Kniha, filmový pás, internet

10. ročník studentské (intermediální) konference

Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 27. a 28. dubna 2011

Editor © Alice Jedličková, 2012

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2012

ISBN 978-80-85778-84-7

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Obsah

Literární a filmové podoby historicity

Ivana Vaľková

Prípad Jakubisko alebo O histórii na plátne v dvoch obrazoch 6

Eva Palkovičová

Ako si vychovať rodičov? Schematizácia literatúry a filmu – hlas mládeže prvej polovice šesťdesiatych rokov 18

Mlčení a řeč, zvuk a ticho ve filmové adaptaci

Ľuboš Lehocký

Muška v inom svetle. Komparácia Maupassantovej poviedky „Muška" a filmovej adaptácie Juraja Herza Sladké hry minulého léta 33

Aneta Zatloukalová

Krvavý román Josefa Váchala v adaptaci Jaroslava Brabce 42

Vícenásobné mediální vztahy: od transpozice k fúzi

Klaudia Kaczmarek

Karamazovi Petra Zelenky jako aktualizovaná interpretace románu F. M. Dostojevského 57

Jana Kršiaková

O políčkach a paneloch... a trochu aj o Pac-manovi 65

Pozorování a pozorovatelství

Julia Miesenboeck

Pronikání pohledem. Fotografie jako voyeuristické médium v literatuře a ve filmu – *Klíč* a *Nesnesitelná lehkost bytí* 74

Ján Kralovič

Portrét mesta alebo Po stopách pouličného chodca: *Berlín, symfónia veľkomesta* – k tematike mesta vo filme a literatúre 86

Vizualita a vizualizace

Lucia Miklošková

Záhyby diela ako intertextuálna knižnica 101

Martin Tvrdý

Prvky vizuálnosti a intermediality v novele Dominika Tatarku *Panna Zázračnica* 112

Mediální aspekty interpretace díla

Daniel Kováčik

Prípad *Žiarlivosť* alebo Subverzia časovej štruktúry naratívu 123

Maciej Podlasin

Zobrazení symbolického násilí ve Fuksově *Spalovači mrtvol* 136

Role recipienta nových médií

Zofia Baldyga

Klikněte zde. Mluvčí, příjemce a proces četby literárního hypertextu 143

Hana Říhová

Multimediální hry jako tvůrčí princip Petra Nikla 149

Tomáš Suk

Digitální hry a narativita 155

Anna Lukešová

Čtenář – čtenář-autor – uživatel? 162

Cena Vladimíra Macury 173

Seznam účastníků 174

Program konference 176

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Literární a filmové podoby historicity

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Prípad Jakubisko alebo O histórii na plátne vo dvoch obrazoch

IVANA VAĽKOVÁ

Žáner, do ktorého vstupujeme

„Filmová pravda neexistuje," hovorí v interview režisér Juraj Jakubisko (ULIČIANSKA 2008). Literárna tiež nie, môžeme dodať. Nie taká, ktorá by pre umelecký artefakt (v našom zúžení pohľadu teda pre literárne či filmové dielo) znamenala povinnosť byť verným zobrazením toho, čo považujeme za „pravdivú skutočnosť". A v historickom žánri to s pravdou môže byť ešte komplikovanejšie. Napríklad preto, že sa spolu s výberom minulostnej látky a pohybom v historických reáliách takéto diela vlastne odvolávajú na historické fakty. A tie sú všeobecne vnímané ako tzv. pravdivé. Ich umelecké tvarovanie je však vždy záležitosťou poetickej licencie, teda konštruktom fiktívnym.

