhé světové války. Síla uměleckého díla tkví v jeho dopadu, neboť může být obdařeno hlubokou symbolizací zahrnující existencialitu ve svých hlubinných strukturách.¹³⁵ Funkce příběhů jsou různé; nejen že nám poskytují potěšení, ale zároveň nás přenášejí prostřednictvím individuálního hlediska do situací, z nichž nahlížíme na svět novým, subjektivním pohledem, a identifikací s fiktivní postavou tak novou přinášejí reflexi vlastního života.¹³⁶ Můžeme spolu

¹³⁵ Srov. SLAVÍK, Jan. *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefietiky* 1. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2001, s. 166.

¹³⁶ Jonathan Culler mluví o pěti základních funkcích narativu: poskytování potěšení, posilování touhy (například po

s Umbertoem Ecem říci, že vyprávění vychovává člověka k tomu, aby byl svobodnější; a aby dokázal přijmout osud a smrt.¹³⁷

3.3. Mezi autorem a čtenářem?

Mluvíme-li o literárních textech nebo filmech, stává se, že odkazujeme k jejich žijícímu nebo již mrtvému autorovi, kterého Umberto Eco nazývá empirickým a Seymour Chatman reálným (real author). Bez rozhodnutí empirického autora věnovat se literárnímu či filmovému umění bychom neměli co analyzovat.¹³⁸ Empirického autora nelze ztotožňovat s vypravěčem, postavami nebo s textovou strategií vymezenou v konceptu implikovaného autora, byť k tomu často dochází. Pokus porozumět autorovu záměru, který vycházel z klasické hermeneutiky,¹³⁹ se ukázal být nereálným. Odklon od biografického pohledu na empirického autora k textu je zřetelný od poloviny 20. století, kdy se začalo pochybovat o potřebě příklonu k autorovi jako k intencionálnímu centru díla. V angloamerickém prostředí se interpretace vycházející z pozorné textové analýzy rozvíjely jako tzv. „close reading“ do sedmdesátých let 20. století; jde nicméně o dodnes

vědění), podávání informací o světě, vykonávání dozoru, udržování společenských norem. In CULLER, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Přel. Jiří Bareš. 1. vyd. Brno : Host, 2002, s. 103.

¹³⁷ Umberto Eco s jistou nadsázkou píše: „Věřím, že tato výchova k osudu a ke smrti je jednou z hlavních funkcí literatury. Možná existují i další, ale zrovna mě nenapadají.“ ECO, Umberto. *O literatuře*. Přel. Alice Flemrová. 1. vyd. Praha : Argo, 2004, s. 19.

¹³⁸ Pro Danielu Hodrovou je empirický autor: „nezbytnou podmínkou existence díla.“ HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. 1. vyd. Torst : Praha, 2001, s. 64.

¹³⁹ Srov. HERMAN, David (ed.), JAHN, Manfred (ed.), RYAN, Marie-Laure. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Abingdon : Routledge, 2005, s. 33.

všeobecně užívanou interpretační praxí.¹⁴⁰ Daniela Hodrová k tomuto posunu píše: „Jestliže v počátečním, ‚lingvistickém‘ stadiu uvažování o textu se z obzoru vytrácel autor, v dalším stadiu se v něm opět objevuje, nikoli však jako psychofyzický autor, ale jako vnitřní dimenze, hledisko textu.“¹⁴¹ A právě tuto „vnitřní dimenzi“ textu se pokusíme načrtnout.

V dílčích analýzách se většinou zaměříme na text samotný a na porovnání vztahů mezi literárním dílem a jeho filmovým přepisem. Zajímat nás tedy bude především Ecovo „intentio operis“¹⁴². Je totiž velmi sporné spojovat interpretaci textu s úvahami o jeho empirickém autorovi, který je pro svoji komplexní subjektivitu a neustálou proměnu v čase objektem jen stěží zachytitelným. Pro práci s textem a filmovým snímkem však bude zapotřebí, abychom dokázali správně pojmut to, co se nám mnohdy jeví jako autorská síla ukrytá za vyprávěním, obdařená značnou citlivostí a vnímavostí k ději i k postavám uvnitř světa příběhu.¹⁴³ Jsme si zároveň vědomi toho, že ve filmových studiích je „smrt reálného autora“ nahlížena jinak: analýza strategie filmového díla, která nereflektuje jeho vznik a produkci, bývá někdy považována za neúplnou.¹⁴⁴

¹⁴⁰ NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Přel. Aleš Urválek, Zuzana Adamová. Brno : Host, 2006, s. 99 – 100.

¹⁴¹ HODROVÁ, Daniela. Text mezi texty. *Česká literatura*, 2003, roč. 51, č. 5, s. 541.

¹⁴² ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Přel. Ladislav Nagy. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004, s. 59.

¹⁴³ Srov. ABBOT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to the Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002, s. 77.

¹⁴⁴ Srov. STAIGER, Janet. Authorship approaches. In GERSTNER, David A. (ed.), STAIGER, Janet (ed.). *Authorship and Film*. 1. vyd. New York: Routledge, 2003, s. 46.

3.3.1. Implikovaný autor, implikovaný čtenář

Vyjděme z dnes již zažitého konceptu implikovaného autora. Prvním, kdo jej rozpracoval, byl americký naratolog Wayne Booth (1961). Charakterizuje implikovaného autora jako „souhrn jeho vlastních voleb“¹⁴⁵, a naznačuje tak jeho možnosti v rámci literárního díla. Na rozdíl od vypravěče je implikovaný autor němý, nemůže promluvit, říci nám, co se ve fiktivním světě událo.¹⁴⁶ Je to však právě implikovaný autor, kdo řídí organizaci literárního nebo filmového textu, pracuje s vypravěčem („je principem, který vymyslel vypravěče“¹⁴⁷). V narativním textu je tedy pozice implikovaného autora nadřazena pozici vypravěčově: je-li vyprávění nespolehlivé¹⁴⁸, rozpor mezi pravdivým vyjádřením světa příběhu a jeho zkresleným podáním vychází ze záměru autorského, ne vypravěčského.¹⁴⁹ Rozdíl mezi množinou možností definujících oba koncepty je v jejich základní funkci: vytvářet výpověď na straně jedné a vyprávět ji na straně druhé.

Koncept implikovaného autora nebyl vždy zcela přijat; zvláště v 80. a 90. letech byl považován za příliš zjednodušující a diskriminující empirického autora.¹⁵⁰ Spíše než o antropomorfizovaném implikovaném autorovi (jak jej

¹⁴⁵ BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press, 1961. s. 75.

¹⁴⁶ Srov. CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca : Cornell University Press, 1980, s. 151.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 151.

¹⁴⁸ Za nespolehlivé považuje Wayne Booth takové vyprávění, v němž vypravěč podává svět příběhu v nesouladu s normami literárního textu, a tedy i s normami implikovaného autora. In BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press, 1961. s. 158.

¹⁴⁹ Srov. CURRIE, Gregory. *Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film*. In CARROLL, Noël (ed.) – CHOI, Jinhee (ed.). *Philosophy of Film and Motion Pictures: an Anthology*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2006, s. 207.

¹⁵⁰ Srov. ABBOT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to the Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002, s. 78.

představuje Booth) se dnes mluví o strategii vyprávění či intenci textu. Krajní stanovisko zaujímá filmový teoretik David Bordwell, podle kterého lze koncepty implikovaného čtenáře a autora jen velmi nesnadno hledat v narativním textu.¹⁵¹ Na obranu implikovaného autora se naopak staví Seymour Chatman, podle něhož se naratologie bez tohoto konceptu neobejde. Nejde mu o pojmosloví, ale o samotný koncept, který podle něj lze nazvat textovou implikací, instancí, záměrem, či dokonce textovým designem. Onen záměr nelze hledat u reálného, historického autora, nýbrž výlučně v textu. Chatmanova pozice „leží na půl cesty mezi některými poststrukturalisty, kteří by odmítli existenci *jakéhokoli* jednatele, jenž by potvrzoval pouze naše střetnutí s *écriture*, a Boothem, který mluví o implikovaném autorovi jako o „příteli a rádci“¹⁵². Mezi Bordwellem a Chatmanem stojí Gregory Currie, který upozorňuje na nezbytnost konceptu v případě nespolehlivé narace. Bez intence implikovaného autora by nespolehlivost jako narativní možnost nedávala smysl.¹⁵³ Na rozdíl od Chatmana však odmítá filmového vypravěče jako jediného nositele nespolehlivosti. Sám implikovaný autor je mu tím, kdo prezentuje příběh.

S Bordwellovým příkrým stanoviskem nemůžeme souhlasit. Koncept implikovaného autora osvobozuje interpreta od tradicionalisticky intencionálních úvah a posouvá ho blíže k textu. Wayne Booth trefně argumentuje: „[...] jen tím, že od

¹⁵¹ David Bordwell mimo jiné tvrdí, že filmové naraci lépe porozumíme jako souboru nápověd a narážek, na jejichž základě si divák rekonstruuje příběh. V takovém případě je důležitější akt recepce než akt vyprávění (respektive ten, kdo přijímá, než ten, kdo vypráví). Srov. BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1985, s. 62.

¹⁵² Pro Chatmana je tedy implikovaný autor především „diskrétní zdroj informace“. CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca : Cornell University Press, 1980, s. 86.

¹⁵³ Srov. CURRIE, Gregory. *Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film*. In CARROLL, Noël (ed.) – CHOI, Jinhee (ed.). *Philosophy of Film and Motion Pictures: an Anthology*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2006, s. 208.

sebe oddělíme autora a jeho implikovaný obraz, vyhneme se marným a neprokazatelným diskusím o takových vlastnostech autora, jakými jsou ‚upřímnost‘ a ‚vážnost‘.“¹⁵⁴ Oddělení je mnohdy důležité i proto, že implikovaný autor ještě nemusí představovat stanovisko autora empirického. Zvláštní situace nastává například tehdy, když se autorovi filmové adaptace podaří precizně zachytit atmosféru i vyznění literární předlohy, dokonce ji interpretuje a rozvine některou z tematických linií, ale s odstupem času prohlásí, že jej původní text vlastně nikdy příliš nezajímal. Jen stěží můžeme dokázat, zda tomu tak opravdu je, nebo zda je režisér jen „nespolehlivým vypravěčem“ příběhu o vzniku svého filmu.¹⁵⁵ Důležitější tedy je *intentio operis* než *intentio auctoris* (Eco). Dále se nemůžeme smířit s myšlenkou Gregory Currieho, který sice nesouhlasí s Bordwellem a obhajuje implikovaného autora, ale zároveň z něj činí narativní hlas.¹⁵⁶ Ten totiž vždy patří výlučně vypravěči.

Dalším důvodem pro přijetí konceptu implikovaného autora je kolektivní spoluúčast na vzniku díla.¹⁵⁷ Za realizací filmu

¹⁵⁴ BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press, 1961, s. 75.

¹⁵⁵ Před několika lety jsem připravoval rozhovor s Jurajem Herzem. Hovořili jsme také o jeho adaptaci Fuksova *Spalovač mrtvol*. Fuksova novela režiséra údajně vůbec nezaujala, připadala mu příliš komplikovaná. Mnoho čtenářů si automaticky spojí fiktivní literární postavu Karla Kopfkíngla s Rudolfem Hrušínským. Jaké by bylo jejich zklamání, kdyby svůj zážitek spojili se slovy režiséra, podle něhož Rudolf Hrušínský roli přijal jen nerad a zvláště v posledních natáčecích dnech dával najevo, jak jej práce na *Spalovači mrtvol* nebaví. Kontrast mezi takovou výpovědí a vynikající adaptací ukazuje, jak důležité je obracet svoji pozornost především k textové strategii literatury a filmu.

¹⁵⁶ Srov. Currie, Gregory. *Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film*. In CARROLL, Noël (ed.) – CHOI, Jinhee (ed.). *Philosophy of Film and Motion Pictures: an Anthology*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2006, s. 207.

¹⁵⁷ O podílu více lidí na konečné podobě jednoho textu lze samozřejmě hovořit i v případě literární fikce. Může docházet k dobrým či špatným intervencím ze strany editorů a vydavatelů, jež mají vliv na estetiku daného díla. Problematika společného autorství v kinematografii je nicméně daleko komplikovanější.

často stojí celé skupiny lidí, mezi kterými může sice režisér zaujmout důležité postavení, ale bez nichž film nenatočí. Vytváří-li film více autorů, společně sdílejí určitou myšlenku; jejich spolupráce pak rozvíjí vnímavost implikovaného autora.¹⁵⁸ Vznik uměleckého díla je může sbližovat, ale také si mohou být velmi vzdálení.¹⁵⁹ Jistě lze připomenout spolupráci režiséra Miloše Formana, Miroslava Ondříčka a Theodora Pištěka nebo režiséra Ingmara Bergmana s kameramanem Svenem Nykvistem a celou řadu dalších. Pro nás je zásadní vazba mezi režisérem Františkem Vláčilem a scénáristou Vladimírem Körnerem. O spolupráci naopak nelze uvažovat v tom případě, kdy se režisér podílí na vzniku filmu jen částečně (např. odevzdá natočený materiál atd.). Seymour Chatman připomíná klasickou hollywoodskou produkci, v níž „často střihač rozhoduje o takových kompozičních záležitostech, jako je pořadí záběrů. Představme si hypotetickou literární paralelu: jedna osoba píše věty a druhá je seškrtává a upravuje.“¹⁶⁰

Postup interpreta, který přiznává, že za příběhem stojí implikovaný autor vytvářející určitý řád díla, bývá nazýván intencionální (intencionalita zde není vztažena k historickému autorovi).¹⁶¹ Na rozdíl od symptomatického čtení se pokoušíme porozumět právě tomu, co je v textu skryto, a naše interpretace je v souladu s tím, co si „myslí“ implikovaný autor. Při symptomatickém čtení, jež bývá

¹⁵⁸ Srov. ABBOT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to the Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002, s. 95.

¹⁵⁹ Gordon Graham považuje kolektivní autorství za jednu ze slabin filmu, neboť ten je: „uměním multimedialním, což znamená, že je téměř nemožné, aby byl výsledkem práce jediného autora. Filmy mají proto tendenci ke fragmentarizaci“. GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Přel. Jitka Sehnalová. 1. vyd. Brno : Barrister & Principal, 2000, s. 148.

¹⁶⁰ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 94.

¹⁶¹ ABBOT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to the Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002, s. 95.

spojováno především s Jacquesem Derridou a s dekonstrukcí, by reálný autor mohl být naopak šokován našimi úvahami.¹⁶² Namísto přijetí řádu díla v něm hledáme symptomy, které ukazují, v jakých podmínkách vzniklo, což nám dodává zázemí pro nesouhlas s intencionálním čtením a vlastně i přijetím logiky světa příběhu. Co však intencionální i symptomatické čtení spojuje, je orientace k významu, který leží za příběhem - ať už v implikovaném, či empirickém autorovi. Symptomatická čtení však „mají sklon dávat větší důraz na *paratextuální* materiály, aby se tak vyhnuly vnitřnímu organizujícímu principu implikovaného autora“¹⁶³.

Pozice Umberta Eca a řady dalších literárních vědců k reálnému autorovi je velmi striktní, odmítají jej vzít v potaz při interpretaci jeho textu.¹⁶⁴ S Ecem lze samozřejmě souhlasit v tom, že biografické povědomí nám nepomůže důkladně analyzovat samotný text a jeho intenci. Úvahy o empirických autorech mohou být však i dnes přínosné, zvláště tehdy, pokud měl kontext, v němž se nacházeli, zřejmý a zásadní vliv na vznik a poetiku interpretovaného filmu nebo románu. Evidentní je taková vazba v našem případě, kdy se zabýváme literaturou a filmem zobrazujícím druhou světovou válku a události, jež s ní bezprostředně souvisely. Pro porozumění intence Lustigovy povídky *Tma nemá stín* jistě není nezbytné povědomí o autorově koncentračnické zkušenosti a o jeho dramatickém útěku z transportu na konci války. Nicméně jsou-li naše ambice zčásti literárněhistorické a máme-li tedy tuto prózu zasadit do širšího kontextu literatury svědčící o holocaustu, je znalost tak důležité zkušenosti empirického

¹⁶² Tamtéž, s. 98.

¹⁶³ Tamtéž, s. 99.

¹⁶⁴ Umberto Eco k tomu píše: „Povím vám rovnou, že mě empirický autor narativního textu vůbec nezajímá. Vím, že tím urazím řadu svých posluchačů, kteří možná strávili mnoho času pročítáním životopisů Jane Austenové či Prousta, Dostojevského nebo Salingerova.“ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Přel. Bronislava Grygová. Praha : Votobia, 1997, s. 20.

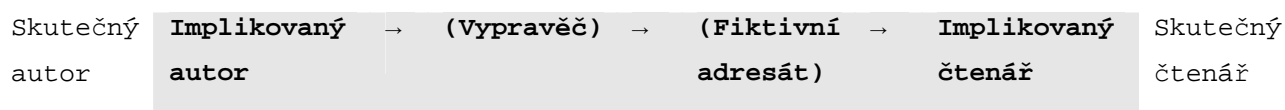
autora důležitá. Jsme si přitom zároveň vědomi, že psaní literární i filmové historie je neustálým procesem, neboť: „[...] historik je produktem své vlastní historie a jako takový není schopen rozpoznat jinakost v čisté podobě, nýbrž vždy částečně prostřednictvím své současnosti.“¹⁶⁵

Při tvorbě filmové adaptace se navíc objevuje základní problém: nezbytnost hledání či modulace prostoru adekvátního literárnímu dílu. Vladimír Körner umísťuje děje svých novel a románů do prostoru severní Moravy. Proměny krajiny jsou důležitou součástí narativní strategie Körnerových textů, krajina často zasahuje do děje i životů postav. Filmař musí najít místo, které bude podobné literárnímu líčení. Otevírá se zde specifická problematika filmu: kde vůbec hledat krajinu, proměněnou subjektivitou autorových vzpomínek? Körner v jednom z rozhovorů říká: „Moravu jsem už oplakal... Přesto však zůstává krajinou mého dětství – krajinou sice konkrétní, ale též zkreslenou prožitkem dítěte. Člověk v něm vidí jen to, co z ní viděl tenkrát. Ve skutečnosti vypadá dávno jinak. Ta původní krajina je však zachována ve vědomí a stává se součástí vnitřního světa. *Novely Adelheid, Zánik samoty Berhof, Zrození horského pramene* byly psány na konkrétní místa v této krajině, která nenávratně mizí. Například *Cukrová bouda* se natáčela ve vesničce Seninka, jejíž svéráz rekreačními úpravami dnes zanikl. Severomoravské vesnice se vyznačovaly zvláštní fotogeničností. V kontrastu bílé a černé. S břidlicovými střechami, které mění barvu podle světelné atmosféry. Když prší, jsou dočerna, když svítí slunce, lesknou se jak šupiny ryby.“¹⁶⁶

¹⁶⁵ HOWARDOVÁ, Jane E. *Nový historismus ve studiích o renesanci*. In BOLTON, Jonathan (ed.). *Nový historismus/New historicism*. Přel. Marek Sečkař, Olga Trávníčková. 1. vyd. Brno: Host, 2007, s. 67.

¹⁶⁶ HANUŠ, Milan. V Kontrastu temné a bílé. Rozhovor se scénáristou a spisovatelem Vladimírem Körnerem. *Film a doba*, 1986, roč. 32, č. 8, s. 426.

Na závěr této podkapitoly uvedme, že se v naratologii objevuje hned několik komunikačních modelů a jejich aplikací zahrnujících implikovaného autora¹⁶⁷, s nimiž lze pracovat při analýze literárního i filmového narativu. Seymour Chatman ve své *Rétorice vyprávění* přichází s tímto návrhem:



V Chatmanově komunikačním schématu¹⁶⁸ je na jedné straně implikovaný autor, na druhé implikovaný čtenář. Původcem konceptu je Wolfgang Iser, podle něhož „texty získávají svou realitu teprve během samotného čtení“¹⁶⁹. Základní předpoklad recepční estetiky dává vzniknout čtenářsky orientované konstrukci, vepsané do textu literárního či filmového. Iser píše o nabídce rolí, která čeká v literárním textu před empirickým čtenářem. Koncept tedy slučuje jak strukturu textu, v níž je role zakotvena, tak i akt čtení. V souvislosti s přijetím té či oné role, která však již nemusí souviset s daným uměleckým textem, ale například se zvyklostí, píše Umberto Eco o čtenáři kritickém a sémantickém.¹⁷⁰ Sémantický čtenář se pohybuje na rovině významu; zajímá jej, jak skončí děj, zda bude Kateřina Horovitzová z románu Arnošta Lustiga zachráněna, nebo se stane obětí nacistů. Kritického čtenáře naopak zajímá, jakým

¹⁶⁷ Tuto komunikaci v souvislosti s anglickou literaturou dále rozvíjí například Geoffrey N. Leech a Michael H. Short. In LEECH, Geoffrey N. – SHORT, Michael H. *Style in Fiction. A linguistic introduction to English fictional prose*. London : Longman, 1981, s. 259 – 272.

¹⁶⁸ CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca : Cornell University Press, 1980, s. 151.

¹⁶⁹ ISER, Wolfgang. *Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře*. Přel. Veronika Vlková. *Aluze*, 2004, roč 8, č. 2/3, s. 139.

¹⁷⁰ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Přel. Ladislav Nagy. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004, s. 64 – 65.

způsobem je narativ podán, jaké strategie využil implikovaný autor k tomu, aby od sebe ještě více oddělil nečinnost židovských obchodníků a hrdinné jednání Kateřiny Horovitzové.

3.4. Čas vyprávění a čas vyprávěný

Času je třeba v souvislosti s literární a filmovou fikcí, již budeme interpretovat, rozumět v trojím smyslu: 1. historický čas jako předobraz doby zachycené v literatuře a ve filmu, 2. jeho prožívání postavami¹⁷¹, 3. čas jako faktor určující podobu vyprávěného příběhu (ve smyslu chronologické posloupnosti událostí, nebo naopak narušení tohoto uspořádání v moderní literární a filmové naraci). Jednotícím rámcem naší práce je čas historický - období druhé světové války a doby těsně poválečné tematizované v interpretovaných literárních a filmových narativech. Druhý bod se dotýká subjektivního prožívání vlastní existence v čase příběhu, řečeno s Ricoeuem - fiktivní zkušenosti času.¹⁷² Při analýze narativního diskursu literárního i filmového textu je pak třeba věnovat pozornost času jako organizujícímu principu. Poslední bod tohoto rozčlenění předpokládá rozlišení mezi chronologickým časem událostí a časem podání těchto událostí ve vyprávění. Autorem tohoto konceptu je Günter Müller, který v *Morphologische Poetik* (1968) odlišil „Erzählzeit“ a „erzählte Zeit“, tedy čas vyprávění a čas vyprávěný. U filmu je nicméně z hlediska času třeba ještě upozornit na Deleuzem postulovaný vztah mezi obrazem-pohybem a celkem (ne

¹⁷¹ Na mysli máme Husserlovo vnitřní časové vědomí.

¹⁷² V této fiktivní časové zkušenosti se prolíná jak prožitek literární či filmové figury, tak i čtenářské zakoušení časovosti diametrálně odlišné od všednodenní skutečnosti. In RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Přel. Miroslav Petříček. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2002, s. 118.

předměty). Jedná se vlastně o montáž, která podává obraz času.¹⁷³ Deleuze vysvětluje, že každý záběr musí být „matricí či buňkou času“¹⁷⁴. Napadá ustálenou představu o tom, že filmový obraz je odkryt v přítomnosti, protože ta je vždy propojena s „minulostí, která se neomezuje na byvší přítomnost, a budoucností, která nesestává z přicházející přítomnosti“¹⁷⁵. V návaznosti na Ricoeura můžeme uvést, že eliminováním ve vyprávění, tedy vynecháváním z pohledu implikovaného autora nedůležitých událostí, dochází ke kompresím.¹⁷⁶ A právě komprese mohou být v některých literárních textech a hraných filmech nositeli kondenzovaného, autentického času.

Seymour Chatman rozlišuje mezi sdělením v médiích, která obsahují, nebo naopak neobsahují vnitřní časovou strukturu. Pod pojmem „text“ rozumí „každé sdělení, jehož recepci v čase kontrolují diváci. Tedy, texty se odlišují od objektů sdělení, tak jako (nenarativní) malby a sochy, jež neregulují časový tok nebo prostorový směr divácké recepce“¹⁷⁷. Vedle sebe staví malbu nebo sochu, sami rozhodujeme, jakou dobu věnujeme jejich obdivování, zatímco film nebo román má jasně vytyčený začátek a konec (první strana, první záběr atd.). Jistou výjimku tvoří hudba, která obsahuje vnitřní časovou logiku, avšak nelze o ní mluvit jako o textuální komunikaci. Z dané úvahy pak vychází pro nás stěžejní Chatmanova teorie tří textových typů – narativ (narrative), argument (argument), deskripce (description). Mezi těmito textovými

¹⁷³ Srov. DELEUZE, Gilles. *Film 2, Obraz - čas*. Přel. Čestmír Pelikán. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2006, s. 46.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 47.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 49.

¹⁷⁶ Srov. RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Přel. Miroslav Petříček. 1. vyd. Praha : Oikoymenth, 2002, s. 121.

¹⁷⁷ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 14.

typy je zásadní rozdíl: argument a deskripce neobsahují interní časovou sekvenci (internal time sequence), pro narativ je naopak charakteristická chronologičnost a dvojí časová logika. Podle Chatmana má narativ „za následek pohyb skrze čas nejen ‚externě‘ (trvání prezentace románu, filmu, hry), ale také ‚interně‘ (trvání sekvence událostí, které konstituují zápletku). To prvé působí v onom rozměru narativu zvaném diskurs (nebo récit či syžet), druhé v tom zvaném příběh (histoire či fabule)“¹⁷⁸. Základní struktury argumentu a deskripce jsou atemporální a statické. Argumenty jsou takové texty, které mají svého čtenáře o něčem přesvědčit, přimět ho, aby přijal logiku vypravěčova vysvětlení. Deskripce je popisná, může zachycovat podobu či vlastnosti postav, věcí, objektů atd. ve světě příběhu filmu a literatury.

Tzvetan Todorov hovoří o časové deformaci dané sřetězením, střídáním a rámcováním příběhů v jednom vyprávění.¹⁷⁹ Má na mysli především moderní naraci, jejíž stavebné principy bývají často asynchronní. Sřetězení představuje kontinuitu, rámcování (vlození příběhu do příběhu) a střídání (dva a více příběhů podaných souběžně) již postupy diskontinuální. Největší vliv mělo v literárních i filmových studiích Genettovo rozdělení časových aspektů vyprávění na pořádek, trvání a frekvenci.¹⁸⁰ Třídění je založeno na vztazích mezi časem vyprávění (Erzählzeit) a

¹⁷⁸ Chatman zároveň vysvětluje, že termíny diskurs - récit - syžet, příběh - histoire - fabule „nejsou, přísně řečeno, ekvivalentní, ale jsou dostatečně příbuzné, aby dovolily srovnat je takto nahrubo“. Tamtéž, s. 198.

¹⁷⁹ TODOROV, Tzvetan. Kategorie literárního vyprávění. In KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Přel. Jaroslav Fryčer, Jiří Šrámek. 1. vyd. Brno : Host, 2002, s. 163.

¹⁸⁰ Z tohoto rozdělení vychází kupříkladu David Bordwell, jehož kniha *Narration in the fiction film* je dnes jedním ze základních textů ve filmových studiích. In BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1985, s. 74 - 98.

časem příběhu (erzählte Zeit, Genette jej pojmenovává také jako „pseudočas“).¹⁸¹ První kategorie představuje vztah mezi posloupností událostí v příběhu a ve vyprávění; druhá se zaměřuje na rozdílnou dobu jejich trvání a třetí na opakování.

Zaměříme se nyní na kategorii pořádku. V tomto smyslu považuje Genette za anachronii asymetrický vztah mezi časem vyprávění a časem příběhu. Při detailnějším pohledu pak od sebe odděluje dva projevy rozporů: analepsi a prolepsi. Analepse je ohlédnutím zpět do minulosti, prolepse odkazuje do budoucna - je jí „každý narativní manévr spočívající ve vyprávění nebo v předčasném vyvolání události, která má teprve následovat“¹⁸². Návraty do minulosti či pohled do budoucna mohou být rozvíjeny v různých rovinách od vypravěče po postavu - fokalizátora. Narušení chronologického pořádku diskursu užitím analepse a prolepse se děje samozřejmě i ve filmu; pro pojmenování takových situací se užívá termínů odlišných - flashback a flashforward. I zde se jedná o označení narativního pohledu do minulosti a do budoucna; součástí významu těchto metafor je i jejich vizuální dosah, jemuž se literární teorie brání užitím výše uvedených pojmů. Nejen v literatuře lze zakoušení času postavou zachytit z vnitřní perspektivy, také film dokáže vizuálními prostředky nebo vypravěčským hlasem otevřít cestu k subjektivnímu časovému prožitku.

Durychova *Boží duha* (1969), v níž autor zachytil poválečný odsun, začíná větami:

„Stávalo se mi druhdy, že jsem si teprve po několika hodinách jízdy vlakem začal vzpomínat na to, co jsem zapomněl doma. Tenkrát ovšem to nebývalo tak zlé. Zapomněl-li jsem

¹⁸¹ GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). Přel. Natálie Darnadyová. In *Česká literatura*, 2003, roč. 51, č. 3, s. 311.

¹⁸² Tamtéž, s. 315.

někdy něco, téměř nikdy jsem toho nelitoval, neboť obyčejně jsem se pak bez toho obešel. Ale nyní to byl už pátý den mého putování, kdy jsem shledal, že jsem doma zapomněl to hlavní, totiž moudrost. To se mi tedy ještě nestalo. Jak se to mohlo stát nyní?"¹⁸³

Durychův text představuje ukázkou užití rozvětvené analepsy. Intradiegetický – homodiegetický vypravěč se vrací do minulosti a vypravuje, co se mu „druhdy“ stávalo. Analepsy se dále rozšiřuje, vzpomínka dostává jasnější obrysy, byť má asociativní, subjektivní charakter. Symbolický zvrát, k němuž dochází po přiznání, že oním zapomenutým „cosi“ je vypravěčova moudrost, předznamenává jeho další směřování. Symbolizace a analepsy zde přispívají k prezentaci postavy-poutníka přicházejícího do opuštěného a vylidněného kraje po odsunu Němců; anticipován je meditační charakter postavy-vypravěče.

Anachronie může mít podle Genetta svůj dosah a rozsah.¹⁸⁴ Poslední epizoda filmu *Andrej Rublev* (1969) režiséra Andreje Tarkovského představuje příběh chlapce Borisky, který má odlít zvon. Andrej, zlomený děsivým utrpením, jehož byl svědkem při dobývání města Vladimíru Tatary, sleduje jeho náročnou práci. Po dlouhém pohledu na vyčerpaného Borisku se vracíme na samotný počátek vyprávění. Návrat do minulosti rozdělený do tří záběrů ukazuje mnichy Andreje, Kirilla a Danilla spěchající do Moskvy. Flashback je návratem do bezstarostnosti mládí a zároveň anticipací Andrejova návratu k umění. Dosah anachronie je 23 let (z titulků je zřejmé, že se z roku 1423 vracíme do roku 1400), rozsah je 48 vteřin (tři záběry).

¹⁸³ DURYCH, Jaroslav. *Boží duha*. 3. vyd. Praha : Academia, 2000, s. 7.

¹⁸⁴ GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). Přel. Natálie Darnadyová. In *Česká literatura*, 2003, roč. 51, č. 3, s. 322.

Komplexnost časových her v narativním uměleckém díle čtenáři či divákovi přináší časový prožitek (*Zeiterlebnis*).¹⁸⁵ Naše pozornost se tedy stáčí od strukturální analýzy ke vztahu mezi uměleckým dílem a životem, a tedy k fenomenologické úvaze. Tím, že čteme román nebo sledujeme film, poznáváme časovou zkušenost postav, čas našeho života se prolíná s časem fiktivním. Vztah mezi fikcí a realitou nabývá nové hodnoty: aktualizací textu se obohacuje naše často banální časová zkušenost, neboť jen málokdy se v životě můžeme dostat do situací fiktivních postav. V návaznosti na Ricoeurův termín „refigurace“ poznáváme, že nás fikce nejen oslovuje, ale mění naše porozumění času – v našem případě času obětí válečné i poválečné perzekuce. Historické vyčíslení stanovuje a upřesňuje sled událostí, avšak teprve estetický zážitek proměňuje naše porozumění těmto dějům.

3.5. Vypravěč

Literární narativ je podáván vypravěčem – čteme-li literární dílo zachycující jisté události, které jsou nám vyprávěny (telling), musí existovat někdo, kdo je vypráví (teller).¹⁸⁶ Filmy se od románů liší tím, že „mohou akci spíše ukázat, než popsat“¹⁸⁷. Tato zjevná fakta vystihující obě média vedla k řadě úvah a diskusí věnovaných zprostředkování příběhu v literatuře a ve filmu. Mnohé z nich nejsou doposud

¹⁸⁵ Srov. RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Přel. Miroslav Petříček. 1. vyd. Praha : Oikoyemnh, 2002, s. 124.

¹⁸⁶ Srov. CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca : Cornell University Press, 1980, s. 146.

¹⁸⁷ GAUDREULT, André – JOST, François. *Enunciation and Narration*. Přel. Toby Miller, Robert Stam. In MILLER, Toby (ed.) – STAM, Robert (ed.). *A Companion to Film Theory*. 2. vyd. Oxford : Blackwell Publishing, 2004, s. 45.

uzavřené. Svědčí o tom mimo jiné i jedna z posledních publikací, v níž je diskuse reflektována (*The Philosophy of film* /2006/). Existuje filmový vypravěč, který na základě vůle implikovaného autora představuje určité události světa příběhu tím, že je předkládá v diskursu? Je důležitější rozprava k jeho bytí či nebytí, nebo spíše otázka pohledu, který může události představit v subjektivní, ideologické či jinak nastíněné perspektivě? Naším úmyslem není tuto diskusi uzavřít, ale přiklonit se k těm jejím závěrům, jež se jeví být užitečné pro analýzu literárních děl a jejich adaptací.

Pro úvahy o literárním a filmovém vypravěči a úhlu pohledu, z něhož je svět příběhu nahlížen (point of view, fokalizace), bude účelné vyjít z klasického rozlišení mezi diegezí a mimezí. Aristotelés dělí umění podle odlišných prostředků napodobení, které vztahuje k autorovi, vyprávěcí instanci či předvedení.¹⁸⁸ Platón pak od sebe v *Ústavě* odděluje dva způsoby zprostředkování příběhu; zatímco diegeze je takovou situací, v níž vypravěč o událostech hovoří, mimeze představuje události přímo (zdá se, jako by vypravěč mizel¹⁸⁹). Rozdílnost obou modů a geneze úvahy samotné podnítila strukturalistu Gérarda Genetta k rozvíjení teorie o vypravěči z hlediska jeho postavení uvnitř či vně diegetické roviny příběhu a k upřednostnění konceptu vycházejícího z tohoto postavení před rozlišováním mezi er-formou a ich-formou.

Seymour Chatman poukazuje na známý fakt, že nejen epika, ale i drama zahrnuje základní komponenty příběhu – zápletku a postavu. Tím se staví proti „nesmiřitelné“ opozici, kterou

¹⁸⁸ Připomeňme Aristotelova slova: „Neboť básník může napodobit tutéž látku týmiž prostředky buď tak, že vypravuje – a to opět buď tak, že k vypravování přibírá jinou osobu, jak to dělá Homéros, nebo tak, že bez takové změny vypravuje sám –, anebo tak, že všechny napodobující osoby jednají a jsou činné.“ ARISTOTELÉS. *Rétorika; Poetika*. Přel. Antonín Kříž. 2. vyd. Praha : Rezek, 1999, s. 341 – 342.

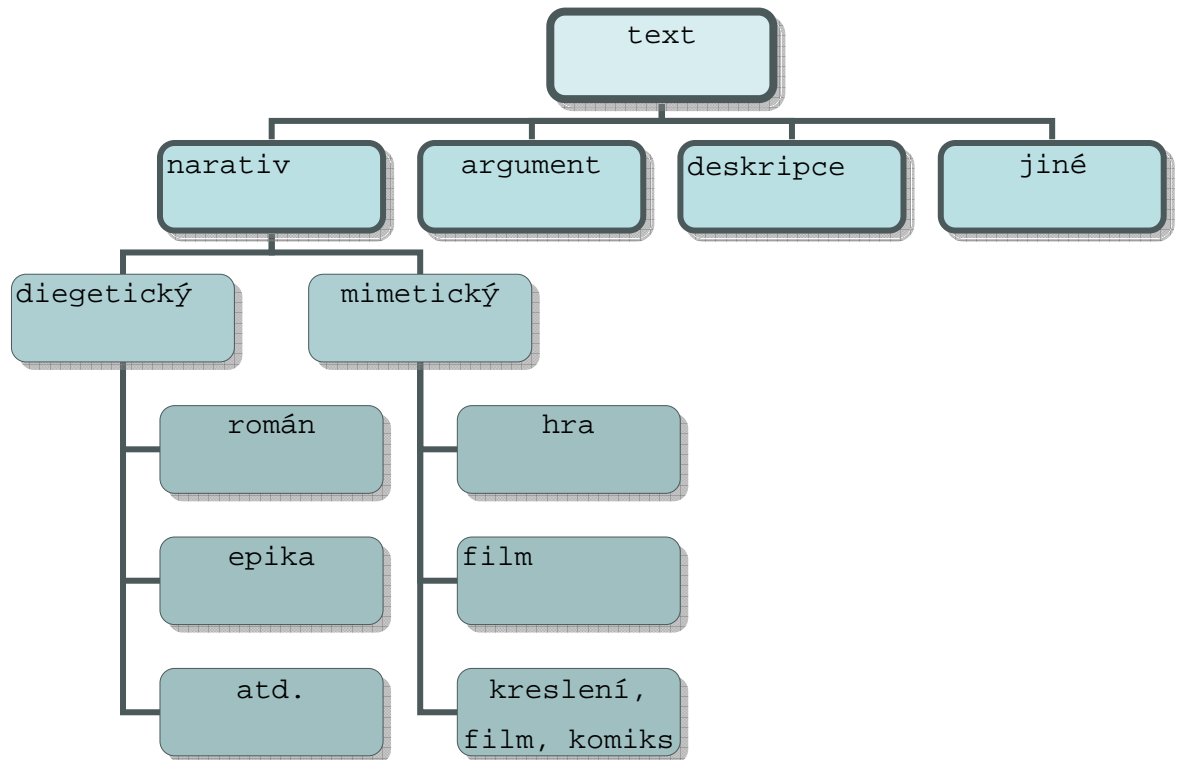
¹⁸⁹ Srov. RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 114.

Genette spatřuje mezi diegezí a mimezí v tom smyslu, že literární narativ je diegezí, zatímco drama mimezí.¹⁹⁰ Epika i drama mohou totiž zahrnovat složky obojího. Chatman rozpor přijímá v rovině aktualizace narativů, byť se zvláště v moderních literárních textech užívá spíše postupů mimetických. Diegeze (telling) pro něj představuje užití ikonických znaků, zatímco mimeze znaků neikonických nebo symbolických. Tak vedle sebe stojí text románu, jehož ikonické znaky zastupují postavy aktualizované v procesu čtení v textových implikacích a film s konkrétními herci.¹⁹¹ Společným znakem dramatu i filmu je tedy to, že při jejich sledování přímo vidíme herce, kteří grimasami, gesty předvádějí události. Zatímco při četbě prózy si řadu věcí musíme sami představit, film nebo drama to dělá za nás.¹⁹² V obecnější rovině Chatmanových textových typů však již rozdíl mezi mimetickým a diegetickým podáním příběhu nabývá omezenější platnosti, neboť ať již je příběh hraný nebo vyprávěný, vždy patří do větší narativní množiny. Chatmanova úvaha je zřetelná z jeho diagramu:

¹⁹⁰ V obdobném smyslu jako Genette se vyjádřil i Tzvetan Todorov, který píše, že se v dramatu „nepodává zpráva o příběhu, nýbrž ten se odehrává přímo před našima očima (i když divadelní hru jenom čteme); není tu žádná narace, vyprávění je obsaženo v replikách jednotlivých postav“. TODOROV, Tzvetan. Kategorie literárního vyprávění. In KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Přel. Jaroslav Fryčer, Jiří Šrámek. 1. vyd. Brno : Host, 2002, s. 168.

¹⁹¹ Maskulinní charakter Hamleta je podle Seymoura Chatmana zřejmý, ale může jej předvádět „Laurence Olivier, Maurice Evans, John Barrymore, dokonce i Sarah Bernhardtová. Všichni citovaní předvádějíci jsou však zcela mimetičtí. Cílem kteréhokoli herce je být přesný ve slovech, která pronáší Hamlet (ačkoli variace je funkcí představení). V tištěném médiu, v románech a povídkách není tisk sám analogický k hlasu, volba slov a syntax mají za cíl být přesnou kopií toho, co postavy říkají.“ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 115

¹⁹² Srov. ABBOT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to the Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002, s. 66.



Z rozvržení vyplývá, že autor, který hodlá představit určitý příběh, se rozhoduje pro jeho zprostředkování způsoby mimetickými, diegetickými, nebo takovými, jež slučují oba mody. Úvaha, že by „showing“ nebylo schopno příběh předvést, je v zásadě mylná. Chatmanův koncept tří textových typů řeší dosavadní konflikt mezi diegetickými a mimetickými formami vyjádření příběhu. To, že se v dramatech setkáváme především s dialogy, je pojednou jen „sekundární naratologická signifikace“¹⁹³. Dochází tak ke sloučení narativní literatury a filmu do jedné množiny možností určených k prezentacím příběhů.

Zmínili jsme otázku mimetických prvků v literárním díle. Novější úvahy vedly Chatmana k závěru, který vyvrací i jeho dosavadní teorie o „mizení“ literárního vypravěče¹⁹⁴: výrazně

¹⁹³ Tamtéž, s. 117.

¹⁹⁴ Proti Chatmanovým závěrům ze sedmdesátých let se postavila například Shlomith Kenanová, která uvádí: „Namísto Chatmanovy dichotomie mezi přítomným a nepřítomným vypravěčem navrhuji zde

mimetický literární příběh (Chatman a řada dalších autorů odkazuje k Hemingwayovým *Zabijákům*) je vždy podán vypravěčem, ne jakýmsi přísně neutrálním „okem kamery“. Kenanová v souvislosti s malou vypravěčovou účastí v příběhu cituje z Hemingwayovy povídky *Kopce jako bílí sloni*:

„Druhou stranu údolí Ebra tvoří bílé kopce. Na této straně nebylo kouska stínu, nebylo stromečku a nádraží leželo ve slunečním žáru mezi dvěma kolejemi. U zdi nádraží byl jen horký stín budovy a závěs z růženců bambusových korálků, zavěšený přes vchod do výčepu, aby tam nelítaly mouchy.“¹⁹⁵

Kenanová na tomto úryvku (odkazujíc na práci S. Chatmana) ukazuje, že jedním ze znaků vypravěčovy přítomnosti v příběhu může být popis místa děje. Dále k tomu uvádí: „V dramatu nebo ve filmu by toto vše bylo ukázáno přímo. V narativní fikci to musí být vyjádřeno jazykově, a tímto jazykem je jazyk vypravěče.“¹⁹⁶ Jistě lze souhlasit s oním přímým pohledem do světa příběhu (showing), je však třeba dodat, že existují značné rozdíly mezi filmovým a divadelním zprostředkováním tohoto pohledu. V divadle je divákovi vyhrazeno místo a jeho vztah k ději je do značné míry statický, hra je mu ukázána z „pevné“ perspektivy, právě z onoho místa, odkud ji sleduje (možnosti narušení perspektivy pomocí jevištní techniky jsou při srovnání s filmem zanedbatelné). Ve filmu je nám prostřednictvím kamery umožněno doslova nahlížet do fiktivního světa způsobem, který vede ke značně aktivnější recepci ve smyslu

rozlišovat formy a stupně viditelnosti vypravěče v textu.“ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 96.

¹⁹⁵ HEMINGWAY, Ernest. *Zelené pahorky africké*. Přel. Luba Pallarová, Rudolf Pellar. 5. vyd. Praha : Panorama, 1979, s. 233.

¹⁹⁶ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 104.

vnímání „narativního činu“¹⁹⁷. Ať již jde o prostou změnu perspektivy, z níž jsou představené události nahlíženy, nebo o subjektivní pohled „očima“ některé z postav. Dokonce můžeme uvést řadu příkladů, kdy se kamera začne chovat jako autonomní postava. V *Andreji Rublevovi* A. Tarkovského se v první části filmu setkává žárlivý mnich Kirill s proslulým malířem ikon Theofanem Řekem. Kamera jej provází náměstím, na němž má být právě popraven nějaký muž, mučení však věnuje větší pozornost než krácející mnich. Moment prvního setkání je vystižen nejistotou, která se zračí v Kirillově tváři – nasvícením září v jinak tmavém prostoru. Kirillovu bázeň překoná kamera tím, že sama pokračuje v hledání Theofana; mnich ji pak pomalu následuje.¹⁹⁸

V souvislosti s odlišením diegeze a mimeze jako modů zprostředkování příběhu můžeme hovořit o vypravěčově pozici v narativu (na narativní rovině), o rozsahu jeho účasti v příběhu, o tom, do jaké míry se čtenáři dává poznat, a o jeho spolehlivosti.¹⁹⁹ Z hlediska pozice na narativní rovině rozlišujeme vypravěče extradiegetického a intradiegetického. Vypravěč extradiegetický není součástí příběhu, který představuje, avšak vládne jeho prostoru i času. Prostorově si jeho pozici můžeme představit, jako by na fiktivní svět shlížel svrchu a byl „nad příběhem“. Pokud bychom se vrátili k Tzvetanu Todorovovi, pak takový vypravěč může vidět „stejně dobře skrze domovní zdi jako skrze hrdinovu lebku“²⁰⁰.

¹⁹⁷ GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). Přel. Natálie Darnadyová. In *Česká literatura*, 2003, roč. 51, č. 3, s. 315.

¹⁹⁸ Srov. BIRD, Robert. *Andrej Rublev*. Přel. David Petruš. 1. vyd. Praha : Casablanca, 2006, s. 54.

¹⁹⁹ Srov. RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 101.

²⁰⁰ TODOROV, Tzvetan. Kategorie literárního vyprávění. In KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Přel. Jaroslav Fryčer, Jiří Šrámek. 1. vyd. Brno : Host, 2002, s. 165.

Intradiegetický vypravěč je v diegetickém prostoru přítomen, a jeho úhel pohledu je tedy omezenější.

Z hlediska účasti v příběhu, který je vyprávěn, rozeznáváme vypravěče homodiegetického a heterodiegetického. Zatímco homodiegetický vypravěč podává příběh, v němž není účasten, heterodiegetický vypráví příběh, v němž sám figuruje. Kenanová i další naratologové často trefně odkazují ke dvěma klasickým příkladům. Šeherezáda je vypravěčem intradiegetickým-heterodiegetickým (vypráví se o ní, ale není účastna v příbězích, které sama vypráví), zatímco Pip z *Nadějných vyhlídek* Charlese Dickense je vypravěčem extradiegetickým-homodiegetickým (jeho pozice má charakter „vševědoucnosti“, ale zároveň je účasten v příběhu, který vypráví). Třetím zmíněným faktorem je vypravěčova skrytost, nebo naopak jeho odkrytost vyjadřující polaritu mezi moderní prózou se skrytým vypravěčem a tradiční prózou s jeho hlasitou, autorskou podobou.²⁰¹ Jak jsme si ukázali, i v případě moderní prózy, která se modelu autorského vypravěče spíše vyhýbá a užívá mimetického modu, nám různé indicie napovídají, že je příběh podán vypravěčem.

Posledním faktorem je vypravěčova spolehlivost – koncept Waynea Bootha. Ve dvacátém století postupně mizí vypravěč jako autorita románu, který, jak trefně napsal Roland Barthes, dokáže stvořit svůj vesmír.²⁰² Absolutnost světa příběhu je pojednou podkopána, vypravěč nejen že rezignuje na objektivitu jakožto neudržitelný koncept, ale dokonce se nechá zaplétat do narativních her implikovaného autora, jež zpochybňují samotný akt vyprávění. V literatuře nacházíme řadu příkladů nespolehlivého vyprávění, byť je rozpoznání takové narativní situace někdy obtížné. Vypravěč Fuksovy

²⁰¹ CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca : Cornell University Press, 1980, s. 78.

²⁰² BARTHES, Roland. *Kritika a pravda*. Přel. Josef Čermák, Josef Dubský, Julie Štěpánková. 1. vyd. Praha : Dauphin, 1997, s. 31.

prózy *Mí černovlasí bratři* (1964) nás zavádí do období počínajícího útisku Židů v Protektorátu. Symbolickým obrazem tehdejší krutosti a fanatismu se stává třída, v níž psychopatický učitel šikanuje tři židovské žáky. Rafinovanost, s níž tak činí, a mocenská převaha, jíž zneužívá a která mu dovoluje takové počínání, dovede naprostou většinu vnímavých čtenářů k tomu, že učitelovo chování ve své mysli odsoudí. Implikovaný čtenář je tedy vyjádřen především značnou empatií k osudům židovských žáků. Dotud je názor vypravěčův v souladu s tím, co nám v rovině argumentace poskytuje implikovaný autor. V závěru knihy vypravěč ve značně rozsáhlém úryvku vystihne poklidnou atmosféru na hřbitově, kde je pochován zešílejší učitel. Mír a klid naznačující konečné smíření ve smrti mezi oběťmi i pachateli výrazně kontrastuje s dosavadním podáním událostí. Smysl skrytý v autorské ironii nalézáme ve chvíli, kdy vypravěč prohlásí, že tři malí židovští hrdinové takové štěstí neměli, jim se vlastního hrobu nedostalo (jde zároveň o jednu z ukázek mystifikačních postupů Ladislava Fukse).

3.5.1. Existuje filmový vypravěč?

Koncept vypravěče ve filmu se může jevit jako sporný. Proti sobě stojí dvě pozice: pro jednu je existence filmového vypravěče nemyslitelná, pro druhou by naopak bez vypravěčovy účasti nebylo možné sled událostí předložit. Důvodem pro odmítnutí vypravěče ve filmu bývá to, že film pouze ukazuje (showing), nevypráví ve smyslu románové narace. Podle Davida Bordwella by bylo lepší, kdybychom připustili, že si divák

naraci sám rekonstruuje.²⁰³ Odmítaný vypravěč s literárními rysy asociuje „antropomorfní fikci“²⁰⁴ nebo komentátorství, jež lze ve filmu vyjádřit tzv. vypravěčským hlasem (voice over). Seymour Chatman²⁰⁵ čelí první připomínce upozorněním na to, že dodávat vypravěči lidské rysy je zbytečné: „Potřebujeme definici ‚vypravěče‘, která si může dovolit nečlověka stejně jako člověka, bezpohlavního stejně jako pohlavního činitele.“²⁰⁶ Důvod pro rozšířenou představu o vypravěči-člověku spatřuje v genezi pohledu na vypravěčský fenomén - za nešikovnou považuje i metaforicky vyjádřenou kategorii „hlasu“ (G. Genette, W. Booth). Svou úvahou, kterou zjevně opírá o dřívější stanoviska formalistů (vyprávěcí funkce - V. J. Propp, A. J. Greimas), Chatman otevírá cestu k přijetí takového pojetí vypravěče, které neukotvuje vypravěčský akt v hranicích literárního diskursu. Chatmanovým východiskem tedy je, že „každý narativ je z definice dílem narace - což jest, narativně prezentován - a že narace, narativní prezentace, má za následek činitele, dokonce i když činitel nenese žádné znaky lidské personality“²⁰⁷.

Podle Bordwella je tedy film vyprávěn bez vypravěče; filmová narace předpokládá vnímatele (perciever), ne

²⁰³ Srov. BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1985, s. 62.

²⁰⁴ Robert Stam zmiňuje toto odmítavé stanovisko v souvislosti s pracemi Davida Bordwella a Edwarda Branigana. STAM, ROBERT. Introduction: The Theory and Practice of *Film Adaptation*. In STAM, Robert (ed.) - RAENGO, Alessandra (ed.). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2005, s. 36.

²⁰⁵ Chatman s Bordwelem polemizuje, přece však je mnohé spojuje: „Oba chceme zdůvodnit, proč film náleží do obecné naratologie: oba zdůvodňujeme, že filmy jsou vypravované, ne nutně lidským hlasem.“ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 128.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 121.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 115.

„odesílatele sdělení“²⁰⁸. Bordwellův divák je aktivním účastníkem filmové komunikace; narativní proces je „produktem specifických organizujících principů, historických faktorů a divákových mentálních sklonů“²⁰⁹. Zde se jeho teorie neodklání od Genetta - v souladu je to, že narace je organizováním určitého sledu událostí, v nesouladu je posun této organizace výlučně na diváka. Na rozdíl od obezřetnějšího Chatmana využívá některých poznatků recepčních teorií analyzujících čtenářskou aktivitu. Sestavení příběhu je podle Bordwella v moci diváka. Bordwellova argumentace dále stojí na rozlišení filmové fabule, syžetu a stylu. Doplňme, že vedle základního vymezení těchto termínů formalisty je pro něj syžet (v naší terminologii diskurs) nejen organizací, ale především výběrem omezeného pohledu na svět příběhu (fabule), z něž si divák rekonstruuje jeho širší podobu. Styl odkazuje k filmovým vyprávěcím prostředkům. Filmová narace je pak „proces, v němž na sebe filmový syžet a styl navzájem působí, dávají divákovi pokyny a vedou jej ke konstrukci fabule“²¹⁰.

Chatman oprávněně napadá Bordwellovy pojmy „znalost“ (knowledge), „sebereflexe“ (self-consciousness) a „sdělitelnost“ (communicativeness)²¹¹, které mají přiblížit divákovu konstrukci fabule bez přítomnosti vypravěče (Chatmanova argumentace je nejsilnější v kritice dvou prvních konceptů). Otázka znalosti bez uznání konceptu implikovaného autora je nelogická - vztahuje se totiž k abstraktnímu procesu, ne k záměru textu. Sebereflexe se vztahuje k vypravěčskému aktu, avšak samotné filmy „se nepříliš často

²⁰⁸ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1985, s. 62.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 62.

²¹⁰ Tamtéž, s. 53. (Překlad převzat z CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 124.)

²¹¹ Srov. BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1985. s. 57 - 61.

obracejí k ‚drahému divákovi‘ způsobem, kterým se literární vypravěč může obracet k ‚drahému čtenáři‘“²¹².

Souhlasíme s předpoklady Chatmanovy textově orientované teorie, podle níž „vypravěč sděluje všechno to, co implikovaný autor poskytne“²¹³. Jsme si přitom vědomi, že tato teorie není vždy přijímána.²¹⁴ H. Porter Abbot si uvědomuje, že v divadle a ve filmu „vidíme a slyšíme postavy, které provádějí vyprávění“²¹⁵. Neuvádí však již, jak je vymezena pozice těchto postav v prostoru filmového záběru (tedy vlastně situace srovnatelná s Hemingwayovými *Zabijáky*). Souvislost mezi literárním a filmovým textem vidíme právě ve zprostředkování příběhu: implikovaný autor představuje tvůrčí a organizující vůli (je autorem příběhu i jeho ztvárnění), vypravěč je instancí (hlasem), kterou vede implikovaný autor.²¹⁶ Pokud bychom tuto argumentaci nepřijali, jen stěží bychom se mohli vyslovit k dříve představené nespolehlivé naraci vyplývající právě z někdy až paradoxního vztahu mezi implikovaným autorem a jeho vypravěčem. Při konkrétních analýzách literárních a filmových textů se tak vyhneme nejasnostem plynoucím z rozlišení literárního vypravěče a procesuálních narativních vodítek, jež by podle Bordwella

²¹² CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 127.

²¹³ Tamtéž, s. 128.

²¹⁴ Georgie M. Wilson se kupříkladu odklání od postulátu, na kterém staví Chatman: existuje-li předvádění, musí existovat někdo, kdo je jeho původcem. In WILSON, M. George. *Le Grand Imagier Steps Out: The Primitive Basis of Film Narration*. In CARROLL, Noël (ed.) – CHOI, Jinhee (ed.). *Philosophy of Film and Motion Pictures: an Anthology*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2006, s. 185 – 199.

²¹⁵ ABBOT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to the Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002, s. 73.

²¹⁶ Nutno dodat, že Chatman není jediným teoretikem, podle kterého nacházíme ve filmu vyprávěcí instanci. André Gaudreault a François Jost upozorňují, že „bez zprostředkování by nemohla existovat nahrávka a my bychom neuviděli události“. GAUDREULT, André – JOST, François. *Enunciation and Narration*. Přel. Toby Miller, Robert Stam. In MILLER, Toby (ed.) – STAM, Robert (ed.). *A Companion to Film Theory*. 2. vyd. Oxford : Blackwell Publishing, 2004, s. 45.

měla umožnit divákovi konstruovat svět příběhu. Na druhou stranu je třeba přiznat sílu argumentům, které koncept filmového vypravěče odmítají. Ty však nedostatečně popírají pro filmaře tak nezbytný „komunikační instrument“²¹⁷, jakým je vypravěč. A právě při analýze filmových prepisů skýtá Chatmanova teorie dobrou metodologickou základnu.

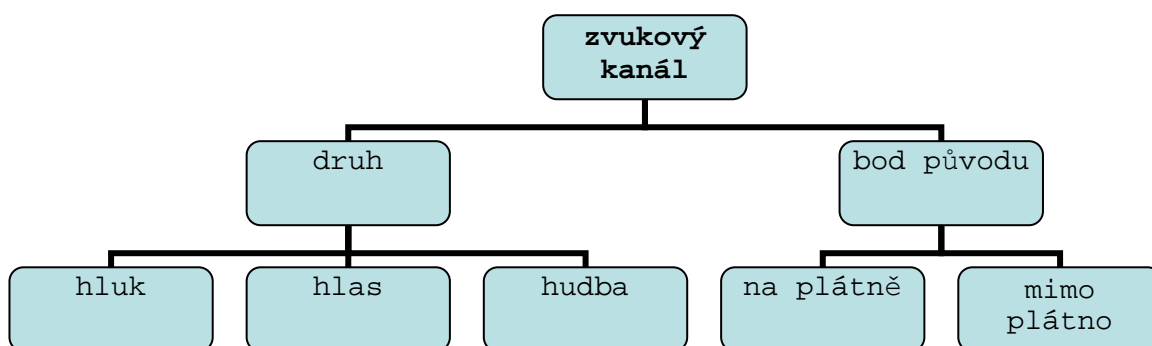
Film Akiry Kurosawy *Kagemuša* (1979/1980) začíná proslulým pohledem na tři sedící muže. Nejvýše je pan Shingen Takeda, vedle něj jeho bratr Nobukado a nejnižše muž zachráněný před popravou, který se nápadně podobá japonskému vojevůdci. O důležitém postavení Shingena svědčí velký znak za jeho zády a stín, který vrhá na zeď jeho tělo od paprsků plápolající svíce (žádný ze zbylých mužů stín nevytváří).²¹⁸ Kamera je po celých šest minut statická, zabírá postavy z jediného úhlu (zepředu), čímž se celý vjem blíží divadelnímu představení. Mizanscéna je působivá svou rafinovanou střídmostí. Shingen se svým bratrem hovoří o třetím muži, který se vzpouzí být označen za zločince hodného ukřižování. Rozhovor vede nakonec k rozhodnutí, že trestanec se stane pánovým dvojníkem; tím scéna končí. Přestože je příběh zprostředkován obrazem a dialogy (tedy zcela filmově, jak by poukázali někteří teoretici), lze si jej velice snadno představit v literárním narativu. Vyprávění by mohlo začínat přibližně takto: „Ve ztemnělé síni seděli tři muži. Shingen Takeda, pán kraje Kai, jeho bratr a jakýsi neznámý člověk. Pan Shingen pravil...“ Takové vyprávění by bylo externě fokalizováno, vypravěč by na sebe neupozorňoval, a přece bychom o jeho existenci ani na chvíli nepochybovali. Zcela oprávněná jsou tedy slova Sarah Kozloffové, která říká,

²¹⁷ LOTHE, Jakob. *Narrative in Fiction and Film. An Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2000, s. 30.

