

# Literatura a film

Distanční studijní text

**Stanislava Schupplerová**

Opava 20



**SLEZSKÁ  
UNIVERZITA**  
FILOZOFICKO-  
PŘÍRODOVĚDECKÁ  
FAKULTA V OPAVĚ

**Obor:** Audiovizuální tvorba

**Klíčová slova:** Literatura, film, adaptace, literární narace, filmová narace

**Anotace:** Opora shrnuje ve stručnosti vývoj filmových adaptací, přičemž se zaměřuje jak na český (československý film), tak i na filmové adaptace ze světového kánonu.

Opora v žádném případě nenahrazuje literárně historické, či filmově historické přehledy a příručky. Studenty by měla seznámit s problematikou adaptací a narace literární i filmové tak, aby byli schopni sami interpretovat a analyzovat vybraná díla. Jejím hlavním cílem je podněcovat myšlení o umění a schopnosti své myšlenky následně formulovat. Ukázky, které opora obsahuje, slouží jen jako náměty k uvažování, rozhodně nepředstavují jakousi normu, kterou je nutné se řídit.

**Autor:** **Mgr. Stanislava Schupplerová, Ph.D.**

**OBSAH**

1 VZTAH LITERATURY A FILMU. PROČ SE FILMAŘI STÁLE OBRACEJÍ K LITERATUŘE?.....	7
1.1 První filmové adaptace.....	7
1.1.1 Vztah literatury a filmu.....	8
1.1.2 Pojem adaptace.....	9
2 CO JE TO FILM? ČLENĚNÍ FILMU. HRANÝ, DOKUMENTÁRNÍ, ANIMOVANÝ A EXPERIMENTÁLNÍ.....	11
2.1 Co je to film.....	11
2.1.1 Členění filmu.....	12
3 FILMOVÁ ŘEČ VS. ŘEČ LITERATURY. FILMOVÝ OBRAZ, ZVUK, STŘIH. PROSTOR A ČAS VE FILMU.....	15
3.1 Existují pojmy jako filmová a literární řeč?.....	15
3.1.1 Filmový obraz, zvuk a střih.....	19
4 ČAS A PROSTOR.....	22
4.1 Čas.....	22
4.2 Prostor.....	23
5 VYPRÁVĚNÍ V LITERATUŘE A VE FILMU.....	30
5.1 Vyprávění a vypravěč.....	30
5.2 Vyprávění a filmový vypravěč.....	33
5.3 Samotné vyprávění.....	36
6 CO JE FILMOVÁ ADAPTACE? ASPEKTY PŘEPISU LITERÁRNÍHO DÍLA DO FILMU.....	38
6.1 Když začneme uvažovat o adaptaci.....	38
6.2 Začínáme pracovat na scénáři.....	40
7 MODEL Y FILMOVÉ ADAPTACE.....	42
7.1 Druhy adaptace.....	42
7.1.1 Adaptace věrná předloze.....	42
7.1.2 Adaptace s tvůrčím vkladem scenáristy.....	43
7.1.3 Adaptace volná, nebo-li na motivy.....	43
8 FILMOVÉ ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA.....	44
8.1 Próza ve filmu.....	44
8.2 Drama ve filmu.....	48
8.3 Poezie ve filmu.....	53
.....	69

## ÚVODEM

Tento text je určen především studentům audiovizuální tvorby. Má sloužit jako jakýsi průvodce literaturou a filmovými adaptacemi jako pomůcka při přípravě k absolvování předmětu Literatura a film. Studenti by tak měli být obeznámeni s historií filmových adaptací v kontextu světové i české literatury. Zároveň by se měli orientovat v problematice adaptací, jejich rozlišení a základních charakteristikách. Další nedílnou součástí tohoto předmětu je základní orientace v naraci, a to jak literární, tak filmové.

Studijní text se skládá z několika částí. Základem je výkladová část, která vždy v hrubých obrysech přináší základní historický přehled. V žádném případě ale nejde o vyčerpávající informace, text počítá s tím, že studenti budou dílčí poznatky doplňovat a získávat samostudiem, četbou či na dalších příbuzných předmětech. Kromě této páteře nabízí text i řadu úkolů a otázek, které mají přispět k upevnění znalostí. Protože se ale ocitáme na poli umění a estetiky, nelze ve všech případech stanovit jasné odpovědi na kladené otázky, proto se počítá s tím, že studenti budou řešení konzultovat jednak s pedagogy prostřednictvím emailů a elearningu, jednak ve vlastní interakci v k tomu určeném prostředí.

Pro úspěšné absolvování kurzu je nutná aktivní účast na seminářích a vypracovávání zadaných úkolů. Zápočet pak bude udělen po splnění testu, nebo po odevzdání seminární práce. V obou případech by měl student prokázat orientaci v problematice předmětu, a to jak z hlediska historie, tak teorie.

## **RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY**

Následující text si klade za cíl nabídnout studentům aspoň stručný vhled do problematiky filmových adaptací literárních děl, ovšem jen výběrově, jelikož se jedná o oblast velmi rozsáhlou. Bu-dou nás tedy zajímat tyto okruhy:

- vztah literatury a filmu (spojitosti i rozdíly) počátky dětské literatury
- specifika literární a filmové narace
- konkrétní příklady filmových adaptací literárních děl

# 1 VZTAH LITERATURY A FILMU. PROČ SE FILMAŘI STÁLE OBRACEJÍ K LITERATUŘE?

## RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole nás bude zajímat obecná problematika související se základní charakteristikou literatury a filmu. Prozatím nás budou zajímat historické souvislosti a obecné otázky související s problematikou filmových adaptací.

## CÍLE KAPITOLY

- přiblížit vztah literatury a filmu
- kdy vznikají filmové adaptace
- čím jsou literární předlohy přitažlivé pro filmaře

## KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



*Literatura a film, literární historie, filmová historie, adaptace*

### 1.1 První filmové adaptace

Literatura a film tvořili spojitě nádoby od samého vzniku filmu. Za první adaptace bychom mohli považovat Modrovouse (1901) či Cestu na Měsíc (1902) Georgese Mélièse. Ve Francii ještě před první světovou válkou vstoupil na filmová plátna Fantomas podle oblíbené knižní série, ovšem bez komediálního ladění, jak jsme se s touto postavou seznámili v pozdějších letech. Roku 1913 adaptoval v Čechách slavnou Prodanou nevěstu Max Urban, i když prozatím jen v podobě němého filmu.

Příchod první světové války, tehdy nazývané velká válka, v Evropě rozmach kinematografie téměř umlčel. Ve spojených státech však válka takový dopad neměla, proto i během ní se natáčely filmy téměř bez přerušení.

Ten pravý rozmach však nastal po konci války. V Německu vznikají ikonická díla expresionismu a kinematografie zároveň. Nedlouho po válce byl natočen Nosferatu, symfonie hrůzy (1922) Friedricha Wilhelma Murnaua a také Metropolis (1926) Fritze Langa.



V nově vzniklém Československu se filmová tvorba rovněž rozvíjela velmi rychle a slibně. Už v roce 1919 mohli diváci v kinech sledovat adaptaci oblíbené Vrchlického veselohry Noc na Karlštejně v režii Antonína Fencla, byť šlo stále o němý film. Zřejmě nejnákladnější a také nejvelkolepěji pojatý prvorepublikový snímek, i když stále němý, představuje Svatý Václav (1929) Jana Stanislava Kolára. Film byl natáčen k oslavám výročí založení republiky, ale do kin se dostal se zpožděním. Na dlouhých dvacet let se navíc stal nejnákladnějším filmem, který byl v Čechách natočen. Vzhledem k tomu, že se jednalo o adaptaci staročeské legendy, patří v tomto ohledu mezi nejnákladnější a nejnvýpravnější snímky tohoto žánru u nás zřejmě dodnes.

Prvorepubliková kinematografie si v adaptacích literárních i divadelních předloh vyloženě libovala. V roce 1930 byla zfilmována Fidlovačka J. K. Tyla jako jeden z prvních zvukových filmů u nás. Následovaly další adaptace Maryša (1935), Bílá nemoc (1937) a další.

Nechceme a nebudeme zde suplovat další předměty reflektující historii filmu. Pouze chceme poukázat na to, že film od samých počátků velmi rád využíval literárních předloh a nechával na plátnech kin ožít známé postavy literární i dramatické.

### 1.1.1 VZTAH LITERATURY A FILMU

Pokud se budeme ptát, kde se vzala obliba filmařů sahat po literárních, případně dramatických předlohách, odpověď může být velmi jednoduchá a platná do dnešních dob. Literatura nabízí nespočet příběhů, které jsou všeobecně známé, populární a srozumitelné. Filmaři tak mohou jen převypravovat příběhy bez toho, aby museli diváky jakkoli do děje uvádět, představovat jim jednotlivé postavy i dějové linky. Ovšem to neznamena, že by snad adaptace literární předlohy byla snadnější než tvorba čistě autorského snímku.

Byť literatura a film používají rozdílná média, v mnoha ohledech jsou si podobné, což je zřejmě další důvod, proč jsou literární předlohy tak často adaptovány na filmová plátna. Především je tu neustále přítomno ono vyprávění/narace. Opět, literatura využívá jiných způsobů narace než film, ale budeme-li uvažovat tak, že obě média nám, ať už čtenářům, nebo divákům vypráví příběhy, pak je jejich spojitost zcela zřejmá.

A nemusíme v tomto ohledu uvažovat jen o prózách a hraných filmech. Vyprávět dokáže také poezie stejně jako třeba dokument. Do slov a obrazů jsou vtěleny příběhy, osudy, historické události, vize budoucnosti, pocity, rozhovory, smyslové vjemy, myšlenky... To vše jsou aspekty, které dokážou vyprávět. Opět může jít o vteřiny, hodiny, dny i celé roky. Abychom dokázali vše lépe popsat máme literární i filmovou teorii, které jsou schopny nám jednotlivé aspekty nejen popsat, ale také zařadit do kontextu teoretického i historického. Znovu se tak dostáváme ke vzájemné

podobnosti literatury a filmu, která vůbec není povrchní, ale je naopak mnohem hlubší, než by se na první pohled mohlo zdát.

### 1.1.2 POJEM ADAPTACE

K detailnějšímu vysvětlení pojmu adaptace se ještě dostaneme, leč alespoň obecně bychom měli umět tento pojem definovat. V úplně nejobecnějším slova smyslu označujeme pojmem adaptace schopnost přizpůsobit se (může jít třeba o živé organismy adaptující se na konkrétní prostředí). Adaptace v kontextu, o němž nám v rámci tohoto předmětu jde, je převod jiného uměleckého díla, objektu do filmové podoby.

#### ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



**Vzpomenete si na první adaptaci, kterou jste viděli? Myslíte, že adaptací mohou být i pohádky?**

#### KONTROLNÍ OTÁZKA



1. Který film bychom mohli označit za první adaptaci vůbec?
  2. Co obecně znamená pojem filmová adaptace?
- 

#### ODPOVĚDI





1. Jde o Modrovouse (1901) či Cestu na Měsíc (1902) Georgese Mélièse.
2. Je to převod nějakého uměleckého díla do filmové podoby.

## SHRNUTÍ KAPITOLY



Pokud budeme uvažovat o filmových adaptacích literárních děl, je třeba mít na paměti, že se oba tyto umělecké druhy propojují od samého počátku vzniku filmu. První adaptace vznikaly již na počátku 20. století. Ani československý film nezahálel a hned po první světové válce vznikají první filmové adaptace.

Toto propojení je dáno jednak širokou popularitou literárních předloh, ale také jejich známostí. Navíc literární narace a filmová narace si je v mnoha ohledech blízká, i když používají jiné prostředky k vyjádření téhož.

V obecném smyslu adaptace znamená přizpůsobení, filmová adaptace literárního, či divadelního díla v podstatě znamená něco obdobného, tedy přizpůsobení příběhu i vyprávění filmovému plátu a filmovým divákům.

---

## 2 CO JE TO FILM? ČLENĚNÍ FILMU. HRANÝ, DOKUMENTÁRNÍ, ANIMOVANÝ A EXPERIMENTÁLNÍ

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole si alespoň stručně objasníme základní filmovou terminologii, co se druhů filmů týče. Abychom uměli rozlišovat základní druhy filmů.

---

### CÍLE KAPITOLY



- umět charakterizovat film
  - členění filmu
  - hraný film
  - dokumentární film
  - animovaný film
  - experimentální film
- 

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



*Film, filmové členění, hraný film, dokumentární film, animovaný film, experimentální film*

---

### 2.1 Co je to film

Po vzoru starých dob bychom mohli za film jednoduše označit „pohyblivé obrázky“ promítané na plátno, později doplněné zvukem. Z dnešního hlediska se jeví tento popis samozřejmě jako naprosto nedostatečný. Filmem označujeme vše, co spadá do kinemato-

grafie – tedy vizuální snímky umělecké, ale také dokumentární, publicistické, komerční atd. Film patří k masmédiím (spolu s tiskem, rozhlasem, internetem) a je jejich součástí, ať už se jedná o formáty umělecké, či nikoli. Film je velmi variabilní co do způsobu zpracování, metráže, tematiky, cílových diváků, rozpočtu. S neustálým rozvojem techniky už dávno není možnost natočení filmu jen výsadou „kovaných“ filmařů, tedy profesionálů, ale stále častěji si své vlastní filmy vytvářejí také amatéři.

K vytvoření filmu je nezbytná technika. Pokud začneme uvažovat o konkrétních filmových druzích, pak je nezbytná větší příprava námětem počínaje přes scénář a vlastní realizaci až po postprodukcii (střih, mix zvuku, kolorace atd.).

Kinematografie jako taková je velmi „mladé“ umění. Počátky filmu řadíme na konec 19. století. Přesto se film rozvíjí velmi rychle. Zpočátku pouze vizuální druh umění velmi rychle doplnil zvuk a následovaly i barvy.

Z dnešního pohledu si zřejmě jakýkoli aspekt života bez vizuálního umění snad ani neumíme představit, proto se může zdát zbytečné jakkoli si definovat tak samozřejmou věc, jako je film. I když samotné definice nebývají zcela vyčerpávající a nepostihují všechny důležité vlastnosti daného jevu či věci, už jen snaha cokoli definovat však pomáhá v uvědomění si, o čem to vlastně uvažujeme.

### 2.1.1 ČLENĚNÍ FILMU

Jistě není problém zařadit konkrétní film ke konkrétnímu žánru. Často se však zapomíná, že filmy, podobně jako literatura rozlišuje literární druhy (epika, lyrika, drama), také film z hlediska členění má své kategorie stojící nad jednotlivými žánry. Ještě než začneme u adaptací uvažovat, zda chceme točit komedii, nebo horor, je třeba si uvědomit, že můžeme točit film umělecký, dokumentární, animovaný či experimentální.

**Umělecký film** by měl označovat snímek mající umělecké ambice, tedy z pohledu strukturalismu by zde měla dominovat estetická funkce. Pojetí filmu jako umění však nebylo vždy tak samozřejmé. Na přelomu 19. a 20. století, tedy ve svých počátcích, byl film vnímán pouze jako zábavné médium. Sami tvůrci však velmi rychle začali usilovat o to, aby se film mohl postavit na roveň dalších, již etablovaných druhů umění jako literatura či výtvarné umění. Dodnes je film také formou zábavy (ne nadarmo se mluví o zábavním průmyslu), o uměleckém filmu tedy mluvíme vždy, když právě zábavná funkce není jedinou a dominantní. Umělecký film přináší další sdělení, podněcuje naši fantazii i intelekt, je výrazný z hlediska poetiky i technického zpracování, boří zažitá představy a estetické normy, reaguje na aktuální témata, jinak řečeno chová se jako jakýkoli jiný druh umění. Je nutné si také uvědomit, že i když umělecký film mnohdy vychází z reality nebo je odraží, sám o sobě realitu nijak nezastupuje, vytváří jen další fikční světy. Tímto pojmem můžeme také zastřešit filmy hrané, animované i experimentální.