Začnem malým terminologickým exkurzom, ktorý sa – vzhľadom na obmedzený priestor, aj parciálnosť témy – obmedzí na dva pohľady: do filmovej a literárnej genológie. Termín história budem nateraz používať na označenie tej časti minulosti, ktorá je dokumentovaná faktograficky a zároveň vývinovo uzavretá – teda bez priameho vplyvu na súčasnosť, označujúca istú uzavretú časť vývoja spoločnosti, ohraničenú udalosť či súbor udalostí. Z tohto hľadiska tak označenie historická próza môže zahrnúť i texty, na ktoré sa viaže (či potenciálne viaže), ak nie empirická skúsenosť autora, tak empirická skúsenosť jeho súčasníkov (na rozdiel od častého spôsobu klasifikácie historického, ktorý sa pokúša – okrem iných požiadaviek na špecifikáciu tejto žánrovej formy – určiť množstvo času, čo musí od udalosti uplynúť, aby sa dala označiť za historickú).[1] Spolu s Reném Bílikom teda vyslovíme presvedčenie, „že historickosť veci či javu nie je prostým výsledkom plynutia času [...], ale výsledkom ľudskej aktivity, v ktorej sa stretá dejinnosť ľudského života s reflexívnou činnosťou" (BÍLIK 2008: 14).

Historický žáner sa tak stane „žánrom exponovanej časovosti ľudského životného sveta. Ide v ňom o intencionálne tematizovanie času, o jeho epickú interpretáciu [...] Pre naplnenie tejto žánrovej charakteristiky sa autori textov historického žánru orientujú na také úseky minulosti,

[1] V českom literárnovednom kontexte najmä vymedzenia Josefa Hrabáka či Blahoslava Dokoupila: „historický román vzniká [...] tam, kde chybí přímá osobní zkušenost autora", v odstupe „zhruba šedesáti let" (DOKOUPIL 1987: 16, 18).

v ktorých sa naplno odkrývajú znaky tematizovaného času" (TAMŽE: 34). Toto odkrývanie znakov tematizovaného času je potom estetickou či esteticko-filozofickou ambíciou textu.

V recepcii sa však so samozrejmosťou ako historická próza označujú všetky prozaické texty, ktoré konštruujú sujet na pozadí dostatočne časovo vzdialenej minulosti – tu môže fungovať ono „*Waverley alebo Bolo to pred šesťdesiatimi rokmi*" Waltera Scotta, ktoré sa zrejme stalo inšpiráciou i pre neskoršiu teoretickú reflexiu – teda na jeho kolorovanie použijú známe historické fakty.

Historický fakt v próze – ak ostaneme pri Bílikových skúmaniach – resp. jeho zapojenie do štruktúry sujetu, zakladá historický žáner. Povedané však platí pre ten druh historického faktu, ktorý v literárnom texte funguje ako východiskový, primárny – on generuje základnú tematickú líniu textu. Tzv. doplnkový historický fakt má sekundárnu funkciu – potvrdzovať východiskový fakt „*v pozícii funkčnej charakteristiky* tematizovaného a interpretovaného výseku z interného času systému. Svojím kontaktom s východiskovým historickým faktom akcentuje jeho *významnosť a metonymickú* funkčnosť. Je súčasťou rétorickej stratégie ‚presvedčovania' o význame stopy, zvolenej na literárnu tematizáciu" (TAMŽE: 48, zdôr. autor). Na základe tohto rozlíšenia potom môžeme podľa povahy východiskového historického faktu vymedziť dve podoby historickej prózy – prózu udalosti (s centrálnou pozíciou kolektívu) a historickú prózu biografickú (ako imagináciu „životnej cesty") (porov. TAMŽE). Ak sa toto rozlíšenie pokúsime aplikovať na všetky literárne texty, ktoré pracujú s historickým faktom ako identifikátorom minulého času udalostí, ukazuje sa, že historické prózy s umeleckým/ estetickým zámerom pracujú s oboma takto vymedzenými typmi historického faktu. Próza zábavná, ktorá „opticky" pôsobí dojmom historickej prózy, využíva historický fakt výlučne v jeho sekundárnom význame. Rovnako však dokáže s historickým faktom pracovať i epika výrazných umeleckých kvalít – jej cieľom už však nebude „recyklácia" dobrodružných či ľúbostných peripetií v živote Angelík a troch mušketierov, ktorí sú vlastne štyria, ani snovanie „teórií komplotu" na spôsob *Da Vinciho kódu*, ale skôr vytvorenie metaforického presahu do prítomnosti či mimo času – ambíciu takého typu prózy potom môžeme označiť ako aktualizačnú alebo gnómickú, takáto próza sa stáva ahistorickou.