²¹⁸ Srov. KINDER, Marsha. *Kagemusha (The Shadow Warrior) by Akira Kurosawa*. *Film Quarterly*, 1980– 1981, roč. 34, č. 2, s. 44.

že „za každým filmem tušíme vyprávějící ‚hlas‘“²¹⁹, jenž je nezbytný pro jeho prezentování. I když jej nepoznáváme, i když si stěží dokážeme představit jeho tvář, slyšíme jeho hlas.

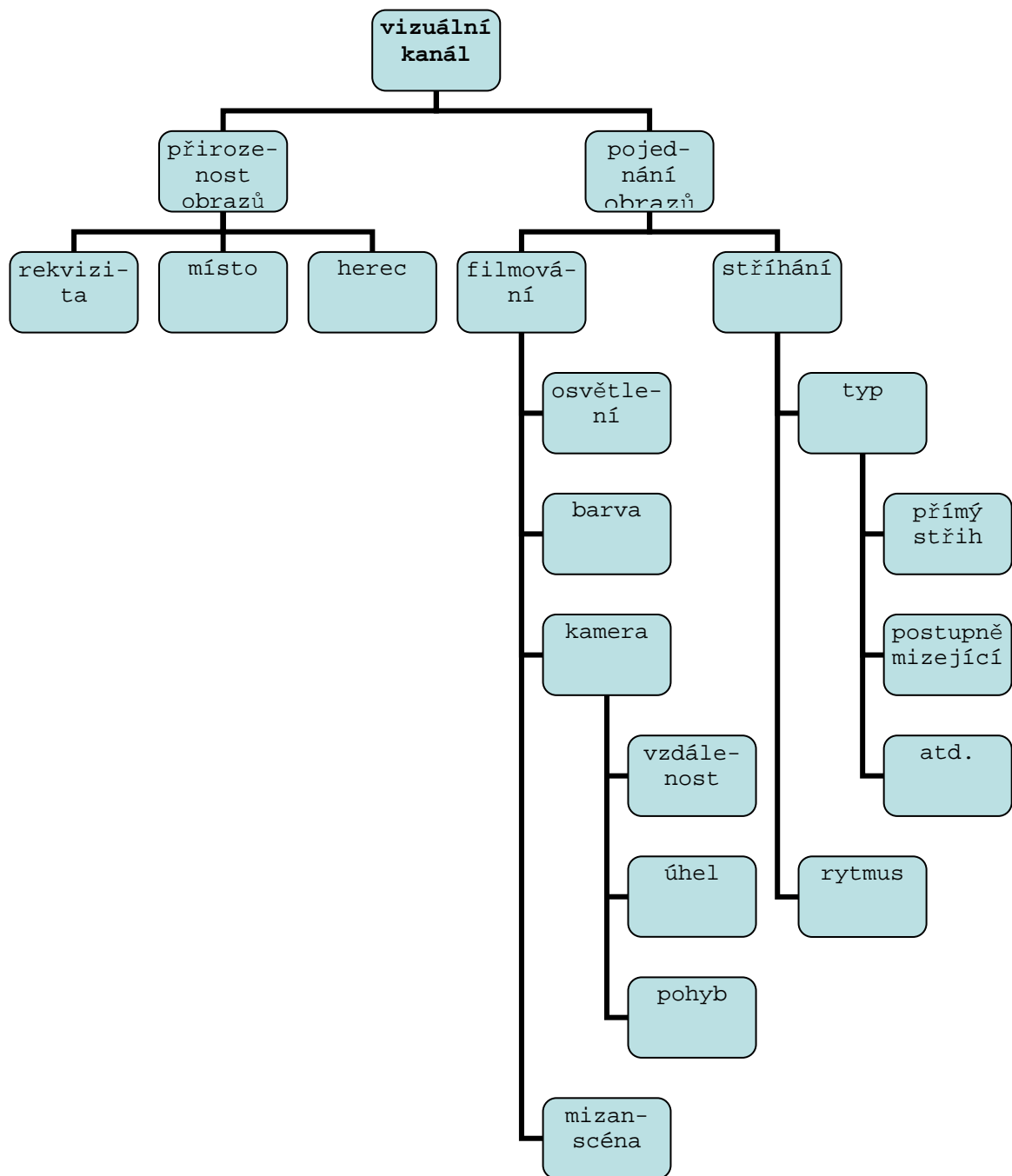
Budeme-li tedy nadále užívat pojmu filmový vypravěč, budeme jej chápat v souladu s Chatmanovou koncepcí - bez antropomorfních předpojatostí - jako rozmanitého a všudypřítomného činitele. Na rozdíl od literárního vypravěče, který je díky určitým antropomorfním rysům schopen děj i postavy komentovat, je ten filmový „technický nástroj“²²⁰ tvořený komplexem variant ve zvukovém a vizuálním kanálu²²¹:



²¹⁹ KOZLOFF, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley : University of California Press, 1988, s. 1.

²²⁰ Tamtéž, s. 30.

²²¹ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 132 - 133.



Na začátku kapitoly jsme zmínili, že některé filmy bývají provázeny komentátorem/vypravěčským hlasem, který nelze směřovat s mnohem komplexnějším pojmem filmový vypravěč. Takový hlas je součástí širšího spektra složek filmového vyprávění „včetně hudebních nahrávek, zvukových

efektů, střihu, osvětlení a tak dále²²². Vypravěčský hlas vymezila Sarah Kozloffová²²³, která rozlišuje jeho tři základní složky, vycházející ze samotného pojmu „voice-over narration“: hlas (voice) existuje ve vztahu ke zvuku i k obrazu (over) a jeho funkcí je vyprávět (narration). Filmová kritika považuje užití tohoto vypravěčského hlasu většinou za sporné, protože odvádí diváka od akce předvedené ve vizuálním plánu ke slovům.²²⁴ Povšimněme si nicméně jistých nesrovnalostí, které mohou vzniknout při převodu čistě jazykové výpovědi do její audiovizuální podoby. André Gaudreault a François Jost vystihují dvě takové situace: v prvním případě existuje rozdíl mezi tím, co vidíme, a tím, co by měla vidět vyprávějící postava; ve druhém pak existují mezery mezi výpovědí vyprávěcího hlasu/komentátora a tím, co je nám ukázáno.²²⁵ Jde o ukázkou práce implikovaného autora, který, ať již z důvodu ironie nebo znejistění klasického narativního schématu, chystá sémantickou past na svého implikovaného diváka. Majitel vypravěčského hlasu může i nemusí být součástí diegetického prostoru. Neúčastní-li se na představených událostech, jedná se o vyprávěcí hlas extradiegetický. Opakem je intradiegetický vyprávěcí hlas patřící některé z filmových postav.²²⁶ Příkladem je Bressonův

²²² Tamtéž, s. 43 - 44.

²²³ KOZLOFF, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley : University of California Press, 1988, s. 2 - 3.

²²⁴ Srov. SEGER, Linda. *Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. New York : Henry Holt, 1992, s. 25.

²²⁵ GAUDREULT, André - JOST, François. Enunciation and Narration. Přel. Toby Miller, Robert Stam. In MILLER, Toby (ed.) - STAM, Robert (ed.). *A Companion to Film Theory*. 2. vyd. Oxford : Blackwell Publishing, 2004, s. 51.

²²⁶ Srov. ANDRINGA, Els - VAN HORSEN, Petra - JACOBS, Astrid - TAN, Ed. Point of View and Viewer Empathy in Film. In VAN PEER, Willie (ed.) - CHATMAN, Seymour (ed.). *New Perspectives on Narrative Perspective*. 1. vyd. Albany : State University of New York Press, 2001, s. 134.

Deník venkovského faráře, v němž hlavní postava - katolický kněz - zároveň komentuje události svého života.²²⁷

V české kinematografii bylo vypravěčského hlasu využito například ve filmu Vojtěcha Jasného *Všichni dobří rodáci* nebo ve Vlácilově *Markétě Lazarové*. Film Vojtěcha Jasného zachycuje poválečné období na moravské vesnici. Sled událostí vychází z historického předobrazu: poválečný mír je vystřídán únorem 1948 a kolektivizací, která přinese rozvrat vesnického klidu a osobní tragédie některým hrdinům. Původce vypravěčského hlasu ve *Všech dobrých rodácích* jako by byl kronikář, zachycující život v obci.²²⁸ Vypráví, glosuje, hodnotí, vrací se do minulosti, ba dokonce předjímá, co se má stát. Implikovaný autor posiluje kronikářství využitím časové kontinuity, jež je v souladu s předobrazem historických událostí. Sounáležitost ve filmu nezosobněné postavy s celkem vesnice prozrazuje její počáteční výpověď: „U nás vlastně nikdo nežije svým jménem.“ Ten, kdo vypráví, je součástí pospolitosti zdejších lidí. Na rozdíl od kronik, v nichž je nám dáno poznat autora sdělování - jako je tomu například v Demlově *Kronice městečka Tasova*²²⁹ - se nikdy s původcem hlasu nesetkáme a můžeme se jen tázat, z jakého úhlu nám svůj pohled poskytuje. Žil zde - uprostřed svých vesničanů - a

²²⁷ V souvislosti s užitím vypravěčského hlasu v *Deníku venkovského faráře* L. Hutcheon píše: „[...] kritikové byli okamžitě názorově nejednotní ohledně jeho úspěšnosti.“ HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge, 2006, s. 54.

²²⁸ Kronikářský charakter tohoto vyprávěcího hlasu vystihuje Stanislava Přádná: „Obyvatelstvo rodné obce stmeluje nadosobní hlas vypravěče mimo obraz - důvěrně zasvěcený kronikář podává jako jeden z nich nezaujaté, jakoby odosobněné svědectví, a současně jim patronuje s vroucnou laskavostí“. PŘÁDNÁ, Stanislava. *Poetika postav, typů (ne)herců*. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 283.

²²⁹ Demlova *Kronika městečka Tasova* začíná takto: „Jakub Deml kněz a spisovatel narozený v Tasově dne 20. VIII. 1878 začíná psáti tuto knihu, zvolen byv k tomu obecním zastupitelstvem tasovským dle zákona ze dne 30. ledna [...]“. DEML, Jakub. *Kronika Městečka Tasova*. Brno : Jota&Arca Jimfa, 1991, s. 3.

nyní zpětně a s nadhledem vzpomíná na dávno minulé události? Tuto hypotézu by bylo možno potvrdit náznaky shovívavosti, s níž glosuje tragické události.²³⁰ Co spojuje Demla kronikáře a vyprávěcí hlas ve filmu Vojtěcha Jasného, je ovšem zanícenost pro věc a láska k jednotlivým postavám – v případě Demla reálným, v případě filmu fiktivním. Jak Deml píše: „Přijal jsem na čas tuto povinnost z lásky ke svým rodákům, a proto tím více lituji, že se této knize nemohu věnovati tak, jak je toho potřeba a jak bych si přál.“²³¹

3.6. Hledisko v literatuře a ve filmu

Podstatnou součást naratologických úvah tvoří otázka, jakým a/nebo čím pohledem nahlížíme na události, postavy, předměty či prostor světa příběhu. Tato otázka přináší různé interpretační možnosti, ba i různá čtení. Hledisko je především omezení pohledu (perspektiva spolu s odstupem usměrňují množství narativní informace, která se dostane ke čtenáři)²³²; konkrétní filmový či literární diskurs je jen jednou z řady možností, jak čtenáři či divákovi předvést příběh, ale zároveň tento příběh může být podán z rozličných

²³⁰ Podle Jiřího Cieslára jde o „nads skutečnou postavu“, která se „k aktérům příběhu hlásí jako ke svým rodákům a na znamení tohoto příbuzenstva je oslovuje důvěrnými přezdívkami, současně se však suverénně pohybuje nad příběhem, předpovídá jeho příští osudy, medituje nad nimi a v závěru se s *Rodáky* ze své pomyslné hůry loučí“. Cieslar, Jiří. *Zkušenost s minulostí*. In *Filmový sborník historický*. [Sv.] 4, *Česká a slovenská kinematografie 60. let*. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 1993, s. 47.

²³¹ DEML, Jakub. *Kronika Městečka Tasova*. Brno : Jota&Arca Jimfa, 1991, s. 3.

²³² Srov. PRINCE, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Revised edition. Lincoln : University of Nebraska Press, 2003, s. 72.

pohledů.²³³ Uvnitř širšího diskursu literárního díla a jeho adaptace se pak otevírá prostor pro vymezení diskursu vypravěče a postav.²³⁴

Hledisko v literárním či filmovém narativu představuje cestu do lidské mysli; byl-li čtenář klasického románu 19. století díky vševědoucímu vypravěči především svědkem událostí, od počátků moderní prózy mohl prostřednictvím estetické komunikace sám zakoušet situace fiktivních postav. Käthe Hamburgerová ve své vlivné knize *Die Logik der Dichtung* (1957) píše, že v umění je nám lidská situace zpřítomněna subjektem, který je živý, hovoří i mlčí, myslí a cítí.²³⁵ Je to přitom řeč, která je skutečně schopná vytvořit „zdání života“²³⁶. Do myšlenek jednotlivých postav lze vstupovat dvěma základními způsoby, které popsala Dorith Cohnová. Vypráví-li někdo o jiném člověku, jde o „Psycho-Narration“²³⁷; „Self-Narration“ se vztahuje k sobě samému (ich-forma). Tendence moderní prózy byla učinit postavy co nejprůhlednějšími (Virginie Woolfová, Thomas Mann, James Joyce, Karel Čapek a další).

Úhel pohledu, z něhož je něco nazíráno, se samozřejmě nevztahuje jen k uměleckým narativům. Americký teoretik Gerald Prince k tomu uvádí: „Kdykoli vyprávíme, zaujmeme určitý perceptuální nebo psychologický pohled (point of

²³³ Srov. BROMANOVÁ, Eva. Modely narativních fokalizací - kritický přehled. Přel. Martin Punčochář. *Aluze*, 2006, roč. 10, č. 1, s. 115.

²³⁴ Srov. RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Přel. Miroslav Petříček. 1. vyd. Praha : Oikoymenth, 2002, s. 146.

²³⁵ HAMBURGER, Käthe. *The Logic of Literature*. Přel. Marilyn J. Rose. 2. vyd. Indianapolis : Indiana University Press, 1993, s. 59.

²³⁶ Tamtéž, s. 59.

²³⁷ COHN, Dorrit. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton : Princeton University Press, 1978, s. 21.

view).“²³⁸ Obrátíme-li nicméně pozornost k literárním narativům, můžeme spolu s Tzvetanem Todorovem říci, že existují tři aspekty vyprávění²³⁹:

1. vypravěč není omezen ve svém úhlu pohledu,
2. vypravěčův pohled je totožný s pohledem některé z postav,
3. vypravěč ví méně než postavy (nemůže vstoupit do jejich vědomí).

Tyto aspekty můžeme označit jako různá hlediska (point of view); sám termín hledisko však není příliš výstižný, ba může být i zavádějící.²⁴⁰ Daleko rozšířenější a hojně užívaný je dnes pojem Gérarda Genetta fokalizace, protože se mimo jiné „konkrétně vztahuje k objektivu, skrze který můžeme vidět postavy a události narativu“.²⁴¹ Triadický model Todorovův by se pak skládal z nulové fokalizace (1), fokalizace vnitřní (2) a vnější (3).²⁴² Postava – fokalizátor, z jejíhož úhlu pohledu jsou události nahlíženy, má oproti ostatním obyvatelům světa příběhu podle Mieke Balové jasnou výhodu: „Čtenář totiž vidí jejím prostřednictvím a v podstatě směřuje k tomu, aby tento pohled přijal za svůj.“²⁴³

²³⁸ PRINCE, Gerald. *Narratology*. In Selden, Raman (ed.). *The Cambridge history of literary criticism*. Vol. 8, *From formalism to poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s. 50.

²³⁹ TODOROV, Tzvetan. *Kategorie literárního vyprávění*. In KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Přel. Jaroslav Fryčer, Jiří Šrámek. 1. vyd. Brno : Host, 2002, s. 165 – 166.

²⁴⁰ Srov. CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 137.

²⁴¹ ABBOT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to the Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002, s. 66.

²⁴² Srov. BROMANOVÁ, Eva. *Modely narativních fokalizací – kritický přehled*. Přel. Punčochář, Martin. *Aluze*, 10, 2006, č. 1, s. 116.

²⁴³ BALOVÁ, Mieke. *Fokalizace*. Přel. Mirek Kotásek. *Aluze*, 2004, roč. 13, č. 2/3, s. 148.

H. P. Abbot užívá při charakterizaci fokalizace výrazu vidět (see). Toto „vidění“ je však nositelem přeneseného smyslu a v našem případě znamená porozumět a vědět. Termínu fokalizace není možné upřít schopnost odkazovat k deskriptivní vizualitě.²⁴⁴ Zároveň nemůžeme význam této účinné metafory zužovat na čistě vizuální vjem.²⁴⁵ Z určitého pohledu (ve smyslu místa, a tedy vizuální roviny) můžeme sledovat fotbalový zápas, nicméně o jeho výsledku můžeme opět ze svého pohledu přemýšlet, nyní již ve své mysli a nezávisle na tom, zda zápas vidíme nebo ne.

Jedním ze zásadních problémů teorie adaptace je ten, do jaké míry může to které médium přinést pohled do vnitřních světů příběhu.²⁴⁶ Jak zobrazit hlubinnou subjektivitu ve filmu a jak ji verbalizovat v literárním díle. Filmoví teoretikové od sebe důsledně oddělují onu vizuální stránku fokalizace a to, co si postava myslí.²⁴⁷ Právě oddělení vizuálního a mentálního vjemu a jeho rekonstrukce zamezuje vzniku nepatřičných debat i interpretačních chyb. Jako každý teoretický koncept je nicméně i tento omezující, neboť již sám pohled, tedy zacílení subjektu či vypravěče na konkrétní místo či objekt ve světě příběhu, je zákonitě příznakový.

Při aktu čtení si představujeme podobu světa, který je nám předkládán. Rozdílnost je z hlediska textu dána tím,

²⁴⁴ Podle Balové je možné „naratologické pojmy vhodně využít i při analýze vizuálních narativů“. BALOVÁ, Mieke. Fokalizace. Přel. Mirek Kotásek. *Aluze*, 2004, roč. 13, č. 2/3, s. 147.

²⁴⁵ Podle Shlomith Rimmon-Kenanové má termín fokalizace „také opticko-fotografické konotace a jeho čistě vizuální význam – jako u termínu ‚hledisko‘ – musí být rozšířen tak, aby zahrnoval kognitivní, emotivní a ideologickou orientaci“. RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 78.

²⁴⁶ Srov. HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge, 2006, s. 56.

²⁴⁷ Paul Ricoeur v této souvislosti velmi trefně píše: „[...] musíme vidění považovat za konkretizaci rozumění, tedy, paradoxně, za jakýsi doplněk slyšení.“ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Přel. Miroslav Petříček. 1. vyd. Praha : Oikymen, 2002, s. 154.

v jakém diskursu se právě ocitáme - zda se jedná o vypravěčův pohled či pohled jedné z postav. Tvorbu vizuálního mentálního obrazu prostřednictvím fokalizátora v literatuře si můžeme ukázat na příkladu z Körnerovy novely *Zrození horského pramene*. Povšimněme si, že velmi živý obraz přechází v to, co můžeme nazvat hledáním smyslu událostí (porozuměním, názorem).

„Ondra si přinesl ukořistěný dalekohled, opřel lokty o parapet a zaostřil do červené noci. Hořelo hodně daleko. Začal poznávat obrysy domů za potokem, stodoly tvořící celé shluky, všechno tak pusté a vymřelé i v planoucí noci. Neprosvětloval ji úsvit ani žár měsíce, prazvláštní požár, nikdo ho nehasil, ani kravský zvonec nebil na poplach. Plameny si šlehaly nad les a nad údolí nebetyčně snadno, vypadalo to na olej nebo benzín podle černého dýmu.“²⁴⁸

Vypravěč zavádí čtenáře do dramatických událostí rozvíjených v poválečném severomoravském pohraničí. Perspektiva se mění: přechází z vypravěčova pohledu na pohled dítěte. S chlapcem (postavou-fokalizátorem) se díváme do noční krajiny, jejíž výsek je představen (ve větší úplnosti omezeného literárního diskursu by ji mohl načrtnout vševědoucí vypravěč). Rozeznáváme obrysy hořících stavení ve ztmavlém prostoru. Značně syrový vizuální vjem odkrývá hrozivost místa. Kraj je totiž pustý a prázdný, není nikoho, kdo by hasil. Do zprvu vizuálního obrazu, v němž autor užívá filmové techniky a postava si dalekohledem přibližuje vzdálené místo, se vkrádají otázky zakončené chlapcovou přímou řečí: „Kde jsou hasiči, mami?“²⁴⁹

²⁴⁸ KÖRNER, Vladimír. *Zrození horského pramene*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1979, s. 58.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 58.

3.6.1. Kdo mluví, kdo vidí?

V literatuře i ve filmu musíme spolu s Gérardem Genettem rozlišovat mezi vyprávěním a fokalizací: kdo vidí a kdo mluví.²⁵⁰ Zatímco vypravěč nám podává část příběhu v rovině jeho realizace (diskursu), fokalizátor představuje omezený pohled na svoje okolí či na zápletku. Při čtení se nám zdá, jako by „vypravěč obýval vědomí postavy, nebo seděl vedle ní a nahlížel skrze ni všechny události“²⁵¹. I vypravěč může mít svůj názor na události, postavy, jejich jednání, nicméně „sídlí v řádu času a místa odlišného od toho, které je obsazeno postavami; jeho je odlišné ‚tady a teď‘. A to se týká každého vypravěče nehledě na jeho minimální vzdálenost od ‚tady a teď‘ příběhu (jako například v epistolárních románech)“²⁵². Odlišná role vypravěče a fokalizátora byla zřejmá v ukázce z Körnerovy novely Zrození horského pramene (1979). Heterodiegetický vypravěč vstupuje do mysli malého chlapce a opět ji opouští, čímž se střídá spíše vyvážený, mužný pohled s dětskou subjektivitou; dramatickosti je tak na mnoha místech v novele dosaženo střídáním vypravěčova a chlapčova pohledu. Typologizace hledisek a posouzení jejich střídání (shifts²⁵³) v konkrétním díle přináší řadu otázek. Jejich šíře se rozkládá od pojmenování vypravěčových schopností až po ideologii textu. Můžeme se ptát, jak vypravěč vchází do mysli svých postav, do jaké míry nám předkládá jejich vnitřní svět. V souvislosti se změnami perspektivy si pak můžeme klást otázky, proč k těmto přesunům

²⁵⁰ GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Přel. Jane E. Lewin. Ithaca : Cornell University Press, 1980, s. 186.

²⁵¹ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 141.

²⁵² Tamtéž, s. 139.

²⁵³ Srov. BROMANOVÁ, Eva. *Modely narativních fokalizací - kritický přehled*. Přel. Punčochář, Martin. *Aluze*, 10, 2006, č. 1, s. 116.

narativních ohnisek dochází, jaká je jejich frekvence či intenzita a jaký má střídání vliv na celkové vyznění díla.

Shlomith Kenanová v souvislosti s Genettovým oddělením vyprávění a fokalizace charakterizuje obojí takto:

„1. Fokalizace a vyprávění jsou v principu odlišné činnosti.

2. V případě tzv. ‚centra vědomí ve třetí osobě‘ (Jamesovi *Vyslanci*, Joyceův *Portrét*) je toto centrum vědomí (či ‚reflektor‘) fokalizátorem, zatímco uživatel třetí osoby je vypravěčem.

3. Fokalizace a vyprávění jsou oddělené v retrospektivních narativech v první osobě.

4. Pokud jde o fokalizaci, není rozdíl mezi vyprávěním s centrem vědomí ve třetí osobě a retrospektivním vyprávěním v první osobě. V obou je fokalizátorem postava, která patří do představovaného světa. Jediným rozdílem mezi nimi je identita vypravěče.

5. Fokalizace a vyprávění však někdy mohou být kombinovány.“²⁵⁴

Problematickým se může jevit především třetí bod. Jak od sebe oddělit vyprávění a fokalizaci v narativech představených v první osobě? Je totiž zřejmé, že v takovém díle má vypravěč „vždy přístup ke svému vlastnímu vědomí“²⁵⁵. Proto je třeba fokalizaci nejprve zevrubně popsat. Kenanová ve svém výkladu Genetta typologizuje fokalizaci ze dvou pohledů: v pozici vzhledem k příběhu a z hlediska stupně trvání. V prvním případě můžeme rozlišit fokalizaci vnější a vnitřní. V narativu se tedy objevuje buď fokalizátor-

²⁵⁴ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 80.

²⁵⁵ BROMANOVÁ, Eva. *Modely narativních fokalizací - kritický přehled*. Přel. Punčochář, Martin. *Aluze*, 10, 2006, č. 1, s. 117.

vypravěč, který sleduje události zvnějšku, nebo fokalizátor-postava umístěný přímo do událostí.²⁵⁶ Pohled Mieke Balové je v podstatě shodný: „Pokud je fokalizace prováděna postavou, která se podílí na fabuli jako jeden z aktorů, mluvíme o interní fokalizaci. Termínem externí fokalizace potom označujeme situaci, kdy jako fokalizátor funguje anonymní činitel (agent) mimo fabuli.“²⁵⁷ Ať již je fokalizátor vnitřní, nebo vnější, může ve světě příběhu vnímat jiné postavy nebo objekty zvenku či zevnitř. Kenanová přitom odkazuje na biblický text, který je ukázkou externí fokalizace. Napětí silně dramatické situace výrazně kontrastuje s užitím vnějšího pohledu.

„Za časného jitra osedlal tedy Abraham osla, vzal s sebou dva své služebníky a svého syna Izáka, našťípál dříví k zápalné oběti a vydal se k místu, o němž mu Bůh pověděl.“²⁵⁸

Vnější fokalizátor (zde zároveň vypravěč) by samozřejmě mohl ukázat, co si Abraham myslí, jak v duchu promlouvá či zápasí s Boží vůlí (v tom případě by šlo o fokalizaci zevnitř), ale nečiní tak. Narativní ohnisko je sice umístěno ve světě příběhu, ale nesplývá ani s perspektivou Abrahámovou, ani s pohledem Izákovým.

Implikovaný autor se může „rozhodnout“ (a ten moderní tak často činí), že jeho vypravěč bude vstupovat do myšlenek jednotlivých postav. V takovém narativu se před čtenářem otevírá pohled z vnitřní, omezené perspektivy. Nedlouho před

²⁵⁶ Kenanová nabízí pro rozlišení vnějšího a vnitřního fokalizátora i určitý způsob kontroly: „Možným ‚testem‘ na rozlišení vnitřní a vnější fokalizace je pokusit se ‚přepsat‘ daný úsek do první osoby. Je-li toto možné, je úsek vnitřně fokalizován, a jestliže to možné není, jde o fokalizaci vnější.“ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 82.

²⁵⁷ BALOVÁ, Mieke. Fokalizace. Přel. Mirek Kotásek. *Aluze*, 2004, roč. 13, č. 2/3, s. 149.

²⁵⁸ Citováno Kenanovou; In RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 83.

smrtí je hlavní postava Olbrachtovy prózy *Nikola Šuhaj loupežník* (1933) klidná; ne tak již jeho druh Jura:

„Měl zlé tušení. Měl skoro jistotu. Jako tehdy na jaře, když ho Bůh lesů vedl přímou cestou na Zvorec k nemocnému bratrovi. Větril nebezpečí. Bylo okolo a dotýkalo se každého centimetru jeho těla. A nečichal-li je Nikola při vdechování, nepozoroval-li je na vůni vzduchu, necítil-li je v ostrém tlaku v krajině břišního důlku, bylo na Jurovi, aby všechnu ostražitost vzal na sebe sám. Jeho oči a nervy byly stále na stráži. Jen vydržet! Jen neumdlít! Až odejdou, bude si možno odpočinout. Zítra. Snad celý život. Jen dnes ne!“²⁵⁹

Značného napětí je v textu dosaženo vynikajícím a pro moderní literaturu charakteristickým subjektivním pohledem jedné z postav, téměř zastaveným časem strachu a tušením zlého všemi smysly postavy. Pohled vnějšího fokalizátora by nám zprostředkoval jen tu informaci, že Jura s Nikolou jdou „k nemocnému bratrovi“. Neméně působivé je i intenzivní promlouvání Jury k sobě samému. O jeho strachu neví nikdo jiný než do nitra vstoupivší vypravěč a čtenář.

Výše uvedené neznámá, že by externí fokalizace neměla být využita v moderních narativech. Externí ohnisko může podle Genetta sloužit těm romanopiscům, kteří zastávají behavioristický přístup.²⁶⁰ Často se zde poněkud nepřesně hovoří o pohledu oka kamery, které má nezúčastněně sledovat události světa příběhu (naskýtá se totiž otázka, zda taková nestranná kamera vůbec existuje). Interní fokalizace naopak předkládá čtenáři prožívající subjekt v jeho omezené perspektivě, ale i v rozumném světě příběhu v určitém časovém rozmezí. Vztaženo k narativu v první osobě, můžeme souhlasit s Evou Bromanovou, podle které je interní fokalizace možná

²⁵⁹ OLBRACHT, Ivan. *Nikola Šuhaj loupežník*. 21. vyd. Praha : Československý spisovatel. s. 158 - 159.

²⁶⁰ Srov. GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Přel. Jane E. Lewin. Ithaca : Cornell University Press, 1988, s. 75.

jen v těch případech, kdy se „vypravěč dobrovolně omezí na pouhé líčení událostí v takové podobě, v jaké je zažíval, když se děly, aniž by zdůraznil svou subjektivitu a nadřazené postavení tváří v tvář svému mladšímu já“²⁶¹.

Další pohled na fokalizaci souvisí s jejím trváním. Zde rozlišuje Kenanová fokalizaci pevnou, střídavou (dochází ke střídání mezi dvěma fokalizátory) a četnou (dochází ke střídání mezi více fokalizátory). Při analýze aspektů fokalizace rozlišuje Kenanová aspekt vnímání, psychologický a ideologický. Právě tyto aspekty považujeme pro naše interpretace za klíčové. Z hlediska prostoru může být fokalizátor umístěn ve vnější nebo vnitřní pozici. Vnější pozice, kterou často zaujímá tzv. vševědoucí vypravěč, přináší pohled z ptačí perspektivy, zatímco vnitřní pozice pohled omezený. Vnější pozice nabízí pohled panoramatický či simultánní²⁶², který bez obtíží překonává pro dílčí postavy často nepřekročitelný prostor světa příběhu. Vnitřní pozice odráží naše pobývání ve světě, který vnímáme zevnitř.

V románu norského spisovatele Ingvara Ambjørnsena *Elling - Pokrevní bratři* čteme:

„Byl to úplně obyčejný řadový jednopatrový domek namořený nahnědo. Potily se mi ruce a srdce bušilo jak splašené. Ještě nikdy jsem takhle nezazvonil u úplně cizího člověka.“²⁶³

Neurotický třicátník se známkami poruchy socializace přichází do cizího domu s úmyslem získat malé kotě. Tento fokalizátor (centrum vědomí) a ich-formový vypravěč je omezen ve smyslu vnímání prostoru. Netuší, co jej čeká za dveřmi

²⁶¹ BROMANOVÁ, Eva. *Modely narativních fokalizací - kritický přehled*. Přel. Punčochář, Martin. *Aluze*, 10, 2006, č. 1, s. 119.

²⁶² Srov. RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 84

²⁶³ AMBJØRNSEN, Invar. *Elling - Pokrevní bratři*. Přel. Jarka Vrbová. 1. vyd. Doplněk : Brno, 2006, s. 21.

(vševědoucí vypravěč by to vědět mohl, pokud by mu implikovaný autor dovolil za ně nahlédnout).²⁶⁴

Pohled na fokalizaci z hlediska času opět odráží náš pobyt ve světě. Naše vnímání času je, podobně jako je tomu u postavy vnitřního fokalizátora ve fiktivním světě, která není vybavena mimořádnými vlastnostmi, spojeno s návraty do minulosti a – řečeno s Heideggerem – úzkostí z budoucnosti. Vnější fokalizátor má k dispozici všechny časové dimenze příběhu (minulost, přítomnost a budoucnost), zatímco vnitřní fokalizátor je omezen na ‚přítomnost‘ postav.²⁶⁵ Skvělý příklad prolínání vnitřní a vnější fokalizace z hlediska časového aspektu nám skýtá román Johna Fowlese *Francouzova milenka* (1969). Vševědoucí a komentující vypravěč tohoto románu dokáže nejen cestovat časem mezi 20. a 19. stoletím, ale své časoprostorové volnosti navíc užívá pro zvýšení ironie textu; na jednom místě ku příkladu říká:

„Millie byla dcerou rolníka, čtvrtá z jedenácti dětí žijících se svými rodiči v bídě tak hořké, že se vzpírá popisu. Jejich domovem byla vlhká těsná chalupa o dvou místnostech v jednom z těch údolí táhnoucích se na západ od nevládného Eggardonu. Teď patří domek londýnskému architektovi, který tam jezdí na víkendy a miluje to místo, protože je divoké, stranou všeho ruchu a pitoreskně venkovské.“²⁶⁶

Psychologický aspekt, který zachycuje vědomí a emoce²⁶⁷, obsahuje dvě složky. Složka kognitivní je spojena se

²⁶⁴ V některých novelách či románech (například v Körnerově *Adelheid*) dochází ke střídání mezi vnitřní a vnější pozicí, zde však je vnitřní pozice udržena až do konce. Tím dokáže moderní literatura zachytit všednodenní pomíjivost času.

²⁶⁵ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 85

²⁶⁶ FOWLES, John. *Francouzova milenka*. Přel. Hana Žantovská. 1. vyd. Mladá fronta : Praha, 1976, s. 138.

²⁶⁷ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 86.

znalostí, úvahami, návraty do minulosti. Zatímco vnější fokalizátor disponuje neomezenými vědomostmi, fokalizátor vnitřní je ve svém vědomí značně omezen; jeho vědomosti jsou ohraničeny právě horizonty existence ve světě příběhu. Emotivní složka pak podle Kenanové odlišuje fokalizaci, která je co nejobjektivnější a neutrální, zatímco vnitřní fokalizace již zahrnuje subjektivitu fokalizátora, jeho vlastní projekce odrážející se jako v zrcadle ve fokalizovaných objektech.

Vnitřní a vnější fokalizaci v emotivním smyslu si můžeme ukázat v textu Vladimíra Körnera. Hlavní hrdina novely *Adelheid* Viktor přichází do vesnice, kde objevuje nový prostor:

„Před otevřeným prostranstvím se rozhlédl. Krajina nekončila lesy ani blízkými srázy, zvedala se po úbočí ke stále méně jasným horám.“²⁶⁸

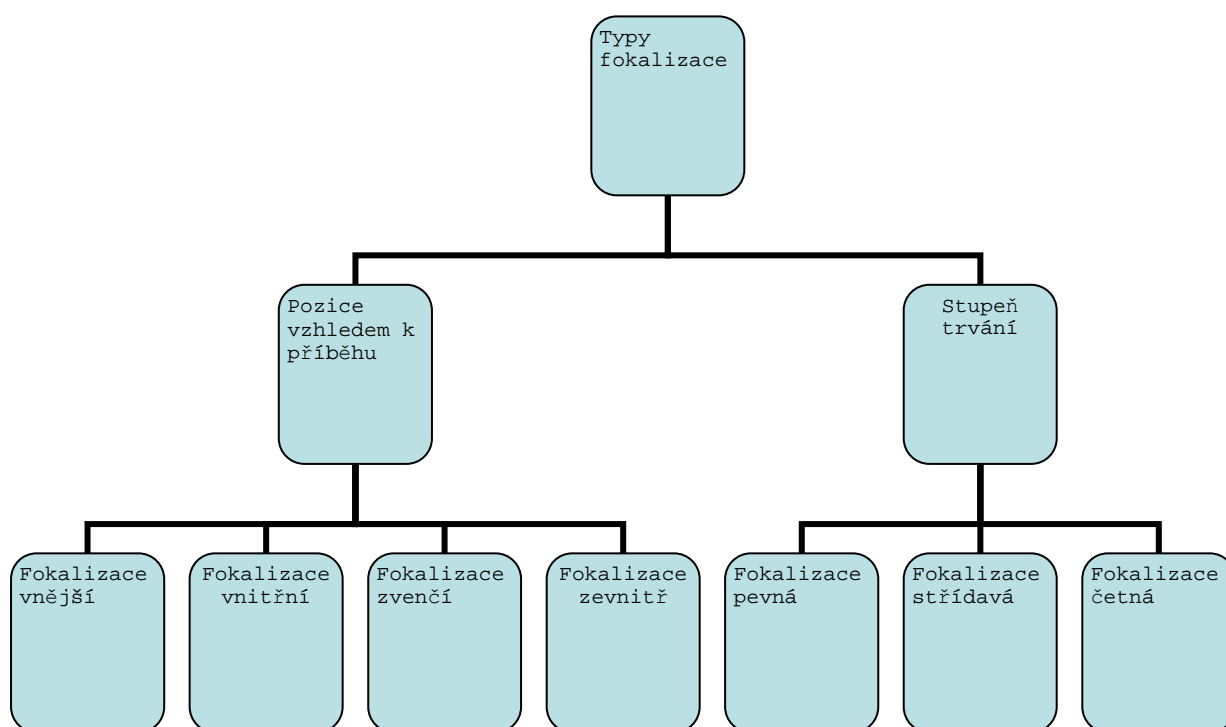
Viktorovými očima nahlížíme na krajinu a z věcné deskripce si vytváříme jistý mentální obraz. V tomto pohledu se neodráží Viktorovo rozpoložení či subjektivní vnímání krajiny, jde tedy o vnější fokalizaci v jejím emotivním smyslu. V širším pohledu však ukázka otevírá jistou spojitost s filmem. V pozici k příběhu jde o Viktorův pohled vnitřní, v tu chvíli se na svět díváme jeho očima (ve filmu by šlo o tzv. point of view shot). Tato „panoramatická jízda“ však není neutrální, neboť ze světa příběhu vybírá to, co je podle implikovaného autora důležité: typicky körnerovské atributy pohraničí. Horská krajina se znejasňuje, což anticipuje dramata i tragédie, která se k horám budou přímo vázat.

Třetí je aspekt ideologický, který vyjadřuje obecnější pohled vypravěče nebo postav na svět příběhu či fokalizované objekty. Řečeno se Seymourem Chatmanem, jedná se o jeden ze

²⁶⁸ KÖRNER, Vladimír. *Adelheid*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 19.

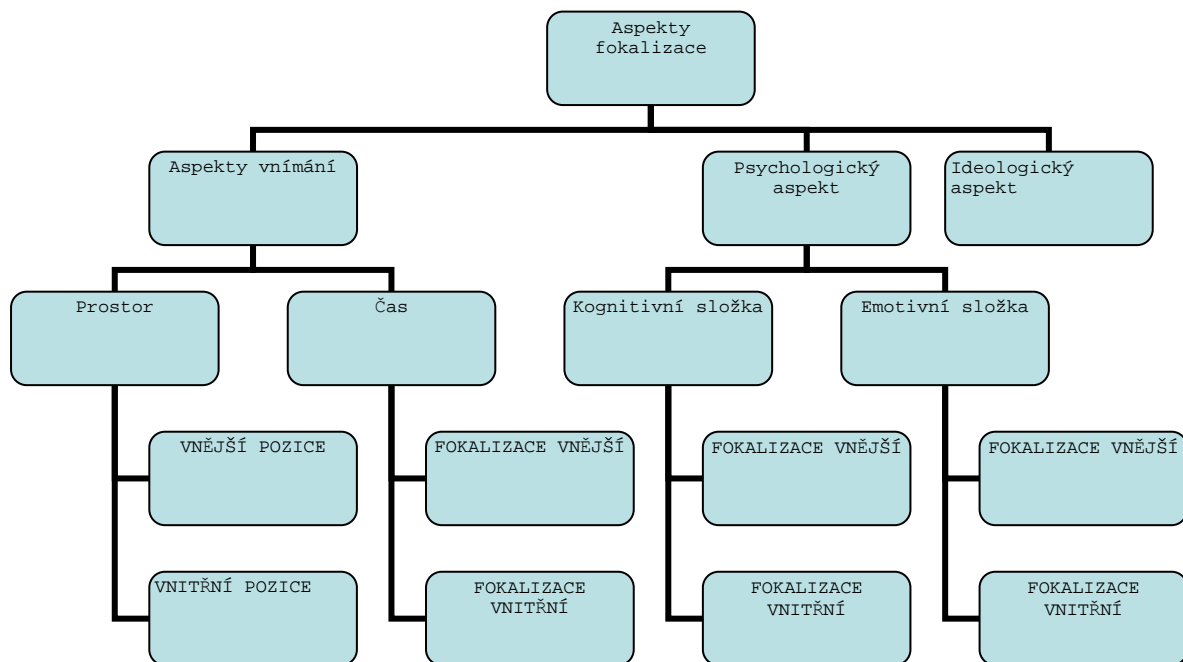
způsobů, jak lze narativ podříditi argumentu. Ideologie vypravěče-fokalizátora bývá podle Kenanové nadřazena ostatním ideologiím, což souvisí s jeho autoritativní pozicí nad příběhem. Tato jednota může být narušena názorovou pluralitou: „Některé z těchto pozic se mohou zcela či částečně krýt, jiné si mohou vzájemně odporovat; jejich vzájemná souhra podněcuje nejednotné, ‚polyfonní‘ čtení.“²⁶⁹ V české literatuře se jako příklad takové polyfonie nabízí román Milana Kundery *Žert* (1967), v němž se objevují čtyři vypravěči narušující svými odlišnými pohledy dříve jednolitý pohled na společenské vztahy.²⁷⁰

Shrneme si nyní typologii fokalizace do jednoduchého modelu:



²⁶⁹ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 88.

²⁷⁰ Srov. DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. 1. vyd. Praha : Český spisovatel, 1993, s. 123.



3.6.2. Názor a filtr

Uvedli jsme, že je třeba od sebe oddělovat fokalizaci a vyprávění. Přece se však stalo, že jsme vypravěče označili za fokalizátora – tedy za někoho, jehož pohled není v přísném smyslu neutrální. Tím podle Seymoura Chatmana přispíváme k pojmovému zmatení. Do jediného termínu slučujeme v principu odlišné zkušenosti: zkušenost obyvatele světa příběhu (postavy) a zkušenost vypravěče příběhu. Pouze postavy totiž vidí – „mají diegetické vědomí“²⁷¹, což znamená, že reflektují svět příběhu a svůj pobyt v něm. Vypravěč tento svět nezakouší, svědčí o něm svým projevem, neboť jeho vztah ke

²⁷¹ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 143.

čtenáři je na úrovni komunikace a předkládání stanovisek.²⁷² S podobnou snahou oddělit vypravěče a postavu jsme se setkali u Paula Ricoeura, který hovoří o diskursu vypravěče (vypovídání) a diskursu postavy (výpověď).²⁷³ Také pro něj je vypravěč pouhým zvěstovatelem; narativní hlas je tak „němá promluva, která předvádí svět příběhu před čtenářem“²⁷⁴.

Chatman zavádí nové termíny: názor a filtr. Nikterak přitom nepopírá, že jeho terminologie je zpřesněním již existující dichotomie zavedené Genettem mezi tím, kdo vidí, a tím, kdo mluví. Názor představuje hledisko vypravěče a filtr hledisko postavy. Vypravěč podává svůj názor na svět příběhu implicitně nebo explicitně, pomocí mnohdy rozsáhlých komentářů; tím také můžeme porozumět jeho postoji ke světu příběhu, který se může výrazně lišit od postojů jednotlivých postav (například jemná ironie vypravěče nad sebelítostí Viktora Chotovického v novele *Adelheid*). Filtr se váže k volbě – co ze světa příběhu uvidíme očima vybrané postavy. Implikovaný autor se rozhoduje právě pro ten či onen pohled, neboť je jeho úmyslem některá fiktivní fakta osvětlit, jiná zakrýt – a v tom mu dobře slouží omezený pohled postavy.²⁷⁵

Termíny názor a filtr zavedl Chatman pro literární i filmovou naraci. Také ve filmu nacházíme mnoho indicií, na jejichž základě konstruujeme vypravěčův pohled. I zde je termín „názor“ vhodným označením pro celkové vyznění filmu vycházející z vypravěčského hlediska. Jako příklad autor uvádí komerční, hollywoodské filmy, které mají ustanovený

²⁷² Chatman je si vědom, že se jedná o narativní konvenci, kterou lze porušit (jako příklad uvádí román Johna Fowlese *Francouzova milenka*).

²⁷³ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Přel. Miroslav Petříček. 1. vyd. Praha : Oikoymen, 2002, s. 139.

²⁷⁴ Tamtéž, s. 155.

²⁷⁵ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 143, s. 141.

jasný řád, jejich události jsou podány transparentně, a které vytvářející řadu mýtů.²⁷⁶ Tentýž pohled lze vztáhnout k dílům individuálních filmařů či filmových škol.²⁷⁷

Doposud jsme se soustředili na typologii a aspekty fokalizace a přílišnou pozornost jsme nevěnovali tomu, na co je soustředěna pozornost - řečeno terminologií Mieke Balové, fokalizovanému předmětu.²⁷⁸ Objekt, který se objeví v zorném úhlu fiktivní postavy, nebo je touto postavou reflektován (vzpomínka atd.), nám napoví mnohé jednak k prostorovému postavení fokalizátora a jednak přispěje k jeho charakterizaci. Jestliže je někdo nebo něco v diegetickém světě nahlíženo ať již z vnitřní či vnější perspektivy vzhledem k příběhu, zjišťujeme, že se čtenářům či divákům „vždy dostává jisté, nikoli nevinné interpretace jednotlivých součástí fabule“²⁷⁹. Balová dále přichází se třemi klíčovými otázkami:

- „1. Co postava fokalizuje: na co je zaměřena?
2. Jak fokalizaci provádí: jaký je její postoj?
3. Kdo ji fokalizuje: pro koho je ona zaměřeným objektem.“²⁸⁰

První bod souvisí s fokalizovaným objektem, ale i se samotným fokalizátorem, jeho situací ve světě příběhu. Druhý bod se váže k aspektům fokalizace. Poslední bod pak přináší

²⁷⁶ Tamtéž, s. 150.

²⁷⁷ S. Chatman k tomu píše: „Na úrovni individuálního stylu nacházíme spoluvládající ideologické či psychologické názory: typicky pesimistický názor vypravěčů Alfreda Hitchcocka, životaplný názor Federica Felliniho, puritánský a ‚vyčnívající‘ názor Johna Forda, ‚umně sexuální‘ názor Howarda Hawkse, hloubavý, krajině senzitivní názor Michelangela Antonioniho, hrdinně národní názor Leni Riefenstahlové a tak dále.“ Tamtéž, s. 151.

²⁷⁸ Srov. BALOVÁ, Mieke. Fokalizace. Přel. Mirek Kotásek. *Aluze*, 2004, roč. 13, č. 2/3, s. 150.

²⁷⁹ Tamtéž, s. 150.

²⁸⁰ Tamtéž, s. 150.

důležitou otázku: pro koho je mysl vybrané postavy průhledná (Dorrit Cohn, 1978) a pro koho je naopak hádankou?

3.6.3. Fokalizace ve filmu

Snaha porozumět filmové focalizaci ze strany literární vědy se může jevit obtížná: v literární fikci jsme často svědky značně hlubokého vhledu do nitra postavy prostřednictvím jazykových ukazatelů (polopřímá řeč, vnitřní monolog atd.). George Bluestone tvrdil, že film sice dokáže ukázat „myslící, mluvící a cítící“²⁸¹ hrdiny, nedokáže však zpodobnit jejich niterné stavy a jejich myšlení. Podle Bluestonea lze mentální situaci (proud vědomí, vzpomínku atd.) postihnout adekvátně pouze v literární fikci. Film nám takto explicitní vhled neumožňuje (např. Bergmanovy *Lesní jahody*), alespoň ne v takové míře, v jaké nás do niterných stavů prožívajícího subjektu zavádí literární vypravěč. Vnitřní svět postav ve filmu dedukujeme z celé šíře tvárných prvků.²⁸² V tom také tkví v zásadě odlišné pojetí nedourčenosti ve filmu a v literárním díle.

Jedním z problémů mezioborových úvah o focalizaci je ten, že byl tento koncept zprvu rozveden především v souvislosti s literaturou a až posléze došlo k jeho využití ve filmových studiích.²⁸³ Většina teoretických i analytických

²⁸¹ BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2003, s. 48.

²⁸² Tím se, jak připomněl H. Porter Abbot, sledování filmů podobá našim životům. In ABBOT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to the Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002, s. 127.

²⁸³ Srov. ANDRINGA, Els – VAN HORSEN, Petra – JACOBS, Astrid – TAN, Ed. Point of View and Viewer Empathy in Film. In VAN PEER, Willie (ed.) – CHATMAN, Seymour (ed.). *New Perspectives on Narrative Perspective*. 1. vyd. Albany : State University of New York Press, 2001, s. 134.

filmověvědných textů, s nimiž jsme pracovali, vychází z genettovského rozlišení vyprávění a fokalizace a pracuje i s podobnou terminologií. Filmoví vědci tak vycházejí z literárněteoretické metodologie, kterou precizují a následně aplikují (zjevná je také inspirace naratologickými texty Mieke Balové). Filmoví teoretikové jsou si vědomi nejasností pocházejících z oblasti literární vědy, které souvisejí s nedostatečným pochopením filmových technik. François Jost si ve svých úvahách, které sám nazývá srovnávací naratologií, všímá nepřesností, jichž se dopouštějí literární vědci, kteří chápou filmovou kameru jako přísně neutrální „přístroj objektivně zachycující svět“²⁸⁴, jenž postrádá narativní funkci. Metafory „oka kamery“ v textech literárních teoretiků bývá užito především ve smyslu nezaujatého pohledu. Jost uvádí, že je poněkud zvláštní operovat s pojmem neutrální charakter kamery a nebýt si přitom vědom pojmu „subjektivní kamera“.

Podle Josta je třeba v tom, co označuje termínem „hledisko“, odlišit dva fenomény. Na jedné straně stojí „vidět“, na druhé pak „přemýšlet“ a „vědět“. Míchání těchto fenoménů přitom nachází u tak významných naratologů, jakými jsou Gérard Genette nebo Jean Mittra. S viděním ve smyslu autentického mentálního konceptu se přitom lze setkat v literárním narativu: ať již nám pohled na krajinu či město zprostředkovává literární vypravěč nebo postava-fokalizátor, spisovatel může zaujmout deskriptivní pozici. A totéž platí i ve filmu.

David Bordwell v souvislosti s tím, do jaké hloubky se noří divákova znalost příběhu prostřednictvím událostí představených v diskursu, rozlišuje mezi pohledem

²⁸⁴ JOST, François. *The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology*. Přel. Robert Stam. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *A Companion to Literature and Film*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2004, s. 72.

vyjadřujícím perceptuální a mentální subjektivitu.²⁸⁵ První je vyjádřena tzv. „point-of-view shot“ (POV), což je záběr shodný s pohledem některého z obyvatel diegetického světa. V této souvislosti můžeme hovořit i o zvukové perspektivě (slyšíme totéž, co některá z filmových postav). Mentální subjektivita pak může být zprostředkována jiným způsobem: „Můžeme slyšet vnitřní hlas podávající zprávy o myšlenkách postavy, nebo můžeme vidět vnitřní vidiny postavy, představující vzpomínky, fantazie, sny nebo halucinace.“²⁸⁶ Zcela specifické místo v tomto ohledu zaujímá již zmíněný Bressonův *Deník venkovského faráře*. Výrazně existenciální a na prožívající subjekt zaměřené dílo Georgese Bernanose bylo převedeno na filmové plátno tak, že režisér adaptoval i stěžejní roli deníku. Proces zaznamenávání textu je zde obrazem hledání jazyka, který by postihl „slova do mlčení“²⁸⁷, tedy lidské hledání výrazu pro rozmlouvání s Bohem. Vnitřní monolog ambricourtského faráře je vyjádřen vypravěčským hlasem (voice over). George Bluestone by tento případ musel považovat za adekvátní transparentnost lidské mysli, je však zřejmé, že je to dáno využitím literárních prostředků.²⁸⁸ David Bordwell a Kristin Thompson dále vystihují střídání mezi subjektivní a objektivní narací v tom smyslu, že objektivní vyprávění představuje základ filmového textu, zatímco k subjektivitě se čas od času noříme. Tímto způsobem jsou ostatně vytvořena všechna narativní literární díla psaná v er-formě, která v této práci analyzujeme nebo zmiňujeme.

²⁸⁵ Srov. BORDWELL, David - THOMPSON, Kristin. *Film Art. An Introduction*. 7. vyd. New York : McGraw-Hill, 2004, s. 85 - 86.

²⁸⁶ Tamtéž, s. 85.

²⁸⁷ Této metafory užil Karl Rahner (Worte ins Schweigen), který tak nazval svoji knihu. In RAHNER, Karl. *Slova do mlčení*. Přel. Karel Říha. Svitavy: Trinitas, 2004.

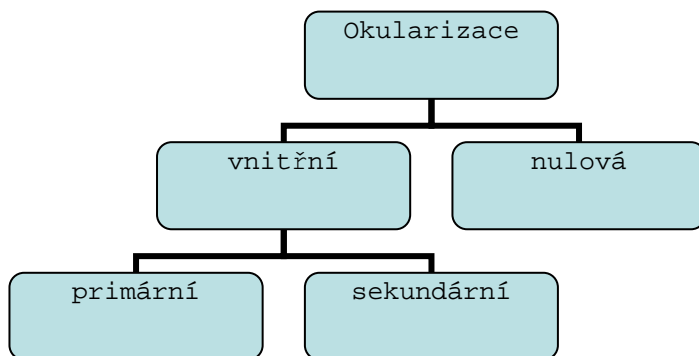
²⁸⁸ Deníkový záznam v kinematografii často přináší i konvencionalizovaná řešení. Například ve filmu *Slavíci v kleci* (2004) francouzský režisér Christoph Barratier využil deníku k narativnímu stereotypu; pohled na jeho stránky přenesl staršího muže zpět do času dětství.

Zvláště ve filmu je zřejmé, jak důležité je při analýze perspektivy správně vyložit její čistě vizuální složku. François Jost se pokouší terminologicky definovat vizuální i kognitivní charakter hlediska ve filmu. K tomu mají posloužit pojmy okularizace (ocularization) a již zavedená fokalizace. Okularizace zachycuje vztah „mezi tím, co kamera ukazuje, a tím, co se předpokládá, že postavy vidí“.²⁸⁹ Fokalizace zahrnuje nejen onen vizuální pohled (co postava vidí), ale i co si o viděné skutečnosti táž postava myslí, jak ji reflektuje. Kupříkladu první záběry na německou ženu ve Vlácilově *Adelheid* vyjadřují úhlem pohledu, i tím, jak je scéna nasvícena, Viktorovo vnitřní tázání, nejistotu, aniž je toto vše jakkoli verbalizováno. Jost – podobně jako Bordwell – hledá „osu hlediska“, tedy vlastně jeho původce. Hovoří přitom o dvou možnostech: narativním ohniskem jsou buď „oči“ některé z postav (pak se jedná o interní fokalizaci vzhledem k příběhu), nebo „grand imager“ / filmový vypravěč (externí fokalizace vzhledem k příběhu). V případě, že bychom tuto osu nereflektovali, dostáváme se k „proslulé iluzi transparentnosti“²⁹⁰. Hledání perspektiv a jejich proměn je jednou ze základních metod interpretace filmového přepisu, neboť se přímo dotýká narativních strategií. Odchytky od původního díla není třeba posuzovat v mezích věrnosti či nevěrnosti, ale spíš jako určité čtení literárního díla režisérem.

Jost přichází s následujícím modelem:

²⁸⁹ JOST, François. *The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology*. Přel. Robert Stam. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *A Companion to Literature and Film*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2004, s. 74.

²⁹⁰ Tamtéž, s. 74.



Primární vnitřní okularizace představuje ten případ, kdy se díváme očima nějaké postavy; to, že se nejedná o pohled vypravěče, je divákovi pouze naznačeno. V takovém případě se může stát, že je divák obeznámený s diegetickým prostorem méně než samotná postava. Jost trefně propojuje logiku konstrukce literárního a filmového narativu, neboť v obou případech se nemusí to, co vidíme, slučovat s tím, co poznáváme. Sekundární fokalizace vzniká konvencionalizovaným spojením záběru dívající se postavy a následného záběru na svět příběhu (tvorba tohoto pohledu souvisí s filmovou syntaxí). Nulová okularizace není spojena s pohledem žádné postavy, která obývá diegetický svět; je základním filmovým prostředkem a jediný, kdo za jeho původem může stát, je vypravěč nebo implikovaný autor.²⁹¹ V Bergmanově filmu *Fanny a Alexandr* (1982) úvodní záběry ukazují kulisy dětského divadla tak, že se zprvu může zdát, jako by šlo o skutečné jeviště a pohled kamery se prolнул s pohledem nějakého diváka. K překvapivému obratu dojde ve chvíli, kdy se za „jevištěm“ objeví jedna z hlavních postav filmu, Alexandr. Kamera jej pak následuje při jeho cestě bytem, spolu s ním nahlíží do jeho různých částí a později svědčí i o jeho představivosti (to již se však jedná o vnitřní sekundární okularizaci). Počáteční nulová okularizace nemá nic společného

²⁹¹ Jost za filmového vypravěče označuje takovou instanci, která „organizuje a vytváří ztvárnění i příběh“. V tomto ohledu je jeho pozice odlišná od Chatmana. Tamtéž, s. 76.

s nezúčastněností, kterou jsme zmínili v souvislosti s teoretickým pohledem na určitý odstín „netečnosti“ literárního vypravěče, protože záběry jsou výrazně estetizovány (celý byt připomíná prostory obrazů Eduarda Muncha).