**Dokumentární film** by mohl stát v opozici k filmu uměleckému, jeho hlavním posláním je totiž zprostředkování a dokumentace skutečnosti. Opět ani dokument nemůžeme považovat za zcela objektivní a reálný, jelikož i on bývá ovlivněn pohledem tvůrce (např. režiséra, scenáristy). Ve snaze zachytit skutečnost má však k realitě velmi blízko. I

dokumenty bychom mohli dál dělit, kupříkladu na hrané, animované, fiktivní (paradokumenty) apod.

**Animovaný film** je založen na „rozpohybování“ určitých obrázků, záběrů, sekvencí tak, aby se v plné rychlosti vytvořil efekt plynulého pohybu. K animovaným filmům patří nejen ty kreslené nebo loutkové, ale filmy využívající počítačovou animaci, která může někdy působit naprosto realisticky. Historie animovaného filmu rovněž sahá do 19. století, kdy byl sestrojen stroboskop. O svérázné animaci však můžeme mluvit už v pravěku, kdy se lidé snažili zachytit pohyb např. zvířat na jeskyních malbách. Podobně jako film sám, také animovaný film si prošel fázemi černobílý němý, černobílý se zvukem a barevný.

**Experimentální film** už svým názvem naznačuje, že se bude vymykat. Tvůrci těchto filmů pracují se zcela originálními a netypickými rukopisy. Snaží se nahlížet na věci zcela z jiného úhlu pohledu, než je pro jejich dobu typické. Zpracovávají svérázná témata, tvoří filmy pro mnohé bez zřejmé narační linie, porušují dané zákonitosti a pravidla, snaží se využívat nových či netradičních technik. Podstatné je, že experimentální film není žádnou okrajovou záležitostí jen pro pár vyvolených. Tato kategorie byla do kinematografie začleněna již ve 20. letech 20. století, jeho kořeny tam můžeme hledat v období avantgardy.

## KONTROLNÍ OTÁZKA



1. Co je to film?
2. Jaké je základní členění filmu?

## ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Zkuste si sami k jednotlivým druhům filmu přiřadit ať už své oblíbené snímky, nebo jen známá filmová díla. Je tohle členění filmů podle vás funkční?

## ODPOVĚDI



1. Filmem označujeme vše, co spadá do kinematografie – tedy vizuální snímky umělecké, ale také dokumentární, publicistické, komerční atd.

2. Umělecký, dokumentární, animovaný, experimentální film.

## SHRNUTÍ KAPITOLY



Film patří zřejmě k nejoblíbenějším médiím současnosti. Je založen na vizualitě a může, ale nemusí odrážet realitu, kterou žijeme. Díky rozvoji techniky a technologií dnes film představuje také svého druhu únik do jiných světů právě z oné reality našich životů. Film však nepředstavuje pouze zábavu a oddech. Je to svébytné umění, které nabízí tvůrcům možnosti vyjadřovat své názory, upozorňovat na společenské, ekonomické, politické a další problémy. Spolu s internetem patří k nejmocnějším masmédiím současnosti.

Filmy můžeme dělit na základě žánrů, ale existuje také další, obecnější dělení na filmy umělecké, dokumentární, animované a experimentální.

---

### 3 FILMOVÁ ŘEČ VS. ŘEČ LITERATURY. FILMOVÝ OBRAZ, ZVUK, STŘIH. PROSTOR A ČAS VE FILMU

#### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole se zaměříme na pojem řeči, a to na řeč literární i filmovou. Oba pojmy mohou vyznívat poněkud absurdně, ale ve filmové i literární teorii se s nimi pracuje. Jelikož hlavním předmětem našich analýz budou filmy, zaměříme se trochu víc na řeč filmovou a její „gramatické prostředky“.

#### CÍLE KAPITOLY



- Umět charakterizovat pojem filmové či literární řeči
- Umět charakterizovat pojmy jako filmový obraz, zvuk, střih
- Seznámit se s prostorem a časem ve filmu

#### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Film, literatura, řeč, obraz, zvuk, střih, prostor a čas

#### 3.1 Existují pojmy jako filmová a literární řeč?

Většinou jsme zvyklí spojovat si pojem řeči s konkrétními promluvami a dialogy, které mezi sebou či k sobě vedou konkrétní lidé. Řeč pro nás představuje tedy slova vyřčená lidskou bytostí. Svéhodruhu dialogy však můžeme vést třeba s věcmi, a dokonce i věci mezi sebou. Jde jen o to, jak se na tuto problematiku budeme dívat. Neustále se lidé, živí tvorové, různé objekty dostávají do vzájemných interakcí, to znamená, že na sebe něja-

kým způsobem reagují. Reakce mohou být různé, hlasité, vtělené do slov, ale také zcela tiché vyjádřené postojem či transformací předešlého. Tyto interakce mohou představovat svéráznou gramatiku. Mají své zákonitosti, své prostředky, dají se rozebrat na menší a větší jednotky, mají svá daná pravidla. Díky tomu spolu mohou „mluvit“.

V literatuře se užívá jednoduchého schématu autor – text – čtenář. Autor vlastně vede se čtenáři neustálý dialog, stejně jako oni sním, a to skrze text. Autor jím předává své myšlenky, zprostředkovává své postoje, jeho fikční svět, v němž samotném se odehrává nespočet dialogů a zazní nespočet vyřčených myšlenek, představuje určitý jazykový kód, jemuž čtenář buď porozumí, nebo neporozumí. Čtenář pak může s autorem vést dialog skrze své myšlenky, pocity, které v něm text vyvolala, nebo i veřejněji na úrovni interpretací, analýz, recenzí lze s autorem „hovořit“.

Podobným způsobem je možné uvažovat o filmové řeči. Velmi výstižně o tomto pojmu uvažuje Jerzy Plazewski v knize *Filmová řeč (1968)*:

*Obyčejný rozhovor s citlivým člověkem nám může odhalit jeho duševní svět, záliby, vášně, názory a s pomocí zámlk, váhání a přerěknutí i pocity a fakty, jež si náš spolubesedník neuvědomil nebo se je před námi snažil skrýt. Výměna názorů mezi tvůrcem filmového díla a jeho publikem, ke které dochází v kině, musí mít týž význam, musí přinášet podobné výsledky. (...) Jazyk, specifický způsob individuálního nebo kolektivního vyjadřování, má čtyři hlavní rysy, které určují jeho místo ve vzájemných lidských vztazích. Za prvé slouží jazyk ke sdělování a výměně myšlenek. Za druhé jazyk umožňuje dorozumění těch, kdo spolu hovoří, na základě jeho oboustranné srozumitelnosti, tedy na základě rovnoprávnosti<sup>2</sup>. Za třetí se jazyk musí vyznačovat přesností, nedvojsmyslností pojmů, neměnným vztahem mezi zněním a významem slov. Za čtvrté musí mít jazyk dostatečnou možnost, aby vyjádřil pojmy dost subtilní a abstraktní.*

*Jak známo, mluvená řeč nesplňuje ideálně žádnou z těchto podmínek, na což si stěžují jak zákonodárci tak básníci. Změny ve významu slov, jež studuje sémantika, i další překážky ve sdělování a šíření myšlenek mají svůj počátek ve faktu, že v moderním mluveném jazyce není slovo-symbol plně totožné s pojmem, který označuje. Slovo se stává bariérou, oddělující objekt od subjektu, stává se pro myšlenku deformujícím filtrem.*

*Všechny uvedené rysy splňuje jedině řeč matematiky, odvozená dedukční metodou z několika základních axiomů. Tento logický, nerozporný systém řeči operuje také prostředkujícími znaky, které však jsou absolutně jednoznačné, adekvátní pojmům, jež reprezentují. Přes tyto přednosti je spojení matematické řeči s životem omezené a rozsah pojmů, jež vyjadřuje, tvoří jen úzkou výseč skutečnosti.*

*Chápeme-li „řeč“ široce, má každé umění svou osobitou řeč (kromě literatury), neboť každé umění sděluje myšlenky a city, ale co do rozpětí a univerzálnosti konstatujeme samozřejmě, kvantitativní rozdíly.*

*Ve studii „Řeč naší doby“<sup>3</sup> známý francouzský teoretik André Bazin správně zdůrazňuje odlišný ráz filmové řeči. Píše: „Její výrazové možnosti jsou natolik bohatší a rozmanitější než možnosti řeči tradičních umění, že o ní musíme uvažovat zvlášť jako o jediné výrazové formě, jež vskutku může soutěžit s mluvenou řečí... Kresby nebo barvy se*

také dá využít technicky a prozaicky: bílý trojúhelník na černé tabuli není uměleckým dílem, nýbrž obyčejným matematickým znakem. Podobně je tomu s kresbami architekta. A přece netvrdíme, že kresba a malířství jsou řeč. Jsou jí jediné, dodatečně, poněvadž musí označovat, ale znak je pro ta umění jenom druhem prefabrikátu, kterým se málokdy odtrhává a málokdy se dá odtrhnout od syntézy, jež ho přerůstá. Naproti tomu film – zdá se – je uměním po způsobu literatury, jejíž materiál, jazyk, existuje samostatně už předtím. Filmová řeč také existuje logicky dříve než její umělecké nebo mimoumělecké projevy. Neexistuje pedagogická hudba, avšak existuje vědecká kinematografie, která se může zabývat jak astronomií tak algebrou nebo experimentální psychologií. “Soustava filmové řeči ovšem také operuje prostředkujícími znaky, nikoli skutečností samou. Operuje vizuálně-auditivním obrazem jako mluvený jazyk operuje slovem, a řeč matematiky konvenčním symbolem. Ale tento filmový prostředkující znak má rozhodně nejméně konvenční ráz, je svou podstatou nejbližší skutečnosti samé. Jeho sugestivnost spočívá v jeho dokumentární síle. Obraz nehovoří, obraz ukazuje. Každé umění kromě filmu vyžaduje od konzumenta, aby nejprve přijal jeho systém ekvivalentních prostředkujících znaků.

(...)

Umožňuje filmová řeč úplné dorozumění mezi tvůrcem a vnímatelem? Tu může dojít – a denně dochází – k nedorozumění, jak nám je signalizuje dvakrát citovaný příklad se *Silnicí*. Fellini chtěl vyprávět o osamocení a poslání lásky a někteří diváci si z toho vzali jen relaci o násilníkovi, který týrá svou ženu. Máme právo vyloučit ze svých úvah primitivní publikum, toho žáčka na kursech cizího jazyka, který chodí za školu a chápe jen ty nejprostší termíny. Ale někdy je tomu podobně i s kritikou. Zcela různě a často v rozporu s tvůrcovým záměrem interpretovali recenzenti scénu ze *Silnice*, jejíž význam byl pro Felliniho jednoznačný: „A teprve v poslední scéně, po Gelsominině smrti, otvírá se zkamenělé srdce Zampana, jehož vzlyk nevyjadřuje jen zoufalství, ale zároveň i duševní úlevu.“<sup>7</sup> Někteří kritici například tvrdili, že tato poslední scéna nevyjadřuje nic kromě náznaku, že vystřízlivělý Zampano se ihned vrátí k svému dřívějšímu způsobu života.

Výrazný příklad uvádí Bazin<sup>8</sup>: když byl ve Francii uveden *Občan Kane* od Orsona Wellese, kritik Denis Marion sestavil z novinových výstřižků dvanáct zcela rozdílných verzí ideového smyslu filmu, jak ho pochopila dezorientovaná kritika.

Oba příklady jsou však nápadné tím, že jde vlastně o díla novátorská, jež v obsahu i formě přinášejí zárodky nových, dosud neznámých řešení. Prominuli bychom přece profesorovi cizího jazyka, že spolu se svým žákem nerozumí ještě nějakému právě ukutému neologismu.

V naprosté většině lze konstatovat, že záměry zkušeného filmového tvůrce jsou připravenému divákovi plně srozumitelné.

(...)

Úvahy o filmových výrazových prostředcích spadají více méně do dvou velkých částí gramatiky: do etymologie a skladby a do stylistiky. Etymologii, nauku o původu výrazů, nelze ve filmovém kontextu chápat doslovně. Půjde tu nikoli o původ „výrazů“, tj. nejmenších stavebních prvků filmového díla, záběrů, nýbrž i o původ „obratů“ nebo



„mluvnických forem“ filmové řeči. Zkrátka – o historii filmových výrazových prostředků jednoho po druhém.

*Předmět našich úvah bude tedy oscilovat mezi etymologií sensu stricto a dějinami skladby. Jak se rodila filmová řeč? Rodila se samozřejmě z potřeby, stejně jako spisovný jazyk. Její velcí básníci jí nejen užívali, ale také ji tvořili, nejen ji tvořili, nýbrž jí i užívali. Stejně jako básníci slova i oni hledali pro vyjadřované pojmy a city nejsprávnější a nejpřiléhavější ekvivalent. Postupně se řešilo filmové vyjádření, takových pojmů jako „vášeň“, „nedůvěra“, „čistota“, „dávno“, „nedaleko“, „a zatím“ atd.*

*Takové ekvivalenty samozřejmě nevznikaly jako důsledek určitých teoretických úkolů, nýbrž jako výsledek konkrétního řešení při natáčení. Režisér kolem roku 1900 nebo 1910 hledal východisko z komplikovaného scénáře, a vůbec se nestaral o přenesený význam ani o to, zda lze jeho nápadu použít při řešení podobných momentů v jiném filmu.*

(...)

*S filmovou řečí je tomu jinak. Není zajisté do té míry hotová jako mluvená řeč nebo spisovný jazyk. Kromě toho počet jedinců, aktivní utvářejících tuto řeč, je podstatně menší a mezi nimi opět procento vynikajících jedinců, kteří ji chtějí obohacovat o nové formy, je mnohem vyšší. Tato skupina tvůrčích individualit nepokládá hranice mezi gramatikou a stylistikou ve filmové řeči za nehybné a nedotknutelné, což je naopak údělem miliónů prostých, málo ctižádostivých uživatelů řeči mluvené.*

(...)

*A zatím v kinematografii vládne mylné přesvědčení, že každý dospělý divák musí chápat každý předváděný film. A jakmile pochopil – že musí reagovat podle tvůrčových záměrů. To je velký omyl. Neúspěch mnoha nesporných filmových arciděl u masového diváka nebyl způsoben tím, že onen divák pokládá film za „nudný“ (jak se sám rád vyjadřuje), nýbrž tím, že onen divák film nepochopil (k čemuž se stydí nebo neumí přiznat). Filmu se musíme učit, to musí proniknout do vědomí diváka, který chce při návštěvě kina dosáhnout plného uspokojení. Nejedna z těch, kdo se domnívá, že se už filmu naučil, si vůbec nepřipouští, že dosud nevyšel ani z první třídy.*

*André Bazin, ač byl jedním z nejpronikavějších francouzských kritiků, nerozpakoval se přiznat, že ani jeho výchova nikdy neskončila. „Nyní, když Občan Kane mnohokrát prošel filmovými kluby, stal se filmem prostým, přehledným a dokonale srozumitelným. Stejně jako Renoirova Pravidla hry, která se nám delší dobu zdála nejasná a spleť. Viděl jsem ten film nedávno a tázal jsem se, co nám v něm mohlo být nesrozumitelné.*

*Welles a Renoir prostě předběhli svou dobu. Jejich filmy nebyly špatně konstruované, zamotané ani nejasné, nýbrž to, co chtěly říci, neřekl ještě nikdo před nimi.“<sup>38</sup>*

*Na tytéž potíže narážejí neustále různé skupiny diváků na různých stupních filmového vývoje. V zajímavém sociologickém průzkumu o kulturním životě dělníků z Varšavských motocyklových závodů<sup>39</sup> narazil Jan Malanowski na nepochopitelný fakt. Jedna skupina*

starších dělníků, která před válkou žila ve velmi špatných materiálních podmínkách a neměla zač chodit do kina, zdržuje se návštěvy kina dodnes.