Vo filmovej teórii je žáner živou témou, zdôrazňuje sa jeho dynamická povaha – novšie skúmania napr. Vlastimila Zusku sa snažia integrovať štrukturálne chápanie (ktoré abstrahuje od autora i recipientov a sústreďuje sa na vnútorné vzťahy a prvky objektu) a chápanie afektívne (kritériom žánrovej príslušnosti je pôsobenie na recipienta); o filme uvažuje aj ako o estetickom objekte, ktorý sa konštituuje v procese recepcie. Dielo ako konštituujúci sa objekt rezonuje s „horizontom očekávaní" vrátane spätných modifikácií v rámci jeho recepcie. Žáner je potom

„jako multidimenzionální prostor, protkaný sítí vektorových sekvencí" (MICHALOVIČ – ZUSKA 2009: 164).

Vymedzenie historického žánru vo filmovej teórii (podľa definície historického filmu, ktorú Martin Ciel formuluje ako „pracovnú"), zbližuje filmovú a literárnu podobu tematizácie histórie: „reflexia súčasnej reality cez minulosť na základe interpretačnej osnovy konštruovanej z historických faktov [...] historické fakty podmieňujú dramatický konflikt" (CIEL 1992: 88). Vo vzťahu k výrazovej forme potom môže ísť o film psychologický (so životopisným obsahom) alebo kostýmový (s obsahom dobrodružným – psychologizácia aj historická vernosť sú sekundárne, primárnu funkciu majú atraktivizačné prvky: dobrodružný dej, kostýmy, dekorácie, scéna atď.). Na rozdiel od genológie v literatúre však filmová teória špecificky pomenúva a charakterizuje film vojnový, ktorý „vo svojej tematickej podstate patrí do žánrovej oblasti filmu o zločine […]. Práve preto, že je vojna zločinom príliš zvláštnym a špecifickým, film o nej si vytvára vlastné kompozičné pravidlá, vlastnú mytológiu akcie a protiakcie" (TAMŽE: 54). Dva štýlové postupy zobrazenia vojnovej témy potom reprezentuje vojnový veľkofilm (so širokým tematickým záberom, budovaním napätia, založený na atraktivite a pátose bojových akcií, ale bez psychologickej hĺbky) na jednej strane a komornejší film, v ktorom sa vojna stáva rámcom pre príbeh vybudovaný na postavách, a tak v ňom hrajú dôležitú úlohu subtílnejšie vzťahy a ľudský rozmer protagonistov.

Historický, rovnako ako vojnový film, čerpá z minulosti, pričom vnútorná štruktúra vzťahov je však rozdielna – výstavba historického filmu je orientovaná na atribúty príznačnosti pre určité obdobie, ktoré podmieňuje príbeh, vo vojnovom filme si vojna ako prioritná téma podriaďuje ostatné zložky a determinuje všetky postavy.

Ambícia konkrétneho literárneho aj filmového diela, i jeho kvalita, ho potom môže priviesť k presahu historiografickému či filozofickému. Napokon, samotný fakt rozprávania, ktoré sa prezentuje okrem iného v gramatickom minulom čase, odkazuje k minulosti – ako vysvetľuje Paul Ricoeur: „vyprávění má co dělat s něčím takovým, jako je fiktivní minulost", pretože: „Mluví *hlas*, jenž líčí to, co se *pro něj* stalo. Začneme-li s četbou, zahrnujeme do smlouvy mezi čtenářem a autorem rovněž víru, že události, které líčí narativní hlas, patří k minulosti tohoto hlasu [...] lze říci, že fikce je kvazi-historická, zatímco historie kvazi-fiktivní" (RICOEUR 2007: 272–273, zdôr. autor).[2]

[2] Ricoeur ďalej vysvetľuje: „Historie je kvazi-fiktivní, poněvadž kvazi-přítomnost událostí postavených 'před oči' čtenáře živým vyprávěním ukazuje svou názorností, živostí unikající ráz minulosti minulého, který ilustrují paradoxy zastupujícího reprezentování. Fiktivní vyprávění je kvazi-historické potud, že ireálné udalosti, jež líčí, jsou minulými

Podobné presvedčenie, ako formuluje vo svojej teórii rozprávania Paul Ricoeur, sa objavuje i z „opačnej strany", teda v priestore vedy o dejinách, keď uvažuje historik Hayden White: „Historik, jako každý spisovatel diskurzu v próze, formuje své materiály. Může je formovat tak, aby je přizpůsobil ‚rámci předem vytvořených představ' [...] nebo je může formovat tak, aby je přizpůsobil ‚předem utvořenému selektivnímu hledisku' toho typu, který zaujímá romanopisec ve své funkci vypravěče příběhu" (WHITE 1996: 151–152).