Na závěr podkapitoly se ještě vraťme k Seymouru Chatmanovi. Ten zavádí vedle představených pojmů názor a filtr specifický termín pro filmovou fokalizaci, který je odvozen z její odlišnosti od literární fokalizace. Odkrytí subjektivity postavy si totiž nelze představit jen tak, že se pohled kamery fyzicky prolne s jejím pohledem. Komplexnost mizanscény se může stát interpretačním klíčem k postavě a její psyché. Vedle konceptuálního filtru Chatman hovoří o ohnisku zájmu, které „závisí na kontextových signálech prezentovaných příběhem“²⁹². Za zcela zásadní pak musíme považovat to, že Chatman nevidí v jiném podání lidské subjektivity zásadní obtíž kinematografie. Je tomu spíše naopak, neboť omezující faktor „nutí umění vystoupit nad technické tlaky“²⁹³.

3.7. Postava a její prezentace

Nezbytnou součástí našich analýz bude poetika postavy v literatuře a ve filmu. V této souvislosti se objevuje hned několik otázek: lze vůbec analyzovat fiktivní konstrukt, který je uvězněn ve slovech nebo v obrazech? Jsou fiktivní postavy natolik reálné, abychom mohli zkoumat pohyb jejich

²⁹² CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 154.

²⁹³ Tamtéž, 155.

vnitřního života, pocity, jimiž se mění rozměr diegetického světa, jejich úzkost v mezní situaci? Postava byla ve dvacátém století prohlášena za mrtvou, pro strukturalistické teoretiky se pak pojem postavy stal pouhým mýtem.²⁹⁴ Individualita a její psychologická „úplnost“ (jak je jen tuto úplnost možné vyjádřit v diskursu literárního a filmového narativu) se ve dvacátém století ztrácí: od proudu myšlenek ke zřejmé neuspořádanosti a nestabilitě subjektu. Shlomith Kenanová si v této souvislosti klade podstatnou otázku, zda si moderní postavy, které jsou výlučně odosobněné, nezaslouží „nereduktivní teorii, která adekvátně popíše jejich místo a fungování uvnitř narativní sítě“²⁹⁵. Zároveň se táže, zda pod vlivem tlaku soudobého narativního umění můžeme „zabít“ postavu v tradičním románu z 19. století. Záporná odpověď je, domníváme se, zřejmá a svědčí o ní nejen klasická, ale i mnohá moderní literární díla (kupříkladu intertextuální Körnerovské světy příběhů).

Přestože je literární či filmová postava konstruktem zakotveným v narativních možnostech daného média, své úplnosti nabývá až při aktualizaci. Důvod zájmu čtenáře o postavu tkví především v jejím antropomorfním základu.²⁹⁶ Podle Timothyho Corriganova: „Literatura a filmy mohou obvykle sdílet příběhy, protože ty poskytují základní látky, vycházející z reality či fikce, popisující události, život, postavy a jejich motivace.“²⁹⁷ Nelze tedy souhlasit s krajními literárněvědnými tendencemi, podle nichž se literární

²⁹⁴ Srov. CULLER, Jonathan. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975, s. 230. – Cit. z RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 39.

²⁹⁵ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 39.

²⁹⁶ PRINCE, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Revised edition. Lincoln : University of Nebraska Press, 2003, s. 12.

²⁹⁷ CORRIGAN, Timothy. *Film and Literature: An Introduction and Reader*. 1. vyd. Upper Saddle River : Prentice Hall, 2000, s. 83.

hrdinové „rozplývají do textuality“²⁹⁸. Ricoeurův proces refigurace je platný právě v konfrontacích se světem díla – tedy se světem obývaným fiktivními postavami.²⁹⁹ Chatman velmi patřičně připomíná, že dlouho po přečtení knihy před námi vytane obraz fiktivního hrdiny, jako by šlo o našeho známého z nefiktivního světa, ale slova, jimiž byla tato osoba v narativu prezentována, si již nepamatujeme.³⁰⁰ V literatuře si postavu rekonstruujeme z jazykového narativu, tedy vytváříme ze slov a mezer, ve filmu pak z mimetické akce herce. V obou případech platí následující model³⁰¹:

čtenář/divák + narativ → **čtenářova/divákova konstrukce postavy**

Postava je zde vytyčena mezi textem a čtenářem; text přináší různé způsoby charakterizace, což vyžaduje větší či menší úsilí při rekonstrukci obyvatel světa příběhu. Čtenář nebo divák se s fiktivním hrdinou postupně sžívá, vstupuje do jeho mysli (je-li vědomí tohoto hrdiny otevřeno) nebo se spoléhá na více či méně autoritativní sdělení vypravěče. Je-li postava zároveň fokalizátorem, poznává čtenář či divák to, jakým způsobem postupuje implikovaný autor, co je jeho

²⁹⁸ Tamtéž, s. 40.

²⁹⁹ Srov. RICOEUR, Paul. *Myslet a věřit: kritika a přesvědčení*. Přel. Miloš Rejchrt. 1. vyd. Praha : Kalich, 2000, s. 220.

³⁰⁰ Chatman k tomu dále píše: „Jako stylistik jsem ten poslední, kdo by chtěl naznačovat, že zajímavé konfigurace média, tj. slova, jimiž jsou postavy manifestovány, jsou proto méně hodné studia než jiné části narativní složeniny. Tvrdím pouze, že jsou oddělitelné a že děj a postavu si lze pamatovat nezávisle na nich.“ CHATMAN, Seymour. *Existenty příběhu: úvaha o postavě a prostředí ve filmovém a literárním narativu*. Přel. Milan Orálek. *Aluze*, 2005, roč. 9, č. 3, s. 84.

³⁰¹ ABBOT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to the Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002, s. 127.

úmyslem. Vytyčené schéma můžeme doplnit tím, že si čtenáře či diváka dosadíme do určité situace. Recepce v jiném kontextu, do jiných směrů otevřené horizonty pak odkazují k neuzavřenému charakteru procesu porozumění literárnímu a filmovému narativu. Vzniká množství postav - mentálních konceptů, které se mohou lišit od čtenáře ke čtenáři a od diváka k divákovi.

3.7.1. Postava plochá a plastická

Prezentace fiktivní postavy bývá obvykle vymezena ve dvou odlišných pólech: postava a její vlastnosti jsou buď určeny vypravěčem tak, že nezbývá, než takovou „definici“ přijmout, nebo je čtenáři nabídnuta řada indicií umístěných v literárním a filmovém textu. Závisí jen na intenci modelového autora, v jakém počtu a kde se tyto implikace nacházejí. Takové textové náznaky pak čtenáře mají přimět k tomu, aby si celkový obraz postavy sestavil z dílčích rysů.³⁰² V prvním případě se dá hovořit o ploché postavě (flat character - Forster, 1927) uzavřené konstrukci postavy (Chatman, 1978), její přímé definici (Kenanová, 2001) nebo o postavě definici (Hodrová, 2002) atd.; ve druhém pak o plastické postavě (round character - Forster, 1927), otevřené konstrukci (Chatman, 1978), nepřímé prezentaci (Kenanová, 2001) nebo o postavě hypotéze (Hodrová, 2002) atd. Na počátku této klasifikace stojí kniha E. M. Forstera, jehož

³⁰² Totéž platí i ve filmu. Margrit Tröhlerová a Henry M. Taylor k tomu píší: „V kinematografii existuje individuální charakter jen latentním způsobem a vyjadřuje se jedině v akcích lidských bytostí, z nichž divák vyvozuje jejich charakteristické vlastnosti.“ TRÖHLER, Margrit - TAILOR, Henry M. Několik faset lidské postavy v hraném filmu. Přel. Michal Pacvoň. *Iluminace*, 2005, roč. 17, č. 1, s. 12.

úvaha však není zcela přesná.³⁰³ V literárním ani filmovém narativu nelze celou řadu postav označit za výlučně ploché nebo plastické, jejich charakteristika se nicméně pohybuje mezi oběma vytyčenými póly. Jednání plochých postav je předvídatelné, jsou jednodušší ve smyslu charakterizačním, bývají obdařeny jen velmi omezeným množstvím rysů, jsou „vymezeny jedinou myšlenkou nebo vlastností“³⁰⁴; plastické postavy jsou naopak mnohem komplexnější, jejich jednání bývá nepředvídatelné.³⁰⁵

Shlomith Kenanová, vycházejíc z Josepha Ewena, nabízí dobrou klasifikaci nepřímé definice postavy.³⁰⁶ Implikace rysů charakteristických pro určitou postavu jsou při nepřímé prezentaci vyjádřeny prostřednictvím činnosti, řeči, vnějšího vzhledu a prostředí. Činy postav nám napoví mnohé, ať již jsou uskutečněny, neuskutečněny nebo zamýšleny (víme od vypravěče nebo samotné postavy, že uskutečněny být měly). Hlavní postava novely *Adelheid*, Viktor Chodovický, zamýšlí najít klid v opuštěném prostředí poválečného pohraničí. Jeho záměr se neuskuteční, což ještě více posiluje deziluzivní vyznění celé novely. Charakterizace prostřednictvím této textové implikace však již byla učiněna a před čtenářem se otevírá jasnější kontura této postavy. Doplňme s Kenanovou, že uskutečněný i neuskutečněný akt může být značně symbolický: Viktorovo blouznivé hledání, které nikam nevede, implikuje hluboký mezilidský rozkol, který je následkem válečných událostí. V širším pohledu se motiv nedorozumění vine celou Körnerovou tvorbou. K nepřímé prezentaci postavy

³⁰³ Srov. RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 48.

³⁰⁴ FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth : Penguin Books, 1962, s. 75.

³⁰⁵ Srov. PRINCE, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Revised edition. Lincoln : University of Nebraska Press, 2003, s. 12.

³⁰⁶ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, 68 - 77.

může přispívat také její řeč. Ve zmíněné novele je definicí to, že Adelheid užívá výlučně němčinu. Otevřeným náznakem je pak Viktorem nalezený památník s českým věnováním, který implikuje, že postava rozumí česky a její nechuť češtinu užívat může být výrazem odmítnutí dorozumění v širším smyslu (do hry vstupuje vypravěčova nespolehlivost).

U indikací prostřednictvím vnějšího vzhledu postavy (tedy ve vztahu vnějšího vzhledu a charakterové vlastnosti) Kenanová připomíná Johanna Caspara Lavatera a jeho fyziognomickou teorii: „Ale i v našem století, v době, kdy již byla Lavaterova teorie zcela odmítnuta, zůstal metonymický vztah mezi vnějším vzhledem a povahovými rysy silným zdrojem v rukou mnohých spisovatelů.“³⁰⁷ U vnějších rysů je pak třeba odlišit ty, které může (nebo nemůže) postava sama kontrolovat. Tak se například popis oblečení, účesu a speciálního kníru stává ve Fowlesově *Francouzově milence* zdrojem charakterizace anglického džentlmena, ale i vypravěčovy ironie – to když z pozice 20. století komentuje Charlesovy výpravy za vědeckými objevy v nepraktických, ale přece společensky vyžadovaných úbořech.

Také prostředí, v němž se postava pohybuje, může naznačovat její vlastnosti. Je však třeba pečlivě zvažovat, co je indicií a co je již pouhou analogií zesilující charakterizaci postavy.³⁰⁸ Předměty v rodném domě Adelheid odkazují k její minulosti a dokreslují velmi zakrytou představu o této postavě – jedná se tedy o textové implikace. Drsný a opuštěný severomoravský kraj, přecházející do podzimní zádumčivosti, je pak na příběhu nezávislou analogií

³⁰⁷ Tamtéž, s. 72.

³⁰⁸ Jak uvádí Kenanová, nepřímá prezentace obsahuje „často implicitní kauzalitu příběhu. Analogie je na druhou stranu čistě textovou souvislostí, nezávislou na kauzalitě příběhu.“ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001, s. 74.

posilující Viktorovu tíseň (prostorová analogie je obecně jedním ze základních stylových prvků Körnerových próz).

3.7.2. Filmová postava

Analýza filmové postavy je oproti analýze postavy literární v mnohém složitější, neboť vždy slučuje fiktivní konstrukt scénáristy, režiséra a tělo herce, který mimetickým výkonem představuje zadanou roli (prostřednictvím svého hlasu a těla). Stačí, aby se ve filmovém záběru objevil nějaký člověk, a již je divákovi nabídnuta celá síť významů.³⁰⁹ Princip rekonstrukce filmové postavy je odlišný od rekonstrukce postavy literární: nevycházíme totiž ze slov, na jejichž základě si postavu představujeme, ale z „proudění obrazů“³¹⁰, které ustanovují určité rysy. Ve filmu se tak projevuje fenomén herectví. Lze souhlasit se Stanislavou Přádnou v tom, že uchopení hereckého projevu je značně obtížné, neboť „pro herecký výkon ve filmu nejsou vyhrazena žádná ustálená exaktní kritéria. Jako základní, podkladové východisko k analýze hereckého ztvárnění postavy ve filmu slouží detailní výstižná deskripce fyzického projevu a analytická ‚pitva‘ jednotlivých vyjadřovacích prostředků v souvislosti s tím, jak se podílejí na dotváření živé herecké suroviny“³¹¹. Při analýze filmového přepisu

³⁰⁹ Srov. McDONALD, Paul. Film acting. In HILL, John - GIBSON, Pamela Church. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford : Oxford University Press, 1998, s. 32.

³¹⁰ STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In STAM, Robert (ed.) - RAENGO, Alessandra (ed.). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2005, s. 14.

³¹¹ PŘÁDNÁ, Stanislava. Poetika postav, typů (ne)herců. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český*

literárního díla může být pro interpreta, který k tématu přichází z oblasti literární vědy, obtížné přijmout některé charakteristiky hereckého projevu (realistický, věrný atd.). Je zřejmé, že je od sebe nutné oddělit odlišné ztvárnění rolí ve filmu, který je analyzován v této práci. *Cukrová bouda* ukazuje zjevnou nesouměrnost projevu Miroslava Macháčka a ostatních herců.

Filmová postava, stejně jako postavy literární, musí být analyzována v kontextu celého díla a jeho estetického účinku.³¹² Margit Tröhlerová a Henry M. Taylor ve své studii *Několik faset lidské postavy v hraném filmu*³¹³ přicházejí s určitým typologickým směřováním. Navrhují čtrnáct faset postavy rozdělených podle toho, zda se vztahují jen ke světu filmové narace a estetiky, nebo tento svět přesahují (osoba, celebrita atd.). Rozlišují tedy osobu, osobnost, herce a figuranta; filmované tělo a performanci; charakter (postava v úzkém smyslu); protagonistu a hlavní - vedlejší postavy; hrdinu, hrdinku; typ a roli; obraz a hvězdu; postavu a třpytivé prizma. Zaměříme se nyní na ty nastíněné fasety, jež se dotýkají filmové narace. Fenomenologický pohled nám otevírá postavu jako filmové tělo, které je „estetický a sociální konstrukt s potenciálem fyzického a psychického výrazu, jímž jsou nadány jediné postavy v kinematografii (neboť televize vytváří už jiná expresivní těla)”³¹⁴. Pojem „charakter“ jsme již vlastně načrtli v literárním i filmovém smyslu: zahrnuje ty konstitutivní rysy, jež odkazují k celistvosti narativního konstrukt (ve smyslu jeho akcí i

a slovenský film 60. let. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 149 - 150.

³¹² Srov. LOTHE, Jakob. *Narrative in Fiction and Film. An Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2000, s. 76.

³¹³ TRÖHLER, Margrit - TAILOR, Henry M. *Několik faset lidské postavy v hraném filmu*. Přel. Michal Pacvoň. *Iluminace*, 2005, roč. 17, č. 1, s. 5 - 23.

³¹⁴ Tamtéž, s. 11.

deskripce). Zásadní rozdíl mezi oběma médii podle autorů studie tkví v komplexnosti zobrazení: v hraném filmu je charakter rozvíjen tělem herce (tvář, hlas) a dalšími prostředky (ruchy, písně). Nelze nicméně souhlasit s údajnou výjimečností jednoho z aspektů tohoto rozvíjení – dialogu o postavě nepřítomné v diskursu – neboť stejný princip je charakteristický i pro narativní fikci. Pro rozdělení a funkce hlavní a vedlejší role opět platí obdobná pravidla v obecně narativním smyslu v literatuře i ve filmu; také morální postoje hrdinů bývají rozvíjeny v obou médiích. Odlišný pohled však skýtá oddělení typu a role, neboť se přímo dotýká vztahu mezi charakterem a znakem, který jej představuje v diegezi: „Typ se rýsuje na základě hercova fyzického vzhledu, na kulturní konstrukci toho, jak má nějaká postava ‚vypadat‘ na sociálním a historickém schématu a na jeho estetické inscenaci (mise en scène)”³¹⁵. Role je pak oním předepsaným jednáním ve scénáři. Do našich úvah znovu vstupuje tělo jako „kulturní a estetický znak”³¹⁶. Pojetí typu otevírá řadu kulturních otázek, které souvisejí s jeho širším přijetím či odmítnutím (založeným na mnoha sociálních faktorech). Nás bude nicméně zajímat především v procesu převodu mezi literaturou a filmem: jaká je vazba mezi mentálním obrazem vepsaným do literárního textu a jeho filmovou realizací? Role Rudolfa Hrušínského ve filmu *Spalovač mrtvol* bývá označována za jeho životní výkon. Hrušínský celým svým tělem, gesty, hlasem dokázal vyjádřit onu parabolou přerodu od slušného maloměšťáka k zabíječícímu „zachráníci” (hercův hlas pronášející v závěru filmu „všechny vás spasím” jistě vytanul mnohým divákům na mysli i dávno po jeho shlédnutí). Toto mistrovské ztvárnění zároveň přináší komplikovanou intermediální otázku: dokážeme si dnes ještě při četbě literárního textu představit Karla Kopfrkingla

³¹⁵ Tamtéž, s. 18.

³¹⁶ Tamtéž, s. 18.

vůbec jinak než jako muže s kulatou tváří Rudolfa Hrušínského? Byť se dostáváme na pole spekulace, můžeme s jistou nadsázkou tvrdit, že filmový obraz zásadně ovlivnil čtenářskou recepci obrovského množství čtenářů.

3.7.3. Postava a prostor

Základním předpokladem S. Chatmana je, že vyprávění sestává ze dvou prvků: událostí a existentů. Zatímco události se dějí v čase, příběh sám existuje v prostoru. Chatman na základě analogie času příběhu a času diskursu říká, že je třeba odlišit také prostor příběhu od prostoru diskursu. Pro nás je toto rozlišení důležité, neboť ozřejmuje způsob, jakým vypravěč představuje fiktivní prostor. Sledujeme-li film, je „explicitním prostorem příběhu výsek světa aktuálně ukázaný na plátně; implikovaným prostorem příběhu je všechno, co nevidíme my, ale co vidí postavy, nebo to, co známe pouze z doslechu či je naznačeno dějem“³¹⁷. V diskursu se tedy setkáváme s výřezem představeného světa, který podává literární nebo filmový vypravěč.

Chatman spatřuje rozdíl mezi prostorem literárním a filmovým v doslovnosti: zatímco při čtení literárního díla si vytváříme mentální vizuální obrazy na základě realistické deskripce nebo textových náznaků charakteristických pro moderní literaturu, film nám představuje fiktivní svět takřikajíc v úplnosti. Uvedme zde v této souvislosti příklad z novely *Adelheid*. Ve třetí kapitole čteme mnohovýznamové sdělení:

³¹⁷ Při citaci ze třetí kapitoly Chatmanovy knihy využijeme jejího překladu do češtiny. CHATMAN, Seymour. *Existenty příběhu: úvaha o postavě a prostředí ve filmovém a literárním narativu*. Přel. Milan Orálek. *Aluze*, 2005, roč. 9, č. 3, s. 75.

„U večeře hořela mezi nimi svíce, jinak byla kolem tma.“³¹⁸

Z hlediska prostoru si jako čtenáři můžeme představit tmavou místnost, stůl, na kterém jsou talíře a jídlo. V našem obraze zřejmě „vidíme“³¹⁹ tváře muže a ženy, jemně nasvícené slabým světlem svíčky. Vše ostatní halí neproniknutelná tma. A přestože v prostoru příběhu jistě existuje mnoho dalších předmětů, které obklopují postavy, vypravěč nám tímto způsobem dává na srozuměnou, že dál již nedohlédneme. Kontrast mezi tmou a tvářemi, které si dokážeme představit, výrazně polarizuje postavení obou osob (mezi kterými je svíce), což podtrhuje jedno ze stěžejních témat novely: neporozumění mezi Čechem a Němkou, které historické události postavily do nepřekonatelné opozice. Okolní tma pak především symbolizuje celou dobu, v níž se ocitají, která neposkytuje ani smíření, ani odpuštění. Čteme-li text intencionálně, pak rozumíme této větě jako jednomu z mnoha strategických tahů implikovaného autora, který chce, abychom si uvědomili děsuplnou situaci, v níž se obě postavy nalézají.

Seymour Chatman shrnuje různé prostorové parametry.³²⁰ Má na mysli měřítko, tedy velikost, která je charakteristická pro vše, co na plátně uvidíme. Zde je třeba připomenout možnost manipulace s měřítkem, při které mohou věci, jež jsou v reálném světě malé, nabyt na plátně díky přiblížení kamery

³¹⁸ *Adelheid*, s. 52.

³¹⁹ Výraz „vidět“ úmyslně dáváme do uvozovek, neboť je metaforickým obratem zachycujícím mnohem složitější tvorbu mentálního obrazu. Chatman k této věci trefně píše: „Ve verbálním narativu je prostor příběhu čtenáři vzdálen dvojnásobně, jelikož zde schází ona ikoničnost či analogie, kterou poskytují snímky na filmovém plátně. Čtenář vidí (dá-li se vůbec mluvit o ‚vidění‘) existenty a jejich prostor ve své fantazii, transformuje je ze slov do mentálních projekcí.“ CHATMAN, Seymour. *Existenty příběhu*. Přel. Milan Orálek. *Aluze*, 2005, roč. 9, č. 3, s. 77.

³²⁰ Srov. Chatman, Seymour. *Existenty příběhu; úvaha o postavě a prostředí ve filmovém a literárním narativu*. *Aluze*. Olomouc, 2006, s. 75.

gigantických rozměrů. Dále jsou to obrys, textura, sytost - tedy snaha vyjádřit v dvojrozměrném prostoru filmového obrazu třetí rozměr pomocí stínů. Poloha existentů vyjadřuje jejich umístění jak na filmovém plátně, tak i ve vztahu ke kameře (v jakém úhlu je snímá). Stupeň, druh a oblast odraženého osvětlení (a barva v barevném filmu) odkazují ke způsobu nasvícení existentu. A naposledy stupeň optické rozlišenosti odkazuje k zaostření existentu (ostře, měkce, neostře, je použito objektivu, který zkresluje, např. širokoúhlého).

4. Válka a estetická zkušenost

Přemýšlíme-li o druhé světové válce a holocaustu, je nasnadě se ptát, jak k těmto úvahám mohou přispět narativy literární nebo filmové fikce, v nichž jsou válečné události tematizovány. Jsme připraveni prosvětlit zásadní lidské problémy - kořeny násilí, vinu - na základě kladení otázek a hledání odpovědí, nebo spíše identifikací s některou z postav literárního či filmového narativu, nesoucí utrpení jako těžké břímě? A jaký je vlastně důvod pro - byť i poctivou - reflexi těchto pojmů, když se přes jasné výstrahy z minulosti lidé stále dopouštějí na svých bližních bezpráví? Jak je možné, že vina je tak často spojována se zlým jednáním a zapomíná se, že člověk ji v sobě nese i v tom případě, kdy se zlu jasně nepostaví nebo si je odmítá připustit?³²¹

Druhá světová válka se stala impulsem pro vznik řady literárních děl i jejich filmových přepisů. Dosah historických událostí jako inspiračního zdroje je dalekosáhlý. Mnohohlasé rozvíjení válečného tématu mělo a dosud má po celém světě různé odstíny, rozkládající se od osobních zkušeností autorů s válečným násilím až po zpracování tematiky, která jim byla zprostředkována svědectvím či nepřímým zážitkem. Ústřední a zcela specifické postavení má v tomto inspiračním horizontu holocaust, jehož tragická síla se projevila v četnosti a intenzitě uměleckých projevů. Narativní text inspirovaný válkou se vlastně vždy stáčí ke zkušenosti účastníků válečných dějů, k uskutečnění či neuskutečnění jejich bytí ve smyslu otevření se strukturám

³²¹ Karl Jaspers k tomu trefně píše: „Namísto toho, abychom se rozhodli, kolísáme a potácíme se životem, spojujeme jedno s druhým a dokonce to považujeme za nutný rozpor. Již tato nerozhodnost je sama o sobě zlá. Člověk procítá teprve tehdy, když rozlišuje dobro a zlo.“ JASPERS, Karl. *Úvod do filosofie: Dvanáct rozhlasových přednášek*. Přel. Aleš Havlíček. 1. vyd. Praha : Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1996, s. 44.

vlastní existence. Při analýze literatury a filmu nám tedy nejde o zkušenost vnějškovou, nýbrž vnitřní. Zkušenost je pro nás pohybem, cestou, na niž se člověk vydává nebo je na ni vržen, která je spleť a nejasná a vede buď k vědomému rozhodnutí heideggerovského „býti celým“, nebo naopak k tomu, že se člověk zříká vlastní autenticity nekonáním.

V souvislosti s Karlem Jaspersem jsme připomněli, že lidská existence se vyjevuje teprve v tom okamžiku, kdy si připouští, co je dobré a co špatné. Zvláštní postavení pak má zlé a zvrácené jednání, ono zřeknutí se bytí, nebo dokonce jeho popření. Tyto konstantní body lidského rozhodování před námi otevírají svět připomínající antické drama, v němž se dějí nejhorší představitelné tragédie za nečinnosti osudu. A takový svět před námi otevírá literární a filmový narativ.

4.1. Zlo, vina a mezní situace u Karla Jaspere a Gabriela Marcela

Dvacáté století před nás postavilo řadu znepokojivých otázek o povaze člověka. Zločiny, k nimž došlo za druhé světové války, totiž neděsí jen svou chladnokrevností³²², ale i brutalitou a jakousi zvrácenou snahou viníků obrátit své oběti o jejich důstojnost. Snaha dehumanizovat člověka, učinit z něj pouhý objekt likvidace, byla zřejmá především v židovské katastrofě. Primo Levi se pozastavuje nad tím, jak nacisté do transportů nevypravovali jen zdravé lidi, ale i nemocné a umírající.³²³ Teolog a filozof Hans Jonas se ve svém

³²² Srov. SOKOL, Jan. *Filosofická antropologie: člověk jako osoba*. 1. vyd. Praha : Portál, 2002, s. 186.

³²³ BELPOLITI, Marco (ed.). *Hovory s Primo Levim, 1963 - 1987*. Přel. Drahoslava Janderová. 1. vyd. 1. Praha : Paseka, 2003, s. 174.

textu *Pojem Boha po Osvětimi* zamýšlí nad paradoxy rasové segregace: „Zde nemá smysl mluvit o věrnosti či zpronevěře, víře nebo nevíře, vině a trestu, zkoušce, svědectví a naději ve vykoupení, ba ani o síle a slabosti, hrdinství nebo zbabělosti, vzpurnosti anebo vydanosti. Nic z toho neznala Osvětim hltající i nezletilé děti, k ničemu z toho neměla ani příležitost. Tam se neumíralo pro víru (jak to dodnes činí Svědkové Jehovovi), ani se tam nevraždilo kvůli víře či kvůli jakémukoli volnému rozhodnutí jednotlivých osob. Smrti tam předcházela dehumanizace s nejhlubším ponížením a ztrátou všeho; lidem, kteří byli určeni ke ‚konečnému řešení‘, nebyl ponechán ani sebemenší odlesk lidské důstojnosti; nic podobného nebylo patrné v osvobozených táborech na kostlivcích, kteří přežili“³²⁴.

Ač je zde nemožné být jen letmo rozvést pojem zla, řekněme alespoň, že nám půjde o zlo morální, způsobené aktem svobodné vůle. Špatné jednání vychází z chybného, avšak svobodného rozhodnutí vedoucího ke zlému skutku. Zcela tedy pomíneme problémem zla fyzického, které Karl Jaspers trefně nazývá „slepou nutností dění“³²⁵. Jaspers rozlišuje morální dobro a zlo na třech úrovních. Do první patří jednání, které není ovládáno vůlí, a člověk se pak oddává pouhému nehlubokému bytí, dobrovolně zbavenému ochoty přemýšlet o zásadních danostech lidského života. Na této úrovni je vztah mezi dobrem a zlem morální. Na druhé úrovni pak jde o vztah etický: člověk činí dobré jen tehdy, pokud k tomu není třeba vyvinout mimořádného úsilí, a dobré skutky jsou realizovány jen v dobách, kdy tato zdánlivá dobrota není odkryta jako falešná. Až teprve v konfliktu lze zjistit, zda se takový člověk postaví proti sebeklamu, nebo dá přednost

³²⁴ JONAS, Hans. *Pojem Boha po Osvětimi* (Židovský hlas). Přel. Lenka Karlíková. *Souvislosti*, 1994, roč. 5, č. 1, s. 113.

³²⁵ JASPERS, Karl. *Šifry transcendence*. Přel. Vlastimil Zátka. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 2000, s. 53.

opět pouhému existování.³²⁶ Na třetí úrovni je vztah mezi dobrem a zlem metafyzický. Člověk je veden vůlí ke zlému, k ničení, zabíjení, mučení. Dobro jako protiváha má pak podobu lásky, protože „láska vede k bytí, nenávisť k nebytí“³²⁷. K tomuto rozlišení se vrátíme při popisu Jaspersova chápání viny.

Máme-li podle Gabriela Marcela postupovat v souladu s existenciální filosofií, je třeba, abychom při analýze zla odkazovali ke konkrétnímu setkání lidské bytosti s ním.³²⁸ Pro literární a filmovou interpretaci, která vychází mimo jiné i z úvah nad osudy postav, je zásadní, že „bytostí navštívenou Zlem se můžeme efektivně zabývat jen s podmínkou, že s ní vytvoříme vztah, který je koneckonců účastí či sdílením“³²⁹. Marcel vzpomíná na meditaci se studenty, při které je vyzval, aby se pokusili prostřednictvím dramatizace (a tedy vstoupení do mysli určitého člověka) najít cestu k porozumění některým problémům morální filozofie. Porozumění spojuje Marcel s prožívanou zkušeností, byť zcela smyšlenou. Zde se nabízí paralela k Ricoeurovi a vlastně i k recepční estetice – prožitou zkušenost můžeme získat prostřednictvím textu (literárního i filmového), jehož implikovaný autor nás nabádá k tomu, abychom vystoupili ze své pohodlné každodennosti a pocítili úzkost hrdiny světa příběhu.

Důležitými Marcelem rozvíjenými termíny v kontextu setkávání lidské bytosti se zlem jsou hrozba a rozrušení.

³²⁶ JASPERS, Karl. *Úvod do filosofie: Dvanáct rozhlasových přednášek*. Přel. Aleš Havlíček. 1. vyd. Praha : Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1996, s. 43.

³²⁷ Tamtéž, s. 43.

³²⁸ Podle Marcela „kdokoli se pokouší poctivě uvažovat o Zlu, musí přísně a ustavičně zachovávat vědomí konkrétních situací, vědomí toho, co je v nich úzkostného, ba trýznivého – v opačných případech se bude utápět v chimérách, což tady znamená ve slovech“. MARCEL, Gabriel. *Přítomnost a nesmrtelnost*. Přel. Peluška Bendlová. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1998, s. 68.

³²⁹ MARCEL, Gabriel. *Přítomnost a nesmrtelnost*. Přel. Peluška Bendlová. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1998, s. 81.

Hrozbu nelze vnímat jen jako vnější, ale i jako vnitřní možnost narušení integrity člověka.³³⁰ Stěžejní charakteristikou hrozby může podle Marcela být i určitá rozptýlenost - čím je hrozba rozptýlenější, tím je i hrozivější. Trefným obrazem této Marcelovy úvahy je román Ladislava Fukse *Pan Theodor Mundstock*, jehož hlavní hrdina je sužován představami narážejícími na nespočet konkrétních situací, s nimiž se bude třeba vypořádat v jím samým projektované budoucnosti. A právě pocity spojené s množstvím možností, které mohou například radikálně změnit dosavadní způsob života, jako je tomu právě u Theodora Mundstocka, vedou k rozrušení. Člověk se pohybuje v mlze či temnotě bezpočtu možných situací, jež mohou nastat a jsou vesměs nepříznivé.

Jednou ze základních charakteristik zla je podle Marcela věrolomnost, s níž na nás doráží. Jeho příchod bývá nečekaný a konfrontace často vede k tragickému vyústění. Setkání se zlem přináší podle Marcela zmatek, do něhož je bytost vržena. Dostaneme-li se do neřešitelné situace, která může mít tragické konsekvence, nemáme možnost se odvolat, zastavit zlo. Takových situací akcentuje literatura a film nespočet - ve druhé polovině 20. století zvláště ta věnovaná válečné zkušenosti. Přestože zmatek vztahuje Marcel v praktických odkazech na ztrátu důvěry dítěte k matce nebo na případ člověka, který se uprostřed životního rozletu dozvídá, že brzy zemře, má tento pojem mnohem širší užití. Důležitá je především tragika jako určující smysl takového zmatku: „Nejen že neproniknu k pochopení toho, jaký smysl má tato děsivá situace vyjevit, ale nemohu ani vědět, zda vůbec smysl má.“³³¹

³³⁰ Marcel chápe tuto integritu značně široce: „může jít o integritu živého organismu, ale také o integritu mravní či duchovní [...]“ MARCEL, Gabriel. *Přítomnost a nesmrtelnost*. Přel. Peluška Bendlová. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1998, s. 70.

³³¹ MARCEL, Gabriel. *Přítomnost a nesmrtelnost*. Přel. Peluška Bendlová. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1998, s. 77.

Mezi základní pojmy Jaspersovy filozofie patří mezní situace. Ty pak zahrnují boj, utrpení, vinu a smrt. Je zřejmé, že za mezní situaci můžeme považovat i Marcelovo setkání se zlem. Tyto situace existují, aniž by se měnil jejich ontologický charakter a aniž bychom dokázali v úplnosti porozumět jejich tajemné moci. Nemůžeme se jim vyhnout, ani je jakkoli ovlivnit. Otázka tedy je, co člověk učiní v takové chvíli ztroskotání, kdy pojednou může nahlédnout za horizont, který ho do té chvíle neprostupně obklopoval. Nechává se jimi přemoci, nebo jejich prostřednictvím hledá cestu k bytí? V takových mezních situacích se „ukazuje buď nicota, nebo je pocitováno to, co je navzdory veškeré pomíjivosti světa autentické“³³². Naše reakce pak může být podle Jasperse dvojitá: buď mezní situace odsunujeme z vědomí a snažíme se je zastírat, nebo je „skutečně uchopíme v zoufalství a v opětovném sebenalezení: stáváme se sami sebou v proměně svého vědomí bytí.“³³³

Karl Jaspers záhy po skončení války pobouřil část německé veřejnosti svou prací *Otázka viny* (*Die Schuldfrage*, 1946). Tento text vznikl z univerzitních přednášek, které Jaspers pronesl krátce po osvobození na univerzitě v Heidelbergu. Jaspers již v této době upozornil na zásadní problém přeživších: „My, kteří jsme přežili, jsme smrt nehledali. Nebyli jsme, jako naši židovští přátelé, odvezeni, nešli jsme do ulic a nekřičeli jsme, dokud by nás nezničili. S nejistým, ale také pochopitelným důvodem jsme dali přednost tomu, že naše smrt by ničemu nepomohla. Že žijeme, je naše vina. Před Bohem víme, co nás hluboce ponižuje.“³³⁴ Ne každý

³³² JASPERS, Karl. *Úvod do filozofie: Dvanáct rozhlasových přednášek*. Přel. Aleš Havlíček. 1. vyd. Praha : Institut pro střeoevropskou kulturu a politiku, 1996, s. 18.

³³³ Tamtéž, s. 43.

³³⁴ Citováno z HAVELKA, Miloš. *Jaspers, Karl: Život a dílo*. JASPERS, Karl. *Šifry transcendence*. Přel. Vlastimil Zátka. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 2000, s. 12.

Němec byl ochoten přistoupit na Jaspersovu upřímnou snahu vyrovnat se s vinou, do níž se během války zapletl - ať již přímo či nepřímo. A nešlo přitom jen o skupinu těch lidí, kteří by nebyli otevřeni tomu, aby si pokládali složité otázky po smyslu své existence. Vzpomeňme zde Martina Heideggera, který na začátku třicátých let vstoupil do NSDAP a nad svými činy a prohlášeními, jež následovaly, po válce veřejně nikdy nevyjádřil lítost. Jaspersova situace byla jiná. Své úvahy mohl založit na dramatických zkušenostech. Z nacistického Německa nemohl emigrovat, ač se mu v tom mnozí přátelé snažili pomoci. Po celou válku se staral o svoji ženu, která byla židovského původu, a podařilo se mu ji zachránit.

Jaspers pojmenoval vinu tak, aby bylo smysluplné o ní dále vést diskusi. Zvláště po válce byla chápána zjednodušeně, zločinům jednotlivců nebo skupin byl připisován kolektivní charakter. Nešlo však o nic nového, protože takový způsob myšlení byl mnohokrát v historii považován za běžný a sloužil k podpoře nenávisti mezi určitými národními skupinami a kolektivy.³³⁵ Jaspers v této souvislosti odkazuje k případu, kdy byly po dobytém Německu vylepovány plakáty s fotografiemi z Belsenu s textem: „Toto je vaše vina.“ Nikým nepodepsaná sdělení vzbuzovala neklid svědomí a zároveň děsila ty, kdo o zvěrstvech z koncentračních táborů nic nevěděli. Kolektivní vinu v morálním smyslu Jaspers rázně odmítá, protože podle něj nelze obvinít nějaký národ jako celek: „Není národního charakteru v tom smyslu, že by jej sdílel každý jednotlivý příslušník národa. Existuje ovšem společenství jazyka, mravů, obyčejů a původu. Ale v něm jsou zároveň možné tak velké

³³⁵ Srov. JASPERS, Karl. *Otázka viny: příspěvek k německé otázce*. Přel. Jiří Navrátil. 2. vyd. Praha : Mladá fronta, 1991, s. 15.

rozdíly, že lidé, kteří hovoří touž řečí, si v ní přece mohou zůstat tak cizí, jako by téměř nepatřili k témuž národu.“³³⁶

Kolektivní vinu můžeme hledat jen v kontextu viny politické, tedy v odpovědnosti za stát a vládu země, v níž žijeme. Z širšího hlediska ji lze identifikovat také v tom smyslu, že do viny jako mezní situace se stále zaplétáme, ať již ve válce nebo v míru a její účinnost je tak platná ve vztahu ke všem lidem. Nicméně chceme-li posuzovat nějaké konání z morálního pohledu, musíme se zaměřit na jednotlivce, ne na kolektivy. Jen tak můžeme rozplést stěží srozumitelné klubko příčin a následků, jejichž logika odporuje příliš zjednodušenému výkladu.

Karl Jaspers rozlišuje čtyři pojmy viny. Kriminální vina podle něj spočívá ve zločinech, které lze objektivně doložit, a jejich původce postaví před řádný soud. Formální postup soudní instance pak vede k posouzení věci pomocí zákonů. Politická vina spočívá v tom, co učiní představitelé státu, ale i jednotliví občané, kteří mohou politické činitele volit. Důsledky, o jejichž rozsahu nebo fatálnosti může rozhodnout vítěz, pak lze zmírnit díky diplomacii nebo uznání mezinárodního či přirozeného práva. Morální vina zcela vylučuje časté výmluvy některých nacistických pohlavárů - připomeňme například proslulý proces s Adolfem Eichmannem zaznamenaný Hannah Arendtovou³³⁷ - na to, že byli nuceni plnit rozkazy a nařízení. Podle Jasperse jsme vždy odpovědní za všechny činy, které jsou podřízeny morálním kritériím. Byl-li v prvních dvou případech rozhodujícím činitelem soud nebo

³³⁶ Tamtéž, s. 15.

³³⁷ Arendtová ve své knize *Eichmann v Jeruzalémě* ukazuje, jak Adolf Eichmann bezmyšlenkovitě prováděl zločiny na základě slepé poslušnosti: „Cokoliv Eichmann dělal, dělal - alespoň o tom byl přesvědčen - jako občan, který ctí zákon. Konal svou povinnost, jak stále znovu opakoval policejnímu vyšetřovateli i před soudem. Poslouchal nejen rozkazy, ale také zákon.“ ARENDTOVÁ, Hannah. *Eichmann v Jeruzalémě: zpráva o banalitě zla*. Přel. Martin Palouš. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1995, s. 182.

vítězova moc, nyní je instancí „vlastní svědomí a komunikace s přítelem a bližním, s milujícím člověkem, který má zájem o mou duši“³³⁸. Posledním rozlišujícím pojmem je metafyzická vina. Při její charakteristice autor odkazuje ke spoluodpovědnosti každého člověka za nespravedlnost, která je konána s jeho vědomím. Pokud člověk neučiní vše, co může, aby zabránil bezpráví, padá na něj vina metafyzická. To, zda měl nebo neměl zasáhnout, byť by jej to stálo i život, může rozsoudit jedině Bůh. Na základě rozlišení viny pak lze mluvit o jejích důsledcích. Po zločinu následuje trest, politická vina přináší ztrátu či omezení moci, z morální viny by měla povstat obroda a z viny metafyzické porážka pýchy, cesta k novému životu a „proměna vědomí vlastního já před Bohem“³³⁹.

Zatímco viníky první světové války by bylo možné přesně charakterizovat jen s jistými nesnázemi, vina na rozpoutání druhé světové války je podle Jasperse jednoznačná a spočívá na hitlerovském Německu. Uvědomění si této viny a její objasnění zevnitř, nejen z výčitek přicházejících zvenčí, může přinést prosvětlení a očištění celého národa. Následkem zločinu je trest a Jaspers upozorňuje, že je to ve světových dějinách poprvé, kdy vítězové ustavují soud - Norimberský proces. Na lavici obžalovaných přitom nesedí celý německý národ, ale jeho zločinní vůdcové. Proti Norimberskému procesu bylo možné vznést řadu námitek, mimo jiné i tu, že války jsou součástí lidských dějin a že člověk je náchylný k tomu, aby rozpoutal násilí. Jednání Adolfa Hitlera však podle Jasperse již dopředu vylučovalo možnost smíření, mohlo přinést buď vítězství, nebo zkázu. Proto docházelo k tak strašlivému násilí. A proto museli obyvatelé poválečného Německa čelit zkáze.

³³⁸ JASPERS, Karl. *Otázka viny: příspěvek k německé otázce*. Přel. Jiří Navrátil. 2. vyd. Praha : Mladá fronta, 1991, s. 7.

³³⁹ Tamtéž, s. 11.

Jaspers při diferenciaci německé viny vysvětluje, že existuje značný rozdíl mezi těmi, kdo se snaží naslouchat svědomí a mohou v sobě vyvolat lítost, a těmi, kdo nejsou schopni jakékoli proměny. Tím vzniká zásadní opozice. Na jedné straně stojí menšina národa v čele s Adolfem Hitlerem a jemu podobnými, kteří pro chybějící soudnost stojí mimo morální vinu, a protože sami spojují svoje konání i život jen s násilím, nelze je zastavit ničím jiným, než právě násilím. Na straně druhé pak lze spatřit ty, kdo jsou schopni reflektovat své špatné konání a poznat, že „šli cestami, které chápou při sebezprojasňování jako provinilé bloudění - ať už si pohodlně zastírali, co se dělo, nebo se dali omámit a vést, - či ať se dali koupit osobními výhodami, nebo poslouchali ze strachu“³⁴⁰. Jaspers tuto problematiku konkretizuje a rozvíjí. Pro ty, kdo dali přednost životu i za cenu kamufláží, ústupků a nepravdivé loajality k režimu, byl charakteristický život v masce. Hlubší problém přináší falešné svědomí, kterým se řídilo množství vojáků podléhajících nepravdivému ztotožnění státu s německým národem a armádou, a další množství lidí hnaných tak zvanou povinností k vlasti. Avšak, jak Jaspers dodává, vlast, jejíž duše byla zničena, již není vlastní a slepá poslušnost k Hitlerovi byla především u mladých lidí „tragickým zmatením“.³⁴¹ Tato tragičnost se zcela vytrácí v tom případě, kdy lidé žili v částečném souladu s myšlenkami národního socialismu - tuto ideologii bylo možné buď přijmout, nebo zavrhnout. Neexistovalo žádné „mezi“, byl-li špatný samotný princip. Morálně vinen byl také ten, kdo žil v sebeklamu a věřil, že po skončení válečného konfliktu nebo po Hitlerově smrti bude možné stát přeměnit. Morální vinna se pak hluboce dotýká těch, kdo aktivně podporovali režim a jeho struktury,

³⁴⁰ JASPERS, Karl. *Otázka viny: příspěvek k německé otázce*. Přel. Jiří Navrátil. 2. vyd. Praha : Mladá fronta, 1991, s. 37.

³⁴¹ Tamtéž, s. 38.

byť se nemuseli stát zločinci, ale i ti, kdo tehdejšímu stavu nahrávali svou pasivitou.

Morální vina je tedy podle Jasperse spojena se vším, co spadá do tohoto světa. Morální zákon nemůže obsahovat imperativ, který by vedl člověka k položení vlastního života za světské cíle. Avšak vina metafyzická je spojena přímo s naším životem: pokud někdo přečkal válku, zatímco jeho bližní byl zavražděn, a nepostavil se takovému násilí, je vinen právě tím, že ještě žije. Metafyzická vina je totiž „nedostatek absolutní solidarity s člověkem jako lidskou bytostí. Tato solidarita zůstává trvalým požadavkem i tam, kde už morálně smysluplný požadavek končí“³⁴².

Jaspersovy argumentace jsou založeny na vymezení pojmů mezní situace, vina a jejich následném rozvedení. Cestu k projasnění v tomto případě lze nalézt v uvědomění si složitosti problému, porozumění jeho podstatě a v jeho následné reflexi ve vlastním životě.³⁴³ Velice působivé jsou Jaspersovy úvahy věnované očistě těch, kdo jsou si své viny vědomi. Tato očista není vnějším, ale zcela vnitřním a v lidském životě nezavršitelným procesem. Neexistuje tedy žádná univerzální rada, každý člověk se musí vydat vlastní cestou. Očista nás vede ke svobodě. Otvíráme si dveře do nového života a uvědomujeme si zároveň svoji konečnost a pomíjivost lidských plánů. Člověk, který hledá projasnění, ztrácí touhu po moci.

³⁴² Tamtéž, s. 44.

³⁴³ Carl Gustav Jung z psychologických pozic upozornil na nutnost poznat svoji vinu: „Vědomí viny má totiž tu přednost, že člověk je v důsledku toho schopen na své vině něco změnit nebo zlepšit. Co zůstává v nevědomí, to se jak známo nemění nikdy, jen ve vědomí se dají provést psychologické korektury. Vědomí viny se proto může stát mocným morálním popudem.“ JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Přel. Karel Plocek. 1. vyd. Brno : Atlantis, 1994, s. 174.

4.2. Umění jako možnost prolomení horizontu

Literární a filmové světy příběhů působí jiným způsobem než filozofická tázání. Hraný film a umělecká literatura jsou především estetické objekty. Uměleckými texty či audiovizuální souhrou pronikáme do světa, který může být obrazem toho našeho, vnímáme konkrétní mezilidské vztahy, vstupujeme do myslí jednotlivých postav, díváme se na okolí střídavě jejich perspektivou, nebo vypravěčovým pohledem. Při recepci příběhu se identifikujeme s trpícími oběťmi a prudce nesouhlasíme s konáním zlých lidí, zvláště v té chvíli, kdy je součástí textové strategie vytvořit takový svět příběhu, v němž i přes zlobu a utrpení existuje místo pro lidskost.³⁴⁴ Napodobování je vlastně interpretací reality, v tom je jeho nosnost i síla.

Otázka položená na začátku, zda se porozuměním násilí a zlu přiblížíme filozofickým tázáním či literární a filmovou fikcí, vychází z rozporů mezi filozofií a uměním. Jak trefně upozorňuje Konrad P. Liessmann, vztah mezi filozofií a uměním je již od Platóna ve značném napětí.³⁴⁵ V obou případech může jít o hledání pravdy, jde však o způsob, jakým se k ní přibližujeme. Tedy o vztah mezi racionalitou a estetickým

³⁴⁴ Umělec nebo režisér dokáže prostřednictvím estetiky šoku (W. Benjamin) vyvolat ve čtenáři či divákovi náhlou změnu v jeho smýšlení. Zvláštní postavení pak mají ta umělecká díla, která překračují obecně přijímané meze, jako je tomu například v naturalistických pasážích líčících zvěrstva a mučení u norského romanopisce Jense Bjørneboea (*Frihetens øyeblikk*, 1966) nebo ve zvláštním obraze lidské vůle k násilí a krutosti u Pasoliniho (*Salò aneb 120 dnů Sodomy*, 1975).

³⁴⁵ Podle Konrada Paula Liessmanna: „[...] každá filozofie umění musí vzít v úvahu, že vzájemný poměr filozofie a umění charakterizovalo vždy silné napětí. Od té doby, co filozofie objevila samu sebe, tedy od Platóna, pokouší se vypudit umělce ze svých a státních sfér. Umění jako stín stínu, jak říká Platón, který sám byl opravdovým básníkem, je cestou ke lži, nikoliv k pravdě – a filozofii a opatrovatelskému státu musí jít v první řadě o pravdu.“ LIESSMANN, Konrad Paul. *Filozofie moderního umění*. Přel. Jiří Horák. Olomouc : Votobia, 2000, s. 12.

vjemem.³⁴⁶ Na druhou stranu je zřejmé, že si filozofie dokázala najít cestu k umění. Vzpomeňme například Martina Heideggera, který se ve svém pozdním věku věnoval interpretaci básnických textů, jejichž čtením je možné *naslouchat bytí*.³⁴⁷ Umělecký text nám skýtá východisko k tomu, abychom porozuměli sami sobě, svému pobývání ve světě, ale i věcem dávno minulým. Připomeňme zde hermeneutické východisko Paula Ricoeura, podle kterého nám texty mají otevírat nové obzory, obohacovat nás a vytvářet v nás kritický postoj ke světu. Umělecký zápal je navíc pro osvětlení problému důležitý, protože, jak již jsme poukázali, literatura a hraný film může pohoršovat, a čtenáři tak přinést možnost poznání sebe sama a následné očištění.³⁴⁸ Znak má podle Ricoeura schopnost konfigurace i refigurace. Umělecké dílo literární i filmové vede se svým čtenářem dialog, mnohdy značně rozporuplný. Ona refigurační funkce je mimetická: „Nejde tu ovšem o reprodukci reality, nýbrž o restrukturuaci čtenářova světa konfrontací se světem díla; v tom spočívá kreativita umění, že proniká do světa všední zkušenosti, aby jí zevnitř dala nový tvar.“³⁴⁹ Umělecké dílo není pouhým fiktivním objektem nefunkčním ve vztahu k reálnému světu, nýbrž naopak vybaveným schopností zasáhnout svého čtenáře a diváka a proměnit jeho pohled na události, jichž se účastnil nebo které k němu doléhají prostřednictvím historických zpráv a

³⁴⁶ Tamtéž, s. 14.

³⁴⁷ Jaroslav Hroch upozorňuje, že porozumění textu u Heideggera předpokládá: „pouze mu naslouchat, a to zcela pasivně, kdy interpret prostě ví, že básnický jazyk tohoto díla je absolutně a jednoznačně pravdivý.“ HROCH, Jaroslav. *Filosofická hermeneutika v dějinách a v současnosti*. 1. vyd. Brno : Masarykova univerzita, 1997, s. 45.

³⁴⁸ Podle Ricoeura „literatura a umění možná mají trvalou funkci vyvolávat pohoršení: umělec tím, jak naléhavě, ne-li se zalíbením, předkládá zlo, trhá konvenční a pokrytecký obraz, který se pokoušejí o sobě slušní lidé vytvořit, a tak je umělec neustále obviňován, že poškozují obraz člověka a napomáhá jeho zvrhlosti.“ RICOEUR, Paul. *Život, pravda, symboly*. Přel. Miloš, Rejchrt, Jan Sokol. 2. vyd. Praha : Oikoymenh, 1993, s. 111.

³⁴⁹ RICOEUR, Paul. *Myslet a věřit : kritika a přesvědčení*. Přel. Miloš Rejchrt. vyd. 1. Praha : Kalich, 2000, s. 217.

analýz. Literární či filmový text má však jinou moc: „[...] umění umožňuje člověku odpoutat se od utilitárních a manipulativních přístupů ke světu a tím jej uvolňuje pro celou oblast citů [...]“³⁵⁰ Historik umění David Freedberg se pozastavuje nad tím, proč se skrýváme před našimi reakcemi při setkání s uměním a tím se vzdáváme podstatné součásti umělecké komunikace. „Tak se z těch z nás, kdož jsme výchovou a vzděláním předurčení k rezervovanému pozorování a chování, stávají přesvědčení formalisté, kteří se odvracejí od životodárného pramene síly uvnitř i kolem nás.“³⁵¹ Právě přiznání výpovědní hodnoty narativního uměleckého díla ve smyslu jeho poznávací funkce je důležitým krokem na cestě k analýze poválečného umění.

Literární i filmoví tvůrci mohou přivést své postavy do situací, které Jaspers nazývá mezními. V nich pak se rozhodují pro další jednání a čtenář či divák může být přímým, často niterným svědkem toho, jak se chovají a pro co se pod tlakem okolností rozhodnou. V proslulém filmu Luchina Viscontiho *Soumrak Bohů* (1969), v němž režisér ztvárnil rozpad staré německé rodiny v době rozvíjejícího se nacismu, jsme svědky otřesných závěrečných scén. Po incestu mezi matkou a jejím psychicky vyšinutým synem Martinem, a tedy po prolomení jednoho ze základních tabu lidské kultury, se matka utápí v sebezničujících pocitech viny, zatímco Martin „dospívá“ k nalezení sebe sama v nacistické ideologii. Filmový vypravěč nám dává nahlédnout svým širokým pohledem do různých zákoutí příběhu, a víme tedy, že Martin, který by v sobě měl nést vinu za smrt malého židovského děvčátka, jež znásilnil a které se pak oběsilo, se zbavuje viny příklonem k nacistické ideologii. Našeptávačem v podobě inteligentního

³⁵⁰ Tamtéž, s. 231.

³⁵¹ FREEDBERG, David. *Zobrazování a realita*. KESNER, Ladislav (ed.). *Vizuální teorie: současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Přel. Lucie Vidmarová, Ladislav Kesner. 2. vyd. Jinočany : H & H, 2005, s. 171 - 172.

pohlavára SS je doveden k tomu, že proti vině staví tvrdost jako hlavní princip „nového řádu“. Namísto poznání hrůzyplného zločinu získává sám pro sebe ideologické alibi: znásilněná dívka byla přece Židovka. Jsme svědky vědomého rozhodnutí této postavy pro nenávist, ničení a nebytí, jak o tom pojednává Jaspers. Martin zapříčiní smrt své matky a nevlastního otce - oba dožene k sebevraždě. Scéna, při níž syn - vrah nachází matku a jejího muže mrtvé uprostřed honosného pokoje obrovského sídla, v jeho obličejích ztuhnou rysy a on před oběma mrtvolami zvedne ruku k nacistickému pozdravu, symbolizuje perverzitu samotných základů německého režimu. Narativ a šokující estetika ukazují další možnost, jak nahlédnout za ustavičně nás obklopující horizonty prostřednictvím zdařilého uměleckého díla.

5.K problémům české literatury ve filmu od konce padesátých let do konce šedesátých let

Vztahy mezi literaturou a filmem byly navázány - jak jsme připomněli v kapitole věnované myšlení o adaptaci - od samotného počátku nového média. Ve druhé polovině 20. století pak literaturu i film postihly obdobné osudy vycházející z politického vývoje české společnosti. V českém kulturním kontextu došlo po roce 1948 k jisté literární nadvládě, neboť schválený literární kánon měl poskytnout témata pro filmovou produkci³⁵² a vybraní spisovatelé měli úzce spolupracovat s filmovou tvorbou. Druhý díl vznikajících dějin české literatury 1945 - 1948, které již akcentují důležitou intermediální výměnu, poskytuje důležité srovnání: v roce 1953 byla téměř polovina všech realizovaných filmů adaptací literatury a o tři roky později dokonce osmnáct filmů z celkového počtu dvaceti tří vycházelo z literární předlohy.³⁵³ Ať již šlo o téma historické, které bylo účelovou interpretací českých dějin, nebo o téma soudobé, film se podřizoval základním axiomům doby. Nelze hovořit o svobodném uměleckém projevu, neboť literatura i film měly především sloužit nové ideologii (film byl považován za důležitý nástroj pro ovládnutí mas). V padesátých letech byla adaptována řada socialistickorealistickejších románů, mimo jiné i stěžejní Řezáčův *Nástup* (1952, rež. Otakar Vávra).

³⁵² Velkého ohlasu se kupříkladu dočkala tvorba Aloise Jiráska (hojně vydávaná v souvislosti s tzv. jiráskovskou akcí započatou v roce 1948); v padesátých letech byly vytvořeny čtyři přepisy jeho literárních děl: Karel Steklý natočil *Temno* (1950), Martin Frič *Psohlavce* (1955), Otakar Vávra *Protí všem* (1957) a Miloš Makovec *Ztracence* (1957). Poslední adaptace se jako jediná vymkla dobovému „čtení“ Jiráskova díla.

³⁵³ ČORNEJ, Petr (red.), DOKOUPIL, Blahoslav (red.), JANÁČEK, Pavel (red.), JANOUŠEK, Pavel (red.), KŘIVÁNEK, Vladimír (red.), TÁBORSKÁ, Jiřina (red.). *Dějiny české literatury 1945-1989. II. 1948-1958*. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.ucl.cas.cz/DCL48-58.pdf>>.

Tendenčním rysům se nevyhnuly ani v té době mimořádné přepisy lyrických děl Fráni Šrámka, které režíroval Václav Krška: *Měsíc nad řekou* (1953) a *Stříbrný vítr* (1954). Na rozdíl od běžné tvorby se nicméně zaměřily na vykreslení nejistot mladého člověka a na jeho odpor ke konvencím. Právě posun k subjektu byl krokem i metodou, v nichž lze spatřovat odklon od schematických struktur literární a filmové produkce první poloviny padesátých let. Jisté uvolňování poměrů se ve druhé polovině tohoto desetiletí projevilo také kritikou politického a společenského systému, kupříkladu ve filmu *Zářijové noci* režiséra Vojtěcha Jasného (1956, přepis divadelní hry Pavla Kohouta). Tento film byl nicméně spolu s dalšími snímky kritizován na banskobystrickém filmovém festivalu (1959), na kterém se ukázalo, že spor mezi uměleckým filmem a komunistickými politickými strukturami je založen na rozporu mezi svobodnou a účelovou interpretací soudobé skutečnosti i historie.³⁵⁴ Jak připomíná Zdeněk Štába, příspěvky, které na banskobystrickém festivalu zazněly, se zaměřily především na „ideovou a uměleckou situaci v kinematografii, konformistický postoj kritiky“³⁵⁵, což přispělo k odmítnutí jakéhokoli pokusu o tzv. „revizionismus“. Tato nevole nicméně pouze zbrzdila začínající proces směřující k tvůrčí svobodě, který se v této době již plně rozvíjel v literatuře. Nová generace filmových tvůrců se začala postupně obracet k soudobým společenským problémům, aniž by byla ochotna přijímat konformistická pravidla starších autorů. Společným zájmem literárních a filmových tvůrců v šedesátých letech byl odklon od schematizujících tendencí v uměleckém projevu a hledání neideologizovaných odpovědí na otázky související

³⁵⁴ Srov. BILÍK, Petr. *Realistická tendence českého filmu*. Aluze, 2006, roč. 10, č. 1, s. 149.