Tento zjev lze snadno vysvětlit. Protože byli od filmu odtrženi v mladém věku, v normálním věku spontánního pronikání do tajů filmové řeči, jsou v této oblasti strašně zanedbaní. Jestliže jejich syn, obcující s filmem od školních lavic, pokládá za „nudné“ Děti Hirošimy, ale je nadšen Synem hraběte Monte Christa, jim by se zdál „nudný“ i Syn hraběte Monte Christa. Nepochopili by ani ten. A protože se k tomu stydí přiznat – vyhýbají se kinu. Tyto úvahy jsou v podstatě velmi optimistické. Směřují totiž k tezi, že se filmu lze naučit.

Abychom se upřímně, bez stínu snobství nadchli Silnicí, Umbertem D nebo Občanem Kanem a shovívavě krčili nos nad Neznámým zpěvákem nebo Mužem v železné masce, k tomu není třeba daru nebes, nýbrž určité zkušenosti a určitých znalostí.

(citováno z PLAZEWSKI, J. Filmová řeč. Praha: Orbis, 1968, s. 15–32)

## ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Přečtete si celou kapitolu o filmové řeči z citované knihy a zamyslete se nad výhradami ohledně ne/existence filmové řeči.

### 3.1.1 FILMOVÝ OBRAZ, ZVUK A STŘIH

Pokud přijmeme fakt, že existuje v podstatě jakákoli umělecká řeč, pak nutné znát její pravidla a prostředky. K těm základním filmovým bychom řadili obraz, zvuk i střih.

Jelikož je film vizuálním druhem umění, obraz je nedílnou součástí jeho „mluvy“. Vždy bychom měli přemýšlet, co vše jsme schopni obrazem divákům zprostředkovat. Filmový **obraz** nám podává většinu informací např. o prostoru, v němž se postavy pohybují, jak vypadají sami postavy, v jakém konkrétním čase se nachází (ať už bráno z pohledu denního cyklu, či historicky). Jeden jediný záběr nám dokáže vizualizovat mnoho informací. Vždy však záleží na tom, jak k obrazu přistoupíme.

Rozhodující je velikost obrazu. Zda použijeme detail, nebo celek. Dalším technickým prvkem, který ovlivňuje filmovou řeč je sklon kamery, jelikož tak můžeme obraz různými způsoby deformovat, což pak vede k různým interpretacím vizualizované situace. Stejně tak musíme myslet na ostrost obrazu, pohyby kamery i objektů a samozřejmě na kompozici. Všechny tyto technické prvky nejsou jen pomyslnými hračkami pro kameramany, ale ovlivňují divákovu vnímání filmu, tedy jinak řečeno ovlivňují filmovou řeč.

Stejně tak **zvuk** je ve filmu nositelem informací a významů. Nejde jen o samotné repliky postav, ale o veškeré zvuky, které filmy obsahují. Podílí se na celkové atmosféře a dotváří děj. Vzpomeňte na ikonické horory nebo thrillery, kde často vysoké tóny oznamují

blížící se nebezpečí. Nemusí jít vždy jen o hudební podkres, ale každé místo má své charakteristické zvuky, neboli šumy. Jinak „zní“ ulice rušného velkoměsta a jinak ulice maloměsta. Dokonce i ticho i má svůj zvuk, jelikož nežijeme v naprosto prázdném vákuu.

V postprodukci se obrazová a zvuková složka vždy synchronizují tak, aby výsledný dojem byl co nejpřirozenější, ale zároveň také nejpřesnější. Bez zvuku by filmová řeč nebyla úplná, byť se film zrodil jako němý. Přesto jej už na počátku doprovázel zvuk hudebních nástrojů přímo v kinech. Jsou to tedy spojené nádoby.

A v neposlední řadě tu máme **střih** a stříhovou skladbu. Střih je jedním z prvků, který filmy rytmičuje. To, jak se jednotlivé záběry střídají, v jakém tempu, nebo zda se opakují, zda jdou chronologicky či se nějak prolínají, to vše opět ovlivňuje celkové vyznění filmu. Pomocí střihu můžeme ovlivnit to, nač má být kladen důraz. Rychlé střídání záběrů může zvyšovat napětí, nebo naopak podobně může fungovat i zpomalení.

Všechny tyto aspekty vydají na samostatné předměty, pro nás je důležité uvědomit si, že každá složka, s níž ve filmu pracujeme, má svůj význam a vliv na to, co divák sleduje a jakým způsobem to vnímá.

---

## PRO ZÁJEMCE



Zkuste si např. na mobilní telefon nahrát zvuky z různých míst, kde se běžně pohybujete. Při následném poslechu si uvědomíte, jak „mocná“ nejen kulisa zvuky jsou.

---

## SHRUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme si shrnuli především podstatné filmové prvky, které se podílí na celkovém vyznění jakéhokoli vizuálního díla. Domníváme se, že každé umělecké dílo, každý druh umění má svou specifickou řeč, pomocí níž komunikuje s divákem (posluchačem, čtenářem, návštěvníkem...). Jako naše lidská řeč, má i tato umělecká svá pravidla, mohli bychom říci gramatiku. V takovémto systému můžeme oddělovat větší jednotky i ty menší a každá z nich se bude podílet na významu, či jej přímo nést.

Je dobré si uvědomit, že nejsme jen pasívními konzumenty umění, ale na základě řeči, jakou konkrétní dílo používá, se stáváme účastníky dialogu. To my umělecká díla hodnotíme, interpretujeme, analyzujeme, usazujeme, nebo také vytrháváme z kontextů, či je ná-

sledně transformujeme a reagujeme na ně. Vzájemná interakce mezi uměním a příjemci umění je nepopiratelná a nesmírně důležitá. Čím lépe poznáme tyto zákonitosti/pravidla, tím lépe budeme schopni „konverzovat“.

---

## 4 ČAS A PROSTOR

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole si charakterizujeme dva základní prvky vyprávění, a to jak filmového, tak literárního. Čas a prostor jsou totiž určující pro jakékoli vyprávění. Díky nim se v uměleckém díle orientujeme, ale zároveň jsou to prvky, které lze využít k experimentům, můžeme s nimi pracovat inovativně tak, abychom plnili, nebo naopak narušovali vnímateľova očekávání.

### CÍLE KAPITOLY



- Seznámit se s pojmy prostoru a času
- Umět tyto pojmy charakterizovat
- Vědět, jakým způsobem se podílejí na vyprávění

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Literatura, film, čas, prostor, analýza

#### 4.1 Čas

Kategorie času se může zdát marginální, vždyť čas stále běží kupředu. Z hlediska vyprávění je ovšem čas velice podstatný, a rozhodně není jen lineární. Čas v naraci může mít různé podoby, ale především patří k jednomu ze základních charakterizačních prvků jakékoli narace.

Z nejobecnějšího hlediska se můžeme pohybovat v čase buď minulém, přítomném nebo budoucím. Pokud uvažujeme o časech před, či po naší přítomnosti, máme v rámci fikčních světů, které narací konstruujeme nespočet možností, jak daleko se chceme vydat. Můžeme vyprávět příběhy z dob před tisíci lety, stejně jako můžeme vyprávět příběhy z budoucnosti vzdálené tisíce let. Záleží jen na autorské invenci a záměru, v jaké období se má příběh odehrávat.

Z hlediska plynutí času se lze rovněž inspirovat v přírodě a využívat přirozených přírodních cyklů. Takto pak máme jasně danou posloupnost událostí, ale také určité opakování. Cyklický čas bývá spojen s mýty, s tematikou kolektivní paměti a obecnějšími symboly. Dokonce se dá říci, že do jisté míry je cyklický čas nekonečný, jelikož se v jeho případě nabízí možnost neustálého opakování, obrody, ve chvílích zániku vzniká něco nového.

Čas však nemusí běžet jen lineárně. Narací lze začít i od konce, tedy využít retrospektivu. Stejně tak lze lineární vyprávění obohacovat o různé návraty, vhledy, zastavení, tedy využívat introspekce. Rovněž lze uplatnit i paralelní narací, kdy vyprávíme dvě nebo více dějových linií zároveň.

S časem však lze pracovat ještě v rámci rytmu narace. Jako tvůrci ho máme možnost různě deformovat, což znamená, že ho můžeme „natahova“ a zase zkracovat/urychlovat, dokonce je možné ho i zastavit. Je jen na nás, jakého výsledného efektu chceme dosáhnout. Zda děj potřebujeme zrychlit, nebo naopak zpomalit. Zda nám jde o budování atmosféry v rámci detailních popisů prostředí, tedy jakási zastavení, nebo naopak chceme podpořit napětí a dynamiku, tehdy necháváme běžet jednotlivé události v rychlém sledu za sebou.

V tomto ohledu se čas v literatuře od času ve filmu příliš neliší, jen v prvním případě může dojít ke zpomalení třeba několikastránkovým popisem určitého místa, věci, události, kdežto ve filmu ono zpomalení přímo sledujeme reálně pomocí zpomalených záběrů, dlouhých záběrů, rozvolněnějšího střihu.

Stále však zůstává podstatné, že čas je jednou z určujících kategorií narace.

## 4.2 Prostor

Další z určujících kategorií narace je prostor. Opět můžeme uvažovat podobně jak o prostoru literárním, tak o prostoru filmovém. Rozdíl je jen v médiu, které nám onen prostor přibližuje, buď ho vnímáme skrze popisy a slova v textu, nebo je prostor vizualizován. Nenechme se však zmýlit tím, že prostory jsou jen vnějškové, tedy všechno to, co nás obklopuje, co vidíme, nebo může popsat. Je třeba počítat také s kategorií vnitřních, neboli niterných prostor.

Z hlediska základního rozlišení budeme pracovat s prostory vnitřními a vnějšími obecně. Vnitřním prostorem myslíme třeba pokoj nebo dům, prostě prostor ohraničený něja-

kými stěnami. Takové prostory mohou mít zase své další podoby i významy. Kupříkladu psychoanalytické teorie odkazují na prostory hluboké a temné, které mohou znázorňovat například sklepy či studny. Jsou to prostory vyvolávající spíše tíseň a strach. V opozici k nim pak stojí prostory plné světla, přívětivé, důvěrně známé, jako jsou různé prosvětlené místnosti v domě.

Pak tu tedy máme prostory vnější, v takových musíme vykročit mimo ohraničení, mimo stěny, i když kupříkladu zahrada by stála někde na pomezí, jelikož je už vně domu, ale přesto má skrze plot vymezeny jakési hranice. Pro vnější prostory je charakteristická otevřenost, svoboda, až jakási divokost.

O prostoru však lze uvažovat také z hlediska duchovního. V tomto ohledu dělíme prostor na sakrální a profánní. Ten sakrální je posvátný, je spojen s určitými tradicemi a rituály, ale také klidem. Je to prostor vhodný k rozjímání, prostor, v němž čas běží mnohem pomaleji a všechny věci mají svůj pevný řád. Proti tomu prostor profánní, tedy jakýsi obyčejný až sprostý, může být zaplněn chaosem, narušováním řádu, ale to vše nemusí být vždy míněno negativně. Pojí se s ním určitá divokost a nespoutanost. Tyto dva prostory se většinou nijak neprostopují a dělí je jasně vyznačené hranice, které si můžeme přirovnat ke dveřím kostela. Jakmile překročíte práh, onu hranici, a vkročíte dovnitř, ocitáte se okamžitě v prostoru sakrálním.

Prostor bychom tedy měli vnímat nejen vertikálně, či horizontálně, podle toho, co je blízké, či daleké, zda je prostor temný, či světlý, zda je otevřený, či uzavřený (i když tohle všechno je samozřejmě velmi podstatné a pomáhá nám při interpretacích konkrétních děl). Měli bychom si také uvědomovat, že prostor může mít také symbolickou rovinu našeho nitra a myšlenek. Dávejme tedy věci do souvislostí a učme se sledovat, jak se vše propojuje, jak i zdánlivě striktně ohraničené prostory prostupují a zasahují jeden do druhého (domy mohou být v divoké krajině, krajina může prorůstat do města).

## SAMOSTATNÝ ÚKOL



Podívejte se na několik knih, které se problematice prostoru věnují. Např. Plazewski v níž citované knize *Filmová řeč* (1968) píše:

### *DIALEKTIKA FILMOVÉHO PROSTORU*

*Ploché filmové plátno se obrací ke skutečnosti jinak než pravoúhlé plátno malířského obrazu; otvírá se světu trojrozměrnému, který má dynamickou hloubku a je rozložen v čase. Je-li to tvůrcovým přáním, může film vyznačovat i nejsložitější prostorové vztahy mezi zobrazovanými předměty. Znamená to, že je kinematografie spřízněna s takovými prostorovými uměními jako sochařství nebo architektura, které působí v autentickém prostoru? Nikoli, neboť zásluhou střihové skladby film neustále využívá výsady, že může konstruovat vlastní filmový prostor, jenž si zachovává zdánlivou, často vědomě lživou podobnost prostoru reálnému.*

*Temporalizace, zčasování filmového prostoru umožňuje spekulovat s pocitem homogenity prostoru, který je divákovi vlastní; divák se dá nadmíru snadno přesvědčit, že zahrada, do níž vstoupila hrdinka, je hned za dveřmi jejího pokojíku, i když byl pokojík postaven v ateliéru sto kilometrů od místa, kde se natáčely exteriéry.*

*Naopak však skok v prostoru, vědomě divákovi odhalený, umožňuje odstranit plynoucí čas. Jestliže jsou jedni členové gangu z filmu *Rvačka mezi muži* ukázáni v Paříži, jak ukrývají lup, a jiní v Londýně, jak projednávají jeho prodej, je divák přesvědčen, že obě akce jsou souběžné, že probíhají naráz.*

*Tato dvojnásobná dialektika filmového prostoru (reálný-konstruovaný; stejnorodý-nestejnorodý) činí z něho nadmíru pružný a mnohostranný výrazový prostředek. Je otázka, zda je to prostředek pružnější a závažnější než filmový čas. Teoretikové o to odedávna vedou spory v podstatě dost akademické. Uvedu tu však argument Marcela Martina ve prospěch priority času: „Nemyslím, že podstata filmu tkví například v tom, že se v jediném okamžiku přenášíme z Paříže do Londýna (takovou zkušenost snad prožijeme, až pokročí vývoj komunikačních prostředků), nýbrž spíš v možnosti prohlížet si Eiffelovku v plném poledním světle a hned nato v červánkách západu (zkušenost, kterou nikdy nepřezijeme, neboť rozhodně překračuje naše lidské prostředky).“*

*Sotva můžeme souhlasit s Martinovým předpokladem, že o nadřazenosti času nad prostorem rozhoduje ve filmu výhradně to, nakolik je daný prostředek vzdálen od způsobu lidského vnímání. Kloním-li se k názoru, že závažnější pro filmaře jsou možnosti filmového času, nikoli filmového prostoru, je to prostě proto, že zvládnutí prostoru skýtá méně možností.*

## KONSTRUKCE A POPIS PROSTORU

*Podle toho, jak se nakládalo s prostorem, můžeme rozlišit tři historické etapy.*

*V první se prostor chápal divadelně, tedy ploše a staticky. Tomu období, zahájenému estrádně pojatými výstupy Mélièsovými, dostalo se požehnání – naštěstí nakrátko – od francouzského „filmu d'art“. Zavraždění vévody de Guise, patetická gesta Sarah Bernhardtové se zpravidla hrála napříč k ose kamery, pohyby se rozvíjely buď zleva doprava nebo naopak, nehybná kamera snímala výjevy ve velkých celcích, místa děje se nepatrně měnila a stříhů bylo pramálo.*

*Druhou etapou je období prostoru skladebně konstruovaného z velkého počtu krátkých zlomků skutečnosti, svévolně spojovaných v novou skutečnost. Toto období, zahrnující velká léta němé kinematografie a ještě téměř celá léta třicátá, bylo zahájeno Kulešovými a Vertovými montážními pracemi.*