Kým narativita spája literárny text s textom historiografickým, prepojenie filmu a histórie spôsobuje – vo vzťahu k recipientovi – špecifické problémy. Hlavným je – podľa historičky kultúry Michèle Lagnyovej – „výrazne afektívny rozmer filmových obrazov, ktorý z nich nerobí len dokumenty svojej doby, ale vďaka ich *trvaniu* aj stále živú spomienku, schopnú implantovať sa do pamäte divákov bez ohľadu na to, či títo so zachytenou udalosťou mali alebo nemali priamu skúsenosť [...]; afektívna podstata filmových obrazov môže poľahky viesť k narušeniu historického kontextu a k vrstveniu rôznorodých udalostí v zdanlivo jedinom, skoro až mýtickom čase pamäte [...]" (cit. podľa: FERENČUHOVÁ 2004:10–11).

Pokúsim sa ukázať, že práve toto „narušenie historického kontextu" a smerovanie k „mýtickému času pamäte" sa môže stať „legitímnou" umeleckou ambíciou umeleckého diela – literárneho rovnako ako filmového.

Obraz prvý – *Zbehovia*

Vojenský zbeh je novela Ladislava Ťažkého – prvá z jeho rovnomennej debutovej zbierky. Táto rozsahom neveľká próza (a zbierka vôbec) v dobe svojho vzniku (rok 1962) veľa ohlasov nezaznamenala. Kritika sa k nej vrátila vlastne až po tom, ako sa stala predlohou Jakubiskovho filmu z roku 1968, *Zbehovia a pútnici* (presnejšie – prvej z jeho troch častí-poviedok).

V slovenskom kontexte je samotná próza charakteristická skôr tradičnými literárnymi postupmi – v zobrazení skutočnosti využíva popri realistickej metóde lyrizačné postupy. Na pozadí prvej svetovej vojny a rodiacej sa revolúcie epickou líniou stvárňuje skromný príbeh cigánskeho zbeha Kálmána. Ten je situovaný do rurálneho priestoru Horehronia (s výnimkou krátkych a dynamických pasáží, zachytávajúcich Kálmánovu cestu na front so zastávkou v poľskom Krakove, aj rovnako krátkeho pobytu „v ďalekej Galícii", ŤAŽKÝ 1962: 17) a času od vypuknutia vojny po vznik Československej republiky. Z naračných postupov prevláda reč tzv.

fakty pro narativní hlas, jenž se obrací ke čtenáři, potud se podobají minulým událostem a fikce se podobá historii" (RICOEUR 2007: 273).

vševediaceho a uvažujúceho rozprávača a „scudzujúce" formy priamej reči (nepriama či nevlastná priama reč) nad dialógmi. Príbeh o cigánskom dezertérovi však svoju dynamiku nestráca ani tak.

Historické fakty, na ktoré sústredíme pozornosť, sú v texte reprezentované pomenovaním konkrétnych (a všeobecne známych) udalostí – hneď v úvode sa dozvieme, že „[…] vypukla vojna. V Sarajeve zastrelili Ferdinanda, následníka trónu" (TAMŽE: 6). Blížiac sa k záveru zasa čítame: „[…] Jano Janovie zase prebral richtárstvo […] ale v mene nového štátu, v mene Československej republiky" (TAMŽE: 72).