³⁵⁵ ŠTÁBLA, Zdeněk. K poválečnému vývoji v kinematografii. In *Filmový sborník historický*. [Sv.] 4, Česká a slovenská kinematografie 60. let. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 1993, s. 15.

se současností i minulostí. Ani v této dekádě se však zájem o prozkoumání různých lidských situací nesetkával se souhlasem politické moci.³⁵⁶ Zásadní vliv na změnu filmové i literární poetiky měly v šedesátých letech impulsy přicházející ze zahraničí. Ve zkratce lze říci, že v literatuře to byla především poetika francouzského nového románu iniciující tvárné pokusy (Alaina Robbe-Grilleta připomeneme v následující kapitole), existenciální próza vycházející z různých pozic, od absurdity (Samuel Beckett, Albert Camus atd.) po ukotvenost ve víře (Graham Greene, François Mauriac atd.) či klasické narativní modely americké literatury (Joseph Heller, John Updike atd.). Inspirační popudy pro režiséry pak vycházely z neorealismu, nových vln ve Francii, Itálii či ve Velké Británii, či z mimořádné tvorby Ingmara Bergmana. Spisovatelé ani režiséři těmto inspiračním zdrojům nepodléhali zcela - ve filmu dala epocha nových vln „vyniknout specifickému duchu každé z národních kinematografií“³⁵⁷.

Na konci padesátých let vzniká jeden z prepisů, který podrobíme analýze: *Romeo, Julie a tma* (1959). Společně s *Vyšším principem* Jiřího Krejčíka (1961), který je adaptací jedné z povídek Drdovy knihy *Němá barikáda* (1946), se v něm režisér Jiří Weiss obrací k nedávné minulosti. Přestože oba snímky vycházejí z dobových stereotypů, je u nich zároveň zřetelná snaha režisérů alespoň částečně hledat a pojmenovat válečný prožitek novým způsobem. Zaměření na osobní lidskou

³⁵⁶ Zdeněk Štába k tomu píše: „Zájem filmu o člověka, o podmínky jeho existence a seberealizace, o jeho štěstí, úzkosti, frustrace, jeho místo ve společenské struktuře, narážel až do ledna 1968 na odpor oficiálních míst. Toto odkrývání pravdy o člověku postupovalo ve filmech mladé vlny v několika etapách a postihovalo stále hlubší vrstvy: od poznání existencionálních problémů člověka až k společenským strukturám, k postavení jednotlivce ve společnosti a k analýze společenských jevů.“ Tamtéž, s. 19.

³⁵⁷ ŠKAPOVÁ, Zdena. Cesty k moderní filmové poetice. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 45.

odpovědnost, strach, antihrdinský, ba dokonce zbabělý postoj, to vše konvenovalo s literárními tendencemi konce padesátých let. V tomto smyslu se vývoj ubíral jiným směrem, než jak byl naplánován na konci čtyřicátých let. Josef Vohryzek ve svém článku *Próza dnes*³⁵⁸ z konce padesátých let věnovaném knihám Jana Otčenáška, Karla Ptáčníka, Josefa Škvoreckého a Arnošta Lustiga dokládá, že se nevyplnila představa některých marxistických kritiků o unifikaci literárního procesu jak ve smyslu tematickém, tak i tvárném.³⁵⁹ Vývoj byl zcela opačný, namísto jednotného stylu literatury, která se měla stát manipulativním nástrojem (řečeno s Václavem Černým literaturou užitkovou³⁶⁰), se pozvolna začíná objevovat vícehlasost jako určující fenomén přicházející dekády předznamenaná i Otčenáškovou prózou. Později, v době vrcholící normalizace, vychází v Československém filmovém ústavu sborník nazvaný *Filmové plátno a ideologický boj* (1980). Filip Jermaš zde napadá snahy o nový pohled na nedávnou minulost, jejichž jediným smyslem je podle něj útok na „odkaz antifašistického boje“³⁶¹. Jiný autor, Rostislav Jureněv, kritizuje obecnější tendence moderní umělecké

³⁵⁸ Srov. VOHRZEK, Josef. *Próza dnes*. Květen, 1957–58, roč. 3, č. 14, s. 780 – 782.

³⁵⁹ Jana Hádková upozornila na „ideologické tendence“ ve filmové kritice padesátých let, která „znamenala při hodnocení důraz na ideovou hodnotu filmového díla, přičemž však v hodnoceních převažovala ideologická, úzce utilitární hlediska, uplatňovaná zcela v souladu s požadavky řídicích složek.“ HLÁDKOVÁ, Jana. K filmové kritice šedesátých let. In *Filmový sborník historický*. [Sv.] 2; 90 let vývoje československé kinematografie. 1. vyd. Praha : Československý filmový ústav, 1991, s. 271.

³⁶⁰ Václav Černý poukázal na rozdílnost mezi uměleckou a ideologickou tvorbou, když napsal: „Umění, literatura je hledání posledních cílů lidských, ztělesnění životních významů, smyslů; nikterak ne propagace nástrojů a prostředků k těmto cílům.“ ČERNÝ, Václav. *Literatura umělecká a literatura užitková*. In ŠÁMAL, Petr (red.). *Z dějin českého myšlení o literatuře 1 (1945 – 1948)*. *Antologie k Dějinám české literatury 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha : Ústav pro českou literaturu, 2001, s. 84.

³⁶¹ JERMAŠ, Filip. *Filmové plátno a ideologický boj*. In *Filmové plátno a ideologický boj*. Přel. Otakar Váňa. Praha : Československý filmový ústav, 1980, s. 15.

kinematografie: „Mnozí západní umělci vycházejí z idealistických koncepcí nezávislosti umění na životě, hlásají umělcovu nezávislost na společnosti, na ideovém a politickém boji. Ale soudobé západní umění silně ovlivňuje existencialismus, freudismus a strukturalismus, jež vyjadřují vědomí izolovaných lidských osobností, zachvácených strachem před smrtí a před životem, rozdíraných vnitřními rozpory a komplexy.“³⁶² To, co dnes hodnotíme jako vynikající umělecký počín, se v sedmdesátých a osmdesátých letech jevilo být protipokrokové a nestrannické.³⁶³ A právě tento z hlediska kultury tragický horizont opíšeme i analyzovanými díly.

K analýze dobového poetického pohybu ve vztahu k ideologii i k dílu samotnému přispívá pohled na rétoriku vybraných textů. Seymour Chatman poukazuje na to, že rétorika uměleckého díla nás může získávat pro vnitřní strukturu textu, nebo naopak pro ta témata, která existují mimo svět příběhu. V prvním případě rétorika slouží estetickému účelu, ve druhém ideologii.³⁶⁴ Spisovatel, jehož próza není didaktická, nás nepřesvědčuje o správnosti konání svých postav, ale o „způsobu, kterým je jejich činění prezentováno, a síle a kvalitě iluze“³⁶⁵. Otčenášková novela *Romeo, Julie a tma* je příkladem prózy, která se neobratně pokouší hledat cestu mezi ideologickou estetikou a svobodnou tvorbou. Takový pokus je už z principu odsouzen ke ztroskotání, což je patrné

³⁶² Jureněv, Rostislav. *Ideologický boj ve filmovém umění*. Tamtéž, s. 50.

³⁶³ Jan Kliment se ve svém článku z roku 1971 pokouší tuto stranickost definovat především jako ohraničenost: „Vlna anarchistického maloměšťáctví, která dosáhla tak nevídaného rozmachu v letech nedávné hluboké společenské krize, rozkolísala i kritérium stranickosti, protože zastánci maloměšťáckých ideologií správně v této stranickosti viděli hráz proti svým ‚teoriím‘ volnosti, svobody a demokratičnosti bez břehů.“ KLIMENT, Jan. *Stranickost umění*. *Rudé právo*, 1971, roč. 51, č. 168, s. 4.

³⁶⁴ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 191.

³⁶⁵ Tamtéž, s. 181.

z vášnivých komentářů postav i vypravěče, které se dnešním čtenářům jeví být spíše komické. Rétorika však odkazuje i k vnitřní stavbě uměleckého díla, a tedy k jisté věrohodnosti a uvěřitelnosti světa příběhu.³⁶⁶

V období takzvané nové filmové vlny bylo vytvořeno několik adaptací, které v zásadě rozvinuly svoji původní literární předlohu. Pavel Švanda v této souvislosti hovoří o třech nejvýznamnějších okruzích adaptačního umění v české kinematografii, které zahrnují tvorbu Vláčilovu (V. Vančura, V. Körner), Menzelovu (B. Hrabal) a Vávrovu (F. Hrubín).³⁶⁷ Za vrchol převodu narativní prózy na filmové plátno v šedesátých letech lze považovat Vláčilovu *Marketu Lazarovu* (1967). Právě Vláčilovi, který generačně nespadal mezi „mladé autory“, se totiž podařilo využít ryze filmových technik k vytvoření svébytného přepisu a přitom respektovat mnohé z původního literárního díla. Odkazem na *Marketu Lazarovu* vlastně akcentujeme jednu ze základních tendencí šedesátých let – neobávat se síly literárního díla. Filmaři se tedy v šedesátých letech pokoušeli adaptovat texty, které byly náročné svou estetikou i narativní strukturou. Takové směřování bylo patrné kupříkladu ve filmových prepisech prozaických textů Bohumila Hrabala, především v povídkovém filmu *Perličky na dně* (1965) režisérů Věry Chytilové, Jaromila Jireše, Jiřího Menzela, Jana Němece a Evalda Schorma. Jiří Menzel, který sám natočil povídku *Smrt pana Baltahazara*, v adaptaci hrabalovské látky pokračoval. Je

³⁶⁶ S. Chatman pro vysvětlení termínů přesvědčivost nebo věrohodnost uvádí, že „síla“ a existence určité postavy je: „uvěřitelná, přijatelná uskutečnitelná; fikční svět, který obývá, je soudržný, uvěřitelný, pravděpodobný v sobě samém.“ Tamtéž, s. 184.

³⁶⁷ Pavel Švanda k tomu dale říká: „Tato tři hnízda otázek a odpovědí jsou navzájem obtížně porovnatelná, ale nepochybně mají společné jádro: tvorba filmařů adaptátorů byla silně ovlivňována dobovými mimokulturními požadavky až agresemi. Ve všech případech však šlo o velmi významný vliv na obecně přijatou interpretaci literárního díla.“ Které filmové adaptace českých děl vás zaujaly? *Dokořán: Bulletin Obce spisovatelů*, Praha : Obec spisovatelů, 2003, roč. 7., č. 25, s. 5 – 6.

příznačné pro konec této dekády, že jeho film *Skřivánci na niti* (1969) se k divákovi dostal až o jedenadvacet let později.

Naším úkolem není v úplnosti rozvést mnohvrstevnatou problematiku šedesátých let v literatuře a ve filmu (museli bychom se věnovat dalším problémům: absurditě, variaci, hře atd.)³⁶⁸, nýbrž analyzovat ty filmové přepisy, které aktualizují válečný prožitek. Snaha zachytit příčiny i důsledky války v literatuře a ve filmu se objevila již v letech čtyřicátých; v literatuře tak učinil Jiří Weil svým románem *Život s hvězdou* (1949), ve filmu pak Alfréd Radok snímkem *Daleká cesta* (1949). Existenciální román Jiřího Weila se záhy stal terčem ostré kritiky Ivana Skály a Ladislava Štolla, protože stál v příkré opozici k preferované ideologické a budovatelské literatuře (sám filozofický i literární existencialismus byl napadán již v období tříleté svobody mezi lety 1945 - 48). Radokův film tematizující židovskou katastrofu byl na dlouhou dobu zakázán.³⁶⁹ Přejdeme-li již zmíněné filmy *Romeo, Julie a tma* a *Vyšší princip*,

³⁶⁸ V této souvislosti připomeňme, že se jednomu z režisérů české nové vlny - Miloši Formanovi - podařilo dosáhnout uznání při adaptování literatury do filmu v kontextu světové kinematografie. Filmem *Přelet nad kukaččím hnízdem* se podle Thomase J. Slatera zařadil mezi „přední adaptátory soudobé americké literatury.“ SLATER, Thomas J., *One flew over the cuckoo's Nest: A tale of two decades*. In AYCOCK, Wendell - SCHOENECKE, Michael. *Film and Literature. A Comparative Approach to Adaptation*. Lubbock : Texas Tech Press, s. 57.

³⁶⁹ Stanislava Prádná uvádí, že Radokova *Daleká cesta* byla až do počátku šedesátých let jediným filmem analyzujícím holocaust: „Pokud se nějaký židovský motiv nebo prvek přece objevil, tak jako marginálie nebo byl jen neurčitě naznačen (*Romeo, Julie a tma*). I v ‚koncentračnických‘ filmech byl židovský element zamlčován - Jasného film *Přežil jsem svou smrt* (1960), Solanův *Boxer a smrt* (1962). Ještě ani ve filmech Jana Němce podle Lustigových předloh se o židovském symptomu ve 2. světové válce nemluvalo (absolventské *Sousto*, 1959, *Démanty noci*, 1964). Hráz utajování prolomil teprve Zbyněk Brynych *Transportem z ráje* (1962) podle Lustigových povídek a filmem *...a pátý jezdec je Strach* (1964) s centrálním hrdinou, jehož osobní trauma z protektorátu je determinováno židovskou příslušností.“ PŘÁDNÁ, Stanislava. *Poetika postav, typů (ne)herců*. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 357.

k dalšímu rozvoji válečného tématu dochází v šedesátých letech. Událostí byly především *Démanty noci* (1964) Jana Němce; vzpomeneme-li na Cieslarův adaptační model, šlo o vyhraněnou formu interpretace. Němec se nespokojil s tím, že by jeho filmu vládl silný Lustigův příběh. Rozhodl se za pomoci vizuálních aluzí a průniků ukázat myšlenky postav, zachytit jejich vzpomínky. Zásadním novem zde bylo využití ruční kamery, která, jak napsala Marie Mravcová, s utíkajícími židovskými chlapci „klopýtá, škobrtá a pokulhává, potácí se, popadá dech, klesá vyčerpáním“³⁷⁰.

Mezi režiséry, kteří svými filmy obračejícími se k válečné zkušenosti přispěli k rozrušení dříve stereotypizované polarity mezi vinou a trestem, dále patří Karel Kachyňa (*Kočár do Vídně*, 1966), Zbyněk Brynych (*Transport z ráje*, 1962; *...a pátý jezdec je Strach*, 1964), Juraj Herz (*Spalovač mrtvol*, 1968) či slovenská dvojice Ján Kadár a Elmar Klos (*Obchod na korze*; 1965). Intermediální vztah byl u prvně jmenovaného *Kočáru do Vídně* opačný, než jaký většinou sledujeme: Jan Procházka své baladické dílo napsal až po uvedení filmu. Co jej nicméně spojuje s námi analyzovaným literárním dílem *Adelheid* a jeho adaptací, je snaha znejistit do té doby nesmiřitelnou opozici mezi Čechy a Němci. Tendence, která měla být v následujících dvou dekádách opět zcela nepřípustná.

³⁷⁰ MRAVCOVÁ, Marie. Čtvero literárních inspirací. In *Filmový sborník historický*. [Sv.] 4, *Česká a slovenská kinematografie 60. let*. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 1993, s. 80.

5.1. Roztříštěná zkušenost

Zopakujme, že v literárních dílech a jejich adaptacích, které analyzujeme v interpretačních kapitolách, je patrný nadosobní poetický pohyb, který souvisel s dobou jejich vzniku. Zatímco v novele *Adelheid* je využito prvků moderní narace, *Romeo, Julie a tma* vychází z výstavby tradičnějšího literárního útvaru. Obdobně je tento pohyb zřejmý i ve filmových přepisech těchto literárních děl. Pokusme se onen rozdíl objasnit. Začneme vztahem mezi světem a jeho nápodobou v umění. Rudolf Arenheim se ve svém článku *Dnešní umění a film* z roku 1965 zamýšlí nad rolí hraného filmu v širším kulturním kontextu. Arenheim vychází z pohledu na vztah mezi světem a jeho zobrazením v umění. Umění v tzv. „předmoderní“ etapě dějin věrně zachycovalo podobu světa, ve 20. století se však malíř kloní k abstrakci, zříká se přímého zobrazování, a tím zakládá „umělecké dílo jasně jako objekt, který má svou vlastní, nezávislou existenci“³⁷¹. Svět jako inspirační zdroj je pojednou nazírán jinak, umělec hledá smysl věcí tím, že překračuje jejich viditelné hranice, vstupuje do jejich nitra, kde teprve nalézá záblesky skutečnosti. Zachycení povrchu ztrácí svůj smysl, jde o výraz deskripce, která se jeví jako zastaralá metoda. Jistým paradoxem fotografie a filmu je pak to, že obě média, která se konstituují v době zrodu moderního umění, vycházejí z „mechanické věrnosti obrazu“³⁷². Zatímco se tedy moderní malířství odklání od reálné podoby věcí, film s nimi musí pracovat.³⁷³ Autenticita

³⁷¹ ARENHEIM, Rudolf. Dnešní umění a film. Přel. Hermina Marxová, Ivan Žáček. *Illuminace*, 1993, roč. 5, č. 4, s. 109.

³⁷² Tamtéž, s. 110.

³⁷³ Arenheim k základní danosti filmu trefně doplňuje: „Film je vnuk renesance. Vrací se ke zrodu přírodovědy, k hledání techniky, kterou by se příroda dala věrohodněji reprodukovat a měřit, zpět ke *camera obscura*, kterou malíři po staletí používali jako vítanou berlu, zpět ke kreslení siluet, které vyvolalo módu objektivního zobrazení krátce předtím, než byla vynalezena fotografie. Pohyblivá fotografie byla

takového obrazu se může jevit bezobsažná v tom smyslu, že vlastně neinterpretuje realitu v jejím otevřeném, sémantickém aspektu. Filmový záběr je přece pouhou nápodobou vnějších kontur předmětného světa. Film je však především pohybem, jeho umělecká možnost je založena na dramatickém rozměru média.³⁷⁴ Film může přinést divákovi niterné zakoušení světa, jako umělecká tvorba, řečeno s Godardem: „vykresluje duši věcí“³⁷⁵. To, co se může jevit jako omezující faktor, je ve skutečnosti jen jedním z aspektů filmu. Adaptace Jana Němce *Démanty noci* je dobrým příkladem tohoto pohybu.

Arenheim oprávněně tvrdí, že zkušenost není v lidské mysli držena v homogenním tvaru, nýbrž je rozbita do jednotlivých vzpomínek či jejich stop a asociací; pravidla času a prostoru jako organizujících principů zde neplatí. A právě moderní prozaici a filmoví režiséři se odklánějí od uspořádané zkušenosti k tomuto „chaosu“, který však odpovídá lidskému zakoušení každodennosti. Pravidla časového a prostorového uspořádání jsou zpřetrhána, lidská zkušenost je pojednou důležitější než lineární fabulační princip.³⁷⁶

pozdním vítězstvím v boji o ovládnutí konkrétní reality.“ Tamtéž, s. 110.

³⁷⁴ Srov. SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění. Eseje o filosofii, umění a kultuře*. Přel. Jiří Ogrocký. Brno : Barrister&Principal, 2005, s. 33.

³⁷⁵ Jean-Luc Godard k této možnosti filmu píše: „Jde o onen vzácný okamžik, kdy ve filmu jako *Madam Bovary* od Jeana Renoira Emma a Léon vycházejí z kostela a my náhle ucítíme vůni kamení a spolu s ní onen mdlý závan života v Rouen, zklamaných nadějí Emmy Bovaryové.“ GODARD, Jean Luc. *Texty a rozhovory*. Přel. Helena Bendová, David Čeněk, Lenka Mikolášková, Matyáš Pelant, Ladislav Šerý. 1. vyd. Jihlava : JSAF, 2005, s. 56.

³⁷⁶ Jean Godard postihl zakoušení každodennosti v Bergmanových filmech: „Ingmar Bergman je vlastně filmařem okamžiku. Každý z jeho filmů se rodí ze zamyšlení se hrdinů nad přítomným momentem, přičemž toto zamyšlení je prohloubeno jakousi nerozhodností trvání [...] Bergmanův film, to je, můžeme říct, osmdesátina vteřiny, která se promění a protáhne na hodinu a půl. Je to celý svět mezi dvěma mrknutími víček, smutek mezi dvěma údery srdce, radost ze života mezi dvojím tlesknutím rukou.“ GODARD, Jean Luc. *Texty a rozhovory*. Přel. Helena Bendová, David Čeněk, Lenka Mikolášková, Matyáš Pelant, Ladislav Šerý. 1. vyd. Jihlava : JSAF, 2005, s. 75.

K obdobnému poznatku dochází i francouzský filozof a poststrukturalista Gilles Deleuze, který odlišuje klasické a moderní podoby zachycení příběhu ve filmu: „Vyprávění zvané klasické vyplývá přímo z organické kompozice obrazů-pohybů (montáže) nebo z jejich specifikace v obrazech-vjemech, obrazech-afekcích, obrazech-akcích podle zákonů senzomotorického schématu.“³⁷⁷ V moderní filmové naraci je ono senzomotorické schéma podle Deleuze rozbouráno: „Je vyrváno zvnitřku. To znamená, že vjemy a akce se již nezřetězují a že prostory se již nekoordinují ani nevyplňují. Postavy, zachycené v čistých optických a zvukových situacích, jsou odsouzeny k bloudění či projížďce. Jsou to ryzí vidoucí, kteří již neexistují v intervalu pohybu a kteří dokonce nemají ani útěchu ve vznešeném, jež by jim dovolilo znovu se spojit s hmotou nebo dosáhnout ducha. Jsou spíše vydány na pospas něčemu nesnesitelnému, totiž samé své každodennosti.“³⁷⁸ Fenomén každodennosti je jedním ze spojů literatury a filmu v šedesátých letech, neboť v této době příběh přestal vítězit nad autenticitou.

5.2. Dostatek a nedostatek poznání

K moderní próze a jejím specifikám dnes existuje nepřeborné množství literatury. V této podkapitole se opřeme o úvahy rozvíjené francouzským spisovatelem a teoretikem Alainem Robbe-Grilletem. Rozdíl mezi románovou narací z devatenáctého a dvacátého století spatřuje Robbe-Grillet

³⁷⁷ DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz - čas*. Přel. Čestmír Pelikán. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2006, s. 37.

³⁷⁸ Tamtéž, s. 53.

v úplnosti či neúplnosti vědění o světě příběhu.³⁷⁹ Sám akt vyprávění příběhu (událost, kterou jsme pojmenovali v souvislosti s teorií Gérarda Genetta) je počínaje Flaubertem mnohem komplikovanější, neboť svět, který je předobrazem románu, začal být méně srozumitelný. Uspořádání událostí v moderní próze pak podle Robbe-Grilleta postupně ztrácelo linearitu, ba dokonce se zápletky začala rozpadat, stejně jako si člověk uvědomil, že svět jako celek je mu nesrozumitelný. To však neznamená, že by moderní próza nepotřebovala příběh, který je možné najít v různých podobách u Prousta, Becketta či Faulknera. Jde o způsob podání tohoto příběhu (nebo mikropříběhů); ve fabuli nenacházíme jistotu z jasně uspořádaného světa příběhu - „její poklidnost, její nevinost“³⁸⁰. Nejistota se stala uměleckou kvalitou, vševědoucí vypravěč, jehož objektivní pohled se podobá pohledu Božímu, je vystřídán rozporuplným a kolísavým pohledem váhavého subjektu (této metody je - byť v rovině fokalizace - využito v Körnerově novele *Adelheid*). Moderní literární text poskytuje „zkušenost omezenou, nejistou“³⁸¹. Je, jak jsme upozornili v souvislosti s rozdílností mezi literárním dílem a jeho adaptací, místem, kde se rodí význam, pohledem dovnitř, do „totální subjektivity“. Dalším aspektem proměny, na který Alain Robbe-Grillet upozorňuje, je proměna postavy. Její tradiční podoba zahrnuje jak výstřední, tak i univerzální prvky, tvář, jméno. Odklon od tradiční postavy stojí ve vztahu k celku: „Svět sám už není oním soukromým

³⁷⁹ Na tento poznatek Alaina Robbe-Grilleta upozornil Jiří Trávníček, který Robbe-Grilletovy úvahy dále rozvinul. In TRÁVNÍČEK, Jiří. *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*. 1. vyd. Brno : Host, 2003, s. 18.

³⁸⁰ ROBBE-GRILLET, Alain. *Za nový román*. Přel. Petr Pujman. 1. vyd. Praha : Odeon, 1963, s. 25.

³⁸¹ Tamtéž, s. 98.

majetkem, dědičným a zpeněžitelným, oním druhem kořisti, kterou nebylo třeba ani tak poznat, jako dobýt.“³⁸²

Shrňme, že moderní literární text se nevyznačuje „doslovnou“ znalostí světa příběhu, nýbrž náznaky. V tom se liší od románů Dickensových či Balzacových, jejichž vševědoucí vypravěč detailně zpřítomňoval svět příběhu, čímž vytvářel dojem všeobjímající souvislosti a klidu. Román již není obtiskem skutečnosti, pro svoje vyjádření nepotřebuje nutně předmět, který by ukázal (jako to činí filmový záběr). Zde jde o mentální obraz utkvělý v hlavě empirického autora. Robbe-Grillet, který byl sám vůdčím představitelem „nového románu“, trefně vymezuje vztah mezi materiálním světem a myšlenkou. Vzpomíná, jak hodlal v jednom románu přesně zachytit let racků. Odjel do Bretaně, kde však poznal, že zdejší rackové mají s těmi románovými pramálo společného; ti románoví se však „stali skutečnějším, protože byli nyní imaginární“³⁸³. Román tedy nemá informační funkci kroniky, ale „skutečnost konstituuje“³⁸⁴. Romanopisec na rozdíl od režiséra nemusí hledat nebo vytvářet onen předmětný svět, který by vyplnil mizanscénu jeho díla. Za třetí pak vyzdvihneme moment pochybnosti, který se stává základním hybným principem moderní prózy i filmu (připomeňme zde otevřený konec Vlácilovy *Adelheid*, který činí tento film symboličtější než uzavřený konec Körnerovy předlohy).³⁸⁵ Takový text pak nejen že je obrazem našeho vlastního pobývání ve světě, ale poskytuje nám zkušenost, která nemá normativní charakter. Je

³⁸² Tamtéž, s. 21.

³⁸³ Tamtéž, s. 113.

³⁸⁴ Tamtéž, s. 113.

³⁸⁵ Problémem otevřeného a uzavřeného konce se zabývá Helmut Bonheim. Za otevřený konec označuje takový narativ, který ponechává některé věci v tajnosti, konflikty jsou nedořešeny, „děj je přerušen spíše než ukončen“. Uzavřený konec je opakem konce otevřeného, navíc je předznamenán jasnými textovými signály. In BONHEIM, Helmut. *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*. Cambridge : D. S. Brewer, 1982, s. 119.

na čtenářích, aby nejistě a klopýtavě hledali jeho význam, ale i smysl samotného čtení. Jakékoli čtení je totiž neuzavřeným procesem, neboť ani moderní umělecké dílo není uzavřeno v jediném jednoznačném významu.³⁸⁶ Moderní literatura, která se vzdala ambicí realismu, se obrací ke svým čtenářům, dává jim zakoušet jinou subjektivitu (neboť ve své vlastní subjektivitě jsme sami uvězněni).

Polarita mezi klasickou a moderní filmovou narací stojí mimo jiné i na dostatku a nedostatku vědění, nebo na způsobech, které iluzi o poznatelnosti rozvíjejí. Strategií realistického hraného filmu je co nejděrohodnější rozproštění příběhu před divákem, vysvětlení těch aspektů, které jsou pro porozumění dílu stěžejní, a uzavření příběhu takovým způsobem, který vylučuje zproblematizování zápletky nebo postav. Je logické, že v takových dílech nebylo možné využít neúplného vědomí jednotlivých postav nebo otevřeného konce. Tíživá existencialita mohla být v takovém tvaru představena jen neúplně, neboť tvar sám o sobě nepřinášel dostatek možností vyjádřit stěžejní motiv: nejistotu. Prolínání vidiny, strachu či snu se skutečností nebylo možné.³⁸⁷

³⁸⁶ Srov. CHVATÍK, Květoslav. Možnosti interpretace uměleckých děl (Ke kritice interpretačních metod). In CHVATÍK, Květoslav. *Od avantgardy k druhé moderně (Cestami filozofie a literatury)*. 1. vyd. Praha : Torst, 2004, s. 147.

³⁸⁷ Jak připomněla Zdena Škapová: „Klasický film by nepostavil diváka před otázkou, zda to, co se na plátně odehrává, je jen představa postavy, anebo realita, nepřipustil by zaváhání nad tím, kde se nachází předěl mezi nimi, či v jakém okamžiku se postava ze vzpomínek vrací do současnosti.“ ŠKAPOVÁ, Zdena. *Cesty k moderní filmové poetice*. PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 20.

5.3. Některá specifika klasické a moderní filmové narace

Z toho, co bylo doposud řečeno, je zřejmé, že poválečná filmová tvorba byla poutána „autoritativní mocí příběhu“³⁸⁸. Na rozdíl od literatury nebyly v české kinematografii až do počátku šedesátých let užity principy moderní narace do té míry, s jakou s nimi v literatuře pracuje Arnošt Lustig, Jiří Weil a mnoho dalších; filmy z této doby ukazují, jak „vypadá klasický tvar“³⁸⁹. I v literatuře byl nicméně tento „klasický tvar“ stále aktuální, jak dokládá Otčenášková novela *Romeo, Julie a tma*. Vybrané prvky klasické a moderní filmové narace lze osvětlit konfrontací Weissova přepisu *Romea, Julie a tmy* a Vláčilovy *Adelheid*. Hrdinové obou těchto hraných filmů jsou charakterizováni velmi odlišně. Ve filmu *Romeo, Julie a tma* jsou do popředí uvedeny dvě hlavní postavy, u kterých nacházíme jen několik rysů vztažených k jejich niterným stavům, představám, vzpomínkám či iluzím. Ostatní postavy přímo podléhají rozvíjenému příběhu (kupříkladu negativní postava kolaborantky Kubiasové či její protějšek, zatčený odbojář) i dobovým stereotypům. Klasický film se nesoustředil na „hlubší psychologizaci“³⁹⁰ postav, před subjektivitou dával přednost průhledné logice sledu událostí. V *Adelheid* nastává nejistota již ve chvíli, kdy divák pozná, že se před ním otevírá příběh letce a hrdiny Viktora Chotovického a Adelheid, dcery místního nacistického vůdce. Zatímco vnitřní svět postav není ve Weissově filmu téměř rozvíjen, kontrast *Adelheid* stojí právě na snech, iluzích a představách Viktora a nečitelnosti Adelheid. Problém času jako konstitutivní

³⁸⁸ Srov. tamtéž, s. 20.

³⁸⁹ Tamtéž, s. 14.

³⁹⁰ ŠKAPOVÁ, Zdena. Cesty k moderní filmové poetice. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 24.

jednotky filmového díla ukazuje na dvojí strukturaci. Vedle sebe tak stojí chronologický rozvrh událostí (*Romeo, Julie a tma*) a jeho narušení (*Adelheid*). Byt' je prožitek času ve Weissově filmu ústředním problémem, podléhá základním předpokladům klasické narace a není důsledně představen jako intenzivní existenciální událost. V naznačené konfrontaci se opět vyjeví, že ve Vláčilově *Adelheid* patří vnímání času k aspektům rozporuplnosti postav (v klasické filmové naraci je to jev nepřipustný). Narušení časové linearitě souvisí s dějem, který Weiss rozvíjí přímočaře, bez nejasností, jež by u diváků vyvolávaly „různočtení“. Kausalita musí být zřejmá a pochopitelná, závěr pak ustanovuje vyznění celého díla. Smrt židovské dívky asociující nelidskost doby i zbabělost je vyústěním pevně stanovených kauzálních spojů. Nic takového nenacházíme v *Adelheid*, kde jsou relativizovány motivy, k nimž Weiss ještě zaujímá pietnější stanovisko: hrdinství, rezistence, vina, problém Němců. Celková rozporuplnost *Adelheid* je pak završena otevřeným koncem, který by byl v klasické filmové naraci nemyslitelný. *Adelheid* se tříští, v jedné z klíčových scén, v níž Viktor seznává pravou povahu Heidenmanova domu, jsou v jediném okamžiku rozvíjeny dva děje ve dvou odlišných časových rozpětích.

Obrazovému dostatku poznání odpovídala v klasické naraci práce s kamerou. Jejím úkolem bylo „umožnit divákovi, aby snadno přehlédl obsah záběru a správně porozuměl jeho smyslu“³⁹¹. V *Adelheid* se však kamera stává autonomním a svébytným prostředkem narativní strategie (je váhavá, hledající). Také kompozice záběru je podřízena moci jedné z linií příběhu. Zatímco ve filmu *Romeo, Julie a tma* je využito malé hloubky ostrosti, nasvícení, což „svědčí o požadavku

³⁹¹ ŠKAPOVÁ, Zdena. Cesty k moderní filmové poetice. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let.* 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 30.

předmětné hierarchizace³⁹², v *Adelheid* je naopak kompozice rozrušená, hloubka ostrosti otevírá široké pole mizanscény. Významy v moderním filmu cestují mezi různými prostorovými plány. Nasvětlení scény (především ve smyslu kvality a zdroje)³⁹³ také odhaluje rozpor mezi klasickou a moderní filmovou narací. Nasvícené půdní scény ukazují Weissovu zacílenost na dialogy mezi Pavlem a Hanou. Vláčil v *Adelheid* hledá především autenticitu - proto je divák konfrontován s obrazovým podáním ztemnělých koutů starého domu.

³⁹² Tamtéž, s. 21.

³⁹³ Srov. BORDWELL, David - THOMPSON, Kristin. *Film Art. An Introduction*. 7. vyd. New York : McGraw-Hill, 2004, s. 191 - 192.

6. *Romeo, Julie a tma* - narušení stereotypu

Jan Otčenášek v novele *Romeo, Julie a tma* (1958) obrátil svoji pozornost k válce a k transportům Židů. V téže době se svědectví o holocaustu začalo v české literatuře rozvíjet, věnoval se mu především Arnošt Lustig v povídkových souborech *Noc a naděje* (1957), *Démanty noci* (1958) a Jiří Weil v románech *Harfeník* (1958), *Žalozpěv za 77 297* (1958). Česká literatura ve své nové vlně zaměřené na válku tematizovala holocaust dříve, než to učinil film, a poskytla tak inspiraci pro vznik několika adaptací. Weissův přepis *Romea, Julie a tmy* (1959) je po Radokově *Daleké cestě* prvním filmem, který židovskou tragédií zachycuje.

Jan Otčenášek se v padesátých letech podílel na budování socialistické literatury; na jejich počátku vydal román *Plným krokem* (1952), v němž mimo jiné rozvinul přerod od starého systému k novému i podřízenost jedince celospolečenským cílům. Na změně smýšlení nejistého intelektuála je postavena stěžejní Otčenášková próza tohoto období - *Občan Brych* (1955); zde sice autor naznačil směřování k jisté rozporuplnosti vnitřního života hlavního hrdiny, zároveň však neopustil metodu typového vykreslení fiktivních charakterů i obecného rozvržení společnosti podle dobových politických představ. Takové směřování plně odpovídalo Otčenáškovu pohledu na tzv. socialistické autory, kteří by měli vycházet z pevného ideového přesvědčení formujícího jejich tvůrčí činnost.³⁹⁴ O tom, že se autor dobrovolně uzavřel do tvůrčí

³⁹⁴ Jan Otčenášek zcela v souladu s dobovým smýšlením říká: „Já za ideový pohled socialistického umělce pokládám neustále rozvíjenou a pěstovanou schopnost nevidět nikdy fakta sama o sobě, ale vidět je neustále v procesu, vzájemném dialektickém vztahu a v mnoha - sociálních, mravních, historických - souvislostech. To ovšem předpokládá dvojí nezbytné: mít světový názor a neustále se vzdělávat odborně i filosoficky.“ Živé otázky socialistického umění. Rozhovor s Janem Otčenáškem, *Literární noviny*, 1960, roč. 9, č. 18, s. 4.

nesvobody, svědčí jeho snaha podílet se na oficiální literární komunikaci (v letech 1956 - 1960 byl prvním tajemníkem Svazu československých spisovatelů). Režisér Jiří Weiss k tomu píše: „Jan, který pocházel z chudých poměrů, si velice vážil svého postavení, a všechno, co napsal, kalibroval takovým způsobem, aby to bez potíží proklouzlo ideologickými síty.“³⁹⁵ Právě uvědomělá služba společenským idejím jako antiteze svobodné umělecké tvorby je jedním z důvodů, proč slibná témata nevedla ke vzniku hodnotnějších próz.

Základní rysy Otčenáškovy poetiky v novele *Romeo, Julie a tma* souvisejí se zaostřením pohledu na život člověka konfrontovaného s válečnými událostmi. Již titul naznačuje snahu symbolizovat tragédii, a tedy zobecnit platnost vylíčeného příběhu.³⁹⁶ Autor využil shakespearovské látky, kterou zasadil do období protektorátu. Otčenášková literární adaptace dramatu přebírá jeho základní obraz, tedy široce rozšířenou verzi příběhu o tragické lásce. Milan Suchomel k tomu trefně píše: „Otčenášková novela se svým pojmenováním hlásí k věhlasné vášni a k tragédii, která dosáhla široké popularity ani ne tak ve svém autentickém znění, jako v líbivějších ohlasech a odvozeninách.“³⁹⁷ Autorské gesto vystihuje literární vypravěč novely, když ve čtvrté kapitole říká: „Každá láska má své dějiny. I když docela krátké. Jakési dějiny v kostce. Má čas růstu a zralosti. Má slunečná

³⁹⁵ WEISS, Jiří. *Bílý mercedes*. 1. vyd. Praha : Victoria Publishing, 1995, s. 157.

³⁹⁶ Tento záměr odhalil Josef Vohryzek, když na konci padesátých let napsal: „Autor s tak silným citem pro současnost zřejmě vycítil, že ji vyloupne z krátkodeché aktuality právě na pozadí něčeho ‚trvalého‘, že pravá současnost vyjeví svou konturu nejpřesněji na pozadí kontinuity.“ VOHRYZEK, Josef. *Próza dnes. Květen, 1957-58, roč. 3, č. 14, s. 782.*

³⁹⁷ SUCHOMEL, Milan. *Literatura z času krize: šest pohledů na českou prózu 1958 - 1967*. 1. vyd. Brno : Atlantis, 1992, s. 19.

návrší, strmé spády. Svě deště a sněhy.“³⁹⁸ Ony „dějiny v kostce“ charakterizují tvůrčí metodu poznamenanou účelovým zjednodušováním a zastíráním rozporuplností či nejistot. To vše pak snižuje estetický účinek novely.

V padesátých letech sváděl s géniem Shakespearovým umělecký souboj Vladimír Holan; vznikala rozsáhlá básnická skladba *Noc s Hamletem*. Nesouměrnost v přístupu k Shakespearovi, ale především zcela odlišné čtenářské skupiny, k nimž jsou různá literární díla směřována, již dopředu vylučuje smysluplné důvody pro komparaci dvou způsobů uchopení díla anglického dramatika – Holanova a Otčenáškovy. Přece nám však připomenutí *Noci s Hamletem* poskytuje příležitost k poznámce o umělecké hodnotě literárního díla na obecnější rovině. Přemysl Blažíček se tomuto zobecnění věnuje právě v souvislosti s Holanovou tvorbou: „Podmínkou pozitivního hodnocení literárního uměleckého díla (tj. uznání určitého textu za text díla skutečně uměleckého) je vznik čehosi obecně závazného a přitom nedaného: názorného ‚světa‘ (se svým vlastním smyslem), který se nijak nekryje s významy a představami přímo označenými textem, ale který je jimi pouze podnícen.“³⁹⁹ Takový text není uzavřeným a přesně vytyčeným prostorem, nýbrž otevřeným a pulzujícím dílem vytvářejícím napětí mezi sebou samým a svým čtenářem. Je-li dnes Holanova *Noc s Hamletem* považována za jednu z největších básní české literatury 20. století, Otčenáškovy novela již není dílem příliš aktuálním. Postrádá totiž jeden ze základních atributů umění, který F. X. Šalda nazval „vášni krásy a síly“⁴⁰⁰. To podle našeho soudu není dáno jen způsobem uchopení Shakespeara, ale především ústupky dobové ideologii.

³⁹⁸ OTČENÁŠEK, Jan. *Romeo, Julie a tma*. Československý spisovatel : Praha, 7. vyd, s. 47.

³⁹⁹ BLAŽÍČEK, Přemysl. *Noc s Hamletem a kritérium estetické hodnoty*. Česká literatura, 1969, roč. 17, č. 6, s. 580.

⁴⁰⁰ ŠALDA, František X. Osobnost a dílo. In ŠALDA, František X. *Boje o zítřek. Meditace a rapsodie*. Praha : Melantrich, 1948, s. 30.

Shodně s Chatmanovou teorií tří textových typů lze tvrdit, že se narativ novely příliš často a účelově podřizuje argumentu. Otčenášek sice pracuje s vyhraněnou tragikou, ale pro snahu vytvořit obraz světa dle soudobých zvyklostí mu uniká ústřední vztah mezi mladými lidmi.

Autoři první i druhé poválečné vlny české literatury si kladli za cíl svědčit svými díly o válečných událostech. Pádná jsou slova Elieho Wiesela, který píše: „Jestliže Řekové vynalezli tragédii, Římané epištoly, renesance sonet, pak naše generace vynalezla novou literaturu - svědectví. Všichni jsme byli svědky a všichni cítíme, že musíme nést svědectví pro budoucnost.“⁴⁰¹ Toto svědectví může mít rozdílnou podobu vycházející z autorských zkušeností (svědek, oběť), ze žánrové povahy textu (od tragédie ke komedii), propojení slova a obrazu (komiks *Maus* Arta Spiegelmana [poprvé publikováno v časopise RAW v osmdesátých letech]) a fiktivní nebo faktické povahy (umělecká literatura versus deníky historiků z ghatt nebo „zprávy“ Rudolfa Vrby (původně Waltera Rosenbergra) *Utekl jsem z Osvětími* [1998]). Estetizované výpovědi přinášejí zakoušení holocaustu, onu časově omezenou perspektivu lidského jedince, který se má ze svého místa v dějinách vyrovnat s momenty, v nichž je obrán o svou důstojnost a následně i o své tělo. Paměť holocaustu tak není tvořena jen výčtem tragédií skrytých za čísla a seznamy, ale i uměleckým svědectvím. V tomto smyslu pak *refigurace* znamená sblížení s osudem obětí, naslouchání jejich stále tiššímu hlasu.

Schematizující tendence v Otčenáškově tvorbě měly jasný účel. Základní témata, která vzbuzovala jednolitý pohled na válečné události, byla využita i ve filmovém přepisu. Přece však v literárním textu nalézáme takové poetické postupy,

⁴⁰¹ WIESEL, Elie. The Holocaust as Literary Inspiration. In *Dimensions of the Holocaust*. 2. vyd. Evanston : Northwestern University Press, 1990, s. 9.

kteřé se liší od socialistickorealistickeých próz. Je to například vnitřní časová zkušenost postav, která otevírá sérii vztahů mezi tradičním časovým rozvrhem vepsaným do textu a prožitky času (Zeiterlebnis). Právě v momentech, kdy se vytrácí perspektiva autorského vypravěče a čtenář je zaveden do nitra hlavních postav, se novela stává autentickým svědectvím. Svět, který předkládá, se v nich jeví důvěryhodným. Posun od stereotypů poúnorové literární tvorby je patrný i z nejistého hrdinství, které vyvstává jakoby náhodou - postava je k němu dovedena vnějšími okolnostmi. Jde o jeden ze základních principů literární tvorby, která se v šedesátých letech obrací k válce. Člověk se proti zákazosné době nestaví vždy zcela dobrovolně, dějiny jej dostihnou.⁴⁰² Aleš Haman ve své studii *Proměny strukturních dominant v próze 60. let* sleduje mimo jiné i proměny literárních postav v daném období. V předchozí dekádě byla hlavní postava ústředním bodem celého textu, hrdina byl navíc „faktickým vykonavatelem, faktorem dějinného procesu“⁴⁰³. Další vývoj již vystihuje posun k subjektu: „Redukce uceleného příběhu na uzlovou situaci přinesla změnu v pojetí protagonisty. Jeho vnější konání bylo motivováno zevnitř, činností vůle v rozhodovacím aktu, jenž přinášel řešení konfliktu (problému). To počalo nabývat převahy nad vnějším konáním.“⁴⁰⁴ Pevně strukturovaný hrdina, který by dokázal bez zaváhání čelit zvůli doby, se začíná rozplývat. Pokud bychom se

⁴⁰² Milan Suchomel k tomu píše ve spojitosti s tvorbou Hany Bělohradské a Ladisla Fukse: „Je to tragédie naruby, která se stane tragédií opravdovou, jakmile nalezne svého tragického hrdinu, člověka, který o vládě nesmyslu ví a nemíní se jí poddat.“ SUCHOMEL, Milan. *Literatura z času krize: šest pohledů na českou prózu 1958 - 1967*. 1. vyd. Brno : Atlantis, 1992, s. 28.

⁴⁰³ HAMAN, ALEŠ. *Proměny strukturních dominant v próze 60. let*. In DENEMARKOVÁ, Radka (red.). *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000, s. 141.

⁴⁰⁴ Tamtéž, s. 141.

vrátili k Chatmanovi, v uzavřené konstrukci postavy 50. let se objevují trhliny.

Rok po vydání novely *Romeo, Julie a tma* natočil Jiří Weiss stejnojmenný hraný film. V končící dekádě již vytvořil několik odlišných adaptací: filmový přepis románu Antonína Zápotockého *Vstanou noví bojovníci* (1951) nebo vydařenou psychologickou sondu do sociálního prostoru maloměsta *Vlčí jáma* (1957). Přepis předválečné prózy Jarmily Glazarové ukázal režisérův příklon k individuální psychologii postav. Scénář filmu *Romeo, Julie a tma* Weiss připravoval s Janem Otčenáškem; z jejich práce je zřejmá pieta k literárnímu dílu, jež bylo v době svého vydání velmi kladně hodnoceno kritiky i čtenáři. I přes značnou opatrnost ukázalo počáteční odmítnutí filmu stranickými představiteli na bedlivou kontrolu tehdejší moci; závěrečná část, v níž židovské dívky v domě kromě Pavlova dědečka nikdo nepomůže, vzbudila nevoli. Jiří Weiss vzpomíná, že „právě tahle scéna nejvíc dopálila ministra Kopeckého, shledával ji protičeskou a žádal přetočení. [...] Mínil, že film je sionistický, protinárodní a zkrátka zavrženíhodný“⁴⁰⁵.

Výsledný film ukazuje, že Weiss nepodřídil svůj záměr očekávané věrnosti novele. Adaptace přinesla základní posun v tom, že se přimkla k situaci obou hlavních postav a ještě více odhalila důležitý fenomén války a holocaustu: bezmoc. Vyhnula se celé řadě vedlejších dějů a komentářů, které mají v novele prvoplánově didaktické funkce. Vyjdeme-li z představených adaptačních modelů, Weissův přepis se pohybuje na pomezí transpozice a komentáře (Wagner), stěžejní narativní struktury jsou zachovány, přece však dochází k jisté interpretaci (Klein, Parkerová), a tedy transformaci (Andrew). Odklon od řady schematismů a hledání inovativních

⁴⁰⁵ WEISS, Jiří. *Bílý mercedes*. 1. vyd. Praha : Victoria Publishing, 1995, s. 158.

filmových řešení pak činí z filmu adaptaci usilující o otevřený mod; byť se jí to zcela nedaří, anticipuje přístupy, jež se plně rozvinuly v šedesátých letech.

6.1. Od schématu k náznaku

Literární dílo i filmový přepis zachycují milostný vztah českého mladíka Pavla a Židovky Ester (ve filmu Hany). Pavlovi, který Ester skrývá, je v předloze věnována největší pozornost, je hlavním fokalizátorem (v novele je využito fokalizace střídavé, centrem vizuálního i mentálního vnímání světa příběhu se stává také Ester a vedlejší postavy). Sled nejdůležitějších událostí je představen ze dvou základních hledisek. Z pohledu extradiegetického vypravěče je čtenáři poskytnut široký rámec světa příběhu. Pavel jako představitel majoritní české společnosti pak splňuje funkci toho, kdo se pokouší nahlížet za horizonty vytyčené historickými okolnostmi.

Novela *Romeo, Julie a tma* je podána vypravěčem oddaným moci příběhu i realistické metodě, což se projevuje převážně spolehlivou narací. Vypravěč si zakládá na jasné kauzalitě - v tom také tkví jedna z hlavních spojníc mezi literárním dílem a jeho filmovou adaptací.⁴⁰⁶ Zdá se být přímo puzen předkládat nové a nové situace, které odkrývají události

⁴⁰⁶ Zdena Škapová dokládá, jak může na první pohled nepřiliš důležitá scéna posloužit dojmu kontinuálního času. Podvakerát Pavel vtrhne do krejčovské dílny a zastihne tam svoji matku se zákaznicí. Jednou mu přítomnost cizí ženy znemožní promluvit s matkou o židovské dívce, podruhé žena zevrubně vypráví o utrpení, které má potkat Čechy. Podle Zdeny Škapové ani „takovýto nepatrný časový úsek nemůže zůstat stranou naprogramovaného řetězce náhod, které v celku díla plní svou přesně vymezenou funkci“. ŠKAPOVÁ, Zdena. *Cesty k moderní filmové poeice*. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 50.

v chronologickém sledu. Na několika místech využívá ostrého stříhu, aby nemusel dále rozvádět dílčí situaci a příliš se zdržet (například v momentě, kdy se Pavlův otec dozví o skrývané židovské dívce). Nejde přitom o mystifikaci čtenáře, ale jen o takové přeskoky v ději, které nenarušují jeho průhlednou kauzalitu. Řídce užitou nespolehlivou naraci v novele *Romeo, Julie a tma* nepřipisujeme jasnému uměleckému záměru, jako je tomu v Körnerově *Adelheid*, nýbrž autorským nesnázím s tématem, postavami i příběhem. Vypravěč jako by utíkal před svou obtížnou rolí, která je implikována titulem, jako by se spolu s hlavní postavou prózy Pavlem bál Esteriných myšlenek, a tedy i pustoty vyhnanství. Raději opouští traumata a jde cestou popisu vnějšího stavu věcí. Ve čtvrté kapitole tak před svými postavami prchá k účelovému načrtnutí domu: je „slyšet“ rádio, kladívko, smutný zpěv malíře, jehož opustila žena. A v takové projekci se ztrácí nejistý hlas hlavních hrdinů.

Historickým rámcem novely i její adaptace jsou události dvaadvacátého roku, atentát na Reinharda Heidrycha a následný teror. Čas novely i její adaptace je poháněn dopředu opakujícími se odkazy na historické milníky, které lemují cestu blížící se katastrofy. Dějiny se prolínají s časem postav, zasahují do jeho intimity a vytvářejí tragický svár. Narativní strategie literárního díla, která umožňuje čtenáři poznat svět příběhu do větší míry než jednotlivým postavám, podněcuje napětí a anticipuje marnost Pavlova počínání. Paul Ricoeur ve své analýze románu *Paní Dallowayová* Virginie Woolfové ukázal „rozluhu mezi viděními světa a jejich nesmiřitelnými časovými perspektivami, kterou *podrývá čas veřejný*“⁴⁰⁷. Na takovém principu je, i když v mnohem menší rozmanitosti, postavena i Otčenášková novela. Čas veřejný (čas dějin) je rámcem pro rozvíjení děje a figur; přináší

⁴⁰⁷ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II*. Přel. Miroslav Petříček. 1. vyd. Praha : Oikoymenth, 2002, s. 166.

„mrazivou, drkotavou hrůzu“⁴⁰⁸. Strach prostupuje prostor obsazené Prahy, zdá se být všudypřítomný, ovládá ulice, domy, i jejich skrývajících se obyvatele: „Kouřil se z uličních tlampačů, ze stránek novin.“⁴⁰⁹ Tento čas dějin se pak sváří s individuální časovostí jednotlivých postav.

Pavel je měnící se figurou. Poté, co se rozhodne zachránit židovskou dívku, nastává prozření - k dosavadním událostem byl hluchý, jako by se kolem něj nic nedělo. Na první pohled však jde o příliš jednoduchou a účelovou zkratku, která mimo úleku ze stigmatizujícího znamení na Esterině kabátě nevyvolává příliš mnoho důvěry. Změna je prvoplánová, referování o ní deklamativní, obojí nápadně připomíná proměny postav v literatuře první poloviny padesátých let. Pro zvýraznění proměny vypravěč věnuje značný prostor konfrontacím Pavlova hrdinského postoje se zbabělstvím netečné většiny obyvatel Prahy (v tom lze spatřit obraz Jaspersem pojmenované viny z nečinnosti).⁴¹⁰

Schematická uzavřenost hlavní postavy je vyjádřena v řadě sebereflexí: „Bylo mu nejasně líto toho minulého Pavla, který ji ještě neznal, toho všedního, praobyčejného, vyčouhlého holobrádka. Jak vlastně žil? Žil vůbec?“⁴¹¹ Vypravěč však nedokáže obsáhnout jiný charakterizační aspekt osmnáctiletého mladíka - nejistotu; jeho přechytračelá perspektiva se nemůže prolnout s Pavlovým pohledem. A když sám pocítí pochybnosti, využije již zmíněného úniku

⁴⁰⁸ *Romeo, Julie a tma*, s. 103.

⁴⁰⁹ Tamtéž, s. 49.

⁴¹⁰ Karl Jaspers k vině z nečinnosti: „V bezmocném podrobení zůstávalo vždy volné pole pro aktivitu, která sice nebyla bez nebezpečí, ale při obezřelosti mohla být účinná. Jednotlivec bude muset uznat, že promeškal-li úzkostlivě tuto příležitost, je morálně vinen. Slepota vůči neštěstí druhých, tato chybějící fantazie srdce, a vnitřní nedotčenost viděným zlem, toť morální vina.“ JASPERS, Karl. *Otázka viny: příspěvek k německé otázce*. Přel. Jiří Navrátil. 2. vyd. Praha : Mladá fronta, 1991, s. 42.

⁴¹¹ *Romeo, Julie a tma*, s. 47.

prostřednictvím stříhu; například ve druhé kapitole nechává vnitřní Pavlův pohled před čtenářem uzavřený a raději sleduje postavu zvenčí. Neschopnost přiblížit se ke svému hlavnímu hrdinovi je zřejmá i z vypravěčových oslovení, která ulpívají v mravoličných komentářích.⁴¹²

I přes uvedené doklady provází postavu posun, který naznačuje vazbu k měnícímu se způsobu podání válečné zkušenosti v tehdejší české literatuře. V páté kapitole, která je jako celek ukázkou narativu spočívajícího v moci argumentu, je Pavel na chvíli zmítán pochybnostmi, jimž vypravěč nebrání:

„Rozumem bych ji mohl jen a jen vyhnat. Vypudit ji z úkrytu. Snad i – zabít. Mohl bych si snad říci: v sebeobraně. Tiše a promyšleně. A pak ji vzít do náručí, odnést ji ve tmě a přehodit zbaběle přes hřbitovní zeď. Jinde by ji už nepřijali. Ona už nikomu nepatří. Jen mně.

A tmě.“⁴¹³

Základním paradoxem Otčenáškovy narativního postupu je Ester, která je od samého počátku „podivně do sebe zachoulená“⁴¹⁴. Svět její mysli je prostorem utrpení a ponížení, o jehož povaze můžeme zprvu usuzovat jen z nemnoha slov. Uzavřenost do sebe samé ji chrání před vypravěčem, který se zalíbením deklamuje o světě příběhu. Ester je postavou uzavřenou v nesrozumitelnosti svého strachu. Její gesta jsou vypravěči i čtenáři hádankou: „Mlčela při jeho výkladu, jako by se zastyděla.“⁴¹⁵ Funguje-li princip přerodu

⁴¹² Vypravěčova oslovení hlavní postavy Pavla se v textu objevují na více místech: „Usedneš se světácky unylým výrazem, tasíš naučeným pohybem z kapsy cigaretu, položíš ji mezi rty a rázem jsi pevně zaklíněn do soukolí světa dospělých.“ (s. 18); „Jdeš s rukama v kapsách podle tmavnoucích výloh vstříc prchavým dobrodružstvím [...]“ (s. 18); atd.

⁴¹³ *Romeo, Julie a tma*, s. 56.

⁴¹⁴ Tamtéž, s. 19.

⁴¹⁵ Tamtéž, s. 42.

mnoha dalších postav na základě osvědčeného modelu, pak se mu Ester zčásti vymyká. Důležitou výjimkou je její rozhodnutí nenastoupit do transportu. Úzkost a nejistota, jež z něj zaznívají, jsou nakonec přebity vzpourou:

„Já vlastně ani nevím, proč jsem tam nešla, šeptala mezi vzlyky. ‚Nevím... Já se bojím, že už tam nejsou ... Proč mi tedy nepíší?! Kam je odvezli? Slyšela jsem ... ale ne, dost o tom ... já přece nejsem zvíře, které nacpou do vagónu a odvezou je, kam oni chtějí ... nikomu jsem nic neudělala.“⁴¹⁶

Zpočátku se může zdát, že projevům úzkosti a ztracenosti literární Ester vypravěč nebrání s takovou silou a otevřeností, jako je tomu u Pavla. Přece si však našel metodu, s jejíž pomocí obrušuje hrany posunů k vypjaté existencialitě. Tkví ve stylistické rovině novely. V dialozích či komentářích a osloveních se objevují výrazy a spojení jako „čapkalo“, „capkání“, „hlupáček“, „usmíválek“, „žrout“, „šeptanda“, „ufňukaný žabec“, „usmrkaný klouček“, „ospalky v očích“, „vyhladovělé zvířátko“, „takové Pražátko“. Vzpomínka na noc, v níž je Ester vydána napospas osudu, je vyjádřena přímou řečí: „Chodila jsem po městě a brečela a brečela jako malá žába.“⁴¹⁷ Josef Vohryzek vysvětluje, že: „Touto cestou vytváří Otčenášek sousedsky intimní vztah k postavě, obklopuje ji atmosférou bodrého srozumění.“⁴¹⁸ Takovým zintimňováním dochází k omezení hlubšího rozvinutí osobního zakoušení války a holocaustu.