*Připomeňme tu (viz str. 161) Kulešovovy pokusy se scénou, v níž se setkávají dva mladí lidé; tato scéna byla sestavena ze záběrů, natáčených v různých městských čtvrtích, některé byly přímo vzaty z amerického filmového žurnálu. Tato metoda, kterou sám Kulešov nazval budováním „umělého zemského povrchu“, zaujímala delší dobu svou filmovostí, neboť se jí nedalo použít v žádném dosavadním umění.*



*Takto budovaný prostor nemusel být v podstatě hlubší než prostor divadelní. Ač se zdálo, že je tomu jinak, mohly se jednotlivé záběry inscenovat stejně plošně jako u Mélièse, pojetí prostorovosti se rodilo téměř výhradně jako důsledek skladebné změny záběrů.*

*Psychologicky je skladebné konstruování prostoru operací naprosto oprávněnou a divák je přijímal bez odporu; jistou nedůvěru pociťoval nanejvýš vůči zneužívání těchto možností, tj. když se mu příliš umělé struktury předkládaly jako autentické. Divák totiž ví, že každé montážní spojení vytváří možnost, aby byl „oklamán“, a že taková možnost není uvnitř jednotlivého záběru, byť sebedelšího.*

*Časté zneužívání této metody bohužel podlomilo úvěr poskytovaný této metodě: 1. často docházelo k chybám ve fotografii uměle konstruovaného místa děje, které nemohl napravit celkový pohled na neexistující místo, panoráma nebo jízda kamery; 2. v montážních vazbách vznikaly mezery, jež prozrazovaly, že skládané části jsou heterogenní (např. záběr A za plného slunce, hned po něm záběr B při zamračené obloze; různé směry slunečních paprsků a větru logicky se navzájem vylučující atpod.); 3. docházelo k přestupkům proti plynulosti, neboť z materiálních důvodů nebylo možné natočit záběry nezbytné k plynulým spojům (mezi dva záběry s herci se např. vkládal záběr nějaké exotické architektury, ačkoli ráz sekvence vyžadoval, aby tato architektura tvořila hercům pozadí); 4. nepoctivě se využívalo nepravé spolupřítomnosti, na níž závisel celý účín záběru.*

*Rutinované zneužívání montážního prostoru přimělo i Maurice Schénera, aby v práci o filmovém prostoru roku 1948 konstatoval: „Vývoj filmového umění v posledních letech lze spatřovat v tom, že došlo k určitému oslabení citu pro prostor, který se nesmí zaměňovat s citem pro kompozici ani s běžnou vizuální vnímavostí.“*

*Třetí a poslední fáze nakládání s filmovým prostorem, spojená s neorealisticou snahou o autentické pozadí, s bržděním všemocných režisérovyh zásahů a s prodlužováním jednotlivých záběrů, nespočívá v konstruování filmového prostoru, nýbrž v jeho popisu. Nástrojem i zárukou věrohodnosti – tohoto popisu jsou pohyby kamery, jež určují skutečné prostorové vztahy mezi předměty: organizují akci do hloubky. Tvůrci začínají s oblibou zdůrazňovat netržitou spojitost filmového prostoru, jeho tožnost s prostorem skutečným.*

*Teprve v této konvenci nabývá prostor samostatných dramatických hodnot. Zmíním se o příznačném účínu Wellesova Pana Arkadina: multimilionářovu detektivovi, jenž se zatoulal do jakéhosi exotického zákoutí, telefonuje jeho mandant. Detektiv je přesvědčen, že jeho protějšek s ním hovoří z některého evropského velkoměsta. V následujícím záběru vidíme, jak milionář pokračuje v hovoru. Je v poschodí... téhož hotelu, na jehož terase (v pozadí) stojí detektiv, naslouchající svému pánu. Toto prostorové překvapení je originálnějšíh využitím možností filmového prostoru než náhlé přenesení děje z Barcelony do Vídně.*

*Je třeba dodat, že popis – nikoli však konstrukce prostoru – nemusí znamenat tvůrcovu kapitulaci před nahodilostí a chaosem daných prostorových struktur. Zejména při*

ateliérových záběrech může jít o popis prostoru speciálně vytvořeného, aby vyvolal určité prostorové efekty. Je to samozřejmě těžší úkol, než zachraňovat slabý scénář tím, že se chatrný děj vede prostorami, jež jsou „samy o sobě atraktivní“, i když je to celkem zbytečné (nesčetné výstupy v nočních lokálech z různých komedií a gangsterských filmů, jimž se obratně vysmál Duvivier ve Svátku pro Henrietu; nebo zápasnické utkání, nezákonná herna a tajemné ruiny v De Filippově Fortunelle atd.).

Svár konstrukce a popisu v nakládání s prostorem nutí Renata Maye rozlišovat přímo „vnímaný“ prostor a prostor „domnělý“. „Vnímaný prostor je celý dán a objektivně ukázán, kdežto „domnělý prostor“ přesahuje montážní formu, šíří se mimo obraz do oblasti, jež je mimo dosah divákova přímého vnímání.

## ORGANIZACE PROSTOROVÝCH EFEKTŮ

Stručně pojednáme o hlavních praktických problémech, vznikajících v souvislosti s filmovým prostorem. a) Lokalizace. Umění lapidárně a bez chyb určit místo děje má význam zejména ve filmech, v nichž se děj často přenáší z místa na místo, nebo ve filmech s široce založeným dějem. Každé větší evropské město má své symboly, jež většina diváků bez obtíží rozezná: Tower, Eiffelovka, Brandenburská brána, Kreml atd. Avšak užívání těchto stereotypů musí být odůvodněno dějem. Jinak dostaneme ony filmy ze života bohémů na Montmartru, jejichž děj probíhá téměř výhradně v pokojích s výhledem na baziliku Sacré-Coeur. Některé známé krajinky (neapolská zátoka s pohledem na Vesuv, Fudžijama) plní obdobnou úlohu. I kostýmy mohou hrát určitou lokalizační roli, i když internacionalizace oblečení v našem století omezuje tuto úlohu na filmy buď národopisného nebo historického rázu. To se netýká uniforem (vojenských, policejních), které svou lokalizační úlohu plní celkem jednoznačně. Konečně i nápisy v pozadí (štíty, reklamy, záhlaví novin, nádražní tabule) – jsou-li patřičně ukázány – mohou diváka informovat, kde děj probíhá.

Přesné určení místa děje však obvykle připadá dialogu. Specificky filmové prostředky mají nyní spíše za úkol signalizovat skok v prostoru a je-li to nezbytné, ponechávají dialogu, aby děj přesně lokalizoval. Maximální přesnost však nebývá vždycky nutná. V Le Chanoisově filmu Adresát neznámý přijíždí hrdinka taxíkem do pařížského bytu novináře Forestiera. Vidíme jen dvorek domu a schody, ale ve zvukovém plánu se dvakrát ozve pískání lokomotivy. Ačkoli se o tom nikde neříká nic bližšího, umístění svůdcova bytu do blízkosti železniční dráhy naznačuje, že nebydlí v žádné elegantní čtvrti. To stačí.

b) Topografie. Umění nakreslit pomocí kamery přehledný plán místa děje. Informace o tom, zda pár hrdinů bydlí spolu či zvlášť; jestliže bydlí zvlášť, jak daleko jsou od sebe vzdáleni; jestliže se jde z kuchyně do Jerzy Płażewski: Filmová řeč – Šestý díl ( 164 ) obývacího pokoje, zda je třeba projít ložnicí či ne; zda se hrdina vrací domů, když zahýbá doprava, či zda se tím od domova vzdaluje; zda detektiv, který stíhá banditu, má možnost přiblížit se mu nečekaně zezadu apod. V Kazanově filmu Tramvaj do stanice Touha jsou Stanleyovy vztahy s nejbližšími ženami a sousedy

určeny tím, jak je jeho byt rozdělen, a tím, že je umístěn do podivného domu, s nímž se během děje seznamujeme podrobně. V *Tamangu* od Julesa Berryho bojují na život a na smrt vzbouření černoši s bílými námořníky v uzavřeném prostoru jedné velké brigy; dramatické napětí tu závisí na tom, zda se divákovi zevrubně předvede rozmístění kajut, palub a chodeb. V *Rybkovského Prvých dnech* je tomu naopak: huť a město, jež má stát hned vedle ní, jsou ukázány tak odděleně, že když sabotér uprchne, neorientujeme se hned, oč běží. Scéna útěku nakonec spojuje huť a město v určitý prostorový vztah, ale činí tak příliš pozdě: divákova pozornost se už soustřeďuje na jiný prvek filmu – na děj.

c) *Pohyb v prostoru.* Jestliže přemístění nějakého objektu v prostoru překračuje rámec jednoho záběru, může se ukázat, že je nutné přesněji vyznačit výsledek pohybu. Nejpřesnější a typicky filmový postup je pohyblivý náčrt na mapě (přesuny vojsk ve *Velké bitvě* od dokumentaristky Slavinské). Tento postup se však špatně slučuje s hraným filmem. Tu se běžně postupuje tak, že ubíhají dozadu štíty zajateckých táborů (ve *Velké iluzi*), ukazatelé cesty (a názvy států v *Hroznech hněvu*) nebo prostě jména stanic, snímaná ve zmnožené expozici s různými záběry vlaků (ve filmu *Bandwagon*). Za zmínku stojí i efekt nezávislý na režisérově vůli, který v *Cousteauově Světu ticha* zdůrazňuje nejen pohyb kamery, ale i to, jak se kamera postupně vzdaluje od mořské hladiny: vlivem stále menšího přílivu světla mění předměty svou barvu.

d) *Stěsnání prostoru.* V *Czinnerově Tragédii manželství* vyhledá opuštěný muž ženu v malém, obskurním „zařízeném pokoji“. Když vstává z židle, vrazí hlavou do lampy nad stolem. Objektivní stísněnost místnosti je tu násobena subjektivním pocitem hrdiny, který se přesto domníval, že pokojík je trochu vyšší. Vědomě stěsnal prostor *Laurence Olivier* v *Richardu III.*, aby dosáhl zhuštění dramatického děje při jeho rychlém přenášení z *Westminsterského opatství* do *Toweru*. „Kdybychom užívali normální techniky“ – pravil – „měli bychom bezpočet zatmívaček; vytvořili jsme tedy konvenční dekorace, po nichž se posunoval objektiv. Myslím, že se lidé budou divit, že opatství, palác a *Tower* jsou od sebe vzdáleny 20 metrů. Doufám, že si jako já pomyslí, že to tak být musí.“

e) *Rozšíření prostoru.* Charakteristickým příkladem je tu nářek starého plukovníka z *Wajdových Kanálů*; nářek slyší povstalci poručíka *Zadry*, brodící se do středu města. Ty tajemné zvuky, deformované ještě akustikou kanálu, je v první chvíli těžko rozluštit; kromě toho se zdá, jako by přicházely ze všech stran najednou.

Takovéto vyjádření prostoru („domnělého“ prostoru podle *Maye*) rozšiřuje prostor v divákově představě mnohem víc než obvyklý hlas mimo obraz, který známe a který vychází ze známého bodu. Když jsme hovořili o odjezdu, zmínili jsme se už o efektu překvapení, který je s ním spjat (viz str. 98). Tento efekt rozšiřuje filmový prostor. Když nás *Clément* ve svých *Kryších* poprvé seznamuje s vnitřkem ponorky, užívá k tomu pomalého odjezdu. Před očima máme stále výchozí bod, kdežto bod, ke kterému máme dojít, je někde za našimi zády, domýšlíme si ho, a proto máme sklon přeceňovat délku cesty, kterou prošla kamera. Táž iluze působí i v otevřeném prostoru. V *Bondarčukově Osudu člověka* je odjezd vzhůru od hrdiny, který uprchl gestapu a

*leží uprostřed žita; tento odjezd v nás budí údiv nad nekonečnými rozměry pole, kde našel uprchlík útočiště. Také v Cayattově filmu Oko za oko odjezd od hrdiny, jenž zůstal na poušti sám, otevírá před našima očima děsivé dálky: doktor Walter je odsouzen k smrti.*

(citováno z PLAZEWSKI, J. Filmová řeč. Praha: Orbis, 1968, s. 261–265)

## DALŠÍ ZDROJE



Tento přístup můžete srovnat s dalšími:

BACHELARD, Gaston. Poetika prostoru. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2009.

ELIADE, Mircea. Posvátné a profánní. 2., přehlednuté a opr. vyd., V Oikúmené 1. Praha: OIKOYMENH, 2006.

HODROVÁ, Daniela et al. Poetika míst: kapitoly z literární tematologie. Vydání první. Jinočany: H & H, 1997.

SVATOŇOVÁ, Kateřina. 2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění. Vyd. 1. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2008.

## SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole shrnujeme pojmy času a prostoru, jakožto dva základní atributy narace. Možností a přístupů, jak s nimi nakládat, jak je následně v rámci konkrétního díla analyzovat a interpretovat existuje mnoho, a to nejen v českém prostředí.

Především bychom si měli uvědomit, že čas a prostor ukotvují i literární i filmové dílo. Ovlivňují způsob narace v rychlosti vyprávění, v množství informací, které čtenářům či divákům předávají, dotváří celkovou atmosféru díla a značnou měrou se podílí na poetice. Jsou to dva základní orientační prvky, které nám pomáhají jakékoli dílo uchopit a jejich prostřednictvím se seznamujeme s fikčními světy, které nám autoři předkládají.

## 5 VYPRÁVĚNÍ V LITERATUŘE A VE FILMU

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole si vytyčíme základní shodné, ovšem i rozdílné atributy narace literární i filmové. Ať už vyprávíme pomocí slov, nebo obrazem, vše má svá pravidla. A nás bude zajímat, jaká ta pravidla jsou. To nám pomůže pochopit, proč má literatura k filmu tak blízko a filmové adaptace literárních děl jsou tak oblíbené.

### CÍLE KAPITOLY



- Umět pojmenovat základní složky narace
- Uvědomit si, jaké jsou rozdíly mezi literaturou a filmem
- Naučit se uvědomovat si pozici vypravěče

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Literatura, film, vypravěč, fokalizace, vyprávěcí situace, oko kamery

#### 5.1 Vyprávění a vypravěč

Vyprávět umí zřejmě každý, alespoň nějaká příběh, událost, zážitek v životě odvyprávěl určitě alespoň jednou. Jde o to, umět správně poskládat jednotlivé události tak, aby vznikl nějaký příběh mající zápletku a pointu. Takto lze publiku (či čtenářům) zprostředkovat v podstatě cokoli.

Pokud jsme už naznačovali, jak důležité jsou pojmy jako je čas a prostor, nějaké tempo, atmosféra a podobné věci, u samotného vyprávění je jednou z nejpodstatnějších věcí **vypravěč**, přesněji řečeno jeho pozice v rámci celého příběhu. Vše ostatní mu

pomáhá v naraci, ale on je ústředním zprostředkovatelem veškerých událostí, okolností děje, popisů prostředí atd.

Z literárního hlediska můžeme jednoduše rozlišovat vypravěče v ich-formě a er-formě. Jde jen o to, uvědomit si, zda je vypravěč součástí příběhu (např. jako jedna z postav), nebo stojí mimo, vně příběhu. Když budeme uvažovat o ich-formě, tedy vyprávění v první osobě, pak musíme mít na paměti, že takovýto vypravěč je subjektivní. Je schopen nám sdělit pouze to, co vidí on sám a co si myslí on sám. Nevidí „do hlav“ ostatních postav, pouze odhaduje, co si myslí a proč jednají, jak jednají. Může čtenáře svádět z cesty, snažit se ovlivnit jejich mínění o ostatních postavách či událostech. Říkáme o něm, že je to nespolehlivý vypravěč.

Zajímavým se stává především ve chvílích vnitřních monologů, je to vypravěč spojený s psychologií. Dovoluje nám poznat různé emoce. A autoři jej rádi využívají jako vícečetného vypravěče, kdy nabízí několik vypravěčských perspektiv. Často jde o několik postav, které vypráví o stejné události, ale každá ze svého pohledu. Co je a co není pravda, si pak čtenář skládá postupně dohromady, nebo se může přiklonit k jedné vyprávěcí lince na základě toho, která z postav je mu sympatická.