Na ploche novely (alebo rozsiahlejšej poviedky) teda Ťažký tematizuje udalosti, ktoré sa odohrali na spomenutom území v rozmedzí rokov 1914–1918, či skôr dopad týchto udalostí na pomerne uzavreté prostredie horehronských dedín. Nestretneme sa však so žiadnym priamym datovaním, dokonca ani s historickou postavou v podobe lukácsovského *svetodejinného indivídua*. Ilúzia historického chronotopu sa tak posilňuje nie prostredníctvom kumulovania faktov a známych postáv, ale tzv. reáliami – teda tým, ako sa v próze manifestuje súhrn vecných poznatkov o živote a kultúre národa – „vidíme" cigánske osady na okraji dediny, „pozorujeme" sociálne vrstvy súdobého vidieka, rozlišujeme sociálny status „ferštera" (lesníka), krčmára, sedliakov aj zbehov a prišelcov – vojakov a žandárov.

Podobne postupuje i filmár Jakubisko, ale ide ešte ďalej. Fakt vojny (a historickej situovanosti príbehu) demonštruje pomocou dobových reálií. Vizuálne prostriedky, ktoré má vo svojom médiu k dispozícii, sprostredkúvajú obraz vojakov v zodpovedajúcich (alebo cielene upravených) uniformách, s príslušným výstrojom a výzbrojou. Jakubisko však vo svojom filme priestor deja spomínaných udalostí presunie na (svoj rodný) slovenský východ a poviedkové reálie doplní o diskurz etnografický. Pred divákom tak defilujú postavy v abovských krojoch, slovenčinu strieda maďarčina a aj miestny dialekt. Vizuálna štylizácia je však náročná: „Žádná obrazová deskripce jevů, ale jejich tříšť, vizuální zkratka v prudké expresi. Psychiku postav navozuje čistě obrazová a zvuková montáž záběrů bez jediné známky jakékoli psychologizace" (PŘÁDNÁ – ŠKARPOVÁ – CIESLAR 2002: 212). Filmová podoba príbehu zbeha však ide ešte ďalej – jeho osud sa prelína s osudom hrdinu ľudovej balady, ktorú rozprávačka hovorí deťom v osade (a divákovi znie ako pozadie už od úvodných záberov). Kálmán sa (presunom v priestore i čase) ocitá v osade priamo uprostred stareninho rozprávania – a rovnako ako onen baladický hrdina z jej príbehu je poznamenaný stigmou viny a prítomnosťou smrti, ktorú si už vždy ponesie so sebou. Práve smrť sa stane (na rozdiel od Ťažkého prózy s oveľa výraznejším spoločenským aj ideologickým aspektom) ústrednou témou prvej filmovej poviedky *Zbehov a pútnikov*. Smrť zvnútornená v Kálmánových vojnových zážitkoch, kolorovaná –„Bola biela, len oči mala

krvavé“, hovorí Kálmán Lile dívajúc sa na vlastné ruky (JAKUBISKO 1968), aj personifikovaná v podobe bieleho husára, ktorý ako všadeprítomný „člověčí smrtonoš“ (PŘÁDNÁ – ŠKARPOVÁ – CIESLAR 2002: 213) prechádza celou poviedkou, aby v jej závere (ironicky? kruto?) hľadal šťastie v ďateline.[3]