V roce 1957 vychází již zmíněná povídková kniha Arnošta Lustiga *Noc a naděje*, která se pro svůj důraz na autenticitu a podání válečného světa subjektivní perspektivou stala přelomovou událostí. V povídce *Návrat* vypravěč zachycuje

⁴¹⁶ Tamtéž, s. 25.

⁴¹⁷ Tamtéž, s. 38.

⁴¹⁸ VOHRYZEK, Josef. *Próza dnes. Květen*, 1957-58, roč. 3, č. 14, s. 782.

osudy židovského muže Hynka Tausiga, který nenastoupí do transportu. Jeho rozhodnutí není hrdinské, vše se děje jakoby náhodou:

„Nikdy ho nenapadlo myslet na odpor. Ale bůhví proč si myslel, že zrovna jeho rovný nos ho odlišuje od toho, čemu se říká židovský původ. Byla to jediná páka, kterou to všechno vzepřel. Roztrhal malý bílý lístek, kterým ho povolali do transportu. Večer odešel z domova a opravdu nenastoupil.“⁴¹⁹

Vypravěč povídky je spíše neutrální pozorovatel, poskytující čtenáři především perspektivu Hynka Tausiga procházejícího Prahou. Je to perspektiva stupňujícího se strachu a osamění. Stále hrozí nebezpečí, že jej někdo pozná, určí jeho původ a udá jej. A právě únava a strach radikálně mění smysl útěku, skrývání a prostoru, v němž se Tausig nachází: z dříve důvěrně známých míst se stává nesmírné bludiště, z něhož není úniku. Tausig přichází ke skladišti, kde se srocují Židé do transportu. Vidí jejich ponížení a utrpení, a přece jim závidí: „Neboť oni měli své vytyčené místo. Kéž by tam s nimi mohl také stát.“⁴²⁰ Opět se rozhoduje, a když se mu za značného úsilí podaří proniknout na seřadiště a posléze do transportu, pocítí radost a úlevu. Vypravěč pak sleduje jeho cestu do ghetta, odkud se mu po dalších peripetiích podaří uprchnout. Lustigova povídka tematicky souzní s Otčenáškovou novelou, přece však popírá její objektivizující a heroizující výklad. Zcela zde chybí realistická tendence, která by vytvářela iluzi úplného světa (rozvrženého navíc podle třídního klíče). Je to spíš náčrt měnící se zkušenosti prožívajícího subjektu. Arnošt Lustig již na konci padesátých let předložil ve svém díle autentické zakoušení války. Otčenášek opustil řadu tendencí typických pro socialistickorealistickou prózu, stále však tkvěl

⁴¹⁹ LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. 2. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1958, s. 15.

⁴²⁰ Taměž, s. 22.

ve schematizacích i tradiční poetice. Zatímco implikovaný autor povídky *Návrat* vytváří iluzi, že jeho postavy získaly naprostou autonomii, samy se vyvíjejí a rozhodují o svých činech (což v důsledku svědčí autenticitě prózy), implikovaný autor novely *Romeo, Julie a tma* podřizuje jednání figur čitelným cílům, jejich činy jsou predikovatelné.

Film *Romeo, Julie a tma* se na rozdíl od svého literárního předobrazu více přimknul k hlavním postavám i k židovské katastrofě. Po nepřilíživě zdařilém rámcujícím úvodu se starou půdou, vycházejícím z novely, sledujeme odchod Židů bydlících ve stejném domě jako Pavel. Rodina se dvěma dětmi mířící do transportu je ukázána z několika úhlů, jako by kamera byla jedním ze zděšených obyvatel; ve zvukovém plánu je slyšet výrazný pískot kanára zavřeného v kleci, zhušťujícího svou neodbytností napjatou atmosféru.⁴²¹ Situační tragiku autoři vyjádřili poněkud strojeným dialogem mezi otcem a malou dcerkou, vytvářejícím kontrast mezi obavami židovských rodičů a dětským pohledem (bezstarostnost dětského nevědění je vyjádřena i záběrem na dvě dívky vracející se ze školy). Ani v novele, ani ve filmu však nedošlo k tomu, že by se autoři pokusili zachytit fenomén transportů, který vedl k rozvratům ve smíšených rodinách⁴²², šílenství, sebevraždám a který jen o pět let později brilantně vystihl Ladislav Fuks v *Panu Theodoru Mundstockovi*. Pro symbolické vyznění této části adaptace využil Weiss široké, téměř liduprázdné ulice,

⁴²¹ Zdena Škapová k opakujícímu se užití pískotu kanárka ve zvukové rovině filmu píše: „A Weiss v *Romeovi, Julii a tmě* dokáže vyvolat atmosféru mučivého strachu a stupňovaného ohrožení trylkováním kanárka, které je samo o sobě neutrální, či spíše vyvolává povzbudivou náladu.“ Mylně však uvádí, že jeho klec divák nikdy nespátří. Záběr na odcházející židovskou rodinu, vystřídáný pohledem na ptačí klec, implikuje situaci, v níž se brzy mladí lidé ocitnou. ŠKAPOVÁ, Zdena. *Cesty k moderní filmové poetice*. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 43.

⁴²² V českém filmu se tomuto traumatu věnuje film *Zeno Dostála Král kolonád* (1990). Zachycuje příběh hudebníka, který se zřekne své židovské ženy a dítěte.

která implikuje prostor opuštěnosti, ztráty posledních nadějí. Po jejím středu odchází židovská rodina táhnoucí na káře zbytky svého majetku. V širokoúhlém pohledu se rodiče se svými dětmi stávají nepatrnými. V nejasném horizontu splývají linie domů, a znejasňuje se tak osud bezbranných lidí, mířících do nejistého „kamsi“.⁴²³ Nehostinnost mizanscény komponované jako netečné a nepřátelské městské prostředí nachází v novele jistý předobraz: také Pavel s Hanou krácejí „temnými stržemi“⁴²⁴ města. Pohled na odcházející rodinu je v adaptaci pohledem Pavlovým, jeho oči nám přinášejí vizuální perspektivu a interpretaci. Zde tedy začíná jeho procitnutí i odhalení vlastní bezmoci.

Gradace motivu osamění v tom, jak je zachycena židovská rodina, zároveň znamená, že ve filmu nebyla vyslovena ona brutální kolektivnost holocaustu, s jejímž obrazem se setkáváme například za dveřmi krámu obchodnice Rozálie Lautmannové v Kadárově a Klosově *Obchodu na korze*. Náznak rozměru židovské katastrofy se objeví jen v Haniných vzpomínkách na rodiče, kteří již byli zavlčeni do Terezína, a Pavlově odmítnutí nacistického dělení lidí podle rasy.

Ve filmu je Hanino židovství hned od počátku spojeno s nebezpečím. Při prvním setkání Pavla s Hanou je židovská hvězda na Hanině kabátě skryta, kamera ji ukáže až ve chvíli, kdy se dívka přitiskne ke stěně domu ze strachu před přicházejícím německým důstojníkem. Pohled kamery činí z nepřehlédnutelné Davidovy hvězdy explicitní i výhružný znak. Pavel se později vyděsí, když mu Hana řekne, že nenastoupila do transportu. Pavlova matka přicházející na

⁴²³ František Vrba v této scéně a v zatčení Pavlova spolužáka viděl snahu o efektnost a zbytečnou přemíru brutality; to vše „rozptyluje pozornost od ústřední dvojice“. Závěrečným zápasením Pavla s kolaborantkou Kubiasovou i vlastní matkou je pak dokonce zastíněn i „Hančin odchod na smrt“. VRBA, František. *Romeo, Julie a tma. Literární noviny*, 1960, roč. 9, č. 15, s. 6.

⁴²⁴ *Romeo, Julie a tma*, s. 26.

půdu přesvědčit skrývanou dívku, aby odešla, ustrne, jakmile na Hanině kabátě spatří hvězdu. Diskursivní výstavba tak ukazuje na tendenci adaptace vykreslit osudy postav dramatičtěji než literární dílo, k čemuž mají posloužit i židovské motivy. Ne že by snad Otčenášková próza postrádala napínavé polohy líčení, ale ty se často skrývají pod nánosem vypravěčových deskripcí a komentářů.

Hlavní postavy v adaptaci ztvárnili Jan Mistrík a Dana Smutná; jejich herecké projevy byly v dobové recepci považovány za kvalitativně velmi odlišné. Peter Balga ve své recenzi uvádí, že: „Mistrík nenašel ve Smutné rovnocenného protihráče.“⁴²⁵ Podle J. Strusky „Dana Smutná zná jen dvě polohy – stylizovaný smutek a stylizovaný úsměv“⁴²⁶. Údajně nepřiliš přesvědčivý projev Dany Smutné bylo podle Petera Balgy třeba řešit „stylizací, aranžováním záběrů a volbou úhlu kamery“⁴²⁷. Filmové adaptaci bylo také vyčítáno nedostatečně hluboké podání milostného vzplanutí mezi oběma hlavními hrdiny: „V jejich vztahu jaksi podivuhodně věcném chyběl onen žár lyrického prvku, ono citové probuzení a poznávání se, ono okouzlení nalezenou láskou, které se mělo plně přenést i na diváka a umocnit fakt, že tato láska byla zmařena a zničena.“⁴²⁸ Právě citové vzplanutí bylo přitom zatemněno již vypravěčem novely. Z dobové recepce je dále zřejmé, že recenzenti očekávali především věrnost struktury i „atmosféře originálu“ (D. Andrew) široce přijatého literárního narativu. Literární dílo jako by bylo natolik dokonalým uměleckým tvarem, že se jeho adaptace měla stát pouhou kopií vytvořenou pouze jinými prostředky.

⁴²⁵ BALGHA, Peter. *Obraz heydrichiády znovu aktuální. Film a divadlo*, 1960, roč. 4, č. 9, s. 6.

⁴²⁶ STRUSKA, J. Weiss, Otčenášek a film. *Tvorba*, 1960, roč. 25, č. 17, s. 405.

⁴²⁷ Tamtéž, s. 6.

⁴²⁸ JETEL, M. *Film a novela, Plamen*, 1960, roč. 2, č. 6, s. 125.

Herecké ztvárnění literární Ester Danou Smutnou je až na výjimky zjevně nedramatizované, vypjaté momenty nebývají okázalé a teatrální.⁴²⁹ To nekonvenovalo s představou kritiků, kteří očekávali postavu mnohem výraznější, aktivnější, která by zdůraznila svoje postoje. Počáteční vzpurnost literární figury se neslučovala s nejistotou patrnou z gest Dany Smutné. Při srovnání uměleckých postupů využitých k rozvíjení postav v adaptaci lze však zaujmout dosti odlišné stanovisko. Společně s Peterem Hamesem lze tvrdit, že Weiss vedl své herce velmi citlivě.⁴³⁰ Z přepisu vysvítá záměr odklonit se od patosu a heroizace, zdůraznit počáteční Haninu nedůvěru k cizímu člověku, ukázat pustotu dobrovolného vězení. Rozvíjení výrazných rysů literárních postav, které akcentovaly didaktické principy přerodu, bylo ve filmu potlačeno, a adaptace tak přinesla v zásadě tišší a méně proklamativní svědectví o válce i holocaustu.

Subjektivní rovina podaného příběhu není v adaptaci rozvíjena do té míry, s jakou se setkáváme ve Vláčilově *Adelheid*: „Kamera, střih i zvuk se drží v normě klasické uměřenosti a navzdory krajní vypjatosti toho, co se právě odehrává, zachovávají odstup zaujatého, nicméně korektního registrátora.“⁴³¹ Zároveň je z celkového diskursivního plánu zřejmé, že podání vztahu Hany a Pavla je tím nejdůležitějším a směsice dějových mikrolinií se vždy jen obrací k příběhu o dvou mladých lidech, do jejichž života zasahuje válka.

⁴²⁹ K přehrávání některých rolí, k němuž přispěly i příliš literární dialogy, došlo u jiných postav; byl si toho vědom i sám režisér: „Svou roli občas deklamovala [Dana Smutná, pozn. PB], ale to dělal i Ivan Mistrík a všichni ostatní herci, včetně Jiřiny Šejbalové. Jen František Smolík, Pavlův dědeček, hrál bez nejmenší stopy falešného patosu.“ WEISS, Jiří. *Bílý mercedes*. 1. vyd. Praha : Victoria Publishing, 1995, s. 160.

⁴³⁰ Srov. HAMES, Peter. *The Czechoslovak New Wave*. 2. vyd. London : Wallflower Press, 2005, s 35.

⁴³¹ ŠKAPOVÁ, Zdena. Cesty k moderní filmové poeice. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 22.

V tomto smyslu je také Weiss blíže postavám než Otčenášek. Klasická filmová narace Weissovi znemožňovala nahlížet do mysli postav: „Zprostředkovat to, čím se v duchu zaobírá, je ponecháno výhradně na herecké kreaci, která se zaměří na vyjádření stavu roztěkanosti, nervozity [...]“⁴³² Tato divácká nutnost číst z gest více či méně zdařilých nicméně osvobozuje adaptaci od přílišné uzavřenosti literárních figur.

Situačního rámce času velkých dějin je ve filmu dosaženo dialogy mezi jednotlivými postavami, zprávami z rádia, pohyby německých jednotek ve městě i hudebními sekvencemi. Vnější události pak tvrdě dopadají na filmového Pavla; v jednom případě jsme svědky prolnutí kamery s jeho pohledem – na listině zastřelených nachází jméno svého spolužáka. Také zatčení souseda odbojáře s ženou je výrazně traumatizující událostí. Pavel, který se domnívá, že jsou prozrazeni, je zachycen v bludišti obrysů, stínů, zábradlí implikujícím uvěznění. Kamera se soustřeďuje na jeho strach a později na hysterickou radost z toho, že se jej a Hany zatčení netýká.

Zvuky vnějšího světa doléhají i do půdní místnosti. Kamera navštěvuje Hanu v jejím osamění, ukazuje různé polohy jejího pobývání v izolovaném prostoru, který by tak ráda opustila. Vidí její radost z Pavlova příchodu i děs, to když se prolne s Haniným pohledem a sleduje lomcující kliku. Pavel je si vědom ubíjejícího času, do něhož je židovská dívka vržena svým uvězněním. Sám prodloužený čas zažívá, byť ve zcela jiném, mnohem barvitějším prostoru událostí. V novele se dívce pokouší nabízet literární příběhy (volba Švejka je opět motivována didakticky), ve filmu jí poskytuje rozhovor a iluzi.

Pravidla klasické filmové narace jsou společně s mocí příběhu potlačena ve scéně, v níž divák přechází z předmětného světa do snů. Pavel a Hana zažívají událost,

⁴³² Tamtéž, s. 18.

která není ohraničena vnějšími vlivy ani omezeními lidského života; literární text k tomu nabízí jistou paralelu: „Mimo čas! Šuměl kolem nich, ale nedotýkal se jich.“⁴³³ Pavel nabídne Haně, že ji naučí tančit. Pohled kamery kroužící dokola se pojednou prolne se záběrem oblohy. Kamera ukazuje Pavla a Hanu, kteří unikli do jiného časoprostoru; jejich zakoušení strachu je porušeno, z výrazu tváří je patrná radost a klid. Weiss příliš často neužíval hudebního doprovodu,⁴³⁴ zde však flétna vytváří dojem poklidu, a v závěru zvuky připomínající bouři přispívají k návratu do skutečnosti.

Charakterizace vedlejších postav novely je dosti povrchní, jejich funkce v diskursu vychází z dobových šablon. Milan Suchomel vystihl způsob, jakým Otčenášek načrtl obraz Pavlových rodičů: „[...] matce Pavlově nasadil brýle na špičku nosu a do ruky jí vložil Bibli kralickou a [...] Pavlovu otci podal obnošený svrchníček a Jiráska.“⁴³⁵ Také třídní původ je determinován podle dobové představy; Pavlův otec je chudý krejčík, Esterin nepřiliš bohatý venkovský lékař. Pavlovi rodiče jsou jednoznačné a čitelné figury, shluky starostí a nejistot. Otec alespoň v závěru náznakově překonává svůj strach. Především otec se také stává Pavlovým ideovým protipólem, implikujícím starý svět, jehož doznívání bude třeba překonat činy.⁴³⁶ Rodiče Ester se v diskursu nikdy

⁴³³ *Romeo, Julie a tma*, s. 110.

⁴³⁴ Zdena Škapová připomněla, že základním rysem tohoto filmu je mimořádná askeze hudebního doprovodu. In ŠKAPOVÁ, Zdena. *Cesty k moderní filmové poetice*. In PŘÁDNĚ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 43.

⁴³⁵ SUCHOMEL, Milan. *Literatura z času krize: šest pohledů na českou prózu 1958 - 1967*. 1. vyd. Brno : Atlantis, 1992, s. 19.

⁴³⁶ Milan Jungmann k tomu napsal: „Otčenáškův hrdina má v sobě vedle nenávisti k okupačnímu bezpráví ještě navíc velmi významný rys vzpoury, zatím mlčenlivé vzpoury, proti ‚stáří‘, tj. proti opatrovnictví, které se tváří jako rozumnost, proti usedlosti, která chce vypadat jako moudrost, zkrátka proti všemu a všem, kdo pasivně přihlížejí bezpráví, hrůzám a smrti a mají po ruce zásobu slov pro

neukáží přímo, jsou reprezentováni jejími vzpomínkami a nezodpovězenými otázkami. Jsou dívčiny mlčícími společníky od chvíle, kdy nenastoupila do transportu („Myslíte, že tam ještě jsou? Co myslíte?“⁴³⁷), až po poslední myšlenky, k nimž nás implikovaný autor pouští před její smrtí: „... umřela jsem asi strachem ... ale nedostali mě ... táto, počkej na mě přece ...“⁴³⁸

Při stěhování vedlejších postav z literárního díla do filmového přepisu došlo k několika posunům, které sice změnily svět příběhu, ale v zásadě neproměnily celkové vyznění původního díla. Pavlovu rodinu zde tvoří starostlivá matka v podání Jiřiny Šejbalové, která převzala mnohé funkce, jež v literárním narativu zastával otec. Ve filmu je tedy Pavlovým protipólem matka; jejich rozpory ústí v jeho „vzpoureu“ proti zbabělosti (zásadní nesoulad začíná v momentě, kdy Pavel uvidí kabát pro kolaborantku Kubiasovou šitý z látky po odvečené židovské ženě). Vztah mezi matkou a synem je ve filmu sledován ve vnějších projevech; v literárním textu je vztah mezi synem a rodiči představen i ve vnitřní perspektivě. Pavel například pozoruje strachujícího se otce, jenž stojí na mostě „v obnošeném utíkáčku, umenšený starostí, ohnutý stářím“⁴³⁹. Taková subjektivizace by v klasickém filmovém tvaru nebyla možná; zůstává však antagone mezi starým a novým světem, vyjádřená rozpory mezi synem a matkou. Vyvrcholením jsou pak vzpurná Pavlova gesta, která v závěru filmu přecházejí v zoufalé násilí.

Zmizel tovaryš Čepek halasně napadající nacistické zlo. Ve filmové adaptaci tuto pozici zčásti zastal mladý odbojář,

rozumné vysvětlení své zbabělosti.“ JUNGSMANN, Milan. *Romeo, Julie a tma. Literární noviny*, 1958, roč. 7, č. 50, s. 4.

⁴³⁷ *Romeo, Julie a tma*, s. 24.

⁴³⁸ Tamtéž, s. 125.

⁴³⁹ Tamtéž, s. 13.

jenž jako jediný na začátku pomáhá odjíždějící židovské rodině a o jehož ilegální činnosti se dozvídáme z jediného rozhovoru s Pavlem. Co však do filmu nebylo přeneseno, jsou Čepkovy vzteklé protiburžoazní deklamace. Tato změna odráží vyznění celého filmu: „Namísto velikášsky odvážných frází z děl socialistického realismu tu jsou vysloveny jen skromné osobní odsudky, pronášené spontánně ve vypjatých okamžicích, většinou za zavřenými dveřmi.“⁴⁴⁰ Dobové fráze sice zmizely, avšak diskursivní strategie odhaluje některé tendence dotvářet iluze o úplnosti ideologicky uspořádaného světa. Příkladem je postava Pavlovy dívky a spolužačky z gymnázia, jejíž role patří zároveň mezi nejslabší epizodní doplňky celého přepisu. Protektorátní nuda netečné mládeže, kterou dívka ztělesňuje, má být hodna opovržení. Středoškolská komika odlehčující zprvu vážné téma nevybočuje z tradice prvorepublikových filmů na dané téma a ulpívá v ověřených klišé. O to více pak kontrastuje se sadismem příslušníků gestapa, kteří naruší dosud poklidný svět gymnázia.

Nově připsanou postavou je chudý výpravčí, s nímž se Pavel náhodně setká. Později se na něj obrací s prosbou, aby ukryl Hanu (v novele měla být Ester ukryta u tety na venkově). Ve scéně umělecky pramálo přesvědčivé nejprve muž váhá nad postýlkami svých dětí, aby záhy velkolepá mravnost zvítězila nad strachem.⁴⁴¹ Akcent na společenskou polarizaci byl vyjádřen také v dějové vsuvce zachycující Pavlovu cestu na venkov. Nejprve se zde setkává s hamižnou selkou implikující sobectví sedláků. Přes malý prostor, který tato

⁴⁴⁰ ŠKAPOVÁ, Zdena. Cesty k moderní filmové poeice. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let.* 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 40.

⁴⁴¹ Pro dobu vzniku adaptace je příznačné, jak byla tato část filmu interpretována; M. Jetel k tomu uvedl: „V závěru dostává silnější vyznění i připsaná postava železničáře, který se ve filmu stává nejvýraznějším ztělesněním smýšlení českých pracujících lidí.“ JETEL, M. *Film a novela, Plamen*, 1960, roč. 2, č. 6, s. 126.

postava získala, poskytuje nejvýrazněji ideologizovanou figuru celého filmu.

Novou figurou je Pavlův dědeček Františka Smolíka žijící jakoby v jiném čase. Kamera již v první části filmu důkladně ukazuje jeho imaginativní svět hodinových strojů, který se řídí jinou logikou než svět reálný. Takové bezčasí vytváří jednoduchý protipól času Pavlova jednání. I tuto postavu stihne nutný přerod – ve vypjatých okamžicích poznává, co se kolem něj děje, a ničí svůj hodinový stroj. V závěru pak dojemně nabízí pomoc židovské dívce. Scéna je podána velmi sugestivně, avšak na rozdíl od nádražního dělníka bez přílišného patosu.⁴⁴² Právě v tom momentě adaptací probleskne neokázalá humanita.

Jestliže je dnes čtenáři novela *Romeo, Julie a tma* těžko přístupná pro své ideologické a didaktické zastření, dobrou službu jí činí Weissův film, který i přes řadu nových schémat prodlužuje její existenci v kulturním prostoru. Přepis přináší především otřesnou a tíživou zkušenost s bezmocí a s časem, který se vykloubil z poklidu a proměnil lidskou všednodennost v úzkost. Tím, jak se Weissova adaptace zbavila autorského literárního vypravěče, zastírajícího děj řadou komentářů, přiblížila se větší autenticitě. V době svého vzniku byl v literatuře stále patrnější obrat k prožívajícímu subjektu, který se následně projevil i v adaptačním umění – jeho radikální podoba měla přijít ve filmu Jana Němce *Démanty noci*.⁴⁴³

⁴⁴² František Smolík na přelomu padesátých a šedesátých let ztvárnil dvě postavy ve filmových adaptacích tematizujících válku. Vedle Pavlova dědečka je to role gymnaziálního profesora v Krejčíkově *Vyšším principu* (1960). V obou případech jeho herecký projev souzněl s utlumováním heroického patosu. Právě tyto postavy ilustrují posun v charakterizaci dříve jednoznačných figur. Naznačení takového rozměru postavy by bylo zcela nemyslitelné například v dřívější adaptaci Drdova díla – ve Vávrově *Němé barikádě* (1949).

⁴⁴³ Srov. ŠKAPOVÁ, Zdena. Cesty k moderní filmové poeice. In PŘÁDNÁ, Stanislava – ŠKAPOVÁ, Zdena – CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 44.

7. Adelheid - od stylizace k autenticitě

Pro zkoumání vztahu mezi literárním dílem a jeho filmovým přepisem jsme zvolili dvě prózy Vladimíra Körnera, které byly převedeny na filmové plátno - *Adelheid* (1967, zfilmováno 1969) a *Zrození Horského pramene* (1979, zfilmováno pod názvem *Cukrová bouda*, 1980). Příběh obou děl se shodně rozehrává v prostoru poválečného pohraničí zmítaného nesmiřitelnou nenávisť mezi Čechy a Němci. Důležitým znakem vystihujícím jejich sémantiku je zakoušení bezdomoví některými figurami. Válečná tematika se stala pramenem i dalších Körnerových děl - prvotiny *Střepiny v trávě* (1964), románu *Slepé rameno* (1965), či novely *Zánik samoty Berhof* (1973, zfilmované Jiřím Svobodou v roce 1982)⁴⁴⁴. Právě *Zánik samoty Berhof* byl spolu se *Zrozením horského pramene* a *Adelheid* zařazen v roce 1983 do cyklu tří podzimních novel. Všechna tři díla spojuje vedle žánru baladické novely i opakující se téma Körnerovy tvorby: zachycují člověka, který se dostává do konfrontace s nepřízní osudu projevenou vnějšími dějinnými událostmi. Charakteristickým rysem jsou dále formálně sevřené obrazy atmosféry zmaru. Časté ztvárnění osudu jedince ocitnuvšího se v soukolí velkých dějin napovídá humanistický rozměr celého Körnerova díla. Autor si je vědom toho, že ve svých prózách aktualizuje v zásadě jedno téma,

⁴⁴⁴ Žádný film nedosáhl podle našeho názoru umělecké přesvědčivosti Vláčilových prepisů Körnerových fiktivních světů - ať již šlo o adaptaci, nebo o film vzniklý podle scénáře. Zůstává pouhou spekulací, jakou podobu by měl *Zánik samoty Berhof*, kdyby jej podle původního plánu točil František Vláčil. Lze se domnívat, že by se z něj vytratil Svobodův přílišný důraz na zápletku a napětí. Dodejme, že k podobné spekulaci na konci osmdesátých let přichází Jan Lukeš; klade si nicméně otázku, jaká by byla podoba tohoto filmu, realizoval-li by jej Karel Kachyňa. LUKEŠ, Jan. Film a mladší česká próza sedmdesátých a osmdesátých let. *Filmový sborník historický [Sv.] 1; Film a literatura*. 1. vyd. Praha : Československý filmový ústav, 1988, s. 284.

byť v různých souvislostech; sám se k tomu přihlásil.⁴⁴⁵ Autorská monotematicnost byla Körnerovi vyčítána při recepci jeho próz⁴⁴⁶. Takové hodnocení však nereflektovalo vývoj specifické Körnerovy poetiky, která se tematickým opakováním či výpůjčkami především tříbila.⁴⁴⁷

Vypravěč prózy *Anděl milosrdenství* (1988) na jednom místě říká: „Svědék nebývá tvůrcem velkých dějů, pouze jejich obětí. Být svědkem je údělem osamělých, jsou vyvrženi světem jak bludné kameny ze životodárných polí.“⁴⁴⁸ Na jiném místě pak stojí: „Svědék přece musí vidět vše, ale sám nic nezmůže, musí pozorovat svět, kde končí iluze a zrodí se zoufání.“⁴⁴⁹ Ti, kdo svědčí o událostech své doby v Körnerových prózách, si bývají vědomi absurdity lidského údělu. Zažívají dramatické zvraty, zakoušejí tragédie, jsou vláčeni osudem, přinášejí rozporuplný pohled na své okolí. Svědeckou roli nepřijímají vždy dobrovolně, bývá jim přisouzena jako součást jejich údělu, jsou do ní vrženi. Přirovnání k bludným kamenům vyjadřuje situaci takových svědků: bloudění je základním znakem jejich existence (Viktor Chotovický v *Adelheid*, Alfred Bartl ve *Zrození horského pramene* atd.). Důraz na motiv svědectví se objevuje i v Körnerových úvahách nad Janem

⁴⁴⁵ V jednom z rozhovorů Vladimír Körner říká: „Jsem ze zásady autor jednoho tématu. A je dobře mít aspoň jedno téma, než nemít žádné. Toto úskalí považuji za přednost, protože aspoň o jednom tématu můžu napsat pořádně.“ HANUŠ, Milan. V Kontrastu temné a bílé. Rozhovor se scénáristou a spisovatelem Vladimírem Körnerem. *Film a doba*, 1986, roč. 32, č. 8, s. 426.

⁴⁴⁶ Vladimír Novotný k novele *Zrození horského pramene* píše: „[...] autorova komorní sonáta z času poválečného násilí a osamělosti nicméně působí jen jako variace metaforičtější, sošnějšší starší novely *Adelheid*: její záběr se spisovatel snaží zejména rozšířit, a tím pouze obměňuje své podobenství o lidské situaci, které tehdy vyslovil tak sugestivně.“ NOVOTNÝ, Vladimír. *Tři komorní prózy. Svobodné slovo*, 1979, roč. 35, č. 288, s. 5.

⁴⁴⁷ Srov. VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. *Baladické prózy z přelomu času. Nad tvorbou Vladimíra Körnera a Věry Sládkové. Česká literatura*, 1985, roč. 33, č. 4, s. 296.

⁴⁴⁸ KÖRNER, Vladimír. *Adelheid, Údolí včel, Anděl milosrdenství*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1989, s. 217.

⁴⁴⁹ Tamtéž, s. 220.

Jesseniem, předobrazem prózy *Lékař umírajícího času* (1984): „Blízká mi byla i tragika jeho lidského osudu, tragika člověka, který byl stále spíše svědkem. A svědek sice bývá účastníkem historických událostí, ale nikdy není strůjcem dějin - většinou končí jako jejich oběť.“⁴⁵⁰ V rozvíjení motivů bloudění postav světem, marného hledání smyslu lidské existence, zmarněné humanity, lze najít souvislost mezi Körnerovým dílem a tvorbou Jiřího Šotoly.

Přestože Körner sám sebe považuje za solitéra, v jeho poetice nalézáme několik nadindividuálních znaků typických pro moderní českou prózu. Především jsou jeho díla podána z perspektivy rozporuplné, nejisté postavy; v tomto smyslu je narace nespolehlivá, a fiktivní svět tudíž není oním absolutním vesmírem s přesně vytyčenými zákony. Neméně důležitý rys, patrný i v dílech jiných spisovatelů především 60. let, souvisí s Körnerovým vztahem k filmu; autor užívá filmových technik, jeho rozvrh diegetického světa často připomíná pohled přes objektiv s různými ohnisky („literární záběry“ přecházejí od celků k detailům atd.).⁴⁵¹ Smysl pro vizualitu se projevuje i v různém - a mnohdy dramatickém - nasvícení literární scény, jako by autor již myslel na to, že by z textu mohl vzniknout scénář.⁴⁵² Úzké sepětí s kinematografií se projevilo i v tom, že stěžejní Körnerovo dílo *Údolí včel* bylo nejprve realizováno ve své filmové, a

⁴⁵⁰ HANUŠ, Milan. V Kontrastu temné a bílé. Rozhovor se scénáristou a spisovatelem Vladimírem Körnerem. *Film a doba*, 1986, roč. 32, č. 8, s. 429.

⁴⁵¹ Filmovým technikám v novele *Adelheid* se podrobněji věnuje Marie Mravcová. MRAVCOVÁ, Marie. *Adelheid*. In TÁBORSKÁ, Jiřina (red.), ZEMAN, Milan (red.). *Česká literatura 1945 - 1970. Interpretace vybraných děl*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1992, s. 362 - 373.

⁴⁵² Srov. KOSKOVÁ, Helena. Šedesátá léta - zlatý věk české prózy? In DENEMARKOVÁ, Radka (red.). *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000, s. 28.

teprve později v literární podobě (*Údolí včel*; film 1968, novela 1978).

Toposem *Adelheid* i *Zrození horského pramene* je znovunabyté pohraničí, místo, odkud postupně mizí původní obyvatelé a které je zalidňováno novými osadníky. Pohraničí vzbuzující pocit frustrace a zrady přitahovalo zvláště po roce 1945 pozornost českých spisovatelů a vztah mezi Čechy a Němci se stával předlohou pro fiktivní dějové zápletky v próze a později i ve filmu. Reakce na odsun Němců se v literatuře objevily již v roce 1947, kdy vychází román Anny Sedlmayerové *Dům na zeleném svahu*. Mezi charakteristické rysy prvních příběhů tematizujících odsun patří vše ospravedlňující kolektivní vina a nesmlouvavý odsudek Němců. Sedlmayerová ve svém románu neváhala užít sadistických obrazů sloužících k akcentování nenávisti.⁴⁵³ Opodstatnění násilí páchaného na Němcích nacházela Sedlmayerová v protipólu toho, co sami způsobili. K odsunu se vracejí i další autoři, Marie Majerová, Bohumil Říha, Václav Řezáč. Jejich postupy jsou nicméně v zajetí stereotypního vidění tragických poválečných událostí. Zatímco v Německu těsně po válce filozof existence Karl Jaspers vysvětluje, že nemůže být kolektivní viny již jen pro hluboké odlišnosti mezi lidmi hovořícími jediným jazykem, čeští prozaici ve druhé polovině čtyřicátých a na začátku padesátých let již přizpůsobovali své texty dobovým ideologickým představám. Ojediněle hluboký pohled na odsun přináší vlastně až *Boží duha* Jaroslava Durycha (dokončena 1955, vydána 1969), která zásadně problematizuje opozici obětí a pachatelů a v prostoru zrady rozehrává příběh, jehož události směřují k jasnému cíli, ke smíření. Nejedná se o iluzi, již hledá hlavní postava Körnerovy prózy, ale o hlubší, lidský život přesahující mír mezi lidmi a

⁴⁵³ Srov. TOMÁŠ, Filip. Všechno tam na vás čeká! K dějinám české osidlovací literatury let 1947 - 1951. In Holý, Jiří (ed.) - Zand, Gertraude (ed.). *Transfer v kontextu české literatury*, Brno : Host, 2004, s. 76 - 87.

Stvořitelem. Také šedesátá léta přinesla otupení opozice mezi Čechy a Němci, nejdál v tom došla právě novela *Adelheid*.

Adelheid je žánrově typem baladické prózy⁴⁵⁴ – sevřeným textem s promyšlenou kompozicí a zápletkou směřující v prostoru uzavřeném horizontem pásma hor k tragickému vyústění. Stěžejním tématem novely *Adelheid* je existenciální situace osamělého muže a jeho vztah k německé ženě. Časoprostor je v Körnerově literární fikci určujícím prvkem: i zde hrají ústřední roli události konce třicátých a první poloviny čtyřicátých let dvacátého století, jež zanechaly v hlavní postavě pocit zrady, nepochopení a vykořeněnosti. Pro antiteticky nesmiřitelný svět je vztah z Anglie se navrátilivšího vojáka Viktora Chotovického k dceři místního nacistického pohlavára Adolfa Heidenmanna nepatřičný. Osvoboditelské mýty jsou porušeny polohou válečného hrdinství, které je vypravěčem, jinými postavami i Viktorem samotným ironizováno („Vidíš, nechtělo se ti dřít s tátou, celé dny orat, vozit hnůj a sít pořád dokola, raději jsi utekl do Anglie“⁴⁵⁵). Nerovnoměrný vztah člověka k dějinným událostem, které do jeho života krutě zasáhnou, je v novele vyjádřen i osudem eponymní postavy *Adelheid*, jejíž jméno se objevuje jak v literárním, tak ve filmovém titulu. Přestože je čtenáři *Adelheid* podávána mlhavě a rozporuplně, její stěžejní místo je tak zdůrazněno. Jako by to byl především osud německé ženy, který má čtenáře a diváky pohnout k soucitu. *Adelheid* představuje vedle vlastního traumatizujícího údělu i kolektivní situaci německého etnika

⁴⁵⁴ Žánrová struktura Körnerových próz byla již dříve dostatečně analyzována. Srov. VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. Baladické prózy z přelomu času. Nad tvorbou Vladimíra Körnera a Věry Sládkové. *Česká literatura*, 1985, roč. 33, č. 4, s. 295.; MRAVCOVÁ, Marie. *Adelheid*. In TÁBORSKÁ, Jiřina (red.), ZEMAN, Milan (red.). *Česká literatura 1945 – 1970. Interpretace vybraných děl*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1992, s. 362 – 373.

⁴⁵⁵ KÖRNER, Vladimír. *Adelheid*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1967, s. 89.

- v této obecnější rovině však textová strategie soucit problematizuje, vysvětlující argument nestojí pevně na straně vítězů nebo poražených.⁴⁵⁶ Implikovaný autor nechává odsuzující stanovisko vyřknout českou dívkou - záchránkyní, symbolizující v textu naději a čistotu: „[...] my tu bydleli celou válku mezi nimi. Vím, co je to za lidi.“⁴⁵⁷ Totéž zazní i ve filmu. Poválečné opovržení německým etnikem je sice takto zdůrazněno, zároveň však dochází k relativizaci nenávistných sklonů. Na jiném místě nám vypravěč dává s jistou ironií poznat scénu, v níž nadstrážmistr Hejna říká, že smíření není možné, protože Němci nezmění své smýšlení a zůstanou stejní. Vybízí přitom Viktora Chotovického, aby se na Němce dobře podíval a porozuměl jeho slovům. V tu chvíli z kostela „vycházely stařeny ve smutečných šatech, zmrzačení muži a malé děti, ti všichni byli v černém a mlčeli“⁴⁵⁸. Paradoxnost nastolená obrazem vyjadřujícím bezbrannost je posunuta ke znatelnější ironii, když se z jednotlivých lidí stane ve Viktorově mysli jen jakási nezřetelná skupina: „Lidé se mu spojili v lijáku do nejasné clony, ve které nebylo možné najít jediného člověka.“⁴⁵⁹ Implikovaný autor jako by se vysmíval dobové ideologii, jejímž axiomem byla kolektivní vina a logika odplaty.

Dva roky po vydání *Adelheid* natočil František Vlácil její filmovou adaptaci. Geneze vzniku byla poznamenána politickými okolnostmi. Körner původně napsal scénář odkrývající řadu peripetií sudetské vesnice, který nebyl přijat pro údajné zpochybňování odsunu Němců. Až později

⁴⁵⁶ Podle Václava Maidla v *Adelheid* i v dalších dílech tematizujících poválečné události v českém pohraničí nenajdeme „[...] při vši jejich vnitřní (a autorské) diferencovanosti náznak zpochybnění odsunu sudetských Němců“. MAIDL, Václav. Zobrazení německy mluvících postav v české literatuře psané po roce 1945. *Tvar*, 1993, roč. 4, č. 9, s. 4.

⁴⁵⁷ *Adelheid*, s. 22.

⁴⁵⁸ Tamtéž, s. 79.

⁴⁵⁹ Tamtéž, s. 80.

vznikla próza, s níž se Vláčil seznámil, a opět scénář, zaměřený však nyní na Viktora a Adelheid. Režisér tedy nenarušil stěžejní linii příběhu původního textu, zjednodušil ji však vypuštěním některých epizod, přinesl svou otevřenou adaptací větší prostor pro diváckou reflexi dosud traumatizujícího historického tématu. Takový posun mu text mohl dovolit pro „neortodoxnost látky“.⁴⁶⁰ Dramatická dějová zápletka a vystižení atmosféry doby⁴⁶¹ přispěly ke vzniku jednoho z nejlepších prepisů v české kinematografii. Již ze scénáře, ale především z definitivní filmové podoby je zřejmý režisérův záměr zdůraznit různé polohy vztahu Viktora k Adelheid. Vláčilovu metodu adaptace by bylo možné vystihnout podle modelu Geoffreyho Wagnera na pomezí komentáře a analogie. Podobně jako je tomu u *Démantů noci*, byť v podstatně méně radikální podobě⁴⁶², režisér redukoval původní literární text. Tím získal dostatečný prostor pro

⁴⁶⁰ František Vláčil k tomu v jednom z rozhovorů říká: „S Vladimírem Körnerem jsem pracoval strašně rád, protože patří k těm několika spisovatelům a scénaristům, kteří nepíší ortodoxní látky, směřuje ke klíčovým otázkám. Vedle neobvyklého dramatického syžetu nabízí vždy i jasné myšlenkové hodnoty, které jinde nacházím jen zřídka. Sbližuje nás i jeho výtvarný cit.“ STRUSKOVÁ, Eva. O věcech trvalých a pomíjivých. Rozhovor s Františkem Vláčilem. *Film a doba*, 1997, roč. 39, č. 4, s. 173.

⁴⁶¹ Jan Lukeš uvádí, že „málokde jinde v celé současné české próze najdeme takovou schopnost proniknout k duchovní podstatě doby, takové umění evokace její atmosféry, málokde jinde najdeme však také sugestivní vztažení minulosti k problematice bytí moderního člověka, k dramatu hledání jeho osobní i společenské identity.“ LUKEŠ, Jan. Film a mladší česká próza sedmdesátých a osmdesátých let. In *Filmový sborník historický [Sv.] 1; Film a literatura*. 1. vyd. Praha : Československý filmový ústav, 1988, s. 275.

⁴⁶² Zdena Škapová ve svém rozboru *Démantů noci* ukázala, že Jan Němec při adaptování Lustigovy povídky *Tma nemá stín* dospěl v jedné z klíčových scén k vytvoření zcela jiného významu. In ŠKAPOVÁ, Zdena. Cesty k moderní filmové poetice. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 47.

Sémantické posuny v *Adelheid* jsou zřejmé, nicméně k tak radikální změně zde nedochází.

vlastní „nahlížení“ do situací a činů obou postav.⁴⁶³ Vláčil neposunul sémantiku literárního díla jen redukcí, ale především vlastními stylovými prostředky, které z jeho filmu učinily otevřenější dílo, než je samotný literární text.⁴⁶⁴ Proto nelze hovořit o zcela čistém komentáři či analogii. Pokud bychom do našich úvah zahrnuli ještě model Michaela Kleina a Gillian Parkerové, mohli bychom tvrdit, že tato adaptace v sobě nese moment interpretace literárního textu. Vláčilovi totiž nešlo o pouhou věrnost, ve filmu navázal na skeptický pohled Körnerův a dále rozvinul problémy související s vinou a smířením.

Adelheid byla Vláčilovým prvním barevným filmem (kameramanem byl František Uldrich). Barva se začala rozšiřovat v československé kinematografii právě ve druhé polovině šedesátých let (*Rozmarné léto; Skřivánci na niti; Hoří, má panenko; Všichni dobří rodáci; Ovoce stromů rajských jíme* atd.). Její využití v moderním hraném filmu bylo promyšlené a mělo posílit estetiku uměleckého díla. V případě *Adelheid* je záměrnost práce s barevným fenoménem zřejmá. Vláčil měl svoji představu jasně ujednocenou, což dokládá technický scénář.⁴⁶⁵ I při využití barvy Vláčil narážel na politické bariéry doby, což měnilo jeho původní záměry: „Na první pohled se může zdát, že právě tento příběh je nejméně vhodný pro barvu, zvláště teď, když musíme okna zastírat

⁴⁶³ Peter Hames v této souvislosti hovoří o podobnosti se stylem italského režiséra Michelangela Antonioniho. In HAMES, Peter. *The Czechoslovak New Wave*. 2. vyd. London : Wallflower Press, 2005, s. 66.

⁴⁶⁴ Josef Škvorecký byl velmi kritický k literární *Adelheid*. Ve své poznámce k filmu píše: „Trademarkem Vláčilova umění je, že ani z toho nedokázal udělat limonádu.“ Ve svém zjednodušujícím pohledu Škvorecký již neuvádí, že Vláčil mnohé z toho, co je obsaženo v novele, ve svém filmu ponechává. In ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži: osobní historie českého filmu*. 1. vyd. Praha : Horizont, 1991, s. 216.

⁴⁶⁵ Srov. ŠKAPOVÁ, Zdena. Cesty k moderní filmové poetice. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 108 - 109.

průhledem na sníh - za okny mělo být pozdní léto nebo podzim, všecko bylo zamýšleno s výhledem do indiánského léta, do přírody - no, situace v naší zemi odsunula naše pracovní plány o několik měsíců a nám nezbylo nic jiného, než točit tak, jak se vůbec dá."⁴⁶⁶

Původní představa časového rozvrhu vycházela z literárního díla, příběh měl začít v létě. Körner na nevelkém prostoru novely vytvořil rámec kontrastů mezi horkým, avšak přívětivým létem („Všechny střechy byly břidlicové a kmitaly v žáru, vzduch nad nimi se chvěl."⁴⁶⁷), tísnivým podzimem („Kůra platanů, pod které přicházeli, černala deštěm"⁴⁶⁸) a tvrdou zimou („Za oknem spatřil zimní oblohu. Zatahovalo se nad střechami"⁴⁶⁹). Stejného principu autor využil i v novele *Zrození horského pramene*, kde je však přečkání první zimy motivem očisty a přechodu do nového života. Změna filmu způsobená vnějšími okolnostmi nicméně přinesla novou kvalitu: záběry na holou, bezlistou krajinu, jsou od počátku pochmurnější, barevná paleta je uměřenější. Tato proměna vystihuje celkový adaptační princip založený na posunu k ústřední dvojici a k nerovnoměrnosti jejich vztahu a podílí se na celkově antiiluzivním vyznění filmu.

Mezi jednotlivými barvami je patrný rozdíl, který vytyčuje odlišné vyznění; Vláčil v technickém scénáři píše o barevně pocitové sekvenci „od uklidňující bílé a zelené k barvám zneklidňujícím - červené"⁴⁷⁰. Na jednom místě barva slouží k vytvoření abstraktního obrazu, opět ve vzájemném kontrastu. Poté, co je Viktor zbit vojáky, ukazuje kamera

⁴⁶⁶ Cit. z TUNYS, Ladislav. František Vláčil natáčí *Adelheid*, *Kino*, 1969, roč. 24, č. 6, s. 3.

⁴⁶⁷ *Adelheid*, 12.

⁴⁶⁸ Tamtéž, 82.

⁴⁶⁹ Tamtéž, 119.

⁴⁷⁰ KÖRNER, Vladimír - VLÁČIL, František. *Adelheid. Technický scénář*. Praha : Filmové studio Barrandov, červenec 1968, s. 100.

v polodetailu zcela rozmazané obrysy okna, za nímž je česká vlajka (při prvním promítání je to moment nezřetelný, vlajka se jeví jen jako červená skvrna). V okně, které se otevírá, se objevuje opět rozostřený obraz lidské tváře: Viktor užívá okna jako zrcadla a ošetřuje si rány. Snový obraz se vyznačuje kontrastem červené vztažené k násilí a naopak světlomodré a bílé. Zdena Škapová velmi trefně vystihuje, že „Vláčil barvou především psychologizuje, dramatizuje, interpretuje, ponouká diváka k náležitým výkladům jednotlivých scén“⁴⁷¹. Charakteristickým rysem barevného vidění tohoto přepisu je dále purismus podřízený autenticitě, barvy mají být součástí filmového celku, ne přehlušit jiné složky.

Hudebním dramaturgem adaptace byl Zdeněk Liška, mimořádná osobnost české kinematografie (s Vláčilem spolupracoval i na *Holubici* [1960] a *Marketě Lazarové*). Vláčilovy obrazy spojil s citáty z hudebních skladeb Sebastiana Bacha a Johanna Strausse. Körnerova promyšlená stavba literárního díla již zahrnovala i „hudební složku“ a valčíky Johanna Strausse jsou jeho součástí; v kapitole *Večírek* vytvářejí silný kontrast s náhle znějícím nacistickým pochodem „Ein junges Volk steht auf, zum Sturm bereit...“.⁴⁷² Hudba starých mistrů se v šedesátých letech objevovala v dílech řady světových režisérů (Bergman, Fellini, Visconti, Buñuel atd.), šlo o dobovou tendenci.⁴⁷³ Rozpor mezi oběma skladateli vychází ze samé podstaty jejich tvorby. Bach je autorem hluboce spirituálním, sošným a teologicky přísným. Strauss je jeho pravým opakem, představuje lehkost života i tvoření, dočasnost a pomíjivost, povrchní radost vídeňských kavalírů. Takovou volbou Liška zdůraznil konflikt mezi dvěma

⁴⁷¹ Tamtéž, s. 110.

⁴⁷² *Adelheid*, s. 60.

⁴⁷³ Srov. MATZNER, Antonín - PILKA, Jiří. *Česká filmová hudba*, Praha : Dauphin, 2002, s. 269.

základními momenty adaptace: tragikou na straně jedné a zdánlivě idylickou lehkostí na straně druhé.

Hudební motivy se v adaptaci spolu se stříhovou skladbou podílejí na základních paradoxech narace: výlučně filmovými prostředky je dosaženo převodu nespolehlivé narace. Rozporuplné propojení obrazu a hudby je patrné od samotného počátku. Při dlouhém příjezdu do pohraničí zaznívá dosti rušivě Bachův chorál, anticipující tragické vyústění; podmanivá krása podzimní přírody v teplých, podvečerních barvách nesouzní s vážností hudebního citátu. Nedlouho poté se Viktor dostává do konfliktu s českými vojáky; jeho zbití a ponížení je nyní doprovázeno lehkým Straussovým valčíkem. Prolnutí nepřítomného pohledu Čepkova Viktora Chotovického s valčíkem je zde výrazným kontrapunktem.

Adelheid je dnes ve své literární i filmové podobě živým dílem a troufáme si tvrdit, že je tomu nejen kvůli tematizaci poválečného odsunu, ale především pro značné nároky, které na své čtenáře a diváky klade. Wolfgang Iser velmi patřičně píše, že se literární texty zdají být „rezistentní vůči dějinám v první řadě nikoli proto, že zobrazují věčné hodnoty, které domněle unikají času, ale spíše proto, že jejich struktura čtenáři stále znovu dovoluje vydat se do fiktivního dění.“⁴⁷⁴ Literární text i jeho adaptace vybízejí k tomu, aby se jejich čtenář či divák ponořil do světa příběhu, spoluprožíval děj, měl potěchu ze zdařilého uměleckého díla. Literární i filmovou *Adelheid* je však třeba chápat jako díla, jež zároveň přinášejí možnost nového pohledu na poválečné období, protože ponoukají k hledání odpovědí na etické otázky, které nás znepokojují. Právě estetické kvality i rozmělnění schematického pohledu na dané období dává *Adelheid*

⁴⁷⁴ ISER, Wolfgang. Apelová struktura textů; Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy. In SEDMIDUBSKÝ, Miloš (ed.) - ČERVENKA, Miroslav (ed.) - VÍZDALOVÁ, Ivana (ed.). *Čtenář jako výzva: výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Přel. Miroslav Červenka, Ivana Vízdalová. Host : Brno, 2001, s. 60.

literární i filmové vyniknout v kontextu poválečné narativní tvorby.

7.1. Narace a perspektivy

Extradiegetický vypravěč poodhaluje děj, postavy a prostor novely *Adelheid*. Právě „poodhalování“ lze považovat za jednu z charakteristik vyprávěcí situace v novele, neboť mnohé je čtenáři zamlčeno. Literární vypravěč je nespolehlivý, jeho podání příběhu je rozporuplné již v tom, jak relativizuje důvěryhodnost svých výpovědí o jednotlivých figurách. Jeho pozice není statická, prochází myslí postav a soustřeďuje se na perspektivu Viktorovu.⁴⁷⁵ Viktor není jediným fokalizátorem; v textu probleskne i perspektiva nadstrážmistra Hejny nebo české dívky zachraňující Viktora před smrtí v minovém poli („Dívka odhodila stéblo a nevěděla pojednou, zda může ještě něco říct, nebo má odejít, protože ten divný člověk se díval stále mimo ni.“⁴⁷⁶). Ve srovnání s častým využitím subjektivního pohledu hlavního hrdiny Viktora Chotovického jde však o jev sporadický. Vypravěči se podle W. C. Bootha mohou lišit tím, jak hluboko a v jaké ose se vnoří do mysli postavy.⁴⁷⁷ Právě hloubka a osa vnoření odlišuje původní text od jeho adaptace. Zatímco v literárním textu se vypravěč ve Viktorově mysli zabydluje a navštěvuje ji velmi často, film nám mentální Viktorovu perspektivu nabízí mnohem řidčeji. Tento důležitý aspekt novely by bylo

⁴⁷⁵ Nelze tedy souhlasit s nepřesnou charakteristikou Hany Hrzalové, podle které „Viktor i *Adelheid* jsou zachyceni zvnějšku, v sošné strnulosti, mají jen minimální možnosti projevu či akce [...]“ HRZALOVÁ, Hana. Prozaik Vladimír Körner. *Impuls*, 1967, roč. 2, č. 6, s. 453.

⁴⁷⁶ *Adelheid*, s. 24.

⁴⁷⁷ BOOTH, Wayne. *The Rethoric of Fiction*. 1. vyd. Chicago : The University of Chicago Press, 1961, s. 163.

bývalo možné vyřešit pomocí vypravěčského hlasu, k čemuž se však Vláčil hledající filmová řešení neobrátil. Před divákem tedy zůstává nesnadný úkol porozumět Čepkovu Viktoru Chotovickému z jeho gest. Ještě ve scénáři nebyl odklon tak výrazný, neboť se počítalo se scénami, které poněkud explicitně dokreslí Viktorovy vzpomínky na mrtvé rodiče.

Přechody z různých pozic jsou patrné od samotného počátku literárního díla. Vypravěč zprvu poskytne neurčitý výsek okolní krajiny a rychle směřuje k Viktorovi. Jak již bylo řečeno dříve, taková deskripce je zákonitě neúplná proti obrazu filmového záběru.

„Vlak zastavil v polích.

Ubíhající obloha zmrtvěla.

Lokomotiva ještě čadila a kouř na okamžik zastínil Viktorovi obličej před slunečním světlem. Na zaprášeném skle spatřil obraz své tváře, jako by potkal někoho neznámého, kdo dosud vyčkával v podvědomí.“⁴⁷⁸

Extradiegetický pohled přecházející ve Viktorovu perspektivu přináší značnou míru subjektivizace; zřejmé je to například ve druhé kapitole:

„Viktor si zapálil cigaretu a hleděl do zahrady. Dvě vlaštovky letěly nad písečnou cestou. Měly ve věži hnízdo. V jasu se zdál zámeček menší proti včerejšímu přítmí. Byl to spíš vilový dům v pseudogotickém stylu.“⁴⁷⁹

První věta je deskriptivní, vypravěč zachycuje svět příběhu neutrálně a bez emocí. Jeho pohled téká od celků k polodetailům a detailům – všímá si letících vlaštovek a hnízda skrytého před zraky postav příběhu. Vypravěčův pohled pak opět přechází do Viktorovy perspektivy, která skýtá reflexi: zámeček se v jiném světle zdá být jiný.

⁴⁷⁸ *Adelheid*, s. 9.

⁴⁷⁹ *Tamtéž*, s. 30.

Subjektivizace má v novele důležitou roli při vystižení hlavní postavy i při hledání smyslu prostoru pohraničí a stěžejních míst novely (dům, vesnice atp.); prostor tak sehrává charakterizační roli. Tím, že nás vypravěč nechává místa postupně nacházet spolu s Viktorem, dosahuje jeho vyprávění věrohodnosti - podobá se totiž pohybu našeho vlastního chápání prostoru, v němž se ocitáme. Motivy hledání a nalézání prázdných míst a hledání či určování jejich smyslu jsou konstitutivní pro sémantiku literárního díla i jeho adaptace. Smysl prostoru v *Adelheid* se proměňuje podle toho, zda Viktor podléhá iluzi o nalezení domova, nebo naopak seznává, že směřuje ke ztroskotání.

Pro zachování specifík Körnerovy narace využil Vláčil četných filmových prostředků, mimo jiné i střihu. Ve druhé kapitole novely prochází Viktor kolem železné klece a vypravěč nechává zcela na hlavní postavě, aby pojmenovala svůj objev, pokusila se ze svého pohledu pochopit, proč je umístěna v zahradě:

„Uprostřed kola vysázených platanů stála prázdná železná klec, někdo v ní asi držel lišky na chov nebo k honům. Na hácích visely dűtky a bič, v cementu zbyly šmouhy zašlé krve.“⁴⁸⁰

V následující kapitole odvádí strážmistr Hejna Viktora na totéž místo s úmyslem odhalit brutalitu starého Heidenmanna:

„Zavedl Viktora k železné kleci. Kromě dűtek a biče visely na háku obojky a rezivé řetízky. V pilinách se leskla nábojnice. Viktor náhle věděl, že těmi bičičky netloukl majitel jenom psy.

Vrchní strážmistr otevřel dvířka klece.

⁴⁸⁰ Tamtéž, s. 36.

- Hnus, celý tenhle zpotvořený barák. Takhle vypadal ve středověku pranýř, to je napodobenina. Starý Heidenmann sem zavíral občas nějakého polského zajatce. Měl je na práci v lese. Nechal je klidně bez jídla třeba dva dny a jednoho umlátíl zrovna pod schody. - ⁴⁸¹

Vláčil využil potenciálu této a dalších scén velmi rafinovaně. Při rozmluvě mezi Viktorem a nadstrážmistrem v zahradě se časová kontinuita diskursu náhle vykloubí z logické posloupnosti, dochází k rozdvojení obrazové a zvukové složky filmu. Poté, co se Viktor dozví od Hejny, že je Adelheid dcerou nacisty Heidenmanna, přichází do pokoje světlomodrých, poklidných odstínů. Záběr ukazuje Viktora vstupujícího dveřmi (kamera je umístěna již předtím v pokoji), navíc v odrazu zrcadla, v jehož rámu jsou fotografie mimo hloubku ostrosti. Z Viktorova gesta je patrné, že do pokoje vchází ponejprv. Ve zvukové stopě však pokračuje čas započatého setkání, slyšíme Hejnův monolog o starém Heidenmannovi. Čas jako jednotící princip výstavby narativu je rozklížen způsobem nemyslitelným pro literární dílo. Minulost je nyní vyjádřena vzpomínkami vyslovenými nadstrážmistrem Hejnou, který říká, jak starý Heidenmann zabral zámeček po Židovi a „hrál si na šlechtice“, a také stále zřetelnějšími fotografiemi vyobrazujícími Heidenmannovu rodinu (to se však děje v odlišném čase). Současnost je zachována v rovině zvukové, slyšíme Hejnovu promluvu. Události, které mají teprve nastat, se představují v rovině vizuální (Viktor vstoupí do pokoje až po Hejnově návštěvě).⁴⁸² Jedna z doposud nejasných fotografií je na okamžik zaostřena, vidíme na ní mladou ženu s nerozeznatelnou tváří, na jejíž košili je znamení, se značnou pravděpodobností nacistické. Ve

⁴⁸¹ Tamtéž, s. 42 - 43.