Naproti tomu er-formový vypravěč by měl být objektivní. Někdy se mu také říká „boží oko“, jelikož je to vypravěč, jenž stojí zcela mimo příběh a je schopen popsat veškeré události i myšlenky. Bývá tedy označován jako vševědoucí vypravěč. Často se objevuje v klasických románech např. z 19. století.

Samozřejmě nic není nikdy naprosto striktní a tyto dvě základní vypravěčské roviny lze do jisté míry kombinovat a doplňovat. Zvláště v postmoderní době plné autorských experimentů, kdy do textů vstupují a promlouvají i autorská alterega, kdy vypravěči oslovují čtenáře, dokonce někdy vypravěči diskutují o příběhu s autorskými alteregy, je takovéto dělení někdy příliš ostré a vlastně pro interpretaci či analýzu nepřesné.

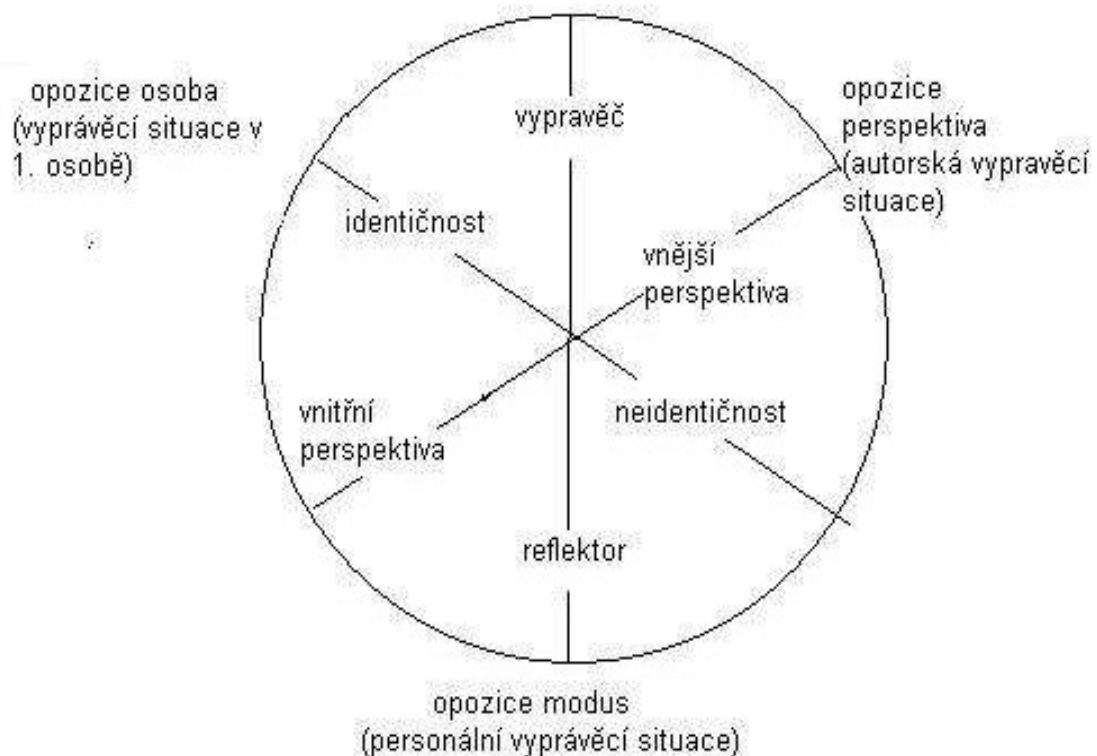
Proto v rámci naratologie vznikají nové a nové teorie a přístupy, na jejichž základě můžeme pojmenovávat vypravěče a pozice, v nichž se nacházejí. Jedním z takovýchto přístupů, který je založen především na uvědomění si pozice „odkud vyprávíme“, je teorie fokalizace, s níž přišel francouzský teoretik Gérard Genette. Úkolem tohoto předmětu není suplovat teoretické disciplíny věnující se naraci, ale chceme upozornit na základní problematiku. Proto jen ve stručnosti shrneme tento pojem.

- Fokalizace = kdo se dívá (z pohledu koho se vypravuje)? Fokus = filtr událostí propuštěných do vyprávění. Fokalizaci chápeme jako specifický diskurzivní způsob prezentace fikčního světa skrze fokální subjekt, který se konstituuje prostřednictvím týchž jazykových distinktivních rysů jako subjekt narativní. Fokální subjekt tedy zprostředkovává fikční svět, ale nemůže být vypravěčem, jelikož nemá hlas.
- 1) vnitřní/interní – vyprávěné události jsou zaostřeny zevnitř příběhu, fokalizátorem je jedna nebo více postav (bez ohledu na to, je-li narativ vyprávěn v první nebo ve třetí osobě); fokalizátor tedy ví stejně jako jedna z postav, jeho úhel pohledu je limitovaný;

- 2) vnější/externí – vyprávěné události jsou zaostřeny tak, až to vyvolává zdání, že fokalizátor ví méně než kterákoliv postava. Jde o tzv. vyprávění oka kamery. „Při externí fokalizaci se ohnisko nachází v bodě, který je v diegetickém prostoru určen fokalizátorem, mimo jakoukoli postavu, čímž je vyloučena možnost jakékoli informace o myšlenkách jakékoli postavy – odtud její výhodnost pro jisté moderní, ‚behavioralisticky‘ zaujaté romanopisce“ (Genette 1988, s. 75).
- 3) nulová – události jsou vypravovány z úhlu pohledu, který vnímáme jako ničím ne-limitovaný; fokalizátor je zdánlivě tzv. vševědoucí; jde o fokalizaci vypravěčem, který ví víc než kterákoliv z postav;

Ale pozor, je nutné rozlišovat mezi fokalizací (Kdo vidí?) a perspektivou. Nebo si pokládat otázky: Kdo vidí? a Kdo mluví?

Dalším z možných přístupů, který se v literární teorii užívá je Stanzelův typologický kruh. U této teorie je zřejmě nejlépe vidět (jde o grafické znázornění), jak se mohou jednotliví vypravěči, v tomto případě vyprávěcí situace prolínat. Navíc Stanzel přichází s pozicí reflektora, který stojí na pomezí vyprávění v ich-formě a er-formě. To je pozice, která má mnoho společného s filmovým způsobem vyprávění.





Lze něco z uvedené terminologie aplikovat na filmovou naraci?

## 5.2 Vyprávění a filmový vypravěč

HLEDISKO

POJEM / JAKUB KUČERA

*Filmy jsou na pohled utkány z různých pohledů a hledisek. Už jen proto, že mají rám, nelze o jejich obrazech nikdy mluvit jako o "obrazech nikoho". Otázky, čím pohled je ve filmovém obraze obsažen či z jakých hledisek je vybudován filmový svět (diegeze), jsou proto pro uvažování o filmu klíčové. Odráží se v nich obecné téma vztahu diváka a pohyblivého obrazu i specifické problémy ideologie, subjektivity, vyprávění a identifikace.*

*Pojem "hledisko" neboli "POV" (point-of-view) lze chápat minimálně ve dvou smyslech. V tom užším, optickém, hovoříme o "hlediskového záběru" (POV shot), představujícím ve filmu "zviditelněný" či nějak v diegezi (uvnitř filmového světa) "motivovaný" pohled, který nás často staví do pozice některé z postav a dramatizuje její hledisko. V obecnějším smyslu, když opustíme pojetí striktně optické, můžeme pod "hlediskem" chápat celkovější zaměření díla, postoj vypravěče, implicitní přítomnost autora v textu nebo afektivní zapojení a epistemický rozhled diváka.*

*Důležitý kontext pro uvažování o hledisku představovaly od konce šedesátých let marxisticky a psychoanalyticky zatížené teorie aparátu a (později) feminismus. Teorie aparátu, které podrobily kritice iluzi realismu a zdánlivou objektivnost a transparentnost filmového obrazu (přirovnávaného k "oknu do světa"), ve filmové kameře spatřovaly dědice perspektivy artificialis, malířského systému zobrazování italského quattrocenta. Lineární středová perspektiva staví diváka do pozice transcendentálního (vševnímajícího a vševědoucího) subjektu, před nímž je svět ideálně rozprostřen, takže je možné jej pohledem ovládnout. Ideální hledisko a iluze ovládnutí zobrazovaného světa implikuje ovšem pozici ideologickou. Divák je prostřednictvím své identifikace s vlastním pohledem a s pohledem kamery (identifikace s postavami je z tohoto pohledu až druhotná) a na základě zavedených postupů střihu (struktura záběr/protizáběr,*



*střídající vidění s viděným) "všíván" do filmového textu a v iluzi celistvosti, která v důsledku jeho "všití" vzniká, se rodí divácký subjekt jako produkt ideologie.*

*Nové světlo na problém hlediska a ideologie vrhají v sedmdesátých letech zakládající texty feministické teorie. Ukazují, že klasický (hollywoodský) narativní film mezi jinými hodnotami vládnoucí třídy upevňuje též "tradiční" rozvržení sil na poli genderu. Upřednostňuje model aktivního mužského pohledu (muž jako majitel pohledu) a obrazu ženy jako (pasivního) objektu a ženskému divákovi nabízí identifikační pozice a hlediska, která jej v důsledku maskulinizují./1*

*Narativní teorie filmu, využívající a revidující vypůjčené modely literární teorie, koncept hlediska současně významně rozvádí i problematizuje. Narozdíl od dřívějšího monolitického modelu vztahu diváka a filmu se důraz přesouvá na popis procesu vyprávění, v rámci kterého představuje hledisko jeden z nejdůležitějších prostředků struktury textu a také jeden z nejmocnějších způsobů manipulace divákem. Naratologickým přístupům je vlastní především snaha popsat různé roviny a "činitele" vyprávění jakož i různé pozice, jež se v procesu čtení mezi "diskurzem" a "diegezi" (vyprávěním a vyprávěným) nabízejí divákovi.*

*Nick Browne se ve své analýze scény z Fordova filmu Přepadení/2 zabývá otázkou, kdo nebo jaký systém určuje postoje diváka při jeho čtení konkrétní sekvence, a v tomto kontextu zpochybňuje primárnost optického hlediska. Ukazuje, že divák může sdílet optické hledisko jedné postavy a současně se identifikovat s pozicí postavy jiné. Film nabízí více pozic, prostřednictvím kterých je divák v textu "umístován". Proces čtení i tvorbu postojů a významů řídí "vyšší" narativní rétorika, autorita vypravěče, která ustavuje hierarchii jednotlivých pohledů a určuje morální a ideologické hledisko filmu. "O 'čtení' jakožto temporálním procesu, sledujícím trajektorii identifikací, jež ustavuje strukturu hodnot textu, lze říci, že nepřetržitě rekonstruuje místo vypravěče a jeho implikovaný výklad scény."/3*

*Potřeba specifikovat jednotlivé roviny a funkce narativního diskursu (autor, vypravěč, postava, divák) a především odlišit funkci toho, kdo hovoří (vypravěče), od funkce toho, kdo vidí (postava), vedla ke vzniku nového pojmu "fokalizace". Autor pojmu, literární vědec Gérard Genette, rozlišuje hledisko uvnitř světa příběhu a vypravěčovo podání či představení narativního světa z perspektivy, která je od bezprostřednosti zobrazených událostí časově oddělena. Vypravěči se tak nabízí možnost vyprávět příběh z hlediska jedné či více postav, které "fokalizuje", přičemž může mezi postojem postavy a pohledem vypravěče vzniknout i napětí, rozpor či distance (když vypravěč k hledisku postavy zaujme hodnotící postoj, odstup apod.). "Vnitřní fokalizace" představuje vyprávění z hlediska jedné postavy, "v první osobě" – příkladem budiž teo-*

retiky nejednou zmiňovaný film Roberta Montgomeryho *Dáma v jezeře*, ve kterém se až na několik výjimek striktně dodržuje optické hledisko hlavní postavy, detektiva Phila Marlowa, jehož očima sledujeme vyšetřování. "Vnější fokalizace" naopak naši znalost postav omezuje na jejich vnější akce a slova, aniž by evokovala jejich subjektivitu, myšlenky či pocity.<sup>4</sup>

Seymour Chatman v knize *Dohodnuté termíny* (Olomouc 2001) pro důsledné oddělení světa diskursu (*narace*) a světa příběhu (*diegeze*) zavádí novou dvojici termínů: "názor" (*slant*) pro postoj vypravěče a další aktivity náležející funkcím diskursu (k těm řadí např. i styl) a "filtr" pro zprostředkující funkce vědomí postavy (*percepce*, *poznávání*, *emoce*, *snění*). Vypravěč je přitom v klasickém vyprávění časově vzdálen od diegetického světa – i tehdy, je-li jím postava, vypráví vždy "odjinud", z jiného časoprostoru, než ve kterém se odehrává vlastní příběh. Jinými slovy vypravěč příběh vypráví, postava jej žije.<sup>5</sup> Hledisko postavy a hledisko vypravěče si přitom mohou vzájemně odporovat (případ "omylné filtrace") nebo může docházet k (hůře postižitelnému) napětí mezi pozicí vypravěče a hlediskem implikovaného autora (případ "nespolehlivého vyprávění"). V prvním případě se předmětem ironie stává "pomýlená postava", v druhém sám vypravěč, kterému se směje implikovaný autor.

Třebaže tradiční pojetí ztotožňuje hledisko se subjektivitou (autora, vypravěče, postavy), POV záběr coby jednotka filmového jazyka slouží často ve filmu i jiným funkcím. Místo aby informace o postavě (jejím subjektivním hledisku) zprostředkoval, může je například omezovat, a to na základě banální skutečnosti, že postava, která "vidí", je sama očím divákům skryta. Omezení divákova rozhledu na hledisko ohrožené postavy v *thrillerech* či *hororech* umocňuje napětí. Ještě radikálněji bývá POV záběr v těchto žánrech využit, vyjadřuje-li pohled nelidského či monstra (viz proslulý záběr nohou plavkyně z pohledu žraloka ve Spielbergových *Čelistech*). "Zviditelněný", zdánlivě v *diegezi* motivovaný pohyb kamery lze však nalézt i v subtilnějších podobách, kdy mezi diváka a neutrální pohled kamery vstupuje nedourčené "třetí" jakožto pro film zčásti sebereflexivní prvek. Jako příklad si připomeňme scénu ze Scorseseho *Taxikáře*: hlavní hrdina Travis telefonuje z města dívce, kterou si neúspěšně namlouvá, ale kamera se od něj v tomto pro něj důležitém okamžiku "nelogicky" vzdálí a snímá pouze prázdnou chodbu: hledisko přebírá čekající velkoměsto jako anonymní voyeur.

Subjektivní hledisko postavy, její nitro, pochopitelně nemusí ve filmu vyjadřovat pouze POV záběr. Francois Truffaut dokonce tvrdil, že subjektivní kamera je negací subjektivního filmu a film se stává subjektivním až tehdy, když se pohled herce setká s pohledem diváka.<sup>6</sup> Kognitivní teorie uvádí i příklady, kdy zrod hlediska nemusí být zarámován širším kontextem vyprávění, ba dokonce může působit proti němu. Zápletko Hitchcockova filmu *Sabotér* se uzavírá ve chvíli, kdy se hlavní záporná po-

*stava ocitá na pokraji pádu ze Sochy svobody a tehdy, těsně před koncem filmu, přichází klíčový záběr, kterým Hitchcock zasadí do vyznění finální scény "happy endu" podvrtné zrnko ironie ve formě náladového kontrapunktu, když ukáže smrtelnou hrůzou staženou tvář zloducha. Tento obraz (afekt, který v této chvíli zcela nepatří ani postavě, ani herci, ale působí jaksí "o sobě") jako cizorodé hledisko "sabotérsky" zasahuje moment narativního vyústění a infikuje náladu závěrečného obrazu.*

Poznámky:

- 1) Browne, Nick: *Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach*. In: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York 1986.
- 2) Pozdější feministické texty věnované strategiím ženského diváka celou otázku zkomplikují
- 3) Browne: c. d., s. 118.
- 4) Je zřejmé, že takovéto hemingwayovsky strohé, emocionálně a subjektivně nezabarvené popisnosti dosáhne literatura snáz nežli film.
- 5) Dlužno podotknout, že Chatmanův model vychází z popisu klasického vyprávění, a tudíž přehlíží "modernistické" odchylky, které hranici mezi postavou a vypravěčem znejistňují.
- 6) Citováno in: Smith, Murray: *Engaging Characters*. Oxford 1995, s. 158.