Práve rovina symbolických významov najviac vzdiali Jakubiskovu filmovú poviedku od jej textovej podoby. Prirodzená znakovosť, metaforickosť folklóru je využitá ako senzuálny (vizuálny aj auditívny) prostriedok na znázornenie symboliky všadeprítomnej smrti, ktorá je však vlastne prirodzenou súčasťou života. I preto sa objavuje smrť uprostred „veselia“ (svadby) alebo mŕtvi na svadobnej posteli, pod ktorou cinkajú zvončeky ohlasujúce zrod nového života. „Jakubisko [sa] vymanil z reality, oslobodil od faktov, ich významov pre dejinné súvislosti“ (PODMAKOVÁ 2005: 68). Pred základnou vitálnou opozíciou života a smrti bledne akýkoľvek historický fakt – „vtedy“ a „tam“ sa stáva iba podložím na rozohranie hry farieb, symbolov, významov. Túto symboliku využije Ťažkého lyrizovaný epický text skôr v náznaku – symbolika čiernej rámcuje jeho poviedku do uzavretého kompozičného celku, ktorý Jakubisko naopak otvorí kvôli potrebe začleniť poviedku do cyklu – a ten sa uzavrie až tretím filmom *Pútnici*. Prijatie tohto filmu bolo (vďaka politickým pomerom v dobe jeho vzniku) nadšené, ale i rozporuplné. Film sa totiž – so svojím uvoľneným vzťahom k historickým faktom – stáva, zo svedectva o dvoch vojnách a vízie o tretej, viac obrazom svojej doby než uzavretej minulosti. I preto sa neskôr nemohol verejne premietať: „[…] ako sa vyjadrili zodpovední, najmä pre jeho deštrukciu historických schém, absenciu realistického pohľadu na minulosť, tzv. pravdy, ktorú očakávali isté orgány. Najmä však pre vzdialenie sa od socialistického realizmu, ktorý rok 1971 nielen priniesol so svojím *Poučením*, ale ho aj nastolil“ (PODMAKOVÁ 2005: 71). Film však získal niekoľko významných ocenení za scenár, réžiu i kameru a Juraj Jakubisko ho po rokoch komentoval vyjadrením: „Jediný film, ktorý by som už nevedel lepšie nakrútiť“ (MICHALOVIČ – ZUSKA 2005: 67).

Postoj Ladislava Ťažkého – autora literárnej predlohy i spoluautora scenára – sa však časom menil. Kým v roku 1968 sa v rozhovore s Ivanom Štrpkom vyjadril: „Jurovi Jakubiskovi verejne a srdečne blahoželám, ale zdieľam s ním aj obavy ako rovný s rovným – aj keď je to jeho film – pri prípadnej prehre niekde doma, lebo jeho film bol nakrútený nielen na motívy mojej prózy, ale aj na motívy môjho scenára“ (ŤAŽKÝ – ŠTRPKA 1968: 1–2), v rozhovore publikovanom v roku 2011 už vysvetľuje: „Film *Zbehovia a pútnici* bol a vari zostal problematický stále. Režisér Juraj Jakubisko ho totiž nakrútil viac podľa seba ako podľa mňa. S niektorými scénami som

[3] Postava smrti v závere príbehu, spokojná s „dobre vykonanou prácou“ triumfálne odchádza, aby sa v druhej poviedke objavila zasa v esesáckej uniforme a v tretej napokon bez akejkoľvek masky ako nahý muž.

nesúhlasil vtedy a nesúhlasím s nimi ani dnes […] Neviem, čo na ňom tak vzrušilo a nadchlo filmovú kritiku. Možno to, že v tomto filme krv tiekla ako malinovka. Môj úmysel i scenár sa rozchádzal s Jakubiskovou réžiou. Sláva právom patrí jemu. Trest za bombasticko úspešný a provokujúci, no i urážajúci film sme si odtrpeli rovnako – zákazom tvorivej činnosti" (SLÁVIKOVÁ 2011: 30–31).

Obraz druhý – *Bathory*

Pozadie vzniku i realizácia ďalšieho z filmov Juraja Jakubiska (a jeho nateraz posledného), ktorému sa budem venovať, sa od *Zbehov* viac odlišuje, ako sa ich dotýka. Jediné, čo ich spája (a prečo sú takto vedľa seba predmetom tohto príspevku) je skutočnosť, že sa v oboch režisér rozhodol spracovať históriu – historický fakt sa mu stáva predmetom tematizácie a vizualizácie. Kým však v *Zbehoch* je v centre pozornosti príbeh fiktívneho cigánskeho vojaka a námetom pre film sa stal konkrétny literárny text, príbeh (azda najznámejšej) uhorskej šľachtičnej kladie do centra pozornosti historickú postavu, ono svetodejinné indivíduum a literárnu predlohu vlastne nemá – teda aspoň nie predlohu priamu. Život grófky Erszébeth Bathory či skôr naňho navrstvený mýtus však inšpiroval mnohých: „Postavou Alžběty Báthoryové, respektive světoznámým mýtem o ní, se dosud zabývalo na 23 biografií, 59 studií a článků, věnováno jí bylo 18 kapitol v různých knihách, 3 balady, 7 dramat, natočeny byli 3 filmy, nastudovány 3 opery a vzniklo 9 románů, ne webu naleznete nespočet stránek (na dotaz Čachtická paní se objeví několik tisíc odkazů)," čítame v knihe *Alžběta Báthoryová. Oběť, nebo vrah?*, označenej ako „kniha k filmu Juraje Jakubiska" a vydanej v rámci marketingových aktivít, sprevádzajúcich uvedenie filmu (HORÁKOVÁ et al: 2008: 12).