⁴⁸² Rafinovanou spojnici mezi oběma scénami je zachycení toho, jak Viktor vchází do pokoje. Poprvé jej kamera zabírá ve vizuálním flashforwardu z pokoje, podruhé již v chronologickém pořádku, avšak zvenčí.

stejném okamžiku zazní jeden z mála charakterizačních klíčů k postavě Adelheid, to když Hejna o Němce říká: „Ona je spíš po matce. To byla hodná, pobožná ženská.“ Viktorova skloněná hlava a vzpřímený postoj ženy na fotografii nicméně vytvářejí v záběru silný kontrast, a zpochybňují tak Hejnova slova; časové rozklížení rozvíjí antiiluzivní vyznění situace, neboť fotografie se později stane důvodem pro roztržku mezi Viktorem a Adelheid.

Diskursivní ironie nespolehlivého literárního vypravěče je tedy zachována, aniž by bylo užito prostředků typických pro jazykové aktualizace příběhu. Rozdvojení obrazu a zvuku pokračuje, zdá se, že jsme konfrontováni s prolnutím současnosti s budoucností, kdy slyšíme Hejnu říci „Pojďte se podívat“ a kdy Viktor přistoupí k oknu. Jde však jen o iluzi, protože v tu chvíli je vizuální plán rozvíjen v budoucnosti, v níž opět Viktor sleduje klec s důtkami. Do logiky časové kontinuity příběhu ve vizuální i zvukové rovině se vrátíme, když Viktorovým pohledem (nyní opět v zahradě) vidíme nadstrážmistra v kleci, v níž měl Heidenmann mučit zajatce. Viktor již neshlíží na klec z jiného časoprostoru, ale narace se vrací zpět z vykloubené logiky. Záhy však obraz opět přechází do budoucnosti a Viktor nachází v klavíru ukrytou fotografii. Z tohoto nekonvenčního časového prolnutí je zřejmé, že film zneklidňuje svého diváka a zabraňuje přímočaré recepci.

Zatímco Viktor je v novele ústředním fokalizátorem, vnitřní svět postavy Adelheid je nám zcela skryt. Diskursivní strategie novely ani filmu neumožňuje vstoupit do mysli německé ženy, čímž je zdůrazněn odstup mezi ní a Viktorem. Motiv nepochopení vede k tomu, že narativní strukturace vyzdvihuje monologický charakter Viktorových promluv. Intencí díla je pak udržovat napětí naznačováním. V jednu chvíli vypravěč zastihne Adelheid samotnou a říká: „[...] seděla na

posteli se sepjatýma rukama a pohybovala rty.“⁴⁸³ Na jiném místě se zdá, jako by viděl do její mysli: „Žena se zastavila. Nevěděla, zda má překročit nohy natažené na schodišti, nebo promluvit.“⁴⁸⁴ Filmovou Adelheid mnohdy vidíme očima někoho jiného, jejímu subjektivnímu pohledu se však kamera vyhýbá. Vnějškovost zachycení je dána i nepřístupnými gesty.

Strukturace perspektiv ve filmu je velmi promyšlená a změna místa, ohniska či užití ruční kamery má zásadní vliv na jeho sémantiku. Posun oproti klasické filmové naraci je patrný v tom, že se kamera často skrývá a pozoruje svět nerušeně zdáli, a v případě subjektivních pohledů asociuje Viktorovu osamělost. V jedné ze scén se Adelheid vrací z vesnice a Viktor ji čeká u cesty. Kamera jejich setkání sleduje ukryta za stromem, v pohybu pozoruje rychle jdoucí Adelheid, která míjí Viktora bez povšimnutí. Vzdálenost nabývá dalších významů - Viktor dostihující Adelheid a nabízející jí pomoc s těžkým batohem je viděn z dálky, přes bezlisté, zasněžené větve a keře, za nimiž se obě postavy v některých okamžicích úplně ztrácejí. Ze záběru je potlačen zvuk, který by připomínal místo jejich setkání, ať již vítr, hlasy či kroky. Zaznívá jen Bachův chorál podtrhující nyní truchlivost ztemnělých obrazů i motivů odcizení vyjádřených míjením obou osamělých lidí. Kamera posléze opustí Viktora a sleduje jen Adelheid mířící k domu, později se však k Viktorovi vrací. Nyní již v polocelku ukazuje, jak na něj dotírají větve stromů, mezi nimiž prochází. První znaky nevolnosti (anticipované již v předešlých záběrech) jsou provázeny Bachovou hudbou, posléze uslyšíme i Viktorův dech. Jako by jej bolest vrátila do předmětného světa. Perspektiva se pak opět změní, očima Viktorovým nyní sledujeme Adelheid

⁴⁸³ *Adelheid*, s. 94.

⁴⁸⁴ *Tamtéž*, s. 53.

jdoucí k zámečku. Další záběry opět patří Viktorovi; zhoršující se nevolnost je zvýrazněna rozhoupaným pohledem subjektivní kamery na dveře pokoje, za nimiž Viktor tuší Adelheid.

Pro klasickou filmovou naraci by jistě byla nemyslitelná scéna, při níž kamera postavu jen předpokládá. Když Viktor nalézá zavražděného nadstrážmistra Hejnu v koupelně, odchází do jiné místnosti. Kamera jej nenásleduje, pouze učiní půlkruhový pohyb, kterým naznačuje směr Viktorovy chůze. Na základě tohoto pohybu a kroků, které slyšíme, se můžeme domnívat, že postava prochází vedlejším pokojem. Divácká rekonstrukce je potvrzena, když se kamera zastaví a Viktor vyjde jinými dveřmi z pokoje.

7.2. Marná cesta postav ke smíření

Viktora Chotovického nepřivádí do pohraničí osidlování a počestování, nenávisť k Němcům, nebo zničitelnost. Touží nalézt samotu, klid, podvědomě i nový domov, což jej odlišuje od řady ostatních postav patřících na stranu vítězů. Pokud bychom srovnali dvě literární postavy, Otčenášková Pavla a Körnerova Viktora, otevírá se před námi posun vystihující proměny poetiky šedesátých let. Putování Viktora Chotovického je od samého počátku bezcílné, což zásadně kontrastuje s Pavlovou angažovaností.⁴⁸⁵ Viktor není osvoboditelem jenž by nenáviděl Němce, podle svých slov strávil válku v jakémisi skotském zásobovacím skladu. Relativizuje význam medaile, již

⁴⁸⁵ Kontrast mezi Viktorem - antihrdinou a dřívějšími budovatelskými modely postav popsala Marie Mravcová. In MRAVCOVÁ, Marie. *Adelheid*. In TÁBORSKÁ, Jiřina (red.), ZEMAN, Milan (red.). *Česká literatura 1945 - 1970. Interpretace vybraných děl*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1992, s. 370.

v jeho věcech nalézá nadstrážmistr Hejna. Právě Hejna představující domácí rezistenci (ne odboj posledních válečných dnů parodovaný Josefem Škvoreckým⁴⁸⁶), je mu v tomto smyslu protipólem. Viktorovi v kapitole *Zádušní mše* říká: „Je vidět, že jste byl přes válku pryč a nemáte tu správnou praxi jako my, pane Chotovický [...].“⁴⁸⁷ Dobové kliše opozice mezi domácím a zahraničním odbojem je v širším kontextu novely relativizováno, protože Viktor Chotovický prošel velmi barvitou válečnou zkušeností. Na rozdíl od Hejny se k ní jen odmítá vracet, pro něj je válka událostí rozporuplnou, není možné stanovit vítěze a poražené („Mně zastřelili Angličané v Port Saidu nejlepšího kamaráda, s kterým jsem utíkal.“⁴⁸⁸) Také ve filmové adaptaci je neporozumění mezi oběma muži v zásadě formováno odlišným pohledem na válku a poválečnou situaci, což zakládá totožnou opozici.

Viktorovo podivínství nesouvisí jen s válkou, vyvěrá ze vzdálenější minulosti. Svědčí o tom na konci novely štábní kapitán, jenž znal Viktora od dětství a nazývá jej „hostem na tomto světě“. Vědomí odlišnosti uvádí reflektující já do trpkých zklamání. Stigmatizace a její sebereflexe je s Körnerovským důrazem na využití filmových prostředků podána hned v první části novely:⁴⁸⁹

„Pohlédl na svoji druhou tvář v zrcadle. Stál před ním tak, že měl mezi očima začouzený otvor po střele a od něj se rozbíhaly ostré praskliny. Tak tedy vypadá, s černou dírou uprostřed hlavy, zasažený a poznamenaný, i když zůstává

⁴⁸⁶ Hejna dokonce sám ironizuje čecháčkovské hrdinství, když říká: „To pan kapitán Brandejs byl jinej sekáč. Náš člověk, partyzán, benešovec. S ním jsem tenhle dům obsazoval. Říkal, že má šest let v odboji. [...]

- A pak se zjistilo, že to byl drogistka z Přerova a žádný kapitán [...]" (*Adelheid*, s. 61 - 62)

⁴⁸⁷ *Adelheid*, s. 79.

⁴⁸⁸ Tamtéž, s. 68.

⁴⁸⁹ Srov. MRAVCOVÁ, Marie. *Adelheid*. In TÁBORSKÁ, Jiřina (red.), ZEMAN, Milan (red.). *Česká literatura 1945 - 1970. Interpretace vybraných děl*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1992, s. 368.

naživu. Ta neviditelná rána v čele ho odlišuje od ostatních lidí, proto je může jen pozorovat a blíž se přijít neodváží.“⁴⁹⁰

V literárním díle je Viktor od počátku vykreslen v určitějších obrysech, než je tomu ve filmové adaptaci. Zatímco ve filmu zprvu poznáváme jen Viktorovu fyzickou nevolnost, v literární předloze vstupujeme do jeho myšlenek a vypravěč nás obeznamuje s jeho touhou po samotě. Pro literárního Viktora je útek jen jednou z poloh nejistoty; v gestech i řeči jeho filmového obrazu zaznamenáváme především únavu a podrážděnost, znamenitě vyjádřenou Petrem Čepkem. Čepkův Viktor Chotovický je pevnější, sevřenější a odmítavější. Nejistota je u něj patrná teprve od chvíle, kdy sledujeme rodící se vztah k Adelheid. Ve filmu jsou emoce potlačenější, postava je ke svému okolí rezervovaná, nevydává mu snadno svůj vnitřní svět. V literární předloze je nalezená samota provázána sebelítostí, která potvrzuje, že hrdina vlastně není schopen snést klauzuru, kterou hledá:

„Byl tu v bezpečném tichu, jak si přece přál, uzavřený před okolním světem, už ho nevyruší ani hlas, ani dech nikoho z lidí. A tehdy se k němu s nesmírným klidem horské noci připlížila dobře uzamknutými dveřmi a pevně zabeďněnými okenicemi tolik známá, jediná a tak blízká přítelkyně: osamělost.

Zhasil svíci, konečně! Stál ve tmě, konečně jsi tady, nic víc si nepřejješ. Nic. Opravdu nic?

Odložil tlumok, stáhl bundu, pistoli na popruzích zavěsil přes vyřezávané čelo postele. Lehl si na širokou matraci, která se pod ním měkce prohnula, jako by ho chtěla obejmout, zachytil se čouhajícími žíní a rozplakal se...“⁴⁹¹

⁴⁹⁰ *Adelheid*, s. 33.

⁴⁹¹ *Tamtéž*, s. 26 - 27.

Ve filmu je nám tato scéna podána velmi odlišně, ve věcné stylizaci. Čepkův Viktor si připravuje lůžko a cílevědomě zabezpečuje místnost před nebezpečím; k náhlé střelbě ze samopalu se staví téměř netečně. Chybí jakékoli stopy sebereflexe, které by přiblížily minulost postavy nebo její vnitřní svět. Scéna tak dobře ilustruje jeden z adaptačních posunů: Vláčilovu snahu o co největší autenticitu. Poté, co Viktor ulehne na lůžko a zapálí si cigaretu, obraz postupně tmavne a přechází do pohledu snímajícího prostor před jedoucí lokomotivou, která právě vjíždí do tunelu. Ještě předtím se rozezněl Straussův valčík, který se opakovaně stává součástí ironické narace a zde asociuje vzpomínky na překvapivě trapný příchod válečného hrdiny do osvobozené vesnice. Spolu se změnou vizuální perspektivy se ocitáme ve Viktorově snu, což je další paradox, neboť Viktor se stává mentálním fokalizátorem v momentech nevědomí. Spánek a procitnutí jsou ve zvukové rovině dotvářeny hukotem lokomotivy přehlušující Straussův valčík; realistický ruch odpovídající obrazu přechází v cizorodý zvuk, který Viktora probouzí: kdosi drhne kartáčem podlahu v domě. Snového pootevření Viktorovy mysli tedy není užito proto, aby byla alespoň tímto způsobem přiblížena slabost jeho literárního předobrazu. Naopak, od počátku filmu je zřejmé, že opakovaných sebereflexí hlavní postavy novely nebude v adaptaci užito. Vlácil dává přednost autentickému zobrazení děje před stylizací z literárního textu - vše cizorodé mizí a zůstávají jen obnažené mezilidské vazby.

Je-li v adaptaci potlačena sebereflexivita, s jejíž pomocí se v literárním díle seznamujeme s Viktorovým zakoušením samoty, Vlácil užívá jiných prostředků, aby tíhu této samoty rozvedl. První den, který spolu český muž a německá žena stráví v Heidenmannově domě, končí odchodem Adelheid do lágru. Kamera je ukáže ve stísněném prostoru uzavřené chodby s klenutým stropem. Zřejmý je důraz na míjení

obou postav, na neschopnost rozvést dialog. Avšak již tato scéna předjímá Viktorův zvláštní vztah k ženě: podle literární předlohy tajně vkládá do její kabelky krabičku cigaret. Tento akt je tedy předzvěstí opakujícího se Körnerova tématu: „[...] prolomit kruh do sebe zahryzlé individuality nelze jinak než aktem lásky, aktem odevzdání – ale to znamená vydat se světu, přijmout jeho neklid a nelad, negovat sama sebe.“⁴⁹² Viktor osamí a kamera jej sleduje, jak prochází domem. Rafinovaným umístěním ukazuje, že je muž v domě uzamčen do složitého přediva zábradlí, stěn, stínů, ale i tajemné síly, implikované Bachovou varhanní fugou. Když se Viktor ještě pokouší zahlédnout odcházející Adelheid, vidí ji přes dřevěné žaluzie, připomínající mříže. Heidenmannův dům se stává středobodem Viktorova nového exilu.

V malém pokoji subjektivní kamera těká z jednoho místa na druhé a Viktor zjišťuje, že je uklizeno. Pak náhle rychlým pohybem přejíždí místností, až se zastaví u pistole zavěšené v pouzdře na posteli. Zároveň zaznívá další hudební citát z Bacha i realistické zvuky Viktora pohybujícího se po pokoji. V následujících záběrech se vedle sebe objeví mužovy asociace – opakující se zachycení obrazu se stopami po kulkách. Přichází však něco zcela nového: motiv sebevraždy, který není s tak silnou intenzitou přítomen v literární předloze. Viktor namíří zbraň proti sobě a závažnost momentu je zdůrazněna pohledem kamery do hlavně revolveru.

Průhledy do vědomí literárního Viktora Chotovického odhalují četné romantizující úvahy o samotě, tichu a klidu. Identita postavy vystavené složité situaci však není formována mužným rozhodnutím přijmout ji, ale spíše opakujícím se útekem do nových představ.⁴⁹³ Dokladem je

⁴⁹² PETŘÍČEK, Miroslav. Téma a stylizace. *Host do domu*, 1967, roč. 14, č. 6, s. 61.

⁴⁹³ Zdeněk Kožmín v obdobné souvislosti, avšak při recenzování druhé Körnerovy knihy, *Střepin v trávě*, píše: „Autorovi běží zřejmě také

nalezení knihovny, která asociuje místo existující mimo čas vnějšího světa.

„Toužil po samotě a pološeru, které najde v jediné místnosti, v místě, kde setrvává čas ve vůni starých kůží a starého dřeva a v plísni listů. Ticho tu neporušily nárazy válek nebo lidských starostí.“⁴⁹⁴

Neuskutečnitelná touha představuje reflektující já v odstínech bezmoci. Viktor marně touží nalézt záchytný bod, k němuž by bylo možné se přimknout a který by určoval smysl jeho pobývání ve světě (nejen v pohraničí). Viktor Chotovický by se rád uzavřel do fiktivního prostoru knih, a vyhnul se tak nutnosti žít svůj život. Motiv skrývání doznává nový posun; Viktor neutíká před cizími lidmi, ale především před sebou samým. Implikovaný autor využívající ambivalence jako narativního principu textu však nechá vypravěče záhy narušit neexistující mír prostoru knihovny, jíž se přehnala surovost doby. Nalezení stop násilí je přerušeno náhlým cizorodým zvukem - štípáním dříví. Text opět představuje slabost hlavního hrdiny, neboť i v běžné práci spatřuje novou iluzi: chce pomoci německé ženě, avšak není schopen být na práci účasten. Chvilu, v níž si „chtěl připomenout něco tak prostého, jako je štípání dřeva“⁴⁹⁵, se mění v trapnou zápletku.

Sentimentální rozměr některých úvah hlavní postavy zcela chybí ve filmové adaptaci. Dokonce i ty pasáže, které by mohly být vykládány obdobně, jsou v podání Petra Čepka rázně zbaveny sebelítosti a naivity. Viktorův pobyt v knihovně je

o to, aby i stylem vyslovil ono prázdno kolem věcí a lidí, onu děravost života, slepovaného ze ztrát a hořkostí. Ale jen tenkrát, když sami jeho lidé toto prázdno skutečně žijí a stětavají se s ním, jsou ony mezery a škvíry v próze skutečně účinné a styl se jimi nasycuje až do tíživého napětí.“ KOŽMÍN, Zdeněk. Mezi stylizací a stylem. *Literární noviny*, 1965, roč. 14, č. 46, s. 5.

⁴⁹⁴ *Adelheid*, s. 31.

⁴⁹⁵ *Tamtéž*, s. 35.

v adaptaci obrácen v žert, který sice vychází z novely, ale jeho užití je odlišné v tom, jak je v diskursu načasován a jaký prostor je mu věnován. Filmový Viktor při přerovnávání knih naráží na zásobu alkoholu ukrytou za svazky. Z gest je zřejmé, že hledání dalších lahví koňaku považuje za důležitější než prozkoumání knihovny. Filmové podání scény v knihovně je ke svému předobrazu značně ironické. Pohled na prostřílený obraz je provázen opět Strausovým valčíkem, který podtrhuje především Viktorův pocit trapnosti v momentě, kdy Adelheid poznává, že ji slídivě sleduje dalekohledem. Na obecnější rovině bychom tento sémantický posun mohli charakterizovat jako nemilosrdný odklon od řady iluzí k věcnému rozvíjení děje; jde tedy o další ukázkou Vláčilovy snahy o autenticitu.

Již jednou jsme narazili na omyl, kterého se dopustil Wolfgang Iser ve své zevšeobecňující kritice filmové adaptace. Konceptuální imaginace (Chatman) podnícená filmem může být přinejmenším stejně bohatá, jako vizuální imaginace obsažená v literárním díle. Dokonce může dojít k jistému paradoxu: adaptace problematizuje například některou z postav světa příběhu a učiní ji ještě hádankovitější. Vynikajícím příkladem pro Chatmanovy argumenty je právě Vláčilova adaptace *Adelheid*. Již z technického scénáře je patrné, že se režisér rozhodl využít principů nedourčenosti konstituujících literární předobraz. Mezerovitosti, jíž filmový vypravěč užívá, se navíc dopouští diskursivní ironie jako to činí jeho literární protějšek. Nejpatrněji je ovšem Iserův omyl je možné doložit na postavě Adelheid. Obrysy nejasné německé ženy si čtenář v novele skládá z roztroušených a proměnlivých indikátorů vázaných k různým perspektivám i předmětům. Referující pohledy se střídají mezi nespolehlivým vypravěčem, Viktorem a nadstrážmistrem Hejnou. Oproti filmu je však literární *Adelheid* přece jen postavou čitelnější, což je dáno větším prostorem děje, jehož je součástí (kapitoly *Zádušní*

mše a *Bolest* jsou toho dokladem). Přestože máme po shlédnutí filmu přesně vymezený vnější obraz německé ženy v podání Emy Černé, o samotné ženě toho víme daleko méně a její vnitřní svět je nám zcela vzdálen. To je dáno Vláčilovým vedením herců (ve filmu není stopy po okázalé teatrálnosti) i stříhovou skladbou vytvářející překvapivé kontrapunktivity. Ještě větší rozpor je nicméně zřejmý u postavy Viktora Chotovického. Filmový Viktor je uzavřenější, jeho úvahy lze usuzovat z gest, doplněných hudebním doprovodem a charakterizujícím prostorem.

Za dvojitou ironii literárního implikovaného autora lze považovat, s jakým důrazem podtrhuje ústřední funkci Adelheid v textu: Němka je eponymní postavou a hned druhá kapitola novely je nazvána *Žena*. Ústřednost Adelheid je sice zřejmá, ale paradoxně je představena nepřímo, chybí textové doklady, které by vystihly její úvahy nebo úmysly. Pokus v úplnosti porozumět Adelheid musí dříve či později skončit v nejistotě. Zdá-li se její jednání v některých chvílích předvídatelné, v následujícím momentě je Viktorův klam Adelheidiným činem nebo gestem vyvrácen. Snad jen tvrdost a „echt-němectví“, jehož si povšimla Stanislava Přádná⁴⁹⁶, je jedním z mála pevných bodů ve filmovém i literárním textu, z něhož lze vycházet. Motiv této tvrdosti ostatně spojuje novelu se *Zrozením horského pramene*. Adelheidinu sebevraždu kdosi komentuje slovy: „Na to musí být koňská povaha...“⁴⁹⁷. O starém Bartlovi pak v závěru čteme: „Oběsit se na Štědrej den, to může udělat jedině Němec.“⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Srov. PŘÁDNÁ, Stanislava. Poetika postav, typů (ne)herců. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 244.

⁴⁹⁷ *Adelheid*, s. 118.

⁴⁹⁸ KÖRNER, Vladimír. *Zrození horského pramene*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1979, s. 278.

Adelheid je v literárním textu zprvu popsána jako nevýrazná žena. Všechny důležité významy se váží k její tváři, což je prvek, který je charakteristický i pro film. Ve scénáři čteme Vláčilovy poznámky odlišující dva póly zobrazení. Na jedné straně má Adelheid „tvář posmrtné masky“, na druhé zase světlo přispívá k modelaci gesta naznačujícího poklid a stopy radosti: „Zvláštní odpolední světlo pronikající jemnou záclonou zmírňuje její chladnou a tvrdou tvář a dává její ohnuté šíji nezvykle pokorný výraz.“⁴⁹⁹ V polodetailu na německou ženu sedící u krbu se její netečnost snoubí s temnotou, z níž vystupuje jen část tváře. Žena se stává nerozluštitelnou hádankou. Kongeniální propojení Körnerova dramatického umění a Vláčilova výtvarného vidění lze spatřovat v poznámce patřící opět Adelheid: „Její přísný obličej lemovaný černým šátkem je studený jako kraj...“⁵⁰⁰ I z tohoto příkladu vycházejícího z textu novely (s. 82) je zřejmé, jak se měl prostor podílet na charakterizaci jednotlivých postav a jejich obrazu.

První setkání obou hlavních protagonistů se nevymyká zákonitostem novely. Společně s Viktorem se díváme shora dolů do tmavé haly, v níž cizí žena drhne podlahu. Kamera se zvědavě blíží k Adelheid, zastihuje ji na kolenou se skloněnou hlavou a vzápětí ji obkrouží.⁵⁰¹ Následná nedorozumění jsou opět ironizována Straussovým valčíkem. Zprvu nevýrazná Adelheid se Viktorovi postupně stává vizí milenky i matky. Touha po Adelheid jako po ženě je nesena v nasmělých pokusech, nebo je ironizována komickým odříkáváním naučené věty: „Gehen Sie in mein Zimmer und

⁴⁹⁹ KÖRNER, Vladimír - VLÁČIL, František. *Adelheid. Technický scénář*. Praha : Filmové studio Barrandov, červenec 1968, s. 174.

⁵⁰⁰ Tamtéž, s. 142.

⁵⁰¹ Srov. PŘÁDNÁ, Stanislava. Poetika postav, typů (ne)herců. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 245.

erwarten si mier in mein Bett.“ To jsou však jediná německá slova, která Čepkův Viktor pronese. Výrazným znakem vztahu mezi oběma protagonisty literárního i filmového příběhu je jazykové nedorozumění, které je tvrdě nastoleno hned při jejich prvním setkání.

„– Kdo vás sem pustil? –

– Verstehe kein Vort tschechisch, – promluvila ke zdi.“⁵⁰²

Jazyková bariéra je v adaptaci gradována vícekrát, obzvláště ve scéně, kdy oba sedí u krbu a Viktor říká: „Jsem rád, že mi nerozumíš. Jako kdybych mluvil na psa.“ Jednou se nicméně zdá, jako by se užíváním němčiny Adelheid vyhýbala přímému kontaktu s českým etnikem.⁵⁰³ Viktor nachází památník, do nějž bylo těsně před začátkem války vepsáno: „Boží slunce, které jde samotné ve slepotě nadcházejícího času, jde k rozcestí v poli, kde se rozejdeme, tam stojí kříž...“⁵⁰⁴ Text je přímo obtížen symbolickými významy, které směřují do různých stran. Slepotá nadcházejícího času značí temnou předválečnou dobu a rozchod pak odloučení Adelheid od někoho, kdo úmyslně napsal věnování česky (v obecnější rovině i rozchod mezi oběma etniky). Rozcestí v poli je důležitým místem pro děje poválečného času: podvakerát Viktor takové místo mívá, jednou s nadějí, podruhé zaklíněn do opravdové samoty, zbaven veškerých iluzí. Také ve filmové *Adelheid* je možné uvidět tento text (kamera jej snímá úmyslně dostatečně dlouho, aby jej divák mohl přečíst), navíc doplněný obrázkem s výsekem krajiny se stromem, křížem a dvěma dětskými postavami (tím také do adaptace proniká motiv dětství,

⁵⁰² *Adelheid*, s. 29.

⁵⁰³ Tato snaha uniknout je naznačena i v gestech, které ženu činí až na málo výjimek zcela nepřístupnou: „Byla dokonale nevýrazná ta její tvář [...] jenom tak bez významu a určitého rysu, jako by si přála, aby byla zas okamžitě zapomenuta.“ Tamtéž, s. 26.

⁵⁰⁴ Tamtéž, s. 67.

poklidné doby, kdy by se snad Adelheid i Viktor mohli setkat). Nalezení českého věnování je pro filmového Viktora důležitější než pro jeho literární předobraz, který spíše přemítá o milostných nezdarech předešlé noci. Čepkův Viktor se dál dívá do památníku, z gest je zřejmé jeho rozrušení. Odstupuje k oknu, u kterého se stále vrací k českému textu, vyčkává a teprve po chvíli se zeptá: „Vy rozumíte česky?“ Adelheid je k němu otočena zády, ustrne, zastaví se; teprve pak se otáčí a říká: „Mein Gedenkbuch. Wo haben Sie das gefunden?“. Ustrnutí vyjadřuje překvapení a následující pohled k zemi již může naznačovat zatvrzelé rozhodnutí zůstat natrvalo ve svém jazyce. Úvaha se jeví být patřičnou, Adelheid vzdorující tím, že odmítá komunikovat jinak než jazykem poražených a potupených, by byla silnou hrdinkou, jejímuž záměru by bylo lze porozumět. Novela ani film však nenabízejí jednoznačný klíč k vnitřnímu světu Adelheid, vše je relativizováno. Na jiném místě v novele i ve filmu k ní Hejna, který ji znal již jako dítě, promlouvá německy. A nespolehlivý literární vypravěč na jiném místě podotkne: „Snad rozuměla českému hovorů [...]"⁵⁰⁵.

Motiv nedorozumění mající širší symbolickou platnost není tematizován jen v rovině jazykové⁵⁰⁶. Jedna z úvodních scén otevírá rozpor mezi mužem a ženou, když Viktor tajně nahlíží do její kabelky a je vyrušen (nechybí vypravěčské znejistění): „Stála na prahu a asi jej viděla. Vrátila se tak tiše, že ji neslyšel přicházet. Z její tváře se opět nedalo

⁵⁰⁵ Tamtéž, s. 42.

⁵⁰⁶ Vláčil ve své adaptaci úmyslně rozvíjel širší spektrum důvodů pro neporozumění: „V nové verzi jsme zúžili osud lidí v pohraničí na vztah Viktora a *Adelheid*. Oba dělí mnoho přehrad, které nejsou jen v nich; především je to diametrální různost výchovy. Tito dva lidé se spolu nemohou sblížit a domluvit nejen proto, že neznají jazyk. Oni by si nerozuměli, i kdyby ho znali.“ STRUSKOVÁ, Eva. O věcech trvalých a pomíjivých. Rozhovor s Františkem Vláčilem. *Film a doba*, 1997, roč. 39, č. 4, s. 173.

nic poznat. Poklekla a pokračovala v drhnutí.“⁵⁰⁷ Mužova nepatřičnost je rázně ironizována implikovaným autorem. Podobně jako v již zmíněné scéně s vrchním strážmistrem hrozícím hloučku německých žen, dětí a starců i zde je vítězství postaveno do světla ubohosti a pomíjivosti⁵⁰⁸: „Vypadlo několik vlásniček, kus chleba, kelímek marmelády, krabička dutinek se strojkem na nacpávání, otřepaný balíček vojenského tabáku, a to bylo všechno.“⁵⁰⁹ Nepatřičnosti zasahování do cizích věcí z pozice moci či síly je využito i ve filmové adaptaci – Čepkův Viktor Chotovický je přistižen v nejistotě, Němka v odevzdanosti poníženého.

Spojnice mezi ústředními postavami literárního díla je určena dvěma póly jejich situace: exilem, v němž se nacházejí, a zmizelým prostorem dětství, do něhož se pokoušejí pronikat. Ztráta matky, domova, dlouhé odloučení v cizině („Lidi se mi tady za tu dobu stali úplně cizí [...]“⁵¹⁰), zkušenost s násilím a se smrtí, nemoc provázená fyzickou bolestí, to vše jsou příčiny Viktorovy osamělosti. Zároveň však je jeho vyhnanství chtěné, hledané, Viktor do něj usilovně směřuje.

Adelheid je typická Körnerovská postava, neboť je do exilu uvržena vnějšími silami a je v něm uvězněna. Osudovost a moc dějin měly zásadní vliv na to, že se dívčín život zapletl do surové doby – žila v rodině brutálního Němce, prošla nacistickou výchovou. Fanatismus, který jí byl vštípen, je dosvědčen ve scéně večírku v Heidenmannově domě, jehož se vedle ústřední dvojice účastní i vrchní strážmistr

⁵⁰⁷ *Adelheid*, s. 30.

⁵⁰⁸ Körner se k tomuto momentu prózy vrací a říká: „Poražený německý živel byl podle mě také obětí války. A oběti války jsou si mnohem bližší než vítězové.“ HEJČOVÁ, Helena. Dábel si rád bere podobu šaška. Rozhovor s Vladimírem Körnerem. *Reflex*, 1999, roč. 10, č. 40, 1999, s. 20.

⁵⁰⁹ *Adelheid*, s. 30.

⁵¹⁰ Tamtéž, s. 60.

Hejna a jeden z vojáků. Poté, co voják omylem spustí na gramofonu nacistický pochod, Adelheid vyjádří okázalým gestem svůj vzdor i přináležitost k nedávné minulosti svého národa. Také ve filmové adaptaci je na tento charakterizační moment kladen velký důraz. Kamera zprvu ukáže místnost z nadhledu, je vidět opilého Hejnu i Adelheid; posléze její pohled splyne s perspektivou vrchního strážmistra, který se dívá na Němku: „Stojí u stolu, nohy těsně u sebe, její blůza se zdá pojednou upjatá, vlasy opět vyčesané...”⁵¹¹ Německá žena je nejprve zabírané v polocelku; scéna je nasvícena tak, že její bílá košile vystupuje ze tmy. Z držení těla a z výrazu ve tváři přímo čišší pevné odhodlání. Následuje detail hlavy, který dotvrzuje hrdost a vzdor. Není pochyb o tom, že válka pro Adelheid neskončila. Vždy jen nepřímě naznačený svár v její mysli mezi přijetím axiomu polarizovaného světa a pokusem jej překonat vede až k sebevraždě. Velmi patřičná jsou proto Vláčilova slova: „Viktor ji pak vlastně zabije, protože ona si nedovede míru vztahu tvrdošíjné lásky srovnat ve svém svědomí.”⁵¹²

Motiv vězení se dále v různých odstínech rozvíjí v literárním i filmovém textu. Když Viktor poprvé vstoupí do pokoje, v němž kdysi pobývala Adelheid, uvidí na stěně hrací obraz:

„Jeho barvy byly popraskané a výjev obehnaný: silueta s citerou pod klášterním oknem, jak za mřížemi spanilá dívka, měsíc na plechovém nebi září a tráva na obraze přitom zůstává zelená jako ve dne.”⁵¹³

V detailu dívky za mřížemi na obraze nalézáme odraz situace hlavní ženské postavy. Adelheid se do domu nevrátila

⁵¹¹ KÖRNER, Vladimír - VLÁČIL, František. *Adelheid. Technický scénář*. Praha : Filmové studio Barrandov, červenec 1968, s. 125.

⁵¹² Cit. z TUNYS, Ladislav. František Vláčil natáčí *Adelheid*, *Kino*, 1969, roč. 24, č. 6, s. 3.

⁵¹³ *Adelheid*, s. 49.

ze své vůle, ale pro zlomyslné rozhodnutí vrchního strážmistra Hejny.

Hledání ztraceného domova patří mezi silné části novely. Viktorovo bezdomoví je jeho skutečným prožitkem existenciální samoty i úzkosti.

„V takových chvílích se vracel do stejně jasných dnů svého dětství. Nebylo jich mnoho a skončily příliš brzy. Telegram ho zastihl, když byl třetí měsíc na vojně. Vrátil se domů. Otec stál v kuchyni před holým oknem bez záclon, hodiny stály. Měl na sobě černé sváteční šaty, a když se obrátil, bylo jeho čelo neskutečně žluté, pak přikývl. Na kuchyňském stole ležel sloupec listů s čerstvými smutečnými písmeny, ze stejného listu za sklem v kredenci vystupovalo jméno. Bylo Viktorovi strašlivě známé, a přesto je musel číst několikrát, než pochopil, že je to jméno jeho matky. Přijel pozdě o devět hodin, bylo léto a rakev už odvezli z domu. Když rakev odkrývali, nešel se podívat.“⁵¹⁴

Motiv návratu domů se objevuje na dalších místech v textu. Někdy dochází i k proměnám časoprostorové logiky a ve fikci je, řečeno s Wolfgangem Iserem, nastolena zdánlivost⁵¹⁵:

„Písečná cesta ho vedla anglickým parkem dál k potoku, kde dosud nebyl. Napadlo ho, že se vrací domů. Cesta se zkracuje, zmenšuje a zatáčí k vratům a on konečně přichází k velkému domu pod zelenými stromy, sedá si do trávy a vnímá hluboký klid.“⁵¹⁶

Tato subjektivizace prostoru slouží k rozvíjení retrospektivy, ale také zobrazuje Viktorovu snahu nalézt

⁵¹⁴ *Adelheid*, s. 48.

⁵¹⁵ ISER, Wolfgang. *The Fictive and The Imaginary. Charting Literary Antropology*. 1. vyd. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1993, s. 97.

⁵¹⁶ *Adelheid*, s. 66.

domov v novém místě. *Adelheid* je ovšem baladická próza a mnohé od jejího počátku nasvědčuje, že prchavá iluze bude záhy zničena. Připomeňme interpretaci Marie Mravcové: „Za podlehnutí iluzi o ženě-domovu, ženě-spočínutí, již Adelheid mohla být v jiné době a za jiných okolností, hrdina málem zaplatí životem a je zahrnut opovržením.“⁵¹⁷ Totéž platí pro adaptaci vycházející ze stejného žánru. Také zde se, byť s menším zřetelem na detail, objevuje řada anticipačních motivů ústících v nutné ztroskotání. Nad Viktorem, pokoušejícím se najít cestu mezi znepřátelenými stranami, nakonec soud vynáší „doba se svými nesmiřitelnými antagonismy“⁵¹⁸.

Vraťme se však k oné iluzi. Nový domov se začíná rýsovat v tichu a míru; v rovině lidské pospolitosti, základních mravních hodnot je naznačen prostor pro hledání smíření.

„Ráno sešel dolů a zaklepal na dveře. Nahlédl do kuchyně. Adelheid byla k němu obrácená zády a sehnutá ke sporáku rozfoukávala oheň. Pozdravili se kývnutím. V pánvi popraskával omastek, za okny jasně svítilo slunce. Viktor usedl na stoličku, upíjel svoje ranní mléko a s přimhouřenýma očima pozoroval, jak žena staví hrnec na kamna, jak si uhlazuje zástěru kolem boků. Mlčení mezi nimi, naplněné praskotem ohně, se prodlužovalo. Jediné slovo by takový mír zničilo.“⁵¹⁹

Vláčil využil literárního předobrazu k vytvoření krátkého dojmu „jasných dnů“. Výše uvedená scéna je v adaptaci řazena do stejného sledu, je prvním společným rámem nesourodé dvojice. Subjektivním záběrem kamery do kuchyně se před divákem otevírá Viktorův pohled – u kamen

⁵¹⁷ MRAVCOVÁ, Marie. *Adelheid*. In TÁBORSKÁ, Jiřina (red.), ZEMAN, Milan (red.). *Česká literatura 1945 – 1970. Interpretace vybraných děl*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1992, s. 369.

⁵¹⁸ Tamtéž, s. 369.

⁵¹⁹ *Adelheid*, s. 47.

vidí ženu s rozpuštěnými vlasy. Již ji nehyzdí šátek, v jejím obličejí se zračí přívětivost. Realistické zvuky hořícího ohně v kamnech zpřítomňují krásu všednodenního okamžiku. Pak již kamera sleduje Viktora usedajícího a zaujatě pozorujícího ženu, jež se pohybuje po kuchyni se samozřejmostí a lehkostí, zabydluje ji svou přítomností i prací. Adelheid se mění, v záběru proti oknu nabývá její tvář klidu.⁵²⁰ Kamera se opět soustředí na Viktora, jehož obličej ukáže v detailu. A hlavní postava pomalu pohlédne svými očima do kamery. Tento pohled má zásadní vyznění, Viktorovy oči se prolnou s očima diváka, je možné z nich usuzovat na jeho rozechvění. Takový pohled do kamery není zcela běžným prostředkem hraného filmu.⁵²¹ Implikovaný filmový autor tím přibližuje subjektivitu hlavní postavy; tímto specificky filmovým způsobem jsou nahrazeny literárním vypravěčem poskytované průhledy do mysli postavy.

Poklidná atmosféra asociující nalezení domova je v novele a zčásti i ve filmové adaptaci navozena v souvislosti s rozvíjením dvojího významu zimního období (ten stěžejní se nicméně váže k utrpení a tragickému konci). Zima přináší Viktorovi i Adelheid osamění, jsou vzdáleni lidem a jejich konfliktům.

„Stopy ve sněhu, které pak spolu míjeli, patřily ptákům a liškám, lidé tu nezanechali žádné. Jen málo zřetelné záblesky zimního slunce padaly do sněhu a vítr pronikající jedlemi házel světlé záchvěvy do tváří.“⁵²²

⁵²⁰ Stanislava Přádňá v pohledu na Adelheid spatřuje „vermeerovsky prosvětlený portrét ‚sváteční všednosti‘, do něhož je Viktor fascinovaně zahleděn.“ PŘÁDNÁ, Stanislava. Poetika postav, typů (ne)herců. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let.* 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 244.

⁵²¹ Podle Marca Verneta „pro velký počet autorů narativní film v protikladu ke všem ostatním podobám filmu definuje absence pohledu do kamery, systematické vyhýbání se tomuto pohledu“. In VERNET, Marc. *Pohled do kamery. Iluminace*, 2002, roč. 14, č. 4, s. 69.

⁵²² *Adelheid*, s. 87.

Motiv padajícího sněhu plaší nahromaděné úzkosti.

„Pozvedla pojednou hlavu, jako by něco zaslechla. Sevřela řetízek s medailónkem v pěsti. Proti světlu byly její oči neznatelné, změnila se v obrys.

- Adelheid, - pronesl šeptem, ale žena se ani nepohnula. Připadalo mu, že osaměl, že tu s ním nesedí nikdo živý. Naráz se setmělo.

- Posloucháš mne vůbec? -

Pohnula se, jako by se vracela z veliké dálky.

- Co se stalo? - zeptal se s náhlou úzkostí.

Obrátila k němu hnědé oči, které se nezdály nikdy dřív tak jasné, a viděl, že se usmívá.

- Es schneit... - promluvila a ukázala na okno, za kterým padal sníh.“⁵²³

Vypravěčův doposud nestálý pohled na obě postavy se dočasně mění. Jako by kapituloval před náhlým návratem do času dětství vyvolaným prostou událostí, padajícím sněhem. Sníh připomíná Vánoce, rodinnou pospolitost. Hledání cesty do bezstarostné minulosti se protíná s nenadálou solidaritou ženy s fyzicky trpícím mužem. Ve filmové adaptaci se díváme Viktorovými očima na Adelheid přicházející do pokoje; jejich pohledy se protnou. Viktor odpočívá ve velké, čistě povlečené posteli, nevolnost ustala. Pak se střídají záběry na něj s jeho vlastními pohledy na ženu sedící u okna. Pohled je nezřetelný, nevidíme jí do tváře. Prchavý klid je nastolen souhrou ženiných gest, prostorem jemně nasvíceným přirozeným světlem z okna a přímou řečí „Konečně si připadám jako doma“ (táž věta zazní na jiném místě v novele). Žena pak povstane, kamera ji snímá v polodetailu; vidíme část její tváře, když poodhrnuje záclonu. V tom, jak říká „Es schneit“, jak se

⁵²³ Tamtéž, s. 86 - 87.

obrací k Viktorovi, spatřujeme radost i něhu. Údiv nad něčím tak prostým, jako je padající sníh, prolamuje komunikační i mezilidské bariéry.

S rozměrem Körnerova poselství, které v podstatě v celé jeho tvorbě staví proti násilí lásku, milosrdenství, nesmyslné činy bortící svou odvážností zákony fatality, souzní připsaný sled scén následujících poté, co se Adelheid dozvídá o popravě svého otce. Viktor osamí a Adelheid se uzavře do svého pokoje. Jeho prvním činem je definitivní odmítnutí násilí tím, že vyprázdní zásobník svého revolveru. Kamera jej nalézá u kašny v zahradě, kam vhazuje náboje. Následuje několik záběrů Viktora v kuchyni, provázených dlouhým pohledem na kočku sedící u jeho nohou. Vše je provázeno citátem z cembalové skladby.

Útěšné zážitky jsou v novele i ve filmu tvrdě přerušovány vnějšími událostmi - ve filmu je scéna s padajícím sněhem vystřídána pohledem na ponuru tvář nadstrážmistra Hejny, jenž přichází do domu číhat na Hansgeorga Heidenmanna, sledovanou nevraživým pohledem Viktora Chotovického. Odcizenost prostoru polarizovaného nenávisť a nepřejícího solidaritě s německou ženou graduje. Klid, který Viktor v domě zprvu nacházel, je projekcí vlastní vzpomínky na ztracený domov. Literární Viktor si evokuje prosvícený, jasný den, poklidnou krajinu s rozkvetlými lípami, pod kterými by rád usnul a dál již nikam neputoval. Jenže nyní žije v pohraničí, v domě, kde se „k nebi černají kříže německých rytířů, zvonec u vchodu je bez kovového srdce“⁵²⁴. Jeho hledání pozbývá smyslu, protože novému domovu není dopřán čas, aby vyrostl.

Motiv bezdomoví je rozvíjen ve filmové adaptaci při večerní scéně u krbu. Tehdy se, jak scénu trefně interpretuje Zdena Škapová, „Viktor citově vydává Adelheid nejvíce všanc

⁵²⁴ Tamtéž, s. 53.

monologem o své samotě⁵²⁵. Scéna vychází z předobrazu naskicovaného v literárním textu - tma pohlcuje místnost, vidět jsou jen kontury obou lidí, obrácených zády ke kameře a nasvícených ohněm v krbu.⁵²⁶ I později, když se kamera dívá ženě i muži v detailu do tváře, zahlédneme jen části jejich obličejů vycházejících ze tmy. Viktor vede monolog, neočekává odpověď, když říká: „Jsem rád, že mi nerozumíš. Jako kdybych mluvil na psa.“ A posléze: „Ráno, když jsem ležel vedle tebe, jsem myslel, že jsem doma. Máme na dvoře stromy. A pod nimi čekali moji rodiče, a když mne uviděli, tak zavřeli vrata.“ Promlouvající Viktor má ve filmu skloněnou hlavu, čímž se zvyšuje dojem samomluvy; teprve pak pohlédne na Adelheid. V dalším záběru již vidíme, jak pokládá ruku na její koleno. Adelheid vzápětí odchází vyrušena dotekem až příliš vyzývavým a mužským.

Literární předloha scénu dále rozvíjí - a s tím i Viktorovo prozření. Körnerův pesimismus zaznívá v literárním díle zcela explicitně:

„A věděl, že teprve teď ženu poznal. Taková tedy jsi, zavřel oči, zasvěcenec zániku. Proto ty kříže v památníku, začínající od dívčích poupat, proto tolik oslavných veršů záhuby. Prohořelá polena se rozpadala a nevydávala žádnou vůni, oheň skomíral, i příznačný zásvit se ztratí ve tmě - a přesto byl důležitější pro poznání druhé bytosti než cokoli jiného.“⁵²⁷

Zvrat v novele i ve filmu přichází se smrtí starého Heidenmanna, jenž je v textu i ve filmu zpřítomněn jen

⁵²⁵ ŠKAPOVÁ, Zdena. Cesty k moderní filmové poetice. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. 1. vyd.* Praha : Pražská scéna, 2002, s. 246.

⁵²⁶ Zdena Škapová upozorňuje, že se jedná o prvek moderní narace: „Těžko bychom si něco takového mohli představit v klasickém filmu, kde je dbáno na dobrou čitelnost obsahu záběru za každých okolností [...]“ Tamtéž, s. 95.

⁵²⁷ *Adelheid*, s. 69 - 70.

prostřednictvím výpovědí jiných postav. Dějový zlom nastává v kapitole *Zádušní mše*; Viktor natahuje hodiny a v domě začíná „nový čas“, odměřující poslední dny života Adelheid.⁵²⁸ Viktor zavěšuje do zvonu u dveří olovo, jeho první pokus připomíná hlas hrany. Baladická osudovost způsobí, že na něj nedlouho poté zazvoní dvě staré Němky přinášející zprávu o Heidenmannově popravě. Scéna je ve filmu velmi syrová. Viktor strávil s Adelheid noc; cembalový hudební doprovod dává následujícího rána naději, že snad dochází k jejich velmi pozvolnému sbližování. Vratkou asociaci však záhy narušuje změna hudebního motivu v Bachův truchlivý chorál. V následujících záběrech již vidíme Adelheid mezi dvěma starými, černě oděnými ženami s bílými páskami na rukou. Vedou ji bosou blátem a sněhem dvora. Hudba se mísí s nezřetelnými slovy žen a posléze i výrazným a hlasitým vzlykem Adelheid (ve scénáři nalézáme poznámku: „Podobá se to tichému vytí“⁵²⁹). Kamera se v dalším záběru otáčí k přicházejícímu Viktorovi, a poté přechází v jeho subjektivní pohled. Viktorovými očima se díváme na Adelheid (zabíranou nyní v polodetailu). Je to zvláštní, žalující a děsivý pohled; řečeno slovy novely, Viktorovi připadlo, „že se dosud nikdo na něho tak nenávistně nepodíval“.⁵³⁰ Subjektivní pohled kamery trvá, dokud Adelheid nemine Viktora, pak se však její místo změní – zabírá jako ukrytý svědek události z balkónu, a zdůrazňuje tak situaci Viktora nalézajícího se v osamění mezi Adelheid a odcházejícími stařenami. Bachova hudba ustane až ve chvíli, kdy Adelheid rozbíjí okno a vniká do domu – podvkrát tak realistický zvuk předmětného světa utne hudební

⁵²⁸ V kapitole *Zádušní mše* také začne být odpočítáván čas posledních dnů nadstrážmistra Hejny: „To ticho, ve kterém zůstal, mu připadalo neobvyklé. Šel ke katedře, postavil ke stěně židli a natáhl hodiny.“ Tamtéž, s. 81.

⁵²⁹ KÖRNER, Vladimír – VLÁČIL, František. *Adelheid. Technický scénář*. Praha : Filmové studio Barrandov, červenec 1968, s. 151.

⁵³⁰ *Adelheid*, s. 73.

doprovod. Jiný citát z Bacha opět zazní (v plné síle) poté, co jedna z žen Viktorovi říká: „Der alte Heidenmann byl včera v Olmic obešený.“ Scéna posouvá popravu nacisty z roviny zločinu a oprávněného trestu do roviny jejího subjektivního prožívání, jež je zdůrazněno utrpením Adelheid.

Deziluze Viktora Chotovického graduje v okamžiku, kdy je napaden. Bolestným pohledem se literární i filmový Viktor dívá na Adelheid, která jej udeřila (zákeřného úderu od „blízkého“ člověka a údivu oběti je užito i v novele *Zrození horského pramene*). Film přináší výrazně problematičtější zápletku. V literárním textu se žena chystá utéci s navrátilivším se bratrem a Viktor jim stojí v cestě. Diskursivní strategie filmu je jiná, události jsou podány v odlišném časovém sledu. Viktor nejprve zjišťuje, že Hejna je zavražděn (v novele se o Hejnově smrti dozvídá až později) a záhy nato zastihne Hansgeorga Heidenmanna. Do bitky mezi oběma muži zasáhne Adelheid tím, že je oba udeří a svého bratra přitom snad zabije. Vláčil tak radikálním způsobem posouvá jak vztah ženy k muži, tak i problém viny.

Implikovaný autor vybízející čtenáře k víceznačnému porozumění smyslu literárního díla si dává záležet, aby závěr otevřel řadu otázek a ponechal jej v nejistotě. Život Adelheid se poté, co spáchá sebevraždu, smrskne do úředního protokolu.⁵³¹ Anonymizace postavy se zesiluje v poznámce „U krku má volně visící zlatý řetízek s medailónkem nepatrné hodnoty“⁵³². Právě medailonek se vine novelou jako jeden z předmětů, jež dotvářejí obraz Adelheid. Představuje časovou

⁵³¹ Peter Hames v této souvislosti připomíná film Roberta Bressona *Au bahazard, Baltazar* (1966), v němž je také život ženské postavy převeden do slov a statistik. Srov. HAMES, Peter. *The Czechoslovak New Wave*. 2. vyd. London : Wallflower Press, 2005, s. 66.

V literatuře bychom mohli odkázat k paralele, k Čapkovu *Hordubalovi*, kde se mnohovrstevná „pravda“ o mužské postavě předvedená v první kapitole následně banalizuje a zjednodušuje v jazyce policejním a soudním.

⁵³² *Adelheid*, s. 99.

linii jejího života, v momentech, kdy jej sevře v ruce, se vrací do dětství. Ve filmu se odcizení stupňuje tím, jak jeden z vojáků Viktorovi předčítá protokol. Voják ustane ve chvíli, kdy ještě hovoří o Adelheid jako o lidské bytosti, a se slovy „[...] to se vás netýká [...]“ přechází k příčině smrti a k výčtu částí oblečení. Jeho monotónní hlas pak provází Viktora osaměle kráčejiícího bílou vesnicí.

Poslední záběry filmu přinášejí oproti textu literárnímu otevřenější a symboličtější konec. Poté, co v novele spáchá Adelheid sebevraždu, Viktor odchází z vesnice a znovu se zastaví u kříže v poli. Situace má však nyní antiiluzivní rozměr:

„U kříže v poli se zastavil. Dokonáno jest! vzpomněl si na starý nápis v kameni, nyní jej zakrývala námraza a písmena byla neznatelná. Dobře že je kříž zasněžený a slova jsou nesrozumitelná, řekl si Viktor před křížem, měli by jej porazit a rozbít na zemi na kusy, protože není nic dokonáno, ani neskončilo - všechno jen pokračuje a bude stále pokračovat, protože není lásky ani smíření.“⁵³³

Vyznění textu však není určeno jen tímto prvkem, ale otevírá širší pohled. Na stejném místě se znovu objevuje dívka, která Viktorovi prve zachránila život. Zatímco muž je představitelem existenciálního bloudění poválečným světem, dívka symbolizuje naději. Je to právě dívka, kdo říká: „- Můžete jít přes pole [...] - miny tu už nejsou ... - “⁵³⁴ Ve filmu je sled událostí jiný. Pro Viktora bolestný konflikt s vesničany podaný vypravěčem novely je sice ve filmu anticipován srocním lidí před budovou, ale není v adaptaci zachycen. Opakuje se pohled z nadhledu zabírající vesnici s odcházejícím mužem (opakující se záběr film kompozičně uzavírá). Viktor pak přichází ke hřbitovní brance,

⁵³³ Tamtéž, s. 94.

⁵³⁴ Tamtéž, s. 101.

perspektiva pohledu se mění. Vidíme mu do tváře, jsme svědky jeho marné snahy branku otevřít. Pak následuje pohled na přibližující se kříž v poli; zprvu se může zdát, že se na kříž díváme pohledem Viktorovým, avšak posléze zjišťujeme, že kamera jako by byla v tu chvíli druhem hlavní postavy, putovala s ním. Před křížem se kamera zastaví a Viktor kolem něj projde, stejně, jako by právě minul nás. Kamera pak sleduje (ve změněné perspektivě dlouhého ohniska), jak Viktor odchází do pole, aniž tuší, zda bylo odminováno. Režisér využívá padající sníh jako clonu narůstající neurčitosti pohledu a nechává Viktora, aby se ztratil v prostoru i čase.⁵³⁵ Vzpomeneme-li Seymoura Chatmana, odchází hlavní postava z prostoru diskursu do prostoru příběhu, kam již nevidíme, neboť vypravěč právě zde své vyprávění končí.

7.3. Hledání prostoru

Prostor je důležitým aktérem Körnerových próz; deskripce krajiny, opuštěných stavení, zahrad podle Zdeňka Kožmína „dosahuje značné sugestivnosti a pomáhá emocionálně dotvářet portréty postav“⁵³⁶. Film oproti literárnímu dílu přináší větší dojem reality, neboť v záběru představuje prostor

⁵³⁵ Zdena Škapová v souvislosti s otevřeným koncem, jehož nejednoznačnost je podnícena podílem významotvorného stylu, nazírá na celou filmovou vlnu 60. let a analyzuje z tohoto pohledu vedle *Adelheid* i další snímky - *Démanty noci*, *Lásky jedné plavovlásky*, *Všichni dobří rodáci*, *Marketa Lazarová*. Dospívá k závěru, že: „V žádném z těchto závěrů nepadne ani jediné slovo (kromě *Všech dobrých rodáků*), a přesto jsou naplněny potenciálními, nejednoznačnými významy, jež nutí diváka o nich přemítat a stále se k nim vracet.“ ŠKAPOVÁ, Zdena. Cesty k moderní filmové poeice. In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 94 - 95.

⁵³⁶ KOŽMÍN, Zdeněk. Mezi stylizací a stylem. *Literární noviny*, 1965, roč. 14, č. 46, s. 5.

v jeho aktuální úplnosti.⁵³⁷ Intencí literárního autora je vybrat určité části prostoru příběhu, zbývající mezery musí čtenář dotvořit ve svém mentálním vizuálním obrazu. Pro moderní literaturu je patrná právě tato mezerovitost; v literárním narativu 19. století se často objevovala obširná líčení, ani ta však nelze přirovnat k úplnosti filmového záběru. Kinematografie samozřejmě vyžaduje konkrétní místo (existující, vytvořené pro daný účel atd.), které má, je-li to intencí režiséra, shodné rysy s literární předlohou. Vlácilova volba Kryštofova údolí v okolí Liberce a Lužice u Lubence je dokladem toho, že takový soulad je možný. Prostor sice nekoresponduje s jesenickou krajinou, ale – což je mnohem důležitější – souzní s jejím neutěšeným vyzněním.

Pro novelu *Adelheid* je typická mezerovitost vypravěčovy prostorové deskripce. Vlak, kterým za letního dne přijíždí do Slezska hlavní postava Viktor Chotovický, zastavuje kdesi v polích. Vypravěč místo blíže nspecifikuje, pouze z šera světa příběhu nechá vystoupit věž kostela implikující zabydlenost a zbožnost kraje. Sluneční svit výjev ještě posouvá a dokresluje vertikální stavby.

„Čmoud ustupoval a za zvaleným žitem pod tratí vyčnívala věž kostela. Zprvu vzdálená proti obzoru a zářící v nesmírném slunci.“⁵³⁸

Novela *Adelheid* je uvedena větou „Vlak zastavil v polích“⁵³⁹, která nese důležitý, byť blíže neurčený časoprostorový pohyb. Touto větou se děj příběhu započal, zároveň je však nositelkou tzv. diskrétní deskripce.⁵⁴⁰

⁵³⁷ Srov. METZ, Christian. *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. Přel. Michael Taylor. 1. vyd. Oxford : Oxford University Press, 1974, s. 4.

⁵³⁸ *Adelheid*, s. 9.

⁵³⁹ Tamtéž, s. 9.

⁵⁴⁰ Seymour Chatman rozlišuje mezi deskripcí expresivní a diskrétní. Zatímco expresivní deskripce se v literárním narativu pokouší být co nejúplnější (úplnost je přitom právě v literárním díle nemyslitelná),

Filmová *Adelheid* se na svém počátku soustřeďuje na mnohem určitější vymezení tohoto pohybu, cesty do pohraničí. Tyto nastolující záběry však nelze chápat jako úvodní deskripce, již jsme zmiňovali v souvislosti s tradičnějšími formami literární narace. Pohled kamery umístěné na čele lokomotivy a sledující před sebou ubíhající koleje je zprvu černobílý, neurčitý, snový a až po chvíli se před diváky otevírá široký, realistický záběr na horskou podzimní krajinu. Více než dvouapůlminutová jízda je obtížena symbolickými významy. V prvním černobílém záběru ostře vystoupí nediegetický text – název filmu „*Adelheid*“, který je červený. Podle Petera Hamese tato červeně předjímá tragiku příběhu.⁵⁴¹ Toho, kdo do kraje přijíždí, čeká trápení a bolest; baladicky uzavřený prostor tak nabývá neblahého významu.

Natáčení probíhalo v době odeznívajícího podzimu; krajina adaptace tedy nehýří barvami, čas příběhu se chýlí k zimě. Přece však nízké podzimní světlo vytváří obraz atmosféry „jasných dnů“. Čelní pohled z lokomotivy je podvkrát vystřídán jinou perspektivou; do kraje nahlížíme také očima někoho, kdo sem přijíždí (snad se jedná o pohled Viktorův). Tyto záběry na most, stromy a posléze i domy rozesté po úbočích svahů jako by vycházely z reflexe literárního Viktora: „Obílená slezská stavení s černými krovky ležela v údolí tichá a stejná [...]“⁵⁴² Hukot parní lokomotivy či vlaku je potlačen, zaznívá jen Bachův chorál znejišťující přívětivý obraz.

diskrétní deskripce je rafinovanější: „Věty, které popisují takticky, směřují naši primární pozornost na cosi jiného – v případě narativu na události příběhu; vlastnosti postav, objektů či idejí jsou pak sdělovány sekundárně.“ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 44.