(citováno z KUČERA, J. *Pojem hledisko*. In Cinepur. Dostupné z <http://cinepur.cz/article.php?article=2>)

---

### 5.3 Samotné vyprávění

Pokud si umíme odpovědět na otázku, kdo v konkrétním díle vypráví, můžeme analyzovat další aspekty vyprávění. Především jsou to sami postavy. Ty můžeme rozdělit na tzv. statické a dynamické. Statické postavy neprocházejí žádným vývojem ani změnami. Jednoduše řečeno, kdo byl padouch na začátku, zůstává padouchem i v závěru. Dynamické postavy naopak prodělávají výrazné změny, a to především v oblasti charakteru. Nejsou předvídatelné a typizované. Nevíte, co od nich máte očekávat, což je činí životnějšími než postavy statické.

Rovněž jsme si u postav schopni pojmenovat způsoby jejich charakteristiky, která může být přímá či nepřímá. Přímou nám postavy charakterizuje především vypravěč, který nám rovnou popíše, jak vypadají, co mají na sobě, jaké jsou jejich povahové

vlastnosti, co zažili atd. Pak už jen sledujete, zda tyto informace korespondují s chováním a činy samotných postav. A zde se dostáváme k charakteristice nepřímé. Podstatné informace o postavách se v takových případech dozvídáme od nich samotných, tedy z jejich chování, jednání, ale také z často opomíjené řeči.

Volba jazykových prostředků u postav bývá podstatnou součástí jejich charakteru a autorem utvářené identity. Například může postava využívat určitý dialekt, nebo nespisovné vrstvy jazyka, aby lépe zapadala do konkrétního prostředí. Jinak se bude vyjadřovat anglická královna a jinak kapsář žijící na okraji společnosti.

A pak samozřejmě ve vyprávění sledujeme časové zasazení, práci s časem, prostorové ukotvení a již zmíněné další prvky. V tomto ohledu se vyprávění v literatuře a ve filmu zase tolik neliší. Jen musíme mít neustále na paměti, že co v literatuře zabere celou kapitolu na několika stranách, ve filmu může zastat jeden obraz s několika záběry. Rozdílné je především množství informací, které jako čtenář, nebo divák v určitou chvíli vstřebáváme a od toho se odvíjející rozdílný způsob zpracování těchto informací. Samozřejmě že filmová narace dokáže být intenzivnější, jelikož propojuje několik smyslů současně. Na druhou stranu je zase naprosto konkrétní, herci nějak vypadají, prostředí nějak vypadá, hraje konkrétní melodie atd., takže ubývá prostoru pro vlastní fantazii.

## SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme naznačili základní naratologickou terminologii, která se používá v literární teorii, ale lze ji využít i při charakteristice narace filmové. Zcela zásadní je vždy pojmenování vypravěče, či vypravěčské situace. Jestliže víme, kdo, co a jak vypráví, jsme schopni pokračovat v interpretaci či analýze vybraného díla. Dále nás pak zajímají samotné postavy, způsob jejich charakteristiky, čas a prostor, v němž se děj odehrává.

Ale pozor, naratologie se sice věnuje prozaickým dílům, ale na filmovém plátně se mohou ocitnout i adaptace poezie. V tom případě nehovoříme o vypravěči, ale používáme termín lyrický subjekt. V rámci filmové narace se terminologicky nic nemění, stále zůstává rozhodujícím pojem hlediska, neboli místa, odkud je veškeré dění divákům zprostředkováváno.

## 6 CO JE FILMOVÁ ADAPTACE? ASPEKTY PŘEPISU LITERÁRNÍHO DÍLA DO FILMU

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole si upřesníme, co je to filmová adaptace. Co bychom jako autoři např. scénáře adaptace měli vědět a sledovat, ještě než začneme scénář psát. Také nás budou zajímat úskalí při tvorbě filmové adaptace literární předlohy.

---

### CÍLE KAPITOLY



- Ujasnit si, co vše musíme udělat, než začneme o adaptaci vůbec uvažovat
  - Dozvědět se něco o interpretaci
  - Ujasnit si, jaký je rozdíl mezi filmovou a televizní adaptací
- 

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Literatura, film, adaptace, interpretace, analýza, filmová adaptace, televizní adaptace, námět, scénář

---

### 6.1 Když začneme uvažovat o adaptaci

Adaptace literární předlohy na filmové plátno má spoustu úskalí. Jde o převod jedné formy umění do jiné formy umění. Oba umělecké druhy jsou si v ledasčem podobné, ale zároveň nelze jen tak jednoduše překloupat literární text do formy scénáře a ten potom natočit. Bez řádné přípravy nikdy nebude adaptace dobrá.

V první řadě je tedy nutné předlohu interpretovat. Nestačí, že nás nějaká kniha zaujme, musíme ji umět vyložit, definovat si její smysl. Nejdříve je třeba si předlohu pečlivě vybrat. Je lhostejné, jestli si vyberete text známého autora či autorky, nebo někoho pohybujícího se mimo hlavní proudy literárního dění. Důležité je, aby vám byl text blízký, abyste mu rozuměli (souzněli s ním). Často je také lepší vyhnout se notoricky známým „čítankovým“ textům, které se mohou hůře interpretovat, jelikož jejich výklady už jsou tak zažité, že se od nich nedokážete odpoutat. Z hlediska srozumitelnosti a známosti tématu či příběhu pro diváky je však takový autor a jeho dílo na druhou stranu přístupnější, jelikož jsou už dopředu obeznámeni např. s kontextem díla. Vždy záleží na autorovi filmové adaptace, jakou cestou se vydá, ale opravu řádné a hluboké prostudování předlohy je nutností bez ohledu na její známost, či neznámost. Ovšem interpretační pole je široké, tedy neexistuje jediná možná a správná interpretace, proto je možná odlišnými způsoby převádět na filmové plátno literární předlohu opakovaně.

## PRO ZÁJEMCE



Pokud vás téma interpretace zaujalo, přečte si knihu Umberta Eca *Meze interpretace* (2004).

Když budete mít vybraný text, můžete se pustit do interpretace. Text si vždy několikrát přečtete, nespěchejte. Teprve poté si zkuste formulovat, o čem kniha vlastně je, jaká je její hlavní myšlenka (můžete to být příběh obyčejného člověka, může jít o tzv. velké dějiny, ale také to může být jen obraz okamžiku, může jít o zachycení pocitu, nemusí vždy jít o vznešené filozofické téma).

Podstatné je také hledisko čtenáře/diváka, komu je kniha určena. V literatuře po vzoru Umberta Eca užíváme termín modelový čtenář, s jehož vizí autor dané dílo vždy tvoří. Nejde jen o to, aby pochopil téma a byl schopen sledovat děj, ale v závislosti na modelovém čtenáři autor volí také stylistické a výrazové prostředky. Jedině čtenář, který v naraci a zvolených prostředcích je schopen orientovat, může dílo pochopit a začít vzájemnou interakci. A podobného modelového diváka by měl mít později před sebou i autor adaptace, aby mohl započít dialog mezi filmem a divákem (viz kapitola o filmové řeči).

Při interpretaci by neměl být opomíjen ani historický kontext a okolnosti vzniku díla. I takovéto informace pomáhají pochopit, proč se fikční svět jeví, jak se jeví. Proč autor použil takové a takové výrazové prostředky. Zda dílo nepředstavuje i nějaký, byť třeba skrytý, dobový komentář, či můžete odhalit různé intertextové odkazy. A je také nutné ujasnit si, kdo celý příběh vypráví, jaké jsou hlavní či vedlejší postavy apod. Veškeré narační prostředky a jejich analýza umožní další smysluplnou práci s literární předlohou.

## 6.2 Začínáme pracovat na scénáři

Nejen že literární dílo používá jiné „médiu“ k vyprávění než audiovizuální dílo, ale má také jiné možnosti co se rozsahu týče. V tomto ohledu je vždy nutné uvědomit si a reálně zhodnotit, co vše jsme schopni z předlohy přenést na filmové plátno. Jinak řečeno kolik z příběhu, popisů, postav můžeme ponechat, aby i filmová verze měla svůj smysl a pointu (stejně tak se dá uvažovat i opačně, co vše si můžeme dovolit doplnit a dopsat).

Je třeba si definovat klíčové situace, umět vytvořit dramatickou situaci tak, aby se plně mohli rozvíjet děj a také psychologie postav. V neposlední řadě je také třeba promyslet otázky kompozice, prostředí a čas vyprávění.

Jelikož je adaptace svého druhu svérázný překlad, kdy překládáme literární dílo do filmového jazyka, vše funguje jako u klasického překladu. Musíte dokonale ovládat jazyk předlohy, orientovat se také v kultuře a historických souvislostech, a ovládat také prostředky, jež předloha využívá (narativní, poetické, dramatické), teprve potom může být váš překlad smysluplný, životní, nikoli jen strojový s množstvím nepochopení a chyb.

K důležitým aspektům při práci na adaptaci také patří volba žánru. Zůstaneme věrni předloze, nebo využijeme jiný žánr? Pokud budeme např. z sociálního románu chtít dělat parodii, vždy musíme vědět, proč přistupujeme k takovému posunu a jaký vliv to bude mít na jednotlivé složky díla.

V neposlední řadě, když víme co a proč budeme adaptovat, je také důležité rozhodnout se pro konkrétní formát. Můžeme zvolit filmovou adaptaci, ale třeba také adaptaci televizní. Opět se může zdát, že jde o téměř stejné formáty, ne-li úplně stejné, ale opak je pravdou. Rozdíly zde jsou značné. Jednak samozřejmě v rozpočtu a finančních možnostech, které u filmu bývají větší (ale spousta nezávislých snímků vzniká s minimální rozpočtem), ale hlavně v jakém rozsahu a jakému publiku chceme adaptaci představit. Jiné nároky má divák v kině a jiné doma před televizní obrazovkou. Jinak náročný na finance, techniku, zpracování je filmová série a jiný je televizní seriál, nebo série. Máte jinak velké štáby, technické zázemí, také počet natáčecích dnů se může značně lišit. To vše je třeba brát do úvahy, než začneme pracovat na scénáři konkrétní adaptace.

### SAMOSTATNÝ ÚKOL



Přečtěte si Vančurovo *Rozmarné léto* a pak se podívejte na Menzelovu stejnojmennou adaptaci (1967). Zkuste si sepsat, v čem se Menzel drží předlohy a zda jsou zde prvky (ať už postavy, cokoli v dějové lince, prostředí, atmosféře), kterými se od předlohy odlišuje.

## SHRNUTÍ KAPITOLY



Adaptace literární předlohy představuje jistý převod jednoho druhu umění do druhého. Vždy je třeba mít na paměti, že bez přípravy se adaptace nemusí vůbec zdařit. Je nutné dokonale poznat předlohu, umět ji interpretovat. Nejdříve musíme porozumět předloze, abychom mohli začít pracovat na adaptaci.

Je nutné sledovat nejen příběh, postavy, prostředí a čas, ale také další prostředky, se kterými autor literární předlohy pracuje. V další fázi pak můžete začít uvažovat o scénáři, co z předlohy ponecháme, co doplníme, kolik postav bude ve filmu vystupovat, jak se bude vyvíjet příběh, budeme měnit žánr atd.? V neposlední řadě bychom neměli zapomínat na diváky a vědět, pro jakého diváka adaptaci připravujeme, zda film nakonec půjde do kin, nebo připravujeme televizní adaptaci.



## 7 MODELY FILMOVÉ ADAPTACE

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole shrneme základní přístupy k adaptaci a její druhy.

---

### CÍLE KAPITOLY



- Umět rozlišit základní druhy adaptace
- 

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Adaptace, přesná, volná, na motivy

---

## 7.1 Druhy adaptace

Už když uvažujeme o adaptaci literární předlohy, je dobré ještě před psaním scénáře vědět, který druh adaptace si zvolíme. Samozřejmě se v průběhu práce může vše proměnit. Navíc i zde uvedené druhy adaptace nejsou striktně oddělené, někdy je komplikované určit přesně, o jakou adaptaci se ve výsledku jedná.

### 7.1.1 ADAPTACE VĚRNÁ PŘEDLOZE

V tomto případě se autor adaptace snaží co nejvíce držet vybrané předlohy, ať už jde o dějovou linku, postavy a jejich charakter, dobové zasazení (čas) a prostorové ukotvení. Nemělo by docházet ke změně atmosféry a celkového vyznění díla. Tematická linka by měla zůstat stejná.

Úskalím tohoto druhu adaptace je značná kritičnost z hlediska odborné i laické veřejnosti, která ve výsledku sleduje, co bylo vyškrtáno a každou drobnou změnu oproti předloze často vnímá spíše negativně, jelikož každý jako čtenář měl svou vlastní vizi, jak by mělo vše vypadat.

### 7.1.2 ADAPTACE S TVŮRČÍM VKLADEM SCENÁRISTY

V tomto případě scenárista již mění předlohu podle svých tvůrčích a dalších záměrů. Stává se vlastně spolutvůrcem, někdy i tvůrcem nového díla. Může docházet k posunům z hlediska časového zasazení (středověkou legendu zasadíme do dnešní doby), nebo z hlediska prostředí. Mohou se zde vyskytovat zcela nové postavy, může se začít odvíjet další dějová linie. Celkové vyznění příběhu, jeho jakési poselství, by však mělo zůstat nezměněno.

### 7.1.3 ADAPTACE VOLNÁ, NEBO-LI NA MOTIVY

V tomto případě se scenárista opravdu jen volně inspiruje předlohou. Tvoří zcela nové, svébytné dílo, které může na předlohu jen v drobných aspektech odkazovat. Může jít o využití základní zápletky, zakomponování některých postav do nového příběhu, o aktualizace žánru.

## SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme stručně shrnuly základní druhy adaptace. Jejich znalost je podstatná, aby při práci na scénáři byl vždy zřejmý autorský záměr, tedy to, jak má v konečném důsledku filmové dílo vypadat a komu je určeno.

## 8 FILMOVÉ ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole se podíváme na konkrétní příklady adaptací literárních děl do filmu. Jde o praktickou součást předmětu, takže studenti budou pracovat samostatně na základě zadaných úkolů.

### CÍLE KAPITOLY



- Přečíst a zhlédnout zadanou ukázkou
- Zamyslet se nad způsoby adaptace

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Literatura, film, adaptace, interpretace, analýza

### 8.1 Próza ve filmu

### SAMOSTATNÝ ÚKOL



Přečtěte si ukázkou z Hobita a srovnajte ji s filmovými adaptacemi, a to jak s třídílnou verzí Petera Jacksona (2012–2014), tak s animovanou verzí z roku 1977.

### **Přes hory a pod horami**

Tu noc se jim přece jen vyplatilo, že s sebou vzali malého Bilba. Ten totiž nějak dlouho nemohl usnout, a když konečně usnul, měl praošklivé sny. Zdálo se mu, že jedna puklina v pozadí jeskyně je čím dál větší a čím dál širší, dostal hrozný strach, ale nemohl vykřiknout ani cokoli podniknout, jenom ležel a přihlížel. Pak se mu zdálo, že podlaha jeskyně povoluje a on že někam klouže – že se někam propadá, hloub a hloub, bůhsámví kam.

Vtom sebou strašlivě trhl, probudil se a zjistil, že jeho sen byla částečně skutečnost. V pozadí jeskyně se opravdu rozšířila nějaká puklina a byla z ní už široká chodba. Ještě stačil zahlédnout, jak v ní mizí oháňka posledního poníka. Ovšemže ukrutánsky zaječel, tak urkutánsky, jak jen hobit dokáže, což je při jeho velikosti překvapující.