V slovenskom kontexte je zrejme najznámejším pokusom o beletristické spracovanie príbehu grófky Báthoryovej Nižnánskeho kniha *Čachtická pani* (1932), v ktorej – rovnako ako v ostatných Nižnánskeho románoch – prevažujú „vcelku jednoduché a adaptačne remeselné spôsoby nadväzovania na staršie slovesné predlohy, či už z folklórnej tradície alebo zo zásobárne šľachtických historiek. Pri tomto postupe sa využívajú predlohy z kultúrnej pamäti našej pospolitosti 19. storočia [...]. Základom je tradovaná historická epizóda, ktorú podľa možnosti publikum pozná – táto sa potom oživuje, prepisuje do […] atraktívneho príbehu: nastáva tu síce čiastočné vytesnenie dokumentárno-komplementárnej zložky románu, tá sa však v súlade s typom tejto populárnej lektúry výdatne nahrádza dobrodružnosťou, epickou akčnosťou, rozprávačskou pútavosťou a zábavnosťou" (SULÍK 2004: 22–23).

Grófka Alžbeta Báthoryová či Erszébeth Báthory je nepochybne postavou historickou. Legenda o jej večnej mladosti ale vznikla – ako sa najmä po uvedení Jakubiskovho filmu vysvetľovalo i v tlači[4] – až viac než storočie po grófkinej smrti.

Vo vzťahu k literárnemu pozadiu vzniku Jakubiskovho filmu sa teda ocitáme vo výrazne odlišnej pozícii. Režisér neadaptuje konkrétnu literárnu predlohu, ale vstupuje do priestoru faktov ako výsledku historických bádaní na jednej strane a na strane druhej (z hľadiska recepcie jeho výsledku – filmu ako hotového „produktu" ešte oveľa viac) vkročí do oblasti storočia rozvíjaného a rôznymi prostriedkami a formami živeného mýtu.

Filmár Jakubisko sa vo vzťahu k ústrednej postave rozhodol pracovať viac s faktom než so známym mýtom [5] a spojitosť s históriou (i diferenciu faktov voči legende) sa snaží demonštrovať už od úvodných záberov filmu. Na rozdiel od prvej poviedky – *Zbehovia a pútnici* – využije titulkovanie, aby príbeh zaradil do priestoru a času.[6] A rovnako ako v *Zbehoch* komponuje príbeh s rozprávačom na pozadí. Tentoraz nás však narátor nevťahuje do legendy, práve naopak – o existencii legendy referuje v snahe vymedziť sa voči nej, skôr „učí": tlmočí historické fakty, približuje čas, príbeh lokalizuje, predstavuje postavy a osvetľuje dobové pomery. Plní tak tradičnú funkciu narátora ako ho poznáme najmä z realistickej epiky. Forma tejto narácie evokuje Ecov román *Meno ruže* (1980); v prvom zábere (a pri prvom prehovore) je narátor situovaný do súčasnosti (čo vo vizualizácii dopĺňa letecký záber na ruiny čachtického hradu). Po prehliadke štylizovaných zrúcanín narátor polemizuje s mýtom a v informatívnej introdukcii sa mihne postava druhého rozprávača – starého mnícha, zapisovateľa udalostí (v príbehu sa s ním v role akéhosi vyšetrovateľa neskôr budeme stretávať od začiatku druhej časti filmu, v kvázi poviedkovej časti s názvom Darvulia). Evidentná je tak režisérova snaha o skĺbenie reálne možného historického príbehu (resp. pokusu kreovať takýto príbeh na základe dostupných historických faktov) s dobovým politicko-kultúrnym pozadím (pred divákom defiluje niekoľko ďalších známych historických postáv – okrem kľúčového grófa Thurza i Caravaggio, kráľ Matiáš, Monteverdi, Bethlen, kardinál Forgáč atď.).