⁵⁴¹ Srov. HAMES, Peter. *The Czechoslovak New Wave*. 2. vyd. London : Wallflower Press, 2005, s. 64.

⁵⁴² *Adelheid*, s. 13.

Rozměr prostoru dobytého pohraničí je v textu dotvářen tím, jak se Viktorovi spolucestující rozhlížejí po novém kraji, pozůstatky po německých vojácích atd. V novele i ve filmu je obraz tehdejšího světa dotvářen především rozporuplným vnímáním normálnosti: žena, přijíždějící do kraje s prázdnými kufry, představuje zlodějské nájezdy do opuštěných domů a je sem bez potíží vpuštěna. Navíc právě tato žena plivne zraněnému Viktorovi do tváře. Různý pohled na další vývoj v pohraničí je pak vyjádřen odlišnostmi Viktorova a Hejnova náhledu, každý jej posuzuje jiným způsobem. Pro Hejnu je vesnice především srostlá s německým živlem, který je třeba vymýtit i s kořeny („Předně žádný Schwarzbach, ale Černá voda.“⁵⁴³), Viktor naopak reflektuje tíži prázdnoty:

„Viktor čekal, kdy se pohne záclona v některém z oken, kdy vyběhne dítě do zahrady nebo alespoň zatoulaný pes, kdy se objeví žena se žlutým prádelním košem a volným krokem půjde pro prádlo. Ale v zahradách za okny se nic nepohnulo. Jen prádlo na šňůrách mezi hrušněmi se chvělo. Chladné šaty slezských žen, prostěradla a široké ubrusy vyšívané hady a srdíčky visely nad zemí jako mrtvé věci, ke kterým už nejsou lidé.“⁵⁴⁴

Důsledky války mají v adaptaci od počátku apokalyptické vyznění, v tom je zřejmý posun filmu od literárního textu. Režisér využil národnostní polarizace vystižené v první kapitole a vytvořil sugestivní a znepokojivý obraz poválečné situace. Po rozmluvě s nadstrážmistrem Viktor zamíří k Heidenmannovu sídlu. Moment, kdy se každý vydává na jinou stranu, už vidíme zdáli, někdo pozoruje okolní dění ze svého domu, ale pro zavřené okno a vzdálenost nemůže slyšet rozmluvu obou mužů. Divák je svědkem jak tohoto kradmého

⁵⁴³ Tamtéž, s. 14.

⁵⁴⁴ Tamtéž, s. 18.

pohledu, tak i Hejnovy nezodpovězené otázky („Pane Chotovický, proč jste sem vlastně přišel?“). Hned v dalším záběru se v jiném okně objevuje stařena s šátkem. Žena je součástí výjevu, zachycujícího dřevěnou stěnu domu, okno a tmu, z níž vychází. Kam se žena dívá? Pozoruje Viktora, který jako narušitel vstoupil do uzavřeného a etnicky rozděleného vesnického světa? Svým dlouhým pohledem i celkovým vzezřením připomíná smrt. Kdosi jiný pak v dalším záběru a z jiné perspektivy (z okna ve vyšší patře s poodhrnutou záclonou) sleduje Viktora kráčejícího po cestě ke kostelu. Ve stejnou chvíli se vedle Bachovy varhanní fugy rozezní první německá slova, která nejsou přeložena do češtiny. Ženský hlas říká: „Eines Tages erblickte Ulrich unter einer alten Kiefer am Waldesrand ein reisiges Ungeheuer mit zwanzig Köpfen.“ Tato promluva je ztišená, zaznívá zdáli, jako by byla součástí kolektivní paměti zdejších obyvatel.⁵⁴⁵ Promluva bez překladu (např. v titulcích) je značně rozporuplná – „Jednoho dne uviděl Ulrich pod starou sosnou na okraji lesa obrovskou nestvůru s dvaceti hlavami.“ Jde zřejmě o pohádku s rozvíjejícím se motivem nebezpečí, anticipujícím v rovině filmového diskursu reálnou hrozbu (Viktor zanedlouho vstoupí do zaminovaného pole).⁵⁴⁶ Ve chvíli, kdy se Viktor otočí (zaostřeno je právě na cestu a krajinu, jíž Viktor kráčí, takže rámcující okno je nejasné), ruka upouští záclonu, která padá jako opona oddělující oba světy. Vzdálenost, z níž je záběr snímán, činí z Viktora nezřetelnou figuru ztrácející se v kraji.

Interpretaci potvrzuje technický scénář: „Následující záběry by měly působit jako subjektivní pohledy lidí,

⁵⁴⁵ Takto využití promluvy interpretuje Petr Mareš. In MAREŠ, Petr. „Gehen Sie in mein Zimmer...“ K vícejazyčné komunikaci ve filmu. *Iluminace*, 1996, roč. 8, č. 2, s. 50.

⁵⁴⁶ Tamtéž, s. 50.

skrytých v šeru místností a sledujících dění na návsi.“⁵⁴⁷ Film se však oproti scénáři podstatně liší. Ze zvukové stopy se zcela vytratil „neuvěřitelně pomalý“⁵⁴⁸ zvuk hodin, jeho místo zaujme Bachova varhanní skladba. Lidé pozorující Viktora měli být konkrétnější a smysl scény zřejmější. Posun je patrný v užití německé říkanky – podle scénáře měla být vyslovena dětmi, které se jí navzájem straší. Slova pronesená již dospělým a anonymním německým hlasem podtrhují rozporuplnost. Zcela byla také vynechána Viktorova návštěva kostela, která měla následovat. Scéna, jež byla připsaná a nevycházela z literární předlohy, prohlubovala moment devastace, pustoty i odcizení. Vedle záběrů na zničený interiér kostela měly být motivy zkázy ztělesněny i v postavě kněze, který přivítá Viktora s pohrdáním: „Tu už nyc nenajtete... Už všecko fsali...“⁵⁴⁹ Stopy po scéně nalézáme v titulcích filmu, kněze měl ztvárnit Bohumil Vávra.⁵⁵⁰

Odkazováním na místo, kde žijí další lidé, a na náboženský rozměr kraje, nekončí důležité postavení kostela v novele; později se objevuje řada dalších významů a funkcí. Především se v něm setkávají Němci na bohoslužbách a nacházejí zde útěchu. Kostel jako by dával svému okolí vědět o sobě i o lidech zde shromážděných: „Ke zpěvu se přidaly varhany tak mocně, že to působilo, jako by se chtěla těžká kostelní střecha utrhnout“⁵⁵¹. Topos kostela se objevuje i v dobrodružné rovině příběhu: v sedmé kapitole se v něm poprvé střetne vrchní strážmistr s Adelheidiným bratrem, jenž byl považován za mrtvého. Důležitost kostela je ve finální podobě filmu potlačena. Spolu s hřbitovem je jen součástí vesnice,

⁵⁴⁷ KÖRNER, Vladimír – VLÁČIL, František. *Adelheid. Technický scénář*. Praha : Filmové studio Barrandov, červenec 1968, s. 24.

⁵⁴⁸ Tamtéž, s. 24.

⁵⁴⁹ Tamtéž, s. 31.

⁵⁵⁰ Na tuto stopu upozorňuje filmový scénář i publikace *Český hraný film IV, 1961 – 1970*. Praha : Národní filmový archiv, 2004, s. 29

⁵⁵¹ *Adelheid*, s. 81.

kam Viktor nahlíží. Ve filmové adaptaci se do tohoto uzavřeného prostoru (hřbitov, kostel), který představuje minulost ve smyslu prolínání německého a českého spolubytí v kraji, na samotném konci Viktor nemůže dostat.

Sled úvodních scén Viktorovy cesty vesnicí vrcholí jeho příchodem ke kříži s nápisem, který si přeloží z němčiny: „Dokonáno jest“. Kamera jej pak dlouhým ohniskem sleduje, jak kráčí polem. Svoji pozornost však záhy upře na blízký kopec, kde pracují Němci. Ve velkém celku jsou jejich postavy nezřetelné, z černých šatů vystupují světlé obličejové a bílé pásy na rukou. Vítr provívá sukňemi žen. Celý záběr připomíná plátno, Němci jsou v něm posouváni k nesmírné, zamračené obloze nad nimi. Apokalypsa se naplňuje, naříkavé hlasy z Bachova chorálu souzní s truchlivostí výjevu, v němž jako by Němci pochovávali svoji minulost. Perspektiva se mění a na Viktora vzápětí pohlížíme jejich očima; v pohledu Němců je muž nepatrnou tečkou na poli. V okamžiku, kdy se takto změní perspektiva, se čas zastavuje; ustává i Bachova hudba a na její místo přichází skučení větru provívajícího krajem. Celý svět jako by očekával Viktorovu smrt. Z té je však náhle vysvobozen hlasem dívky a vrací se zpět na cestu.

Jedním z nejdůležitějších toposů prózy i filmové adaptace je dům, který je bachelardovským centrem vzpomínek.⁵⁵² Mísí se zde čas válečný i předválečný.

„Na konci stromořadí rozeznal dům a zelenavý plech měděnkové věže. Listí nad jeho hlavou překotně šumělo. Zámeček na konci aleje byl tichý a poslední sluneční světlo se odráželo v oknech, jako by se uvnitř už svítilo. Písečná cesta se rozdvojovala, kolem kruhu zanedbaných růží se opět

⁵⁵² BACHELARD, Gaston. *Poetika priestoru*. Přel. Michal Bartko. 1. vyd. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990, s. 43.

spojovala před pískovcovými schody, kde se válely matrace a pozlacený rám z obrazu."⁵⁵³

Napjatá atmosféra Viktorova příchodu je dotvářena filmovými prvky užitými v textu. Situaci dodávají na tajuplnosti změny „nasvětlení“ místa („světlo z oken zmizelo“, „dům potemněl“, „platany kladly hluboký stín“) a „zvuky“ („listí nad jeho hlavou překotně šumělo“). Vypravěč úmyslně vybírá při jeho popisu některé části: „[...] na obou věžičkách se rýsovaly ostré kříže maltézských rytířů, a tam docela nahoře rozevíraly hlavy a tlamy chrliče, malí ďáblové a ještěři.“⁵⁵⁴

Dům je opuštěný uprostřed hor, ale i živlů, kterým vzdoruje. V tom lze spatřovat jeho ochrannou funkci: „V zahradě se ohýbaly platany v náhlém vichru. Viktor pozoroval nízko letící mraky za obloukovými okny. Takový vítr ještě v domě neslyšel.“⁵⁵⁵ Jeho charakter se mění s tím, jak jej vnímá jeho okolí, ale i s jeho přirozeným postavením v horské krajině. Ve druhé kapitole se Viktor v cizím domě již probouzí. Předešlého večera vnímal nové prostředí jako nepřátelské. Dům, který se mu ve večerním světle jevil jako chátrající zámek, v němž je možné najít nanejvýš skrýš, je pro něj nyní prostorem hledání. S probuzením se v textu objevují první retrospektivní návraty do dětství.

Dříve zmíněná nedobrovolnost návratu Adelheid do domu, posílená i tím, že by raději volila těžkou práci, než aby zde musela setrvat, se projevuje její volbou tmavé místnosti pod schody, kde zprvu přežívá: „Neměla tu skříň, zrcadlo, koberec, jedinou knihu, jen pološero holých zdí.“⁵⁵⁶ Adelheid již v domě nechce hledat všudypřítomné stopy své minulosti,

⁵⁵³ *Adelheid*, s. 25.

⁵⁵⁴ *Tamtéž*, s. 23.

⁵⁵⁵ *Tamtéž*, s. 42.

⁵⁵⁶ *Tamtéž*, s. 42.

odmítá se vrátit do svého dětského pokoje. Dům není jejím domovem. Viktor - zlomený válečnými událostmi - hledá naopak v domě místo klidu a odpočinku. Aniž to zprvu tuší, v částečně zpustošeném zámečku, který má obývat, se odráží část dějin vztahů mezi oběma národnostními etniky. Kdysi jej vlastnil řád německých rytířů, posléze jej odkoupil židovský obchodník. Po obsazení Sudet zabral dům Němec Heidenmann. Sem byl - stejně jako Adelheid - doveden shodou vnějších okolností a náhod (jak bývá zvykem v Körnerových prózách). Vzpomeneme-li opět na Bachelarda a na jeho vertikální členění domu⁵⁵⁷, pak Viktor nachází bezpečí v malém pokoji umístěném téměř pod střechou, což silně kontrastuje s temnou kobkou v přízemí pod schody, v níž tráví noci Adelheid.

Vláčilova představa o prostoru, v němž bude děj rozvíjen, je značně estetizována. Prostor se nestává prostředkem banálních stylizací, je strukturován kontrasty tmy a světla, ať již jde o uzavřený dům, nebo o celý kraj. Napětí provázející Viktorovo první bloudění rozsáhlou stavbou je dotvořeno stínohrou i hudebním citátem z Bachovy varhanní fugy. V tom, z jakých míst kamera sleduje jeho procházení domem, se vrací motiv kradmého pozorování kýmsi neznámým (dokonce je tato perspektiva v jednom momentě z nadhledu, z něhož Viktor poprvé uvidí Adelheid). Filmový vypravěč touto diskrétní deskripcí vystihuje charakter i atmosféru vyrabovaného domu.

Jasně dny i sychravé, tmavé období z novely jsou zdařile přeneseny i do adaptace. Pro Vláčila nejsou Körnerovy obrazy ze slov stěží překonatelnou sumou, interpretuje je, dobarvuje a přetavuje ve vlastní, symboly obtížené vize. Film nicméně není stále hnán kupředu silou příběhu, nacházíme v něm

⁵⁵⁷ BACHELARD, Gaston. *Poetika priestoru*. Přel. Michal Bartko. 1. vyd. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990, s. 56.

momenty, v nichž děj jako by „umíral“.⁵⁵⁸ Zastavený čas je ve filmové adaptaci implikován na více místech. Zřejmě nejzásadnější je moment nastávající poté, co se Adelheid dozvídá o smrti svého otce. Druhý den odchází do vesnice, Viktor osamí v domě. Kamera pojednou ukáže cestu, na kterou se pomalu snáší sníh. Záběr připomíná proměňující se malířské plátno. Čas příběhu jako by se zastavil.⁵⁵⁹

⁵⁵⁸ Seymour Chatman užívá termínu francouzských kritiků *temps mort*. „Můžeme si představit, jak nám filmový vypravěč odpovídá: ‚Nacházím tuto kompozici zajímavou, tak jsem u ní setrval. Tj.: *popisují ji*.‘ Toto chvilkové zdržení příběhu je invokací jakéhosi bezčasí, ne nutně ‚věčného‘ v básnickém smyslu, ale časově neurčitého. Jako takové je konfliktní s naší touhou, aby se příběh hýbal dopředu. Toto chvilkové neukojení divákova hladu po diegetickém rozvedení se zdá být spíše příkladem sebevědomé meditace o své vlastní struktuře, která figuruje tak význačně v moderním a postmoderním umění.“ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 59.

⁵⁵⁹ V přísném slova smyslu nelze v tomto případě hovořit o úplném zastavení příběhu, jako o něm píše Chatman. Scénu by bylo možné přepsat: „Viktor se díval na cestu, která zapadala sněhem.“

8. Zrození horského pramene - návrat ke stereotypu

V novele *Zrození horského pramene* (1979) se Vladimír Körner tematicky vrátil do poválečných let; dějová výstavba se váže k autorově tragické zkušenosti. V narativní struktuře díla se prolínají sledy Körnerových zážitků s fiktivní stylizací. Vazbu mezi fikcí a realitou ostatně přiznal i sám Körner, když novelu označil za svoji „nejautobiografičtější prózu“.⁵⁶⁰ Také do života rodiny obývající svět příběhu novely *Zrození horského pramene* zasahuje válka (otec je na jejím konci zabit). Po válce odchází mladá žena se svými syny do hor, odkud otec pocházel. Zabydlují se v chalupě po Němcích, kterou na rozdíl od nových osadníků nezabírají, ale kupují. Rozhodnutí opuštěné ženy odejít z rovin do horské krajiny přerůstá uprostřed nehostinného pohraničí v nejistotu. V genezi autorova díla se opakuje obdobný princip - přerodem postav v novém prostředí se rozvíjí jedna z existenciálních linií prózy.⁵⁶¹ Novela *Zrození horského pramene* se próze *Adelheid* podobá i v jiných ohledech. Uzavřený prostor, semknutý děj neodvratně směřující ke zkáze jedné z hlavních postav (opět německé národnosti), opakující se motivy bezdomoví a odcizení, sebevražda jako východisko z neúnosné situace. Jako v *Adelheid* i zde do obyčejného života zasáhnou vnější události. Deziluzivní vyústění prózy je však tentokrát rozvíjeno na základě hlubšího prožitku utrpení, do Körnerova

⁵⁶⁰ In JAREŠ, Michal - KASAL, Lubor. Starý vlk loví sám. Rozhovor s Vladimírem Körnerem. *Tvar*, 2006, roč. 17, č. 17, s. 4.

⁵⁶¹ Jan Lukeš spatřuje vyústění základních uměleckých tendencí právě v novele *Zrození horského pramene*; Körner je „jak ve svých prózách těžících ze středověku, tak v prózách zachycujících období těsně poválečné autorem vlastně jediného tématu, úzkostného hledání smyslu lidské existence na odvěkých křižovatkách života a smrti, lidské přirozenosti a fyzického i duchovního útlaku. To vše prodchnuto zejména ve *Zrození horského pramene* osobním tragismem ztráty otce v posledních dnech války“. LUKEŠ, Jan. Film a mladší česká próza sedmdesátých a osmdesátých let. In *Filmový sborník historický I; Film a literatura*. Praha : Československý filmový ústav, 1988, s. 282.

fiktivního světa vstupuje koncentračnická zkušenost. Oproti *Adelheid* lze velký posun nalézt v momentu samoty (klíčového znaku Körnerových próz), která již není jen autostylizačním exilem - „Osamělost nekvete, ale roste! A proto musíš mít jen slunce za přítelkyni...“⁵⁶²

Umělecká hodnota filmu *Cukrová bouda* natočeného Karlem Kachyňou jako adaptace prózy *Zrození horského pramene* je nesouměřitelná s Vláčilovou *Adelheid*. Zatímco *Adelheid* je adaptací polysémantickou a může se stát - řečeno s Milanem Jankovičem - opravdovým *děním smyslu*⁵⁶³ v interakci mezi jí samou a vnímavým divákem, *Cukrová bouda* je až na scény vystihující existenciální situaci Němce Bartla adaptací uzavřenou. Přepis je dle představených modelů transpozicí (Wagner) či transformací (Andrew). Vrátime-li se k úvaze Jiřího Cieslara, blíží se především snaze „dostát smyslu předlohy“, byť se zjevně vyhýbá tématům, která by rozvíjela rozporuplné vyznění filmového díla. Kachyňa mohl samozřejmě popřít mnohé konstanty Körnerova světa příběhu, z jeho adaptační metody je však spíše zřejmá snaha dostát liteře textu, avšak způsobem opatrným a mnohdy deskriptivně banálním. Tento postup je zřejmý již při pročitání technického scénáře, který oproti scénáři *Adelheid* nenabízí ukázky důkladné filmařské interpretace literárních obrazů.⁵⁶⁴

⁵⁶² KÖRNER, Vladimír. *Zrození horského pramene*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1979, s. 126.

⁵⁶³⁵⁶³ Srov. JANKOVIČ, Milan. *Děním smyslu jako teoretický a interpretační problém*. In HODROVÁ - Daniela (red.) - Hrbata, Zdeněk (red.), VOJTKOVÁ, Milena (red.). *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. 1. vyd. Praha : Torst, 2005, s. 951.

⁵⁶⁴ Kachyňa si byl velmi dobře vědom specifik literární a filmové narace; to je patrné z jeho přání zfilmovat některé dílo Bohumila Hrabala: „Určité pasáže samy jazykově vytvářejí atmosféru, dotýkají se nitra pozorovatele, jeho vnitřního hlasu, jeho pocitů, které jsou realizovatelné v literatuře, nikoli naprosto adekvátními prostředky ve filmu. Filmaři tedy nezůstávají, než vytvořit podobnou sílu citu, ale filmově. To znamená jinými prostředky. To je asi podstata každého převádění literárního díla na plátno, není-li toto dílo založeno jen na ději. Znamená to vytvořit cosi podobně, ovšem v podstatě zcela jinak, jinými výrazovými prostředky.“ BECHTOLDOVÁ, Alena. *Doteky*

Cukrovou boudu nelze považovat za přepis stejně esteticky účinný, jako je jeho předloha (nejde nám o věrnost; autoři mohli k literárnímu dílu přistoupit zcela volně a vytvořit umělecky náročný film). Karel Kachyňa přitom patřil mezi významné představitele nové vlny, kteří se podíleli na vzniku zásadních hraných filmů; například ze spolupráce mezi Kachyňou a spisovatelem Janem Procházkou vzešly snímky *Kočár do Vídně* (1966), *Noc nevěsty* (1967) nebo *Ucho* (1970). Kachyňova *Cukrová bouda* z doby normalizační postrádá nejisté či dokonce deziluzivní vidění světa, jež bylo patrné v jeho filmech z šedesátých let - zvláště v *Kočáru do Vídně*, který souzněl s literární i filmovou *Adelheid*. K celkové průměrnosti filmu přispěly i některé herecké projevy (Jana Švandová, Barbora Štěpánová, Michal Pešek, Ivan Vyskočil), znemožňující předvést komplikovaná hnutí mysli svých literárních předobrazů.⁵⁶⁵ Opakem těchto hereckých výkonů je ztvárnění jedné z hlavních postav - Němce Bartla - Miroslavem Macháčkem. Körnerovo vykreslení německého muže jako torza člověka, připomínajícího „pahýl orvaného stromu, který se zachvěje v noci“⁵⁶⁶, je ve filmové adaptaci podáno velmi přesvědčivě.⁵⁶⁷

O tom, že bylo možné uchopit körnerovskou látku inovativním způsobem, svědčí krátký snímek Františka Vláčila

životní pravdy. Rozhovor se zasloužilým umělcem Karlem Kachyňou. *Film a doba*, 1979, roč. 25, č. 11, s. 627.

⁵⁶⁵ Na herecké slabiny filmu reagoval ve své recenzi Jan Rejžek: „Ke vši smůle Karel Kachyňa nečekaně selhal i v obvykle jisté oblasti, v obsazování herců.[...] vysloveně nepatřičná je pro roli vdovy Jana Švandová, typem stále svěží, reklamně přitažlivá, bez možnosti obdařit postavu jakoukoli psychologií.“ REJŽEK, Jan. Píšeme o filmu *Cukrová bouda*. *Záběr*, 1981, roč. 14, č. 12, s. 4.

⁵⁶⁶ *Zrození horského pramene*, s. 266.

⁵⁶⁷ Jiří Cieslar vyzdvihl výkon Miroslava Macháčka, jenž „tu s mistrovstvím zkušeného cizeléra vyrývá čáru po čáře otřesnou anamnézu člověka, kterého zradila zfašizovaná manželka i synové a který se po návratu z koncentráku jen obtížně adaptuje v staronovém prostředí.“ CIESLAR, Jiří. *Film s emotivním účinkem i problémy*. *Práce*, 1981, roč. 37, č. 72, s. 6.

Pověst o stříbrné jedli (1973). Tento středometrážní hraný film zároveň dokládá, že se Körnerovy světy příběhů rozkládají v širokém intertextuálním prostoru literatury i filmu a navzájem se doplňují. Osmapadesátiminutový film byl uveden šest let před vydáním novely *Zrození horského pramene* a sedm let před natočením její filmové adaptace. Na jeho vzniku se vedle Vláčila a Körnera (společně napsali scénář) podílel i František Uldrich (kamera) a Zdeněk Liška (hudba). *Pověst o stříbrné jedli* pojednává o rodině žijící na valašské samotě, kterou navštíví muž s nejasnou minulostí, česač jedlových šišek. K horám jej pojí tragédie, která se zde před mnoha lety stala (opakuje se, byť v jiné poloze, variace na téma ztráty otce). Až na několik vedlejších scén příběh rozvíjejí jen čtyři postavy: cizí muž, rodiče a jejich syn Ondřej. Narativní ohniska se ve filmu často kryjí s jednotlivými postavami, divák tak při jeho recepci zažívá nejistotu i napětí. Film anticipoval řadu motivů užitých ve *Zrození horského pramene*, které však v Kachyňově adaptaci této novely nebyly využity (rozmanité přírodní motivy, srůstání člověka s krajinou, nepatrnost lidského života konfrontovaného s časem přírody atd.). Hodnota opomíjeného snímku *Pověst o stříbrné jedli* je dána decentností hereckých projevů, úsporností, dokumentárním rázem a důsledným navozením baladické atmosféry, propojením obrazů s dramatickým hudebním doprovodem. Přestože vznikl na počátku normalizace, není v něm stopy po ideologizování nebo schematičnosti. Vystihuje typické znaky Körnerových postupů - na malém komorně zalidněném prostoru analyzuje lidské jednání. Přestože film není adaptací v přímém smyslu, utváří úplnější obraz toho, jak spisovatel rozvíjí svá stěžejní témata a jak je možné jeho literární dílo invenčně a nepodbízivě převést na filmové plátno.

Při adaptování novely *Zrození horského pramene* došlo k významnému sémantickému posunu: již tak silný důraz na

jednoduchost a naivitu dětské optiky byl ještě zvýrazněn tím, jak se příběh přimknul k postavě chlapce Ondřeje. Došlo tak k okleštění či vyhlazení řady traumatických poválečných témat. Syrovost literárního podání dramatického příběhu i prostoru pohraničí byla výrazně potlačena. Hudba Luboše Fišera zde na rozdíl od disonance v šedesátých letech není stěží uchopitelnou součástí filmu, ale přispívá k dotváření narativních stereotypů (na některých místech hudební motivy posouvají snímek k melodramatu). Luboš Fišer patřil mezi významné hudební tvůrce; Antonín Matzner a Jiří Pilka jej staví kvantitou i kvalitou na roveň Zdeňka Lišky; zároveň připomínají jeho úspěchy v komponování koncertní hudby.⁵⁶⁸ Jeho spolupráce s Karlem Kachyňou byla úspěšnější při vzniku adaptace *Smrt krásných srnců* (1986); především však svůj talent v adaptační oblasti prokázal hudbou k *Petrolejovým lampám* Juraje Herze (1971).

8.1. Perspektivy a schémata

Filmový vypravěč se drží sledu událostí v novele. Změny jsou v tom, že některé události vynechává, aniž přitom narušuje logiku narativního pořádku (to, co není představeno, si lze jednoduše domyslet). Diskurs filmové adaptace byl tedy zjednodušen, mnohé scény z novely byly úplně vypuštěny. Značný vliv na ochuzení mají zkratky, které přinášejí rozporuplné vyznění literárního díla. Například dvojité pohřbívání otce je v adaptaci okleštěno, a mizí tak důležitý motiv putování poválečnou Moravou s mrtvým i zdůraznění otcovy smrti: „Druhé pohřbívání je příliš skutečné,

⁵⁶⁸ MATZNER, Antonín - PILKA, Jiří. *Česká filmová hudba*. 1. vyd. Praha : Dauphin, 2002, s. 365.

definitivní, nesmí se vnímat rozumem."⁵⁶⁹ Existencialita se v literárním textu tříbí právě při cestě na sever, a postupně je tak překonána i přílišná stylizace. Počáteční uskutečňování textu totiž na některých místech ukazuje autorskou nejistotu. Stará matka se loučí se svým synem noční vigilií v kostele: „Bude se modlit dotýkaný růženec, zvadlými prsty hladit okénko rakve a tvář spatří pod sklíčkem."⁵⁷⁰ Během pohřbu pak vypravěč zmíní kněze jdoucího před rakví, jeho přítomnost však považuje za nadbytečnou (za nadbytečnou ji jistě nepokládá matka mrtvého).

Opačná tendence, která však v recepčním výsledku souzní s vynecháváním některých událostí, retrospektiv, postav atd., tkví v tom, že adaptace přináší větší explicitnost doplňováním celé řady mezer. Ty mají v novele především vzbuzovat nejistotu či dramatické napětí. Například při prvním sázení smrčků nachází Ondřej stopy po někom, kdo zřejmě pozoroval Němky: „[...] našel vystlaný pelíšek v listí, byly u toho útržky zažloutlých novin s německými písmeny. Kdo tu ležel?“⁵⁷¹ Ve filmu již kamera přímo ukáže pomrkávajícího muže skrývajícího se v houštině; adaptace se tak uzavírá do jasné čitelnosti. Lze jen souhlasit s Alenou Bechtoldovou, která ve své recenzi filmu napsala, že dramaticčnost *Zrození horského pramene* „vzniká v mezerách, v časových skocích mezi jednotlivými motivy, v tajemství, jež vzbuzuje určité emotivní naladění, které prozařuje celek, nabídnutý k následné reflexi“. Snaha řadu mezer vyplnit se obrací proti umělecké kvalitě adaptace.⁵⁷²

Vypravěč novely *Zrození horského pramene* je více angažován ve věcech a dějích světa příběhu než vypravěč

⁵⁶⁹ *Zrození horského pramene*, s. 40.

⁵⁷⁰ Tamtéž, s. 35.

⁵⁷¹ Tamtéž, 237.

⁵⁷² BECHTOLDOVÁ, Alena. Nostalgické hledání pramene. *Film a doba*, 1981, roč. 27, č. 9, s. 526.

Adelheid. Na několika místech přechází narace ze třetí osoby singuláru do druhé (důvěrně oslovuje Ondřeje, což vytváří dojem vztahu mezi synem a jeho mrtvým otcem) a v závěru novely pak dokonce do ich-formy. Tím je formálně naznačen autobiografický charakter novely.⁵⁷³ Vypravěč je nespolehlivý; vstupuje do mysli různých postav, aby čtenáře zpravil o jejich emocionálně odlišném prožívání světa příběhu. Na některých místech vypravěč vytváří iluzi, že jeho vědomí o diegetickém světě má své hranice. Jako by sám byl postavou, jejíž perspektiva je omezena na jedno místo, nebo která může pouze číst z gest postav jiných; v tom lze spatřovat jeden z aspektů jeho nespolehlivosti („Co to volal?“, „Ke komu teď vlastně promlouval?“, atd.).

Polyperspektivita jako jeden z určujících rysů Körnerových próz je tentokrát postavena na principu odlišnosti dětského vidění a pohledu starého muže. Kontrast mezi oběma postavami je vyjádřen zvědavostí dítěte na straně jedné a naprostou rezignovaností starého muže na straně druhé. Tato zvědavost představuje vyrušení („- Co je za tím kopcem, pane Bartl? - vyrušilo ho jakési dítě. Kde se tu vzalo? Cizí dítě!“⁵⁷⁴), ale i oživující impuls. Jde vlastně opět o analogický postup, na jaký jsme upozornili při analýze *Adelheid*: i zde dětství a mládí představuje naději v tom, jakým pohledem se dívá na budoucnost.

Kachyňa dostatečně nevyužil ponorů do lidské mysli, které jsou v literárním textu zásadní. Například sny a představy malého chlapce rozmlouvajícího s mrtvým otcem se sice drží literární předlohy, ale postrádají rušivý rozpor mezi snem a skutečností. Jsou pouhým zobrazením

⁵⁷³ Na souvislost mezi užitím „oslovovací formy vyprávění“ a autobiografičností novely upozornila Drahomíra Vlašínová. VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. Baladické prózy z přelomu času. Nad tvorbou Vladimíra Körnera a Věry Sládkové. *Česká literatura*, 1985, roč. 33, č. 4, s. 295.

⁵⁷⁴ *Zrození horského pramene*, s. 109.

nepravděpodobných událostí; s velmi problematickým vztahem mezi světem živých a mrtvých, naznačeným v novele, nemají příliš společného a nepřinášejí ani novou kvalitu.⁵⁷⁵ Z adaptace je také patrná snaha vyhnout se hluboké osamělosti Němce Bartla. To je dáno z hlediska narace tím, že se filmový vypravěč na rozdíl od literárního většinou vyhýbá Bartlově samotě; nezastihuje je v momentech, v nichž lze spatřovat základní sváry. Marné hledání pevného bodu Adolfem Bartlem není v novele představeno přímočaře (opět k němu lze dojít sledováním prostoru, v němž se postava právě nalézá):

„A teď tu stál na křižovatce a naslouchal. Nic. Z noci se nedoneslo zapípnutí sysla, zašramocení, ptáci dávno utichali. V kopcích vládl klid, naprosto mrtvo. Krajina mlčela jako pohřbena a zdálo se, že utichly i bystřiny.“⁵⁷⁶

Zásadním znakem filmového přepisu novely ve vizuální rovině je časté užití širokoúhlého objektivu jako prostředku k navození atmosféry i vizualizace prostoru literárního textu. Na některých místech slouží k vyjádření lyrické líbeznosti krajiny s lidskou pamětí, či naopak krajiny bez lidí, na jiném podtrhuje osiřelost prostředí. Zároveň přispívá k dojmu odcizení: lidé v uzavřených a pevně ohraničených místech jsou si vzdáleni.⁵⁷⁷ Chlapci, kteří přicházejí do rodného domu a dozvídají se, že jejich otec zemřel, jsou nepatrní v pojednou obrovském a nehostinném prostředí. V pohledu, který se před nimi otevírá, je plačící matka ústředním bodem, zatímco bezvládné tělo mrtvého otce se ztrácí v dříve intimním prostoru manželského lože. Lidé

⁵⁷⁵ Jiří Cieslar vyslovil oprávněný soud nad epizodami, v nichž chlapec promlouvá s mrtvým otcem: „Nedobře dopadají také snové sekvence pedagogických návratů zastřeleného otce k staršímu synovi – Jiří Kodet tu musí odříkávat fráze, podivně se procházet přírodou [...]“ CIESLAR, Jiří. Film s emotivním účinkem i problémy. *Práce*, 1981, roč. 37, č. 72, s. 6.

⁵⁷⁶ *Zrození horského pramene*, s. 116.

⁵⁷⁷ Srov. BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Film Art. An Introduction*. 7. vyd. New York : McGraw-Hill, 2004, s. 238.

nahlížejí oknem dovnitř jsou nezřetelní, vzdálení od bolesti rodiny. Vzdálenost a nepřístupnost mezi dvěma lidmi je také vyjádřena ve scéně zachycující setkání matky s Bartlem. Oba se potkávají na lesní cestě, stromy spolu s linií cesty spoluutvářejí dojem uzavřenosti. Matka je v Bartlově pohledu malá a vystrašená; širokoúhlá perspektiva implikuje mužovu fyzickou převahu.

Literární text je nositelem již jen otupělých nejistot, jejichž vyostřenou podobu bylo možné najít v novele *Adelheid*. To lze spatřovat v již zmíněné dětské perspektivě, ale i ve vytváření ideologizovaného obrazu Němce; v *Adelheid* význačný pohled je nyní v zásadě monosémantický. Vladimír Novotný k novelám *Zrození horského pramene* a *Zánik Samoty Berhof* v této souvislosti píše: „[...] ‚neklidné‘ knížky sice nepochybně obsahovaly též zřetelné existenciální zacílení, zároveň však umělcův příklon ke křehké době dětských jistot a nejistot představoval zvláště v chudokrevném oficiálním literárním kontextu sedmdesátých let kýženou skulinku, jíž mohly dané prózy víceméně nedotčeny proklouznout ke čtenářské obci.“⁵⁷⁸ Normalizační doba měla devastující vliv na uměleckou tvorbu, jež byla určena pro oficiální literární či filmovou komunikaci. Ostatně sám Vladimír Körner byl těžkostí doby zasažen jako spisovatel i scénárista.⁵⁷⁹

Dětský pohled předznamenávající zjednodušení rozlišovacích schopností vyprávění je v novele střídán jinými perspektivami, z nichž je svět nahlížen s ideologizujícími

⁵⁷⁸ NOVOTNÝ, Vladimír. Neklidný rok Moravy v prózách Vladimíra Körnera. In *Studia Moravica III*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2005, s. 262.

⁵⁷⁹ Vladimír Körner k normalizačnímu období sám říká: „Sedmdesátá léta byla velmi podobná padesátým. Dokonce si myslím, že z nich nezbude ani v literatuře, ani ve filmu vůbec nic, co by další generace zajímalo. Kromě outsiderů. Vezměte si třeba Otu Pavla, který byl mimo všechny kruhy, ale pár povídek z jeho tvorby rozhodně přežije ještě mnoho dalších roků.“ JAREŠ, Michal - KASAL, Lubor. Starý vlk loví sám. Rozhovor s Vladimírem Körnerem. *Tvar*, 2006, roč. 17, č. 17, s. 4.

tendencemi. Körnerova novela sice vytváří zneklidňující paradox tím, že představuje „spravedlivého“ Němce, ale zároveň tkví v jednostranném pojetí kolektivní viny. Původní obyvatelé domu, který se má stát domovem, jsou apriorně vylíčení negativně: „Nevstoupila do příbytku lidí, co by si zasloužili úctu.“⁵⁸⁰ Jejich pomstychtivost je dosvědčena ručním granátem ponechaným v kamnech, studnou, do níž nalili petrolej, nebo bodákem zaraženým do stolu. Německé ženy pracující v lese jsou karikaturami původních obyvatel. Nejzřetelněji takovou interpretaci podporuje scéna, při níž Ondřej odchází sázet stromky a setká se s ženami bez lidskosti či studu:

„Měly tu i láhev třešňovky, tváře jim jenom hořely. V té jejich péči bylo něco strašlivě divného. Hned stáhly Ondrovi kabát, hrábly i pod košili, zda promokl na kůži, a už ho třely flanelem i ňadry.

- Der alte Katz ist fuč a mladý nic neумы, - litovaly. - O du, Spatzlein schön, ganz nass geworden bist.“⁵⁸¹

V těchto ženách je poražená menšina karikována. Körnerovo pojetí kolektivní viny v novele odpovídá, s významnou výjimkou postavy Bartla, dobovému stereotypu. Také ve filmovém přepisu jsou německé postavy znázorněny v odstínech barbarství a krutosti. Ve scéně vycházející z výše uvedeného textu jsou opíjející se ženy představeny v nahotě svých nízkých pudů, oplzlost a surovost tváří je dokreslena výkřiky a hysterickým smíchem. Film tak využil schémat z novely a rozvinul opozici mezi Čechy a Němci. Zatímco próza *Adelheid* a její filmová adaptace rozrušovala ideologickou antitezi mezi povahami a osudy příslušníků obou národů a hledala cestu k narušení šablonovitých závěrů,

⁵⁸⁰ *Zrození horského pramene*, s. 51.

⁵⁸¹ Tamtéž, s. 97 - 98.

novela *Zrození horského pramene* a její filmový přepis je zaklíněna v dobové ideologii.

8.2. Rozvíjení postav

To, co mají literární i filmová postava společného, je krajní poloha nedůvěry ke světu, do něhož je člověk vržen. Řečeno s Körnerem: Bartl je mužem kráčejším nikam.⁵⁸² Kruh, v němž je Bartl uzavřen, je důsledkem deziluze a ztráty domova. Jeho identita je nalomena zavlečením do koncentračního tábora, zavržením vlastní rodinou i národnostní komunitou (tedy ztrátou sociálních vazeb) a především nevyslovitelností prožitého utrpení. Jak napsal v podobné souvislosti Jean Améry, jenž byl sám mučen a vězněn: „Protestuji: proti vlastní minulosti, proti dějinám, proti přítomnosti, která to, co je nepochopitelné, nechává ustrnout v dějinách a přitom tuto nepochopitelnost nehorázně falšuje.“⁵⁸³

Alfréd Bartl již není schopen soudit přítomnost a budoucnost jinak než myslí člověka, který ztratil důvěru ve svět: „Ty stromečky nesázíš pro sebe, ani pro mne, chlapče. Ty za nic nemůžeš. Porostou pro lidi, co po nás přijdou někdy za sto let. To bude možná taky ksindl!-“⁵⁸⁴

Skutečnost poválečné přítomnosti se stále proplétá s potencialitou nového teroru:

⁵⁸² Tuto metaforu přebíráme z názvu šesté kapitoly novely nazvané „Muž kráčejší nikam“. *Zrození horského pramene*, s. 93.

⁵⁸³ AMÉRY, Jean. *Bez viny a trestu*. Přel. Miroslav Petříček, Daniela Petříčková. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1999, s. 14 - 15.

⁵⁸⁴ *Zrození horského pramene*, s. 108.

„Ještě jste tu nic neprožili, chlapče, ani jednu zimu. A letos přijde brzo, moc tuhá zima. Cítím to v kříži, naloží tě do vlaku, označkují jak dobytče a jdeš na apel. A je konec s lidma i se živobytím.“⁵⁸⁵

První setkání Ondřeje s Bartlem probíhá za značného napětí. Prostor kontrastuje s dějem: je přívětivý podvečer, dříve cizí místo se stává novým domovem. Avšak večer uvidí děti u vedlejšího domu muže, jenž má „horečné oči, co zabírají půlku obličeje, uši vystouplé z lebky“⁵⁸⁶. Zatímco Ondřej utíká za českými vojáky pro pomoc, muž vstupuje do domu. Perspektiva se přesouvá k vyděšené matce, čímž se zvyšuje dramatickost vyprávění. Körner užívá dalších stylových prostředků pro zvýraznění napětí, včetně mystifikace založené na chvilkovém prolnutí vypravěčova pohledu s pohledem ženy. Avšak poté, co implikovaný autor vrátí svému vypravěči zpět jeho „vševědoucnost“, před sebou čtenář pozná bezzubého muže se zmučeným obličejem a zbědovanou hlavou. První slova, která Bartl pronese, otevírají cestu k pochopení jeho absolutního bezdomoví: „Žádní lidi nezůstali, já vím...“⁵⁸⁷ Filmová adaptace se v této scéně věrně drží literárního textu co do sledu událostí, nijak nezasahuje do časového rozvrhu dramaticky rozvíjeného večerního příběhu. Muž sedí za stolem přesně uprostřed záběru. Širokoúhlé ohnisko vytváří obraz zabírající stůl s chlebem a talířem a zároveň i v rohu kuchyně se choulící matku s dítětem. Macháčkův Bartl se během přímých řečí vůbec neotáčí, mluví k sobě, jako by odpověď neočekával. Až náhlý vpád vojáků ukončí traumatizující scénu. Její zakončení v literatuře má zvláštní odstín. Bartl, byť ke světu netečný, se pojednou pokusí o fyzický kontakt s Ondřejem, který

⁵⁸⁵ Tamtéž, s. 110.

⁵⁸⁶ Tamtéž, s. 83.

⁵⁸⁷ Tamtéž, s. 86.

přivolal vojáky - natahuje k němu ruku. Literární vypravěč opatřuje tuto příhodu komentářem:

„[...] ruka pohyb nedokončila, ty vyzáblé pařáty chtěly snad stisknout chlapcův krk. Ale ne. Ruka se natáhla spíš proto, aby ho pohladila a odpustila pouhým dotekem:

To nic, to se stává, chlapče! Kdyby tak chtěly snad stisknout chlapcův krk. Ale ne! Bylo by mu líp. Odpuštění je hrozné.“⁵⁸⁸

Scéna nese řadu znaků Körnerova literárního světa. Pesimismus provázený hořkým zklamáním ústí v paradox. Zakončení scény je ve filmu předvedeno ve vnějškové rovině, je pouze zachyceno. V chlapcově váhavém gestu lze vyčíst vzdor, avšak otevírající se motiv odpuštění, který spoluutváří logickou posloupnost vztahu mezi Bartlem a Ondřejem, je vynechán. Jedná se zároveň o jeden z mnoha případů, kdy adaptace nepopřává sluchu druhému plánu textu a ulpívá v rovině představených událostí.

Postava Němce Bartla je v literárním i filmovém díle vyobrazena v krajně deziluzivní poloze. Zrazen vlastní rodinou a poslán po obsazení Sudet do koncentračního tábora hledá po skončení války domov. Ten je však *zpustlý a cizí*, žena utekla do Německa, jeden syn padl, druhý je nezvěstný. Vzpomínky lze sice zpřítomnit tím, co v domě zbylo, ale osamění nedává návratům do minulosti smysl. Těch několik Němců, kteří v pohraničí zatím zůstali, jej nyní považuje za zrádce - „*VERRÄTER! Zradil je on? Nebo se zradili sami... Hlupáci ubozí, kam až se dostali, chtěli zabít vlastní svědomí.*“⁵⁸⁹ Utrpení, jímž prošel, destruuje vše, co by mohlo přinášet naději (jen náznaky toho, že snad jeho syn žije, jej vedou k bezhlavým činům).

⁵⁸⁸ Tamtéž, s. 87.

⁵⁸⁹ Tamtéž, s. 315.

Jiří Cieslar se zabýval Macháčkovým herectvím v Brynychově filmu ... a pátý jezdec je Strach, v němž ztvárnil roli židovského doktora Armina Brauna. Cieslar velmi sugestivně vystihuje hluboký rozměr Macháčkova podání této tragické postavy: „Nepoznal jsem v českém prostředí divadelního a filmového herce, který by ve svém projevu, fyzickém i mluvním, tak výrazně zosobňoval klíčový rys lidského jednání a řeči: věčné napětí mezi dialogickým rozevíráním k druhému a monologickými stahy k sobě.“⁵⁹⁰ Tyto *monologické stahy k sobě* jsou jedním z důležitých rysů filmového rozvíjení postavy Němce Bartla. Macháček dobře vystihl smysl literární postavy i kórnerovský pesimismus: charakteristickým rysem jeho Bartla je zahleděnost do *nedozírných dálek*, dočasná nepřítomnost v reálném světě a náhlý návrat zpět.

Čas Bartlova života je rozdělen do dvou částí; prvorepublikové období bylo sice poznamenáno řadou obtíží, chudobou, podivně syrovým vztahem k ženě, avšak ponechávalo mu možnost věřit smyslu lidského světa. Vykloubenost druhé části je vyjádřena v linii návratů do doby věznění v koncentračním táboře v severním Polsku. Reflexe přírody, které jsou v próze tak důležité, docházejí vyústění v Bartlově vzpomínce na jednoho ze spoluvězňů - holandského biologa. Ten předpovídal, že kvůli páchanému zlu se příroda lidí zřekne, a tím je odsoudí k záhubě. Čas přírody je stavěn do nerovného postavení k času lidského života nebo času civilizací (paradoxní ukázkou je v tomto smyslu tisíciletá říše, jež „trvala osm let“⁵⁹¹). Příběh biologa je zároveň jedním z nemnoha konkrétních svědectví o nacistické brutalitě: „V lágru pečoval o komandantovu skalku.

⁵⁹⁰ CIESLAR, Jiří. Obrana samomluvy (Kapitola o filmovém monologu a herectví Miroslava Macháčka). In PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 306.

⁵⁹¹ *Zrození horského pramene*, s. 124.

V písčínách a vlastně pod úrovní moře vypěstoval hořce i alpskou protěž. Kameny, které přenášel a lovil z moře, však tížily víc než jeho vědomosti. Jeden upustil do záhonu amerických kosatců a přelomil je, tak ho na místě zastřelili..."⁵⁹²

Bartl se po osvobození tábora vydává zpět do Československa. Jeho hledání domova je poutí apokalyptickou krajinou, cestou z míst, která jako by přestala existovat (Körner zde naráží na snahu Němců zničit důkazy o zverstvech, jichž se dopustili), do nového exilu („[...] šel podle hvězd, podle slunce a vypálených vesnic, většinou bosý, aby šetřil boty."⁵⁹³).

Návraty zpět v čase jsou ve filmové adaptaci potlačeny. Téměř zcela chybí retrospektivní pohled do třicátých let. Obrazy minulosti přitom hrají důležitou úlohu v antiiluzivním vyznění literárního textu. Minulost jako by byla časem nepozbývajícím svůj smysl: „Rozhlédl se po usedlosti, jako by myslel neustále na něco dávného a skutečným světem bloudil jen ze setrvačnosti."⁵⁹⁴ Zpět se však dostat nelze, hodiny měřící předválečný čas v jeho domě chybí. Ve filmu je minulost spojena s hořkostí (z gest Macháčkova Bartla je nicméně zřejmá i ona bezhlavost, s níž se do vzpomínek vrhá). V jedné ze scén získává Bartl album svých synů. Zatímco v něm sleduje fotografie hajlujících dětí, slyšíme jeho slova: „Pak otec nepozná syna, syn se bude vyhýbat otci, milosrdenství vymře a lidé ztratí veškerou naději.“ Nahlížející kamera dojde až k prázdným místům, kde původně byly fotografie s otcem. Ve stejném momentě ve zvukovém plánu pokračují Bartlova slova: „Nastane hodina plazů. Syn bude bojovat s otcem, pohrobci zničí svazky rodu, nikdo nikoho nebude

⁵⁹² Tamtéž, s. 126.

⁵⁹³ Tamtéž, s. 119.

⁵⁹⁴ Tamtéž, s. 281.

šetřit, vlčí věk je tu." Kamera pak ukáže nepřítomný Bartlův pohled. Následující záběr je nedějový, vidíme v něm potok s čistou zurčící vodou. Shodně s novelou je lidská zlomenost symbolicky konfrontována s přírodou, jejíž čas je nesouměřitelný s časem člověka. Opakující se záběry na zurčící vody jsou však jen jednoduchou variací na celou škálu kontrastů ve světě Körnerova příběhu.

Od smrti svého syna se Macháčkův Bartl stává netečným k lidem i ke světu. Propastná opozice zmaru a nové naděje, na níž je literární text vystavěn, je zdařile vyjádřena v jedné ze závěrečných scén adaptace. Škola je otevřena, děti při hodině spatří první sníh a vrhnou se k oknu. Následující pohled, jímž se díváme oknem na zeď kostela se sochou světce nezřetelnou v poletujících vločkách, již však nepatří dětem, ale Bartlovi. Ostrý stříh posunul děj a proměnil radost ve smutek. Ondřej přicházející navštívit Bartla v nemocnici se dozvídá, aby za ním již nechodil. Širokoúhlý pohled se přitom zaměřuje na Bartla vyhlížejícího netečně oknem, Ondřej se za ním ztrácí. Uzavřenost do vlastního světa vrcholí ve chvíli, kdy řádové sestře říká: „Nemám žádné děti.“ Úryvek Fišerova hudebního doprovodu je souznící se situací německého muže jen v tematickém smyslu; neodkrývá rušivost, jež je tak výrazně dotvářena gesty Miroslava Macháčka.

Jedním ze základních posunů oproti literárnímu dílu je závěrečný akt sebevraždy. Cenzurní zásah zabránil vzniku takového konce, který by vycházel z literární předlohy (scénář přitom tento původní záměr potvrzuje). Bratři v novele na Štědrý den šplhají za starým Bartlem. V boudě nacházejí stopy po tom, že i zde snad měly být slaveny Vánoce. Chybí však ten, kdo místo obývá, Alfréd Bartl. Dveře jsou ponechány otevřené, jako by jen na chvíli odešel.

Jakmile se bratři rozhodnou pro návrat domů, vypravěč otevře horizont svého pohledu i čtenáři. Nejprve sleduje odjíždějící chlapce, nacházející již opravenou studánku. Posléze nám poskytuje pohled Bartla, stojícího pod vysokou jedlí a dívajícího se do kraje, který se halí do přítmí a padajícího sněhu.

„Hleděl do volného a dosud znatelného kraje, obě úhledné postavičky lyžařů se mu vzdalovaly. [...] Co mohl slyšet? Vítr nevál, jenom sníh padal a tiše propadal mezi stromy“⁵⁹⁵

Stojí zde muž, který prošel utrpením zastírajícím jeho mysl: nemůže mít podíl na naději vyrůstající dole ve vesnici. Ticho lesů, vysokých hor, padajícího sněhu dotváří atmosférou přírody-chrámu. Jako by mu pouť nehostinným světem nakonec přinesla pokoj a klid přírody. Nahlížíme však ještě vůbec do stejného světa, jsme opravdu přítomni jeho pohledu, jeho zvláštnímu klidu?

„Mráz necítil, šero ho neděsilo. Jen na okamžik se zdálo, že jím zachvěl vítr. [...]

Jeho nohy se už nedotýkaly země...“⁵⁹⁶

Alfréd Bartl se zařadil mezi tragické hrdiny körnerovských fiktivních světů, které doba a člověka přesahující síly dovedly ke smrti. Překvapivá pointa je navíc ukázkou vypravěčovy nespolehlivosti a vysoce účinných narativních strategií literárního díla.

Filmová adaptace se s novelou rozchází. Poté, co chlapci sjíždějí na lyžích za matkou dolů do vesnice, podvkrát uvidíme Macháčkovu tvář v polocelku snímanou kamerou zepředu a z boku. Jiří Cieslar velmi trefně píše, že sledujeme „nádherný překvapivý detail jeho tváře, ztracené kdesi

⁵⁹⁵ *Zrození horského pramene*, s. 277 - 278.

⁵⁹⁶ *Tamtéž*, s. 278.

v lesních hvozdech“⁵⁹⁷. V hercově tváři zahlédneme hluboký smutek i vygradované uzavření se do sebe, tentokrát nevyrušené ani bezstarostnými chlapci. Pohled na matku vítající své děti vytváří kontrast k mezní existenciální situaci německého muže. Ani na tomto místě nechybí konejšivá adaptační tendence, když je naděje nově osidlovaného kraje implikována sledem záběrů na kouřící komíny.

Bartl pak stoupá kamsi nahoru, do zasněžených vrcholů kopců, zahalených mlhou. Pojednou se otáčí a rozhlíží se kolem sebe. Zdá se, jako by někoho vyhlížel; podobně jako Adelheid však ve světě již nemá nikoho, s kým by jej mohl sdílet. Poté usedá do sněhu, aby zde umrzl. Macháčkovo herecké umění dokázalo i z takto představeného aktu sebevraždy učinit silný moment. Symbolické splnutí Macháčkova Bartla s horami se naplnilo.

8.3. Prostor

Děj *Zrození horského pramene* se rozvíjí v prostoru vykazujícím shodné rysy s novelou *Adelheid*. Předobrazem je jesenické pohraničí ve své dramatické kráse i nevyzpytatelnosti. Když Viktor s Adelheid podniknou výlet na lyžích, vypravěč jen nahodile zmíní: „Nad vrcholem Edelmannkopp polézala čára blížící se vánice.“⁵⁹⁸ Také v novele *Zrození horského pramene* je místo situováno do blízkosti téže hory, zde však je již její jméno přeloženo do češtiny (*Kapuce ušlechtilého muže*, říká Bartl na jednom místě chlapci). Překlad zde má funkci charakterizační: hora a její

⁵⁹⁷ CIESLAR, Jiří. Film s emotivním účinkem i problémy. *Práce*, 1981, roč. 37, č. 72, s. 6.

⁵⁹⁸ *Adelheid*, s. 88.

jméno je vlastně obrazem samotného Bartla. Symbolické podobenství má dalekosáhlejší platnost, než pouhá slova českého důstojníka, který Bartla obdivuje.

Jako tomu je i v jiných Körnerových dílech, také ve *Zrození horského pramene* je prostředí spíše jednou z postav děje než jen netečným místem bez tvárné funkce. Tak se zprvu hustý les sklání nad přijíždějící rodinou, jako by ji chtěl pohřbít, aby se po překonání stoupaní rozevřel široký pohled na nový kraj. Intencí novely je takovou realizací prostoru vzbudit rozporuplnost: obavy střídá naděje.

Hlavním znakem prózy - a především tvorby Vladimíra Körnera - je vidění prostoru jako filmového či fotografického záběru. Expresivita vyjádření podtrhuje temnotu, nebo naopak vystihuje náhlou krásu podzimní krajiny připomínající si ještě přítomnost původních lidí:

„První včelíny pod lesem byly omšelé, poztrácely barvy, dávno zapomenuté svým včelařem. Zato listí barvilo krajinu do neskutečna i v dešti, kde byly buky a javory, tam země doslova zkrvavěla. A na vršku zářilo něco, co je ohromilo. Jablůňka už bez lístku, a přesto neskutečně křičící barvami, obsypaná jablky, jako by někdo štěp nazdobil a ty plody přivázel dráty.“⁵⁹⁹

Vědom si dobře techniky, kterou převzal z filmového umění, nechává pak Körner svoji postavu říci: „Tohle někdo nakreslit, tak tomu nevěřím.“⁶⁰⁰

Filmové prostředky dynamizují Körnerův text. Velmi důležitá je opět světelná stylizace prostředí, která může být zachycena v pohybu:

„Děti na kopci osiřely, maminku nebylo záhy za cípem smrčín vidět, i to vzdálené místečko pod nimi potemnělo a

⁵⁹⁹ *Zrození horského pramene*, s. 157.

⁶⁰⁰ Tamtéž, s. 157.

pásky zbylého světla se stěhovaly k obrovským vrchům, které nikdo nepojmenoval."⁶⁰¹

Opět nechybí ani „zvuková složka“, nyní vyjádřená především nekonečným zurčením vody: „Co až člověka udeřilo, bylo to neustálé zurčení vody. [...] Mezi ty zvuky jakoby nepřetržitého deště padajícího tiše do lesa, když otevřeš v noci okno.“⁶⁰²

Prostor filmové adaptace je zbaven znaků surovosti, což souzní s celkovou adaptační tendencí. Cesta do hor lemovaná zbytky po německých vojácích působí strojeně, vytratila se z ní dobová brutalita: „Jaro se už touto končinou převalilo, kvetly lípy a špačci se slétávali k alejím třešní podél cest. Místo do plodů klovali do oběšenců, mnozí viseli za nohy dolů.“⁶⁰³ Adaptace se také vyhýbá truchlivým podobám poválečné vesnice, do níž se má žena s dětmi nastěhovat. Prázdnota se v novele prolíná s temnotou: „Zdola k nim šuměla horská říčka a na dně tří údolí, která se spojovala v hlubinách, se zaleskly břidlicové střechy osady jak zapomenuté slzy. Nová Studánka, bůhvíproč v tom jméně hledala naději. Němci to místo utopili ve věčném stínu.“⁶⁰⁴

Film nehostinnost vystihuje v záběrech snímaných v podzimních, sychravých dnech. Naaranžovaná prázdnota (boudy bez psů, nábytek stojící v krajině, uvadlé květiny) nicméně zcela postrádá körnerovskou symboličnost: „Všude bylo liduprázdno, jen praménky a studny vesele zurčely ve vlídném podzimním slunku. Ovocné stromy se prohýbaly tíhou

⁶⁰¹ Tamtéž, s. 44.

⁶⁰² Tamtéž, s. 47.

⁶⁰³ Tamtéž, s. 25.