A z pukliny se vyhrnuli skřeti, velicí skřeti, ohromní škaredí skřeti, spousta skřetů, dřív než byste řekli kámen ámen. Bylo jich aspoň šest na každého trpaslíka a dva dokonce i na Bilba, a všechny je popadli a odvěkli puklinou, dřív než byste řekli křís a zmiz. Ne však Gandalfa. Bilbovo zaječení bylo dobré aspoň k tomu. Ve zlomku vteřiny ho úplně probudilo, a když se k němu skřetové vrhli, šlehl jeskyní oslnivý blesk, začpělo to jako po střelném prachu a několik skřetů padlo mrtvých.

Puklina se s třesknutím zavřela a Bilbo s trpaslíky se octli v pasti! Kde byl Gandalf? O tom zajatci ani skřeti neměli nejmenší ponětí a skřeti se nezdržovali, aby na to přišli. Chopili se Bilba a trpaslíků a hnali je chodbou dál. Byla hluboká, hustá tma, ve které vidí jen skřetové, navyklí na život v nitru hor. Chodby se tam křížovaly a klikatily všemi směry, ale skřeti znali cestu, jako vy trefíte na nejbližší poštu, a ta cesta vedla hloub a hloub a bylo tam pekelné dusno. Skřeti se chovali náramně surově, nemilosrdně zajatce štípali a řehtali se a chechtali příšernými kamennými hlasy, a Bilbo byl ještě nešťastnější, než když ho zlobr zvedl za prsty u nohou. Kolikrát tehdy zatoužil po své útulné a světlé hobití noře! A nebylo to naposledy.

Ted' se před nimi objevil pablesk nějakého červeného světla. Skřetové se dali do zpěvu, pleskali do taktu ploskýma nohama o kámen a cloumali svými vězni.

Chňap! Lap! Strop sklap!

Třesk, plesk! Dup, křup!

Tam dolů hned, kde vládne skřet,

hohó, tam s tebou šup!

Břink, bim! Sem s ním!

Perlík, a kuj! Hohó, jsi můj!

Teď buš a buš a rob a služ,

hohó, teď kuj a kuš!

Chceš pryč? Prásk bič!

Sténej a skuč! Kňourej a kňuč!

A rob a rob a čekej hrob,

kde vládce skřet smí popíjet,

hohó, kde má svůj svět!

Znělo to skutečně děsivě. Stěny odrážely ozvěnou to jejich chňap, lap! A dup, křup! I šeredný smích jejich hohó! Celkový smysl jejich popěvku byl až příliš jasný, protože teď skřeti vytáhli biče, při každém prásk bič! je začali šlehat a hnali je před sebou, co jim nohy stačily, a ne jeden trpaslík už kňoural a naříkal, když doklopýtali do velké jeskyně.

(...) Skřeti jim spoutali ruce za zády, spojili je všechny do jedné řady a odvěkli je na druhý konec jeskyně i s malým Bilbem, který klopýtal na konci.

Tam seděl ve stínu na velkém plochém balvanu strašlivý skřet s obrovskou hlavou a kolem něho stáli skřetové ozbrojení sekýrami a zakřivenými meči, jakých používají. Aby vám to bylo jasné, skřeti jsou krutí, plní zloby a mají černá srdce. Neumějí udělat nic krásného, ale zato ledacos chytrého. Když si dají tu práci, dokážou razit štoly a dolovat stejně dobře jako trpaslíci (ne ovšem jako ti nejšikovnější), třebaže jsou zpravidla nepořádní špindírové. Velmi dobře dovedou vyrábět kladiva, sekýry, meče, dýky, krumpáče, kleště, jakož i mučicí nástroje, nebo k jejich výrobě podle svých nákresů nutí jiné, zajatce a otroky, kteří musí robotit, dokud nezahynou z nedostatku vzduchu a světla. Není nepravděpodobné, že vynalezli některé z mašin, které od té doby sužují svět, zejména důmyslná zařízení na zabíjení velkého počtu lidí najednou, poněvadž si vždycky libovali v kolech a ve strojích a ve výbušninách, a nikdy také nepracovali vlastníma rukama víc, než bylo nezbytně nutné; ale za těch časů a v té odlehlé divočině ještě tak daleko nepokročili (jak se tomu říkává). K trpaslíkům necítili žádnou zvláštní nenávist, ne větší, než cítili ke každému a ke všemu, zejména ke všemu spořádanému a blahobytnému. V některých krajích s nimi dokonce zlí trpaslíci uzavírali spojení. Jenže na Thorinův kmen měli skřetové obzvláště spadenou kvůli válce, o které jsme se už zmínili, ale která nepatří do našeho příběhu, a skřetům ostatně nezáleží na tom, koho zajmou, jen když se jim to podaří mazaně a potají a vězňové se nemohou bránit.

„Kdo jsou ti bídní červi?“ otázal se Velký skřet.

„Trpaslíci – a tohle!“ řekl jeden z pohůnků a trhl za Bilbův řetěz, takže hobit musel padnout na kolena. „Našli jsme je, jak se schovávají na našem předním zápraží.“

„Co jste tam hledali!“ obrátil se Velký skřet k Thorinovi. „Jistě jste měli za lubem něco nekalého! Špehovali jste nejspíš soukromé záležitosti mých lidí! Nepřekvapilo by mě, kdybyste byli lupiči! Mordýři a přátelé elfů, podle všeho! No tak! Co mi na to řeknete?“

„Trpaslík Thorin k vašim službám!“ odpověděl oslovený – to byla jen taková zdvořilá nicotnost. „O těch věcech, které si představujete a ze kterých nás podezíráte, nemáme ani ponětí. Schovávali jsme se před bouří v příhodné a neobydlené jeskyni, jak se nám zdálo; ani ve snách by nás nenapadlo obtěžovat skřety jakýmkoli způsobem.“ To byla ovšem svatá pravda.

„Hm!“ ušklíbl se Velký skřet. „To říkáte vy! Smím se zeptat, co vůbec děláte tady v horách, odkud jdete a kam jste měli namířeno? Vlastně bych o vás měl vědět všechno. Ne že by vám to moc pomohlo, Thorine Pavézo, na to vím o tvých lidech až dost, ale s pravdou ven, nebo si pro vás vymyslím něco zvlášť nepříjemného!“

„Jeli jsme navštívit své příbuzné, své synovce a sestřenice, bratrance z prvního, druhého a třetího kolena i ostatní potomky našich praotců, kteří žijí na východ od těchhle opravdu pohostinných hor,“ odpověděl Thorin, který v tom momentě nemohl přijít na nic lepšího, když skutečná pravda by zřejmě nebyla k ničemu.

„To lže, Vaše skřetí skvělosti!“ ozval se jeden z pohůnků. „Několik z našich lidí sklál v jeskyni blesk, když jsme tyhle červy zvali sem dolů, a na mstě je zabil. Právě tak nevyvětlil tohle!“ A ukázal meč, který sebrali Thorinovi, meč ze zlobřího doupěte.

Velký skřet strašlivě zavyl vzteky, sotva se na meč podíval, a všichni jeho vojáci zaskrípali zuby, třeskli štíty a zadupali. Okamžitě ten meč poznali. Pobil svého času stovky skřetů, když je půvabní elfové z Gondolinu pronásledovali v pahorkatině nebo dobývali jejich hradby. Elfové jej nazývali Orkrist, Skřetodrv, kdežto skřetové mu říkali prostě Bijec. Nenáviděli jej, a ještě hůř nenáviděli každého, kdo jej nosil.

„Mordýři a přátelé elfů!“ zařval Velký skřet. „Rozsekejte je! Bijte je! Hryžte je! Zničte je! Uvrhněte je do černých děr plných haďů, aby už nikdy neviděli světlo!“ Zuřil tak, že seskočil ze svého stolce a sám se hnal na Thorina s vyceněnými zuby.

Právě v tom okamžiku však všechna světla v jeskyni zhasla, velký oheň udělal pf! A proměnil se v sloupec modravě světélkujícího dýmu, který vyletěl až ke stropu a zasypal všechny skřety palčivými bílými jiskrami.

Mělo to za následek nepopsatelný řev a vytí, jekot a vráskot, sténání a úpění, křik a kletby a skřeky. Kdyby se několik set divokých koček a vlků pomalu peklo zaživa, nena dělali by tolik rámusu. Jiskry skřetům prozobaly těla a dýmem, který teď klesl od stropu, tak zhoustl vzduch, že dokonce ani jejich oči v něm nic neviděly. Brzy padali jeden přes druhého, váleli se na hromadách po zemi, kousali se, kopali a rvali mezi sebou, jako by všichni zešíleli.

Náhle zablýskl vlastním světlem nějaký meč. Bilbo viděl, jak jeho čepel projela skrznaskrz Velkým skřetem, který ve svém zuřivém výpadu strnul ohromením. Teď se skácel mrtev a skřetí vojáci před svítícím mečem s jekotem prchali do tmy.

Meč se zasunul zpátky do pochvy. „Rychle za mnou!“ špitl ostře nějaký hlas, a než Bilbo pochopil, co se děje, opět klusal, co mu nožičky stačily, na konci řetězu, dalšími temnými chodbami, kde za nimi slábly skřeky ze skřetí síně. Vedlo je nějaké bledé světýlko.

„Rychleji, rychleji!“ přikazoval hlas. „Za chvíli znovu rozžehnou pochodně.“

„Momentíček!“ ozval se Dori, který běžel vzadu těsně před Bilbem a byl to slušný chlapík. Pomohl hobitovi, aby si mu vylezl na ramena, jak to jenom šlo se spoutanýma rukama, a pak se všichni dali na úprk s cinkáním řetězů a s častým klopýtáním, protože neměli volné ruce, aby jimi udržovali rovnováhu. Dlouho se nezastavili a jistě zatím pronikli přímo až do nitra hory.

Tam Gandalf rozsvítil svou kouzelnou hůl. Samozřejmě že to byl Gandalf, ale v té chvíli byli všichni tak zaneprázdnění, že se ho ani nezeptali, jak se tam dostal. Čaroděj znovu vytasil meč a ten znovu zablýskal tmou sám od sebe. Žhnul zuřivostí, když byli nablízku skřetí, a teď plál jasným modrým plamenem z radosti, že zabil strašlivého pána jeskyně.

Tolkien, J. R. R. *Hobit aneb Cesta tam a zase zpátky*. Praha: Odeon, 1991, s. 82–90

## ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Jak byste jednotlivá díla charakterizovali z hlediska žánrů? Jde o pohádky, fantasy, dobrodružné příběhy?

## 8.2 Drama ve filmu

### SAMOSTATNÝ ÚKOL



Přečtete si alespoň ukázkou za Shakespearova dramatu Hamlet, ideálně si však přečtete

hru celou, a srovnajte ji s adaptacemi Franca Zeffirelliho (1990) a Kennetha Branagha (1996).

Scéna 4.

Na terase.

Vystoupí Hamlet, Horatio a Marcel.

Ham. Vzduch řeže zle; jest velmi mrazivo.

Hor. Jest pronikavé, ostré povětrí.

Ham. Jak pozdě máme?

Hor. Skoro na dvanáctou.

Mar. Ne, odbila.

Hor. Že tak? Já neslyšel; tož blíží se

ta doba, v kterou obcházívá duch.

(Z daleka troubení a střelba z děl.)

Co znamená to, princi?

Ham. Král dnešní noci bdí a popíjí

a hoduje a křepčí skočný rej;

a jak jen rýnským hrdlo propláchne,

hned kotlů ryk a trouby zavřesknou

tu velkou slávu jeho přípitku.

Hor. Je to zde obyčej?

Ham. Ba věru jest;

však po mém soudu, ač jsem rodák zdejší

a ve způsobech těchto vychován,

toť obyčej, jenž víc přináší cti,

když opominut, než kdy šetřen jest.

Ty pusté kvasy na východ i západ



nás činí pověstný a rozkřičeny  
u jiných národů; nás opilci  
tam zvou a surovými přívlastky  
nám třísní jméno; a to opravdu  
i našim skutkům nejvznešenějším  
tuk odbírá a jádro hodnoty.  
Tak často bývá u jednotlivců,  
že přirozenou vadou nějakou,  
buď vrozenou, – v čemž viny nemají,  
neb nelze původ volit přírodě, –  
či jakés náklonnosti zbujněním,  
jež trhá hráz a tvrze rozumu,  
neb zvykem, který příliš okvasí  
tvar slušných mravů, – pravím, že ti lidé,  
nesoucí pečeť vady jediné,  
jiť vtiskla příroda neb sudby hvězda,  
– a jinak jejich ctnosti ryzí jsou  
jak milost sama, nekonečny tak,  
jak člověk jen jich může dostoupit, –  
v obecném soudu berou porušení  
od této jedné chyby: – špetka zla  
vše ušlechtilé činí pochybným  
a ve svou potupnost je strhuje.

(Duch se objeví.)

Hor. Hle, tam to přichází.

Ham. Ted' andělé

a spásy mocnosti nás ochraňte!

Bud' požehnání duch neb kletý běs,  
vzduch nebes přinášej, či plápol z pekla,

tvé úmysly ať zlé či dobré jsou, –

tvá podoba tak zve mne k dotazu,

ře oslovím tě. – Volám; Hamlete,

můj králi, otče, Dáne knížecí,

ó odpověz mi! – Nedej zahynout

mi v nevědomosti, však řekni, proč

tvé kosti posvátné, jež rakev jala,

svůj příkrov protrhly, proč hrobka tvá,

kde navždy jsme tě tiše složili,

své těžké, mramorové čelisti

zas rozevřela, by tě vyvrhla?

Co značí to, že, ztuhlá mrtvola,

zas navštěvuješ v plném brnění

měsíčný pablesk, strašnou čině noc,

a otrásáš nás blázny přírody

tak hrůzně myšlenkami, které jdou

za dosah našich duší? Rci, proč to

a nač, – a cože máme učinit?

(Duch kývá na Hamleta.)

Hor. Kývá to na vás, abyste s tím šel;

jak chtělo by to něco sdělit

vám. samotnému.

Mar. Hle, jak rytířsky

vám kyne k místu odlehlejšímu; –

však vy s tím nechod'te!

Hor. Ne, nikterak.

Ham. Zde nechce mluvit, půjdu tedy za ním.

Hor. Můj princi, nechod'te!

Ham. Proč míti strach?

Můj život za jehlu mi nestojí

a duši mé co může ublížit,

jež tak jest nesmrtelná jako on?

Zas kývá na mne, abych šel; nuž půjdu.

Hor. Což, jestli vás to do vln vyláká,

neb na ten děsný vrchol skaliska,

jež přes svou patu strmí do moře,

a tam se změní v jiný hrůzný zjev,

jenž pozbaví vás vlády rozumu

a v šílenství vás strhne? – považte!

To místo samo záchvat zoufalství

bez jiných příčin v mozek přivodí,

jenž shlíží tolik sáhů do moře

a slyší dole jeho divý řev.

Ham. Hle, stále kývá. – Jdi, – chci za tebou!

Mar. Jít nesmíte, můj princi.

Ham. Ruce pryč!

Hor. Dejte si říci; – jíti nesmíte!

Ham. Můj osud vzkřik'! – a každou nejmenší

v tom těle žilku utužuje tak,  
jak pevné svaly nemejského lva.  
On stále kyne. – Pust'te, pánové!  
Bůh svědkem, ducha z toho udělám,  
kdo zdržuje mne! – Vari! povídám. –  
Jen dál; – jdu za tebou.  
(Odejdou duch a Hamlet.)  
Hor. To šílenství jej smyslů zbavuje.  
Mar. Teď za ním, neslušno ho poslechnout.  
Hor. Jen dále – K jakým koncům dojde to?  
Mar. Jest něco prohnílého v státu Dánském.  
Hor. Bůh napraví to zas.  
Mar. Jen za ním teď.  
(Odejdou.)