⁶⁰⁴ Tamtéž, s. 44.

jablek, která nikdo nesklidil, po škarpách a dvorcích se válely hrušky."⁶⁰⁵

Určujícím znakem krajiny v literárním světě příběhu je strom, jehož život opět kontrastuje svou délkou s lidským životem. Bartlova blízkost k rodnému kraji, z něhož byl vyhnán vlastní rodinou, je vyjádřena podobenstvím: „Možná se už neměl vracet, ale strom nechává taky kořeny v zemi, i když ho porazí, kořeny ještě hodně dlouho živoří a tlejí i bez kmene a koruny, ale dávno je mrtev.“⁶⁰⁶ Bartlova srostlost se stromy je stále rozvíjena. Pověst o bříze, na níž se kdysi oběsil potulný tovaryš, anticipuje jeho smrt. Když se vrací z koncentračního tábora a seznamá, že je sám v pustém a prázdném kraji. Jediný, kdo jej vítá, je vzrostlý smrk. Pro vyznění celé novely je vůbec ústřední právě vztah mezi člověkem a místem, jež obývá - v závěru textu pramen vyschne, neboť ten, pro nějž si voda našla cestu na povrch země, zemřel. Toto antiiluzivní vyznění je v adaptaci nahrazeno konejšivým sledem záběrů na uplývající vodu potoka a řeky, která zde asociuje zapomnění i naději.

Nezbývá než dodat, že potencialita mnoha dalších „literárních obrazů“ nebyla ve filmové adaptaci dostatečně využita. Kamera Jana Čuříka se jistě pokouší ukázat různé podoby horského kraje, včetně lyrických, nedějových záběrů na potoky s ubíhající vodou. Ty spolu se spleť kmenů stromů pak jako by naznačovaly tak důležité sepětí vesnického člověka a prostoru, který obývá. Körnerovo nadání pro vizualizaci míst bylo však důsledně využito především ve Vláčilových filmech. Uměřenost, neokázalost a symbolizace svědčily filmovým adaptacím Körnerových literárních světů mnohem lépe.

⁶⁰⁵ Tamtéž, s. 131.

⁶⁰⁶ Tamtéž, s. 189.

9. Shrnutí

Při promýšlení fenoménu adaptace jsme narazili na zásadní problém: jak uchopit v praxi velmi rozšířený jev, jemuž nebyla v českém literárněvědném kontextu dosud věnována soustavná pozornost (vznikly však analýzy Marie Mravcové, Petra Málka a několika zdařilých interpretačních studií Zdeny Škapové, Jiřího Cieslára a dalších). Nejprve jsme hledali vhodnou interpretační metodu. Zmapovali jsme adaptační studia v angloamerické badatelské oblasti, která je díky značnému zájmu o vztahy mezi literaturou a filmem velmi bohatá (tématu se od počátku devadesátých let letěch věnovali především Seymour Chatman, Brian McFarlane, Robert Stam, Kamilla Elliottová, Linda Hutcheonová, Deborah Cartmellová, Imelda Whelehanová a celá řada dalších). Kritické čtení strukturalistických a poststrukturalistických metatextů literárních i filmových teoretiků nás dovedlo k metodám, na jejichž základě je možné analyzovat jednotlivé adaptace. V tomto smyslu byla také disertační práce členěna. V její první části jsme hledali modely interpretace, ve druhé je pak uplatnili v jednotlivých analýzách.

Literatura a hraný film jsou dva odlišné způsoby umělecké komunikace. Jejich vzájemné obohacování se datuje od počátků filmu, což platí i pro český kulturní kontext. Vliv je oboustranný; nejen že v průběhu 20. století vzniklo množství výjimečných přepisů, ale ve filmových technikách našli podněty také literární tvůrci (inspirace v ryze filmových postupech je patrná například v díle Vladimíra Körnera). Literatura a film jsou odlišné sémiotické systémy, z nichž jeden je ryze verbální a druhý zahrnuje více složek (obraz, zvuk). Podstatný rozdíl však nenarušuje stěžejní znak narativní literatury a filmu: jejich schopnost aktualizovat příběh. Odlišná povaha filmového vyprávění vedla řadu

režisérů k hledání specifických prostředků, kterými dokázali postihnout narativní struktury literární předlohy (tato tendence se v českém kulturním kontextu projevila především v šedesátých letech 20. století).

V prvotních úvahách o adaptaci bylo třeba se vyrovnat s množstvím předsudků, které zasahovaly a zasahují do badatelské práce a do kritiky. Literatura je médiem dlouhověkým a osvědčeným, a jeví se tak být hodnotnější než mladší film, který si svoji uměleckou svébytnost musel nejprve obhájit. Masový charakter filmu dodnes vede ke zjednodušující komparaci: četba literárního díla může implikovat intelektuální úsilí, zatímco sledování filmu pouhou zábavu. Upozornili jsme na mylné základy logocentrických postojů, které odsuzují adaptaci k pouhé imitaci původní, již principiálně hodnotnější předlohy. K boření mýtů o nadřazenosti literatury nad filmem přispěli především strukturalisté, kteří zrovnoprávnili literární dílo a jeho adaptaci tím, že je označili za texty existující v mnohem širším textu kultury. Doložili jsme, že značně rozšířený důraz na věrnost nebo nevěrnost původnímu dílu je pochybným a příliš obecným hodnotícím kritériem.

Diachronní vývoj teoretického adaptačního diskursu jsme postihli v adaptačních modelech (G. Wagner, M. Klein a G. Parker, D. Andrew, B. McFarlane). Jako nejinspirativnější se i přes výhrady k otázkám věrnosti ukázal triadický model Dudleyho Andrewa z roku 1980, který rozlišuje mezi *vypůjčkou*, *křížením* a *transformací*. Čeští vědci sice nevypracovali specifický adaptační model, problémem se nicméně zabýval Jiří Cieslar ve studii *Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou [televizní] interpretací*. Autor rozlišuje *adaptaci* (Čápův přepis) a *interpretaci* (Moskalykův přepis) původní látky; toto členění má blízko modelu G. Wagnera (*transpozice/analogie*). Stávající modely jsme doplnili vlastní dichotomií *otevřené* a *uzavřené* adaptace. Otevřená

adaptace je polysémantická, vzniká nové umělecké dílo, které interpretuje svoji předlohu, režisér hledá inovativní filmové řešení. Uzavřená adaptace svému divákovi přináší jen omezený podíl na aktualizaci, jednostranně vykládá svůj předobraz, upouští od problematičtějších a rozporuplných témat předlohy. To může být dáno jejím podřízením ekonomickému záměru, ideologickým vlivům atd.

Uzavřenou adaptací mohou být tak odlišná díla, jakými jsou Vávrova adaptace Aloise Jiráskova *Proti všem* (součást husitské trilogie) a Brabčova *Kytice*. S problematikou uzavřené adaptace souzní vznik filmových prepisů v době tzv. estetického mainstreamingu (Robert Stam); pod tlakem producentů dochází ke komercializaci literárních předloh, tedy především k jejich banalizaci a posílení prvků zábavnosti (dobrý příklad poskytly melodramatické *Želary* /2003/ režiséra Ondřeje Trojana). Nešlo nám přitom o moralistickou otázku věrnosti či nevěrnosti literárnímu dílu. Tvůrci uzavřených adaptací rezignovali na vytvoření autonomních sémantických a estetických struktur.

Metodologickým základem naší práce jsou poznatky z teorie narativu. Za stěžejní interpretační východisko považujeme srovnání narativních strategií literárního díla a jeho filmové adaptace. Vyšli jsme z důležité role příběhu v lidském světě (poznávání, uchopení vlastní existence, konstrukce minulosti atd.), neboť jeho studium umožňuje překročit interdisciplinární hranice. Uskutečnění příběhu může být verbální i audiovizuální (Chatman). Pro literární i filmový narativ je pak stěžejní, co je nám zprostředkováno (příběh) a jakým způsobem k tomu dochází (diskurs).

Do komunikačního modelu literárního díla a jeho filmové adaptace je nutno zahrnout i vypravěče. Koncept filmového vypravěče přitom zpochybnila řada teoretiků (například David Bordwell). Velmi podnětným se ukázal koncept Seymoura

Chatmana, podle něhož filmový vypravěč postrádá antropomorfní rysy a lze si jej rekonstruovat jako rozmanitou množinu znaků ze zvukového i vizuálního kanálu (hlas, hudba; herec, charakter mizanscény atd.). Jednou ze složek filmové narace je i vypravěčský hlas (voice over), který může připomínat hlas autorského vypravěče (podnět ke srovnání nám poskytl kronikářský vypravěčský hlas v Jasného *Všech dobrých rodácích* a v Demlově *Kronice městečka Tasova*). Využití vypravěčského hlasu může být nápadité (například v Bressonově *Deníku venkovského faráře*) i konvenční. Dále jsme věnovali pozornost stěžejnímu znaku moderního literárního i filmového vypravěče - nespolehlivosti (Booth). Nespolehlivá narace je důležitým rysem literární i filmové podoby *Adelheid*.

V komunikačním modelu zaujímá stěžejní místo také implikovaný autor. Tento koncept je velmi užitečný nejen pro literární, ale i filmovou teorii. Slučuje kolektivní filmové autorství do jediného centra. Vystihujeme jím přesněji různé funkce vypravěče (implikovaného autora a vypravěče je třeba důsledně oddělit při analýze literárního i filmového narativu). Shodně s teorií S. Chatmana považujeme literárního i filmového vypravěče za instanci (hlas), která je vedena tvůrčí a organizující vůlí, tedy implikovaným autorem. Jen stěží by bez dichotomie vypravěč - implikovaný autor bylo možné pojmenovat nespolehlivou filmovou naraci (Currie).

Při analýze narativních strategií adaptace a její předlohy je nezbytné sledovat pozice, z nichž je nahlížen svět příběhu; naše pozornost se tedy soustředila k fokalizaci. Bylo třeba zpřesnit tento pojem ve vztahu ke kinematografii i literatuře (např. „neutrální“ oko kamery v literárněvědné teorii, okularizace atd.). Zároveň jsme se vyrovnali s pozicí G. Bluestonea, neboť nelze zjednodušeně tvrdit, že by film nedokázal adekvátně vystihnout mentální stavy jednotlivých postav. Vláčilova *Adelheid* a především

Němcovy *Démanty noci* jsou zdařilým příkladem toho, jak lze specificky filmovými prostředky rozvíjet niternou subjektivitu postavy.

Stěžejním znakem literárního a filmového narativu je čas jako organizující princip (chronologický nebo anachronický). Čas se dále stává rámcem událostí (v našem případě válečného období) a je zakoušen reflektujícím subjektem (například bezcílný čas ukrývající se Hany ve Weissově *Romeovi, Julii a tmě*). Nejnápadnější posun od chronologie, která vládla tradičnímu filmovému i literárnímu tvaru, jsme mezi interpretovanými díly našli ve Vláčilově adaptaci *Adelheid*, kde rafinované posuny ve sledu událostí přispívají k rozporuplnému vyznění díla. Fiktivní časová zkušenost (Ricoeur) uměleckého narativního díla pak obohacuje naše vlastní zakoušení času každodennosti.

Vztah mezi českou poválečnou literaturou a filmem odráží tehdejší celospolečenskou situaci. Proces unifikace umění předpokládaný na konci čtyřicátých let se nenaplnil - schematicismus první poloviny padesátých let byl vystřídán jeho postupným ústupem. Šedesátá léta pak přinášejí zásadní zvrat. Důraz na náročnost nového uměleckého díla, proměny poetiky, rozvíjení autenticity na úkor okázalosti, vícehlasost, to vše činí z této dekády nejdůležitější adaptační období 20. století. Moderní narativní postupy v literatuře i v jejích filmových prepisech často rezignovaly na průhlednou kauzální logiku, což přineslo hlubší porozumění lidské zkušenosti. Postavy nejsou pevně řízeny, jejich pozice není určena vazbami k sociálním strukturám, spíše bloudí světem vydány na pospas banalitě a každodennosti (Deleuze). Do popředí bývá stavěna pozice váhavého a kolísajícího subjektu.

Slibně se rozvíjející vztah literatury a filmu byl rázně utnut od počátku normalizace. Obraz změn od konce padesátých

do přelomu sedmdesátých a osmdesátých let jsme doložili výběrem analyzovaných adaptací. Prvním dílem je Weissův přepis novely Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma*. Upozornili jsme na dva stěžejní aspekty této novely: vypravěč vytváří iluzi úplného světa založeného na schematizovaných proměnách a svárech, poskytuje však čtenáři jistý prostor k odhalení vnitřního vědomí reflektujícího já v nejistotě a bezmoci. V próze se nicméně projevuje především tendence vládnoucího implikovaného autora podřizovat jednání hlavních a vedlejších postav ideologickým cílům. Weissova adaptace se přimyká k postavám Pavla a Hany, stále směřuje především k jejich vztahu v době heydrichiády. Zmizely z ní komentáře autorského vypravěče, což ji posunulo k větší autenticitě. Pravidla klasické filmové narace však v této době ještě neumožnila nahlížet niterné stavy hrdinů (Přádná). Domníváme se, že Weissův film aktualizuje Otčenáškem rozvíjené téma, jehož literární podoba je dnes pro přemíru schematismů pro řadu čtenářů nepřístupná.

Období šedesátých let a jeho tematickou i poetickou rozmanitost jsme dosvědčili analýzou Körnerovy novely *Adelheid* a její filmové adaptace vytvořené Františkem Vláčilem. Obě díla vznikla v době rozkvětu české literatury i kinematografie, což se projevilo na jejich vysoké umělecké hodnotě. Körnerovy světy příběhů již nejsou pevně vedeny instancí implikovaného autora, nýbrž souhrou rozporuplných dějů, nenadále vyjevených souvislostí a fatálních sil. Vláčil převzal základní narativní struktury literárního díla, včetně nespolehlivé narace. Pro filmovou *Adelheid* je stěžejní rafinované propojení obrazu s hudebním doprovodem (Bach, Strauss), které vytváří disonanci a spolupodílí se právě na nespolehlivé naraci i na antiiluzivním vyznění díla. Posun spatřujeme také v charakterizaci hlavních postav. V novele jsou otevřenými konstrukty (Chatman), rozporuplnost jejich jednání je však v adaptaci ještě posílena. Vše vrcholí

v závěru, který je na rozdíl od literárního díla otevřenější a symboličtější. Vyvrátili jsme domněnky o ochuzení stylotvorného bohatství literárního předobrazu, k němuž mělo dojít v adaptaci (původ takových soudů spatřujeme především v logocentrické nedůvěře). Řadou příkladů, které odhalují narativní strukturu adaptace, rozvíjení postav, poetiku míst, sugestivně dotvářenou záměrným využitím různých barev a jejich odstínů (*Adelheid* je prvním Vláčilovým barevným filmem), jsme ukázali, že filmové dílo je komplexní a promyšlenou adaptací.

Třetím prepisem je *Cukrová bouda* Karla Kachyni, která vznikala na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let jako adaptace literárního díla Vladimíra Körnera *Zrození horského pramene*. Byť je novela tematicky i stylově blízká *Adelheid*, spatřujeme v ní posun k uhlazování rozporuplností poválečného prostoru pohraničí. To se projevuje využitím dětské perspektivy, karikováním postav německých žen atd. Obraz vysídleného pohraničí a jeho původních obyvatel v literatuře i v adaptaci odpovídá dobovému stereotypu, až na důležitou výjimku, postavu Alfreda Bartla, který byl po celou válku vězněn v koncentračním táboře. Právě tato postava obohacuje Körnerovy světy příběhů o důležitý moment hluboké skepse, který vychází ze zkušeností s násilím z koncentračního tábora. Adaptace se ještě více posunula k dětské perspektivě a došlo k potlačení řady traumatizujících témat. Syrovost literárního podání dramatického příběhu i prostoru pohraničí byla výrazně potlačena. Vyvrcholením této tendence je změna závěru (aktu Bartlovy sebevraždy), k níž došlo po cenzurním zásahu.

O tom, že bylo možné uchopit Körnerovu látku svébytným způsobem, svědčí středometrážní hraný film Františka Vláčila *Pověst o stříbrné jedli* (1973). Byť se nejedná o adaptaci v pravém slova smyslu, dokládá zdařilý způsob převodu Körnerových světů příběhu na filmové plátno. Hodnota

opomíjeného snímku *Pověst o stříbrné jedli* je dána hereckými projevy, úsporností, dokumentárním rázem, důsledným navozením baladické atmosféry, propojením obrazů s dramatickým hudebním doprovodem. Některé motivy užité ve filmu se později objevily v novele *Zrození horského pramene*.

V práci se nedostalo pozornosti celé řadě dalších problémů. Stranou zůstaly vynikající adaptace z šedesátých let, především Brynychovy filmy *Transport z ráje*, *...a pátý jezdec je strach*, Herzův *Spalovač mrtvol*, Jirešův *Žert*, Němcovy *Démanty noci*, Vlácilova *Marketa Lazarova*, přepisy Hrabalových děl (Menzel, Chytilová, Jireš, Němec, Schorm) atd. Přesto věříme, že náš výběr načrtl pohyb v adaptačním diskursu sledovaného období. Jistě bude důležité dále precizovat koncepty související se strukturou literárního narativu a jeho adaptace (především vypravěč, foaklizace atd.). Interdisciplinární diskuse o adaptaci se bude podle našeho soudu dále rozšiřovat, neboť právě využitím adekvátních metod přináší analýza filmové adaptace nový pohled na literární a filmové dílo a vede k rozvíjení teoretických konceptů napříč disciplínami.

10. Summary

The analysis of the phenomenon of adaptation poses a fundamental question: how to practically address a widespread phenomenon that has not yet been paid systematic attention to in the context of Czech literary criticism. Critical reading of structuralist and post-structuralist metatexts of Anglo-American literary and film theoreticians led me to methods on the basis of which it was possible to analyse the selected film adaptations of literary works. This also presents the basis of the division of the thesis. In the first part of the work, I search for models of interpretation, while in the second part, I use these models to analyse the individual adaptations.

As part of the primary considerations regarding adaptation, it was necessary to cope with a number of prejudices that have been influencing scholarly work and criticism. Literature, being a long-lived and time-tested medium, appears to be more valuable than film that only had to justify its artistic distinctiveness. I point out the false foundations of logocentric approaches that regard adaptation as a mere imitation of the original, the original being in essence, of course, more valuable. I also show that the quite widespread emphasis on the faithfulness or unfaithfulness of the adaptation to the original is a questionable and overly general evaluation criterion.

The diachronic development of the theoretical adaptation discourse is dealt with in the description of individual adaptation models (G. Wagner, M. Klein a G. Parker, D. Andrew, and B. McFarlane). Czech scholars have not developed a specific adaptation model, nevertheless, the issue was addressed by Jiří Cieslar who distinguishes adaptation and interpretation of the original. I further complement the

existing models with the dichotomy of open and closed adaptation. An open adaptation is polysemantic, with a new work of art emerging, interpreting its original and the director seeking an innovative film solution. On the other hand, a closed adaptation presents to the viewer only a limited share in the update of the original, one-sidedly interpreting its model and refraining from problematic topics and/or discrepancies of the original.

The methodological basis of the work is represented by the theory of narrative. Here, the crucial starting point for interpretation is a comparison of narrative strategies of a literary work and its adaptation. Therefore, the thesis focuses on the literary and film narrator, the voice-over, implied author, focalization, characters, etc.

The relationship between the Czech post-war literature and film reflects the situation in the society at that time. The process of unification of art predicted at the end of the 1940s did not come true - the schematism of the first half of the 1950s was replaced by its gradual retreat. The 1960s bring a significant turnaround. Stressing the sophisticated character of the new work of art, changes in poetics, development of authenticity rather than ostentation, polyphony - all these aspects make this decade the most important adaptation period of the 20th century. Modern narrative approaches in literature and its film versions often abandoned transparent causal logic, thus deepening the insight into human experience. The position of a faltering and unstable subject is brought to the foreground. The promising development of the relationship between literature and film was resolutely cut off at the beginning of normalization.

I support the picture of changes occurring from the end of the 1950s until the 1980s by the selection of analyzed

adaptations. The first analyzed work is Weiss's film version of Jan Otčenášek's novel *Romeo, Julie a tma* (1959). Weiss's adaptation concentrates on the characters of Pavel and Hana, tending to focus on their relationship during the Heydrichiade. The comments of the authorial narrator disappeared, endowing the adaptation with deeper authenticity.

The period of the 1960s and its variety of topics and poetics was documented by the analysis of Körner's novel *Adelheid* and its film adaptation of the same name created by František Vláčil (1969). Vláčil adopted the basic narrative structures of the literary work, including unreliable narration. I submit a number of examples that reveal the narrative structure of the adaptation, development of characters, poetics of places suggestively evoked by intentional usage of various colours and colour shades, thus demonstrating the comprehensiveness and coherence of the film adaptation.

The third analysed work is Karel Kachyňa's *Cukrová bouda* made at the turn of the 1970s and 1980s as the adaptation of Vladimír Körner's *Zrození horského pramene* (1979). Though this novel resembles *Adelheid* both in topic and style, there is an evident shift towards smoothing the discrepancies of the Czech post-war borderlands. The film version adopted even more the child's perspective, suppressing - in this way - a number of traumatizing topics. The rawness of the dramatic narration was substantially subdued.

11. Literatura a filmografie

Beletrie:

AMBJØRNSSEN, Invar. *Elling - Pokrevní bratři*. Přel. Jarka Vrbová. 1. vyd. Doplněk : Brno, 2006. 200 s.

BĚLOHRADSKÁ, Hana. *Bez krásy, bez límce*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1962. 128 s.

DEML, Jakub. *Kronika Městečka Tasova*. Brno : Jota&Arca Jimfa, 1991. 224 s.

DURYCH, Jaroslav. *Boží duha*. 3. vyd. Praha : Academia, 2000. 170 s.

FOWLES, John. *Francouzova milenka*. Přel. Hana Žantovská. 1. vyd. Mladá fronta : Praha, 1976. 416 s.

FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1963. 187 s.

FUKS, Ladislav. *Spalovač mrtvol*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1967. 137 s.

HEMINGWAY, Ernest. *Zelené pahorky africké*. Přel. Luba Pallarová, Rudolf Pellar. 5. vyd. Praha : Panorama, 1979. 226 s.

KÖRNER, Vladimír. *Adelheid*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1967, 121 s.

KÖRNER, Vladimír. *Adelheid, Údolí včel, Anděl milosrdenství*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1989. 340 s.

KÖRNER, Vladimír. *Zánik samoty Berhof*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1973. 168 s.

KÖRNER, Vladimír. *Zrození horského pramene*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1979, 279 s.

LEVI, Primo. *Je-li toto člověk*. Přel. Drahoslava Janderová. 1. vyd. Praha : Sefer, 1995. 205 s.

LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. 2. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1958. 159 s.

LUSTIG, Arnošt. *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1964. 115 s.

OLBRACHT, Ivan. *Nikola Šuhaj loupežník*. 21. vyd. Praha : Československý spisovatel. s. 158 - 159. 184 s.

OTČENÁŠEK, Jan. *Romeo, Julie a tma*. Československý spisovatel : Praha, 7. vyd, 128 s.

VRBA, Rudolf. *Utekl jsem z Osvětimi*. Praha : Sefer, 1998. 437 s.

WIESEL, Elie. *Noc*. Přel. Alena Bláhová. 1. vyd. Praha : Sefer, 1999. 103 s.

WOOLFOVÁ, Virginia. *Paní Dallowayová*. Přel. Kateřina Hilská. 2. vyd. Praha : Odeon, 2004. 158 s.

STYRON, William. *Sophiina volba*. Přel. Radoslav Nenadál. 3. vyd. Praha : Odeon, 1988. 694 s.

Filmografie:

Adelheid (František Vláčil, ČR, 1969)

Předloha: Vladimír Körner (novela *Adelheid*). Scénář: Vladimír Körner, František Vláčil. Kamera: František Uldrich. Střih: Miroslav Hájek. Hudba: Zdeněk Liška. Hrají: Petr Čepek (Viktor Chotovický), Emma Černá (Adelheid Heidenmannová), Jan Vostrčil (strážmistr Hejna), Jana Krupičková (děvče), Pavel Landovský (gardista Jindra). Prod.: FS Barrandov.

Cukrová Bouda (Karel Kachyňa, ČR, 1980)

Předloha: Vladimír Körner (novela *Zrození horského pramene*). Scénář: Vladimír Körner, Karel Kachyňa. Kamera: Jan Čuřík. Střih: Jiří Brožek. Hudba: Luboš Fišer. Hrají: Jana Švandová (maminka), Michal Dlouhý (Ondra), Marek Mikuláš (Martin), Lubomír Kostelka (Škurek), Miroslav Macháček (Bartl). Prod.: FS Barrandov.

Romeo, Julie a tma (Jiří Weiss, ČR, 1959)

Předloha: Jan Otčenášek (novela *Romeo, Julie a tma*). Scénář: Jiří Weiss, Jan Otčenášek. Kamera: Václav Hanuš. Střih: Miroslav Hájek. Hudba: Jiří Srnka. Hrají: Ivan Mistrík (student Pavel Rumler), Dana Smutná (židovská dívka Hana), Jiřina Šejbalová (Pavlova matka), František Smolík (Pavlův dědeček). Prod.: FS Barrandov.

...a pátý jezdec je Strach (Zbyněk Brynych, ČR, 1964; předloha Hana Bělohradská [novela *Bez krásy, bez límce*]).

Andrej Rublev (Andrej Tarkovskij, SSSR, 1964/1966).

Babička (František Čáp, ČR, 1940; předloha Božena Němcová [próza *Babička*]).

Babička (Antonín Moskalyk, ČR, 1971; předloha Božena Němcová [próza *Babička*]).

Daleká cesta (Alfréd Radok, ČR, 1949).

Démanty noci (Jan Němec, ČR, 1964; předloha Arnošt Lustig [povídka *Tma nemá stín* ze sbírky *Démanty noci*]).

Deník venkovského faráře (Robert Bresson, Francie, 1950; předloha Georges Bernanos [román *Deník venkovského faráře*]).

Dita Saxová (Antonín Moskalyk, ČR, 1967; předloha Arnošt Lustig [novela *Dita Saxová*]).

Fanny a Alexandr (Ingmar Bergman, Švédsko, Francie, SRN, 1981/82).

Kagemuša (Akira Kurosawa, Japonsko, 1979/80).

Kytice (F. A. Brabec, ČR, 2000; předloha: K. J. Erben [sbírka *Kytice*]).

Lesní jahody (Ingmar Bergman, Švédsko, 1957; scénář Ingmar Bergman).

Marketa Lazarová (František Vlácil, ČR, 1967; předloha Vladislav Vančura [román *Markéta Lazarová*]).

Měsíc nad řekou (Václav Krška, ČR, 1953; předloha Fráňa Šrámek [divadelní hra *Měsíc nad řekou*]).

Nástup (Otakar Vávra, ČR, 1952; předloha Václav Řezáč [román *Nástup*]).

Němá barikáda (Otakar Vávra, ČR, 1953; předloha Jan Drda [sbírka povídek *Němá barikáda*]).

Obchod na korze (Ján Kadár, Elmar Klos, ČR, 1965; předloha Ladislav Grosman [novela *Past*]).

Perličky na dně (Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, ČR, 1965; předloha Bohumil Hrabal

[povídky *Smrt pana Baltisbergra*, *Bambini di Praga*, *Automat Svět*, *Romance*]).

Proti všem (Otakar Vávra, ČR, 1956; předloha Alois Jirásek [román *Proti všem*]).

Psohlavci (Martin Frič, ČR, 1955; předloha Alois Jirásek [román *Psohlavci*])

Romance pro křídlovku (Otakar Vávra, ČR, 1966; předloha František Hrubín [báseň *Romance pro křídlovku*])

Skřivánci na niti (Jiří Menzel, ČR, 1969; předloha Bohumil Hrabal [povídky ze sbírky *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*])

Spalovač mrtvol (Juraj Herz, ČR, 1968; předloha Ladislav Fuks [novela *Spalovač mrtvol*]).

Stříbrný vítr (Václav Krška, ČR, 1954; předloha Fráňa Šrámek [román *Stříbrný vítr*]).

Temno (Karel Steklý, ČR, 1950; předloha Alois Jirásek [román *Temno*]).

Transport z ráje (Zdeněk Brynych, ČR, 1962; předloha Arnošt Lustig [sbírka povídek *Noc a naděje*]).

Údolí včel (František Vlácil, ČR, 1967; námět Vladimír Körner).

Vlčí Jáma (Jiří Weiss, ČR, 1957; předloha Jarmila Glazarová [román *Vlčí jáma*]).

Všichni dobří rodáci (Vojtěch Jasný, ČR, 1968).

Vyšší princip (Jiří Krejčík, ČR, 1960; předloha Jan Drda [povídka *Vyšší princip*]).

Ztracenci (Miloš Makovec, ČR, 1956; předloha Alois Jirásek [povídka *Ztracenci*]).

Želary (Ondřej Trojan, ČR, SR, Rakousko, 2003; námět: Květa Legátová [novela *Jozova Hanule*])

Sekundární literatura:

ABBOT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to the Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 218 s.

AMÉRY, Jean. *Bez viny a trestu*. Přel. Miroslav Petříček, Daniela Petříčková. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1999. 134 s.

ARENDTOVÁ, Hannah. *Eichmann v Jeruzalémě: zpráva o banalitě zla*. Přel. Martin Palouš. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1995. 428 s.

ARISTOTELÉS. *Rétorika; Poetika*. Přel. Antonín Kříž. 2. vyd. Praha : Rezek, 1999. 555 s.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Přel. Miloslav Žilina, Rio Preisner a Vladimír Kafka. Praha : Mladá fronta, 1998. 479 s.

BACHELARD, Gaston. *Poetika priestoru*. Přel. Michal Bartko. 1. vyd. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990. 357 s.

BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 2. vyd. Toronto : University of Toronto Press, 1997. 245 s.

BAL, Mieke. Fokalizace. Přel. Mirek Kotásek. *Aluze*, 2004, roč. 13, č. 2/3, s 147 - 154.

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha : Odeon, 1980. 479 s.

BARTHES, Roland. *Kritika a pravda*. Přel. Josef Čermák, Josef Dubský, Julie Štěpánková. 1. vyd. Praha : Dauphin, 1997. 264 s.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernita a holocaust*. Přel. Jana Ogrocká. Praha : Sociologické nakladatelství, 2003. 331 s.

BELPOLITI, Marco (ed.). *Hovory s Primo Levim, 1963-1987*. Přel. Drahoslava Janderová. 1. vyd. Praha : Paseka, 2003. 245 s.

BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Přel. Věra Saudková. Praha : Odeon, 1979. 428 s.

BLANCHOT, Maurice. *Literární prostor*. Přel. Marie Kohoutová, Michal Pacvoň. Praha : Herrmann & synové, 1999. 382 s.

BLAŽÍČEK, Přemysl. *Noc s Hamletem a kritérium estetické hodnoty*. *Česká literatura*, 1969, roč. 17, č. 6, s. 561 - 580.

BLECHA, Ivan. *Fenomenologie a existencialismus*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 1994. 121 s.

BOLTON, Jonathan (ed.). *Nový historismus/New historicism*. Přel. Marek Sečkař, Olga Trávníčková. 1. vyd. Brno : Host, 2007. 318 s.

BONHEIM, Helmut. *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*. Cambridge : D. S. Brewer, 1982. 197 s.

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. 1. vyd. Chicago : University of Chicago Press, 1961. 455 s.

BROMANOVÁ, Eva. *Modely narativních fokalizací - kritický přehled*. Přel. Martin Punčochář. *Aluze*, 2006, roč. 10, č. 1, s. 115 - 131.

BRUNER, Jerome. *Making Stories: Law, Literature, Life*. 1. vyd. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2002. 112 s.

COHN, Dorrit. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton : Princeton University Press, 1978. 331 s.

CULLER, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Přel. Jiří Bareš. 1. vyd. Brno : Host, 2002. 168 s.

ČORNEJ, Petr (red.), DOKOUPIL, Blahoslav (red.), JANÁČEK, Pavel (red.), JANOUŠEK, Pavel (red.), KŘIVÁNEK, Vladimír (red.), TÁBORSKÁ, Jiřina (red.). *Dějiny české literatury 1945-1989. I. 1945-1948*. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.ucl.cas.cz/DCL45-48.pdf>>.

ČORNEJ, Petr (red.), DOKOUPIL, Blahoslav (red.), JANÁČEK, Pavel (red.), JANOUŠEK, Pavel (red.), KŘIVÁNEK, Vladimír (red.), TÁBORSKÁ, Jiřina (red.). *Dějiny české literatury 1945-1989. II. 1948-1958*. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.ucl.cas.cz/DCL48-58.pdf>>.

ČORNEJ, Petr (red.), DOKOUPIL, Blahoslav (red.), JANÁČEK, Pavel (red.), JANOUŠEK, Pavel (red.), KŘIVÁNEK, Vladimír (red.), TÁBORSKÁ, Jiřina (red.). *Dějiny české literatury 1945-1989. III. 1958-1969*. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.ucl.cas.cz/DCL58-69.pdf>>.

DENEMARKOVÁ, Radka (red.). *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. 420 s.

DOKOUPIL, Blahoslav – ZELINSKÝ, Miroslav a kol. *Slovník české prózy 1945 – 1994*. 1. vyd. Ostrava : Sfinga, 1994. 490 s.

Dokořán: Bulletin Obce spisovatelů, Praha : Obec spisovatelů, 2003, roč. 7., č. 25.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. 1. vyd. Praha : Český spisovatel, 1993. 144 s.

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Přel. Bronislava Grygová. Praha : Votobia, 1997. 196 s.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Přel. Ladislav Nagy. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004. 330 s.

ECO, Umberto. *O literatuře*. Přel. Alice Flemrová. 1. vyd. Praha : Argo, 2004. 313 s.

FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth : Penguin Books, 1962. 176 s.

GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Přel. Jane E. Lewin. Ithaca : Cornell University Press, 1980. 285 s.

GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Přel. Jane E. Lewin. Ithaca : Cornell University Press, 1988. 175 s.

GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). Přel. Natálie Darnadyová. In *Česká literatura*, 2003, roč. 51, č. 3, 4, s. 302 – 327, 470 – 495.

GOLDHAGEN, Daniel Jonah. *Hitlerovi ochotní katani*. Přel. Miloslav Korbělík. 1. vyd. Praha : Lidové noviny, 1997. 607 s.

GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Přel. Jitka Sehnalová. 1. vyd. Brno : Barrister & Principal, 2000. 251 s.

HAMBURGER, Käte. *The Logic of Literature*. Přel. Marilyn J. Rose. 2. vyd. Indianapolis : Indiana University Press, 1993. 369 s.

HANUŠ, Milan. V Kontrastu temné a bílé. Rozhovor se scénáristou a spisovatelem Vladimírem Körnerem. *Film a doba*, 1986, roč. 32, č. 8, s. 426 – 431.

HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Přel. Ivan Chvatík, Pavel Kouba, Miroslav Petříček jr., Jiří Němec. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 1996. 477 s.

HEJČOVÁ, Helena. Dábel si rád bere podobu šaška. Rozhovor s Vladimírem Körnerem. *Reflex*, 1999, roč. 10, č. 40, 1999, s. 18 - 21.

HERMAN, David (ed.) - JAHN, Manfred (ed.) - RYAN, Marie-Laure (ed.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. 1. vyd. Abingdon : Routledge, 2005. 718 s.

HILBERG, Raul. *Pachatelé, oběti, diváci. Židovská katastrofa, 1933 - 1945*. Přel. Margita Troševa. 1. vyd. Praha : Argo, 2002. 298 s.

HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. 1. vyd. Torst : Praha, 2001. 865 s.

HODROVÁ, Daniela (red.) - HRBATA, Zdeněk (red.) - VOJTKOVÁ, Milena (red.). *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. 1. vyd. Praha : Torst, 2005. 1051 s.

HODROVÁ, Daniela. Text mezi texty. *Česká literatura*, 2003, roč. 51, č. 5, s. 537 - 544.

HOLÝ, Jiří (ed.) - ZAND, Gertraude (ed.). *Transfer v kontextu české literatury*, Brno : Host, 2004. 198 s.

HROCH, Jaroslav. *Filosofická hermeneutika v dějinách a v současnosti*. 1. vyd. Brno : Masarykova univerzita, 1997. 204 s.

HRZALOVÁ, Hana. Prozaik Vladimír Körner. *Impuls*, 1967, roč. 2, č. 6, s. 452 - 453.

CHVATÍK, Květoslav. *Od avantgardy k druhé moderně (Cestami filozofie a literatury)*. 1. vyd. Praha : Torst, 2004. 424 s.

ISER, Wolfgang. *The Fictive and The Imaginary. Charting Literary Antropology*. 1. vyd. Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1993. 347 s.

ISER, Wolfgang. Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře. Přel. Veronika Vlková. *Aluze*, 2004, roč 8, č. 2/3, s. 135 - 143.

JANOUŠEK, Pavel (red.) a kol. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945 I*. 1. vyd. Praha : Brána, 1995. 552 s.

JANOUŠEK, Pavel (red.) a kol. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945 II*. 1. vyd. Praha : Brána, 1998. 792 s.

JAREŠ, Michal - KASAL, Lubor. Starý vlk loví sám. Rozhovor s Vladimírem Körnerem. *Tvar*, 2006, roč. 17, č. 17, s. 1, 4 - 5.

JASPERS, Karl. *Otázka viny: příspěvek k německé otázce*. Přel. Jiří Navrátil. 2. vyd. Praha : Mladá fronta, 1991. 92 s.

JASPERS, Karl. *Šifry transcedence*. Přel. Vlastimil Zátka. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 2000. 144 s.

JASPERS, Karl. *Úvod do filosofie: dvanáct rozhlasových přednášek*. Přel. Aleš Havlíček. 1. vyd. Praha : Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1996. 119 s.

JONAS, Hans. *Pojem Boha po Osvětí (Židovský hlas)*. Přel. Lenka Karlíková. *Souvislosti*, 1994, roč. 5, č. 1, s. 112 - 121.

JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Přel. Karel Plocek. 1. vyd. Brno : Atlantis, 1994. 378 s.

JUNGMANN, Milan. Romeo, Julie a tma. *Literární noviny*, 1958, roč. 7, č. 50, s. 4.

KLEMPERER, Viktor. *Jazyk Třetí říše - LTI: poznámky filologovy*. Přel. Zlata Kufnerová. 1. vyd. Jinočany : H & H, 2003. 299 s.

KLIMENT, Jan. Stranickost umění. *Rudé právo*, 1971, roč. 51, č. 168, s. 4.

KOŽMÍN, Zdeněk. Mezi stylizací a stylem. *Literární noviny*, 1965, roč. 14, č. 46, s. 5.

KOŽMÍN, Zdeněk. *Studie a kritiky*. 1. vyd. Praha : Torst, 1995. 637 s.

KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog román. Texty o sémiotice*. Přel. Josef Fulka. 1. vyd. Praha : Sofis, 1999. 81 s.

KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Přel. Jaroslav Fryčer, Jiří Šrámek. 1. vyd. Brno : Host, 2002. 342 s.

LEECH, Geoffrey N. - SHORT, Michael H. *Style in Fiction. A linguistic introduction to English fictional prose*. London : Longman, 1981. 402 s.

LENTICCHIA, Frank (ed.), McLAUGHLIN, Thomas (ed.). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago : University of Chicago Press, 1995. 486 s.

LIESSMANN, Konrad Paul. *Filozofie moderního umění*. Přel. Jiří Horák. Praha : Votobia, 2000. 205 s.

MAIDL, Václav. Zobrazení německy mluvících postav v české literatuře psané po roce 1945. *Tvar*, 1993, roč. 4, č. 9, s. 4.

MARCEL, Gabriel. *Přítomnost a nesmrtelnost*. Přel. Peluška Bendlová. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1998. 138 s.

MOCNÁ, Dagmar - PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Litomyšl : Paseka, 2004. 699 s.

MÜLLER, Günther. *Morphologische Poetik : gesammelte Aufsätze*. Tübingen : M. Niemeyer, 1968. 590 s.

NOVOTNÝ, Vladimír. Tři komorní prózy. *Svobodné slovo*, 1979, roč. 35, č. 288, s. 5.

NOVOTNÝ, Vladimír. Neklidný rok Moravy v prózách Vladimíra Körnera. *Studia Moravica III*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2005, s. 259 - 265.

NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Přel. Aleš Urválek, Zuzana Adamová. Brno : Host, 2006. 912 s.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. 1. vyd. Praha : Torst. 2004. 465 s.

PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2004. 543 s.

PECHAR, Jiří. *Dvacáté století v zrcadle literatury*. 1. vyd. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1999. 584 s.

PECHAR, Jiří. *Interpretace a analýza literárního díla*. 1. vyd. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 2002. 288 s.

PECHLIVANOS, Miltos (ed.) - RIEGER, Stefan (ed.) - STRUCK, Wolfgang (ed.) - Weitz, Michael (ed.). *Úvod do literární vědy*. Přel. Miroslav Petříček. Praha : Herrmann & synové, 1999. 452 s.

PETŘÍČEK, Miroslav. Téma a stylizace. *Host do domu*, 1967, roč. 14, č. 6, s. 61.

PETŘÍČEK, Miroslav. Hranice a limity textu. *Česká literatura* 2004, roč. 52, č. 4, s. 528 - 539.

PRINCE, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Revised edition. Lincoln : University of Nebraska Press, 2003. 126 s.

- RAHNER, Karl. *Slova do mlčení*. 1. vyd. Přel. Karel Říha. Svitavy : Trinitas, 2004. 81 s.
- RICOEUR, Paul. *Život, pravda, symboly*. Přel. Miloš Rejchrt, Jan Sokol. 2. vyd. Praha : Oikoymenh, 1993. 255 s.
- RICOEUR, Paul. *Myslet a věřit : kritika a přesvědčení*. Přel. Miloš Rejchrt. vyd. 1. Praha : Kalich, 2000. 245 s.
- RICOEUR, Paul. *Myslet a věřit: kritika a přesvědčení*. Přel. Miloš Rejchrt. 1. vyd. Praha : Kalich, 2000. 245 s.
- RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění II: konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Přel. Miroslav Petříček. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2002. 245 s.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno : Host, 2001. 176 s.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Za nový román*. Přel. Petr Pujman. 1. vyd. Praha : Odeon, 1963. 125 s.
- SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění. Eseje o filosofii, umění a kultuře*. Přel. Jiří Ogrocký. Brno : Barrister & Principal, 2005. 177 s.
- SEDMIDUBSKÝ, Miloš (ed.) - ČERVENKA, Miroslav (ed.) - VÍZDALOVÁ, Ivana (ed.). *Čtenář jako výzva: výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Přel. Miroslav Červenka, Ivana Vízdalová. Host : Brno, 2001. 340 s.
- SELDEN, Raman (ed.). *The Cambridge history of literary criticism. Vol. 8, From formalism to poststructuralism*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 487 s.
- SCHMIDT, Wolf. *Narativní transformace. Dění - příběh - vyprávění - prezentace vyprávění*. Přel. Petr Málek. 1. vyd. Praha a Brno : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004. 68 s.
- SCHOLES, Robert - KELLOGG, Robert. *Povaha vyprávění*. Přel. Marek Sečkař. 1. vyd. Brno : Host, 2002. 328 s.
- SCHWAN, Gesine. *Zamlčovaná vina; ničivá moc dvojí morálky*. Přel. Veronika Dudková. Praha : Prostor, 2004. 254 s.
- SLAVÍK, Jan. *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefietiky 1*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2001. 218 s.
- SOKOL, Jan. *Filosofická antropologie: člověk jako osoba*. 1. vyd. Praha : Portál, 2002. 222 s.

SUCHOMEL, Milan. *Literatura z času krize: šest pohledů na českou prózu 1958 - 1967*. 1. vyd. Brno : Atlantis, 1992. 144 s.

ŠALDA, František X. *Boje o zítřek. Meditace a rapsodie*. Praha : Melantrich, 1948, s. 30 - 35.

ŠÁMAL, Petr (red.). *Z dějin českého myšlení o literatuře 1 (1945 - 1948). Antologie k Dějinám české literatury 1945 - 1990*. 1. vyd. Praha : Ústav pro česko literaturu, 2001. 518 s.

TÁBORSKÁ, Jiřina (red.), ZEMAN, Milan (red.). *Česká literatura 1945 - 1970. Interpretace vybraných děl*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1992. 427 s.

TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Přel. Jiří Pelán, Libuše Valentová. 1. vyd. Triáda : Praha, 2000. 333 s.

TOMAŠEVSKIJ, Boris V. *Teorie literatury*. Přel. Karel Štindl, Renáta Štindlová. 1. vyd. Praha : Lidové nakladatelství, 1970. 157 s.

TRAVERSO, Enzo. *Trhlina v dějinách: esej o Osvětlení a intelektuálech*. Přel. Helena Beguivinová. 1. vyd. Praha : Academia, 2006. 235 s.

TRÁVNÍČEK, Jiří. *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*. 1. vyd. Brno : Host, 2003. 300 s.

TURNER, Mark. *Literární mysl: o původu a myšlení jazyka*. Přel. Olga Trávníčková. 1. vyd. Brno : Host, 2005. 278 s.

V literatuře hledám informace o stavu živé duše. Rozhovor s Pavlem Švandou. *Revue Politika*, 2004, roč. 2, č. 5, (Proglas, č. 2-3), s. 2 - 3.

VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. *Baladické prózy z přelomu času. Nad tvorbou Vladimíra Körnera a Věry Sládkové*. *Česká literatura*, 1985, roč. 33, č. 4, s. 289 - 297.

VOHRYZEK, Josef. *Próza dnes. Květen, 1957-58*, roč. 3, č. 14, s. 780 - 782.

WIESEL, Elie. *The Holocaust as Literary Inspiration. In Dimensions of the Holocaust*. 2. vyd. Evanston : Northwestern University Press, 1990. 90 s.

ZIMA, V. Petr. *Literární estetika*. Přel. Jan Schneider. 2. vyd. Olomouc : Votobia, 1998. s 447.

Sekundární literatura k filmu, adaptaci a teorii vizuality:

ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. 1. vyd. Oxford : Oxford University Press, 1984. 256 s.

ARENHEIM, Rudolf. *Dnešní umění a film*. Přel. Hermina Marxová, Ivan Žáček. *Iluminace*, 1993, roč. 5, č. 4, s. 109 - 113.

AYCOCK, Wendell - SCHOENECKE, Michael. *Film and Literature. A Comparative Approach to Adaptation*. Lubbock : Texas Tech Press, 1988. 192 s.

BALGHA, Peter. *Obraz heydrichiády znovu aktuální*. *Film a divadlo*, 1960, roč. 4, č. 9, s. 6.

BARTHES, Roland. *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Přel. Miroslav Petříček jr. Bratislava : Archa, 1994. 107 s.

BAWDEN, Liz-Ann (ed.). *The Oxford Companion to Film*. London : Oxford University Press, 1976. 767 s.

BAZIN, André. *What is Cinema? (1)*. Přel. Hugh Gray. Berkeley : University of California Press, 2005. 207 s.

BECHTOLDOVÁ, Alena. *Doteky životní pravdy. Rozhovor se zasloužilým umělcem Karlem Kachyňou*. *Film a doba*, 1979, roč. 25, č. 11, s. 622 - 627.

BECHTOLDOVÁ, Alena. *Nostalgické hledání pramene*. *Film a doba*, 1981, roč. 27, č. 9, s. 526 - 527.

BILÍK, Petr. *Realistická tendence českého filmu*. *Aluze*, 2006, roč. 10, č. 1, s. 146 - 152.

BIRD, Robert. *Andrej Rublev*. Přel. David Petrů. 1. vyd. Praha : Casablanca, 2006. 110 s.

BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2003. 237 s.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1985. 370 s.

BORDWELL, David - THOMPSON, Kristin. *Film Art. An Introduction*. 7. vyd. New York : McGraw-Hill, 2004. 532 s.

CARROLL, Noël (ed.) - CHOI, Jinhee (ed.). *Philosophy of Film and Motion Pictures: an Anthology*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2006. 430 s.

CARTMELL, Deborah (ed.) - WHELEHAN, Imelda (ed.). *Adaptations: from Text to Screen, Screen to Text*. 1. vyd. London : Routledge, 1999. 247 s.

CIESLAR, Jiří. Film s emotivním účinkem i problémy. *Práce*, 1981, roč. 37, č. 72, s. 6.

CIESLAR, Jiří. *Concettino ohlédnutí: portréty, kritiky a eseje; 1975-1995*. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 1996. 310 s.

CORRIGAN, Timothy. *Film and Literature: An Introduction and Reader*. 1. vyd. Upper Saddle River : Prentice Hall, 2000. 374 s.

Český hraný film II, 1930 - 1945. Praha : Národní filmový archiv, 1998. 504 s.

Český hraný film III, 1945 - 1960. Praha : Národní filmový archiv, 2004. 693 s.

Český hraný film IV, 1961 - 1970. Praha : Národní filmový archiv, 2004. 693 s.

DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. Přel. Jiří Dědeček. Praha : Národní filmový archiv, 2000. 298 s.

DELEUZE, Gilles. *Film 2, Obraz - čas*. Přel. Čestmír Pelikán. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2006. 371 s.

DESMOND, John, M. - HAWKES, Peter. *Adaptation: Studying film and Literature*. Boston : McGraw-Hill, 2006. 266 s.

ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 302 s.

Filmové plátno a ideologický boj. Přel. Otakar Váňa. Praha : Československý filmový ústav, 1980. 135 s.

Filmový sborník historický. [Sv.] 1; Film a literatura. Praha : Československý filmový ústav, 1988. 300 s.

Filmový sborník historický. [Sv.] 2; 90 let vývoje československé kinematografie. 1. vyd. Praha : Československý filmový ústav, 1991. 283 s.

Filmový sborník historický. [Sv.] 4, Česká a slovenská kinematografie 60. let. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 1993. 196 s.

GERSTNER, David A. (ed.), STAIGER, Janet (ed.). *Authorship and Film*. 1. vyd. New York: Routledge, 2003. 352 s.

GODARD, Jean Luc. *Texty a rozhovory*. Přel. Helena Bendová, David Čeněk, Lenka Mikolášková, Matyáš Pelant, Ladislav Šerý. 1. vyd. Jihlava : JSAF, 2005. 330 s.

HAMES, Peter (ed.). *The cinema of Central Europe*. 1. vyd. London : Wallflower Press, 2004. 291 s.

HAMES, Peter. *The Czechoslovak New Wave*. 2. vyd. London : Wallflower Press, 2005. 323 s.

HILL, John - GIBSON, Pamela Church. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford : Oxford University Press, 1998. 624 s.

HORTON, Andrew - MAGRETTA, Joan. *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York : Frederick Ungar Publishing, 1981. 383 s.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge, 2006. 232 s.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca : Cornell University Press, 1980, 277 s.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000. 259 s.

CHATMAN, Seymour. *Existenty příběhu: Úvaha o postavě a prostředí ve filmovém a literárním narativu*. Přel. Milan Orálek. *Aluze*, 2005, roč. 9, č. 3, s. 75 - 101.

JETEL, M. *Film a novela, Plamen*, 1960, roč. 2, č. 6, s. 124 - 126.

KACHYŇA, Karel. *Cukrová bouda. Technický a literární scénář*. (KÖRNER, Vladimír. *Literární scénář*). Praha : Filmové studio Barrandov, prosinec 1979, 183 s.

KARAGANOV, Vasiljevič Alexandr. *Filmové umění v boji idejí*. Přel. Otakar Váňa. 1. vyd. Praha : Československý filmový ústav, 1979. 138 s.

KESNER, Ladislav (ed.). *Vizuální teorie: současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Přel. Lucie Vidmarová, Ladislav Kesner. 2. vyd. Jinočany : H & H, 2005. 372 s.

KINDER, Marsha. *Kagemusha (The Shadow Warrior) by Akira Kurosawa*. *Film Quarterly*, 1980 - 1981, roč. 34, č. 2, s. 44 - 48.

KLEIN, Michael (ed.) - Parker, Gillian (ed.). *The English Novel and the Movies*. New York : Frederik Invar Publishing, 1981. 383 s.

KÖRNER, Vladimír - VLÁČIL, František. *Adelheid. Literární scénář*. 2. verze. Praha : Filmové studio Barrandov. 65 s.

KÖRNER, Vladimír - VLÁČIL, František. *Adelheid. Technický scénář*. Praha : Filmové studio Barrandov, červenec 1968, 246 s.

KOZLOFF, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley : University of California Press, 1988. 167 s.

KOZLOFF, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley : University of California Press, 2000. 323 s.

LOTHE, Jakob. *Narrative in Fiction and Film. An Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2000. 235 s.

LUKEŠ, Jan. *Orgie střídmosti aneb konec československé státní kinematografie (kritický deník 1987 - 1993)*. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 1993. 324 s.

LUKEŠ, Jan. Slovo nevezmu zpět. Nerealizované scénáře 60. let. *Iluminace*. 1996, roč. 8, č. 1, s. 9 - 43.

LUKEŠ, Jan. Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970 - 1996. *Iluminace*, 1997, roč. 9, č. 1, s. 53 - 79.

MÁLEK, Petr. Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. *Iluminace*, 1993, roč. 5, č. 2, s. 7 - 31.

MÁLEK, Petr. Teorie intertextu a literární kontexty filmu II. *Iluminace*, 1993, roč. 5, č. 3, s. 7 - 36.

MÁLEK, Petr: K pojmu konkretizace v literatuře a filmu. *Iluminace*, 1991, roč. 3, č. 2, s. 3 - 14.

MÁLEK, Petr. Variace na téma Viscontiho Smrti v Benátkách. *Iluminace*, 1995, roč. 7, č. 1, s. 75 - 101.

MÁLEK, Petr. Deník venkovského faráře. Kinematograf Roberta Bressona. *Iluminace*, 1998, roč 10, č. 2, s. 5 - 35.

MACUROVÁ, Alena - MAREŠ, Petr. *Text a komunikace: jazyk v literárním díle a ve filmu*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 1993. 173 s.

MALTBY, Richard. *Hollywood Cinema: an Introduction*. 2. vyd. Oxford : Blackwell Publishing, 2003. 696 s.

MARCUS, J. Millicent. *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993. 328 s.

MAREŠ, Petr. „Gehen Sie in mein Zimmer...“ K vícejazyčné komunikaci ve filmu. *Iluminace*, 1996, roč. 8, č. 2, s. 37-53.

MAREŠ, Petr (ed.) - SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Přel. Petr, Mareš, Petr, Szczepanik. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2006, 500 s.

MARIE, Michel. *The French New Wave: An Artistic School*. Přel. Richard Neupert. Malden : Blackwell Publishing, 2003. 172 s.

MATZNER, Antonín - PILKA, Jiří. *Česká filmová hudba*. 1. vyd. Praha : Dauphin, 2002. 453 s.

McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. 1. vyd. Oxford : Clarendon Press, 1996. 279 s.

METZ, Christian. *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. Přel. Michael Taylor. 1. vyd. Oxford : Oxford University Press, 1974. 286 s.

MILLER, J. Hillis. *Illustration*. London : Reaktion Books, 1992. 160 s.

MILLER, Toby (ed.) - STAM, Robert (ed.). *A Companion to Film Theory*. 2. vyd. Oxford : Blackwell Publishing, 2004. 480 s.

MITCHELL, W, J, T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago : University of Chicago Press, 1984. 236 s.

MITCHELL, W. J. T. (ed.). *On Narrativ*. Chicago : University of Chicago Press, 1981

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago : University of Chicago Press, 1995. 445 s.

MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha : Melantrich, 1990. 188 s.

MRAVCOVÁ, Marie. *Od Oidipa k Francouzově milence. Světová literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2001. 371 s.

NAREMORE, James (ed.). *Film Adaptation*. London: The Athlone Press, 2000. 258 s.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford : Oxford University Press, 1996, 856 s.

PŘÁDNÁ, Stanislava - ŠKAPOVÁ, Zdena - CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, 387 s.

PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc : Rubico, 2000. 514 s.

RAJNOŠEK, Leo. *Adelheid. Host do domu*, 1970, roč 17, č. 6, s. 45.

REJŽEK, Jan. *Píšeme o filmu Cukrová bouda*. *Záběr*, 1981, roč. 14, č. 12, s. 4.

ROSS, Harris. *Film as Literature, Literature as Film: an Introduction to and Bibliography of Film's Relationship to Literature*. New York; London : Greenwood Press, 1987. 346 s.

RYAN, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media. The Language of Storytelling*. Lincoln : University of Nebraska Press, 2004. 422 s.

SEGER, Linda. *Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. New York : Henry Holt, 1992. 256 s.

SIMPSON, Philips (ed.) - UTTERSON, Andrew (ed.) - SHEPHERDSON, Karen J. (ed.). *Film Theory I. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London : Routledge, 2003. 301 s.

STAM, Robert (ed.) - RAENGO, Alessandra (ed.). *A Companion to Literature and Film*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2004. 463 s.

STAM, Robert. *Literature through Film : Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2005. 388 s.

STAM, Robert (ed.) - RAENGO, Alessandra (ed.). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. 1. vyd. Malden : Blackwell Publishing, 2005. 359 s.

STRUSKA, J. Weiss, *Otčenášek a film*. *Tvorba*, 1960, roč. 25, č. 17, s. 405.

STRUSKOVÁ, Eva. *O věcech trvalých a pomíjivých. Rozhovor s Františkem Vláčilem*. *Film a doba*, 1997, roč. 39, č. 4, s. 167 - 176.

PAVLÍČEK, František - VLÁČIL, František. *Marketa Lazarová: filmový epos ... podle motivů Obrazů z dějin národa českého*

Vladislava Vančury a jeho stejnojmenného románu. 1. vyd. Praha : Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1998. 289 s.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži: osobní historie českého filmu*. 1. vyd. Praha : Horizont, 1991. 247 s.

TARKOVSKIJ, Andrej, Arseňjevič. *Krása je symbolem pravdy. Rozhovory, přednášky, scénáře a jiné texty 1967 - 1986*. Přel. Miloš Fryš a kol. 1. vyd. Příbram : Camera obscura, 2005. 452 s.

TÖTEBERG, Michael (ed.). *Lexikon světového filmu*. Přel. Veronika Dudková, Marcela Marešová, Petra Köpplová, Petr Kurka. Praha : Orpheus, 2005, 643 s.

TRÖHLER, Margrit - TAILOR, Henry M. *Několik faset lidské postavy v hraném filmu*. Přel. Michal, Pacvoň. *Iluminace*, 2005, roč. 17, č. 1, s. 5 - 23.

TUNYS, Ladislav. František Vláčil natáčí Adelheid, *Kino*, 1969, roč. 24, č. 6, s. 2 - 3.

VAN PEER, Willie (ed.) - CHATMAN, Seymour (ed.). *New Perspectives on Narrative Perspective*. 1. vyd. Albany : State University of New York Press, 2001. 398 s.

VERNET, Marc. Pohled do kamery. *Iluminace*, 2002, roč. 14, č. 4, s. 69 - 84.

VRBA, František. Romeo, Julie a tma. *Literární noviny*, 1960, roč. 9, č. 15, s. 6.

WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford : Fairleigh Dickinson University Press, 1975. 394 s.

WEISS, Jiří. *Bílý mercedes*. 1. vyd. Praha : Victoria Publishing, 1995. 236 s.