SHAKESPEARE, William. *Hamlet* [online]. Přel. Josef Václav Sládek. V MKP 1. vyd. Praha : Městská knihovna v Praze, 2011. Dostupné z WWW: <<http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/54/32/10/hamlet.pdf>>

---

### 8.3 Poezie ve filmu

#### SAMOSTATNÝ ÚKOL



Přečtěte si Erbenovu baladu a srovnajte ji s filmovou adaptací F. A. Brabce (2000).

SVATEBNÍ KOŠILE

Již jedenáctá odbila,

a lampa ještě svítila,  
a lampa ještě hořela,  
co nad klekadlem visela.

Na stěně nízké světničky  
byl obraz boží rodičky,  
rodičky boží s děťátkem,  
tak jako růže s poupátkem.

A před tou mocnou světicí  
viděti pannu klečící:  
klečela, líce skloněné,  
ruce na prsa složené;  
slzy jí z očí padaly, želem se nádra zdvihaly.  
A když slzička upadla,  
v ty bílé nádra zapadla.

„Žel bohu, kde můj tatíček?  
Již na něm roste trávníček! žel bohu, kde má matička?  
Tam leží  
— podle tatíčka!  
Sestra do roka nežila,  
bratra mi koule zabila.

Měla jsem, smutná, milého,  
život bych dala pro něho!

Do ciziny se obrátil,  
potud se ještě nevrátil.

Do ciziny se ubíral,  
těšil mě, slzy utíral: ‚Zasej, má milá, zasej len,  
vzpomínej na mne každý den,  
první rok přádlu hledívej,  
druhý rok plátno polívej,  
třetí košile vyšívej:  
až ty košile ušiješ,  
věneček z routy poviješ.‘

Již jsem košile ušila,  
již jsem je v truhle složila,  
již moje routa v odkvětě:  
a milý ještě ve světě,  
ve světě širém, širokém,  
co kámen v moři hlubokém.  
Tři léta o něm ani sluch  
živ-li a zdráv — zná milý bůh!

Maria, panno přemocná,  
ach budiž ty mi pomocna:  
vrať mi milého z ciziny,  
květ blaha mého jediný;  
milého z ciziny mi vrať — a

neb život můj náhle zkrat':  
u něho život jarý květ —  
bez něho však mě mrzí svět.

Maria, matko milosti,  
buď pomocnicí v žalosti!

Pohnul se obraz na stěně —  
i vzkřikla panna zděšeně;  
lampa, co temně hořela,  
prskla a zhasla docela.

Možná, žeť větru tažení,  
možná i — zlé že znamení!

A slyš, na zásplí kroků zvuk  
a na okénko: ťuk, ťuk, ťuk!  
„Spíš, má panenke, nebo bdíš?  
Hoj, má panenke, tu jsem již!  
Hoj, má panenke, co děláš?  
A zdalipak mě ještě znáš,  
aneb jiného v srdci máš?

„Ach můj milý! Ach pro nebe!  
Tu dobu myslím na tebe;  
na tě jsem vždycky myslila,  
za tě se právě modlila!

„Ho, nech modlení — skoč a pojd',  
skoč a pojd' a mě doprovod';  
měsíček svítí na cestu:  
já přišel pro svou nevěstu.

„Ach proboha! Ach co pravíš?  
Kam bychom šli — tak pozdě již!  
Vítr burácí, pustá noc,  
počkej jen do dne — není moc.

„Ho, den je noc, a noc je den —  
ve dne mé oči tlačí sen!  
Dřív než se vzbudí kohouti,  
musím tě za svou pojmouti.  
Jen neprodlévej, skoč a pojd',  
dnes ještě budeš moje choť! —

Byla noc, byla hluboká,  
měsíček svítil z vysoka  
a ticho, pusto v dědině,  
vítr burácel jedině.

A on tu napřed — skok a skok,  
a ona za ním, co jí krok.  
Psi houfem ve vsi zavylí,



když ty pocestné zvěřili;

a vyli, vyli divnou věc:

žetě nablízku umrlec!

„Pěkná noc, jasná — v tu dobu

vstávají mrtví ze hrobů,

a nežli zvíš, jsou tobě blíž —

má milá, nic se nebojíš?

„Což bych se bála? Tys se mnou,

a oko boží nade mnou. —

Pověz, můj milý, řekni přec,

živ-li a zdráv je tvůj otec?

Tvůj otec a tvá milá máť,

a ráda-li mě bude znát’?

„Moc, má panenke, moc se ptáš!

Jen honem pojd’ — však uhlídáš.

Jen honem pojd’ — čas nečeká

a cesta naše daleká.

Co máš, má milá, v pravici?“

„Nesu si knížky modlicí.“

„Zahod’ je pryč, to modlení

je těžší nežli kamení!

Zahod' je pryč, ať lehce jdeš,  
jestli mi postačiti chceš.“

Knížky jí vzal a zahodil,  
a byli skokem deset mil.

A byla cesta výšinou,  
skalami, lesní pustinou;  
a v rokytí a v úskalí  
divoké feny štěkaly;  
a kulich hlásal pověsti:  
žetě nablízku neštěstí.

A on vždy napřed — skok a skok,  
a ona za ním, co jí krok.  
Po šípkoví a po skalí  
ty bílé nohy šlapaly;  
a na hloží a křemení  
zůstalo krve znamení.

„Pěkná noc, jasná — v tento čas  
mrtví s živými chodí zas;  
a nežli zvíš, jsou tobě blíž  
má milá, nic se nebojíš?“

„Což bych se bála? Tys se mnou

a ruka Páně nade mnou. —

Pověz, můj milý, řekni jen,

jak je tvůj domek upraven?

Čistá světnička? Veselá?

A zdali blízko kostela?“

„Moc, má panenke, moc se ptáš!

Však ještě dnes to uhlídáš.

Jen honem pojd' — čas utíká

a dálka ještě veliká. —

Co máš, má milá, za pasem?“

„Růženec s sebou vzala jsem.“

„Ho, ten růženec z klokočí

jako had tebe otočí!

Zúží tě, stáhne tobě dech:

zahod' jej pryč — neb máme spěch!“

Růženec popad, zahodil,

a byli skokem dvacet mil.

A byla cesta nížinou,

přes vody, luka, bažinou;

a po bažině, po sluji

modrá světélka laškují:

dvě řady, devět za sebou,  
jako když s tělem k hrobu jdou;  
a žabí havěť v potoce  
pohřební píseň skřehoce. —

A on vždy napřed — skok a skok,  
a jí za ním již slábne krok.  
Ostřice dívku ubohou  
břitvami řeže do nohou;  
a to kapradí zelené  
je krví její zbarvené.

„Pěkná noc, jasná — v tu dobu  
spěchají živí ke hrobu;  
a nežli zvíš, jsi hrobu blíž —  
má milá, nic se nebojíš?“

„Ach nebojím, vždyť tys se mnou  
a vůle Páně nade mnou!  
Jen ustaň málo v pospěchu,  
jen popřej málo oddechu.  
Duch slábne, nohy klesají  
a k srdci nože bodají!“

„Jen pojd' a pospěš, děvče mé,  
však brzo již tam budeme.

Hosté čekají, čeká kvas,  
a jako střela letí čas. —

Co to máš na té tkaničce  
,  
na krku na té tkaničce?“

„To křížek po mé matičce.“

„Hoho, to zlato proklaté  
má hrany ostře špičaté!  
Bodá tě — a mě nejinak,  
zahod' to, budeš jako pták!“

Křížek utrh a zahodil,  
a byli skokem třicet mil. —

Tu na planině široké  
stavení stojí vysoké;  
úzká a dlouhá okna jsou  
a věž se zvonkem nad střechou.

„Hoj, má panenka, tu jsme již!  
Nic, má panenka, nevidíš?“

„Ach proboha, ten kostel snad?“

„To není kostel, to můj hrad!“

„Ten hřbitov — a těch křížů řad?“

„To nejsou kříže, to můj sad!

Hoj, má panenko, na mě hled'

a skoč vesele přes tu zeď!“

„Ó nech mne již, ó nech mne tak!

Divý a hrozný je tvůj zrak;

tvůj dech otravný jako jed,

a tvoje srdce tvrdý led!“

„Nic se, má milá, nic neboj!

Veseloť u mne, všeho hoj:

masa dost — ale bez krve,

dnes bude jinak poprvé! —

Co máš v uzlíku, má milá?“

"Košile, co jsem ušila.“

„Netřeba jich víc nežli dvě:

ta jedna tobě, druhá mně.“

Uzlík jí vzal a s chechtotem

přehodil na hrob za plotem.

„Nic ty se neboj, na mě hled’  
a skoč za uzlem přes tu zed’.“

„Však jsi ty vždy byl přede mnou  
a já za tebou cestou zlou;  
však jsi byl napřed po ten čas:  
skoč a ukaž mi cestu zas!“

Skokem přeskočil ohradu,  
nic nepomyslíl na zradu;  
skočil do výše sáhů pět —  
jí však již venku nevidět:  
jenom po bílém obleku  
zablesklo se jest v útěku,  
a schrána její blízko dost —  
nenadál se zlý její host!

Stojí’ tu, stojí komora:  
nizoučké dvěře — závora;  
zavrzly dvěře za pannou  
a závora jí ochranou.

Stavení skrovné, bez oken,  
měsíc lištami šeril jen;  
stavení pevné jako klec,

a v něm na prkně — umrlec.

Hoj, jak se venku vzmáhá hluk,  
hrobových oblud mocný pluk;  
šumí a kolem klapají  
a takto píseň skuhrají:

„Tělu do hrobu přísluší,  
běda, kdos nedbal o duši!“

A tu na dvěře: buch, buch, buch!  
buráci zvenčí její druh:  
„Vstávej, umrlče, nahoru,  
odstrč mi tam tu závoru!“

A mrtvý oči otvírá,  
a mrtvý oči protírá,  
sbírá se, hlavu pozvedá  
a půlkolem se ohlédá.

„Bože svatý, rač pomoci,  
nedej mne d'áblu do moci! —  
Ty mrtvý, lež a nevstávej,  
pánbůh ti pokoj věčný dej!“

A mrtvý hlavu položiv,



zamhouřil oči jako dřív. —

A tu poznovu — buch, buch, buch!

silněji tluče její druh:

„Vstávej, umrlče, nahoru,

otevři mi svou komoru!“

A na ten hřmot a na ten hlas

mrtvý se zdvihá z prkna zas

a rámě ztuhlé naměří

tam, kde závora u dveří.

„Spas duši, Kriste Ježíši,

smiluj se v bídě nejvyšší! —

Ty mrtvý, nevstávej a lež;

pánbůh tě potěš — a mne též!“

A mrtvý zas se položiv,

natáhnul údy jako dřív. —

A znova venku: buch, buch, buch!

a panně mizí zrak i sluch!

„Vstávej, umrlče, hola hou,

a podej mi sem tu živou!“

Ach běda, běda děvčeti!

Umrlý vstává potřetí  
a velké, kalné své oči  
na poloumrtvou otočí.

„Maria Panno, při mně stůj,  
u syna svého oroduj!  
Nehodně jsem tě prosila:  
ach odpusť, co jsem zhřešila!  
Maria, matko milosti,  
z té moci zlé mě vyprosti.“

A slyš, tu právě nablízce  
kokrhá kohout ve vísce;  
a za ním, co ta dědina,  
všecka kohoutí družina.

Tu mrtvý, jak se postavil,  
pádem se na zem povalil,  
a venku ticho — ani ruch:  
zmizel dav, i zlý její druh. —

Ráno když lidé na mši jdou,  
v úžasu státi zůstanou:  
hrob jeden dutý nahoře,  
panna v umrlčí komoře  
a na každičké mohyle

útržek z nové košile. —

\*

Dobře ses, panno, radila,

na boha že jsi myslila

a druha zlého odbyla!

Bys byla jinak jednala,

zle bysi byla skonala:

tvé tělo bílé, spanilé,

bylo by co ty košile!

## PRO ZÁJEMCE



Podívejte se na všechny balady zařazené do Brabcovi adaptace a srovnejte je s knihou. Naleznete výrazné odchylky od předlohy? Pokud ano, zkuste je blíže popsat.

---

## SHRNUTÍ KAPITOLY



Tato kapitola je ryze praktická a zaměřená na samostatné úkoly.

---

I

## LITERATURA

MÁLEK, P. *K pojmu konkretizace v literatuře a filmu*. Iluminace, 1991, roč. 3, číslo 2, s. 3-14.

NOVÁK, R. *Adaptace literárního díla a jeho didaktické využití*. Ostrava, 2003.

*Film a literatura. Filmový sborník historický*. Praha: Československý filmový ústav, 1988.

BARTOŠEK, L. *Náš film*. Praha, 1985.

PLAZEWSKI, J. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1968.

BAZIN, A. *Obhajoba filmových adaptací*. In *Film je umění*. Praha, 1963.

### doporučená literatura

LUKEŠ, J. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. Praha: Slovart, 2013.

HUTCHEON, L. *Teória adaptácie*. Brno, JAMU, 2012.

BORDWELL, D. - THOMPSON, K. *Umění filmu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

AUJEZDSKÝ, P. *Od knížky k televiznímu filmu*. Brno: JAMU, 2009.

CHATMAN, S. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno, Host, 2008.

HELMANOVÁ, A. *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*. In: *Tvořivé zra-  
dy: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*, s. 125-144. Praha: NFA, 2005.

PŘÁDNÁ, S. - ŠKAPOVÁ, Z. - CIESLAR, J. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scé-  
na, 2002.

MRAVCOVÁ, M. *Od Oidipa k Francouzově milence*. Praha, NFA, 2001.

ŽALMAN, J. *Umlčený film*. Praha, KMa, 1993.

MRAVCOVÁ, M. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990.























BERNARD, J. *Jazyk kinematografie, komunikace*. Praha: Národní filmový archiv, 1985.

## SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY

Tento text je určen především studentům, kteří si chtějí rozšířit své znalosti čtenářské i filmové. Studenti se seznamují se základní problematikou literatury a narace, stejně jako filmu a filmové narace. Měli by se orientovat v základní problematice a terminologii spojenými s vyprávěním v literatuře a ve filmu. Zvláštní důraz je kladen na hledisko adaptace, tedy neustálého uvědomování si rozdílů i spojitostí těchto uměleckých druhů. Studijní opora nepředstavuje ucelený a vyčerpávající přehled dějin, teoretických poznatků a termínů, jelikož se zde prolíná mnoho dalších předmětů. Měla by být jakousi mapou, orientačním plánem, který má studentům pomoci ve třídění poznatků při samostudiu.

Studijní text vždy v hrubých obrysech přináší základní vhled do problematiky. K ověřování poznatků slouží úkoly a otázky, které občas vyžadují samostatnou práci a četbu, jindy spíše vedou k uvažování nad danou problematikou, či nad kvalitou textů i filmů. Většina úkolů vychází z opory samotné a citovaných ukázek.

## PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON

	Čas potřebný ke studiu		Cíle kapitoly
	Klíčová slova		Nezapomeňte na odpočinek
	Průvodce studiem		Průvodce textem
	Rychlý náhled		Shrnutí
	Tutoriály		Definice
	K zapamatování		Případová studie
	Řešená úloha		Věta
	Kontrolní otázka		Korespondenční úkol
	Odpovědi		Otázky
	Samostatný úkol		Další zdroje
	Pro zájemce		Úkol k zamyšlení

Pozn. Tuto část dokumentu nedoporučujeme upravovat, aby byla zachována správná funkčnost vložených maker. Tento poslední oddíl může být zamknut v MS Word 2010 prostřednictvím menu Revize/Omezit úpravy.

Takto je rovněž omezena možnost měnit například styly v dokumentu. Pro jejich úpravu nebo přidávání či odebrání je opět nutné omezení úprav zrušit. Zámek není chráněn heslem.

Název: Literatura a film  
Autor: **Mgr. Stanislava Schupplerová, Ph.D.**  
Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě  
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě  
Určeno: studentům SU FPF Opava  
Počet stran: 72

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.