Biografické fakty o Alžbete Báthoryovej, ktoré má história k dispozícii, sú pomerne skromné – jej život datuje do rokov 1560–1614 a lokalizuje do priestoru vtedajšieho Uhorska. Manželstvom s Františkom Nádašdym sa spojili dva z najbohatších uhorských majetkov a grófka

[4] Pozri popularizujúci text historičky SAV Tünde Lengyelovej (2007).
[5] „A tak jsem natočil příběh. Jeho základem jsou fakta a jeho tělem moje fantazie a fantazie všech, kteří se na filmu podíleli. Je to pravděpodobný příběh. Za daných okolností je pravdivější než pravda, kterou se už nikdy nedozvíme" (HORÁKOVÁ et al. 2008: 215); „[...] původní úmysl natočit *Bathory* jako horor [jsem] zavrhl. Možná to způsobily spousty historického materiálu, který mi nedovolil svévolně měnit fakta, aniž bych se vzdálil pravdě" (TAMŽE: 12).
[6] S marketingovou ambíciou veľkofilmu potom korešponduje v titulkoch použitý anglický jazyk.

sa tak po jeho smrti stala zrejme najbohatšou uhorskou vdovou. Označenie „čachtická pani", ktoré sa vžilo spolu s legendou, je pomerne nepresné – pri množstve sídel, ktoré ich rody vlastnili, sa v Čachticiach zdržiavala len zriedka – sídlom rodiny boli Sárvár a Kéresztur. Čachtice sa však napokon stali (po štvorročnej internácii) miestom jej smrti.

V povedomí verejnosti však viac ako fakty žije oveľa bohatší, epicky nasýtený, bohato (a najmä dočervena) kolorovaný príbeh, ktorý historickej šľachtičnej vyniesol titul najväčšej vrahyne všetkých čias.

Že to Jakubisko s rešpektom voči historickej pravde myslí vážne, ukazuje i výberom odborného poradcu – tým sa pre film *Bathory* stala Tünde Lengyelová, historička SAV, sama spoluautorka knihy, ktorá je pokusom očistiť biografiu grófky Bathoryovej od nánosov legendy.

„Historik u většiny filmových projektů [...] funguje spíše jako takové kosmetické opatření, je to nastrčená figurka, jež má projektu zajistit důvěryhodnost," hovorí Robert Rosenstone,[7] i keď platí, že „stejně jako každé dílo zabývající se historií přináší i historický film možnost hlubšího porozumění tomu, kdo disponuje většími znalostmi daného období minulosti. Film navíc nabízí nepochybně klamný pocit, že člověk vidí, jak minulost vypadala" (ROSENSTONE – KLUSÁKOVÁ 2008: 151–152). To, nakoľko je klamnosť tohto pocitu evidentná, závisí však viac od výslednej autentickosti filmu ako celku než od rešpektu voči histórii a historikom.

Jakubisko pomocou histórie introspektívne nazrie pod povrch legendy, aby napokon po skončení práce na najnákladnejšom stredoeurópskom filmovom projekte skonštatoval: „Každý režisér, i když právě natočil třeba tu nejhorší věc ve svém životě, si pořád bude myslet, že by to mohlo mít úspěch a že to je možná jeho nejlepší film" (HORÁKOVÁ ET AL. 2008: 199).

Vonkajšie znaky zaradia prvý z dvoch spomínaných filmov, venujúcich sa histórii, ako snímku poviedkového rozsahu.[8] Z hľadiska adresáta ide o film, ktorý nesie znaky historického či špeciálne vojnového filmu pre dospelé publikum (čo zodpovedá rozsahu i plánovanému recipientovi Ťažkého literárnej predlohy – próze zaberajúcej priestor novely). S historickým faktom tu však pracuje špecifickým spôsobom. „Ve *Zběžích* Jakubisko folklorizoval prvky reality a tím je transponoval do podoby balady, umožňující hru s motivy a jejich nositeli, zvláště zveřejňuje-li uvnitř struktury díla jako anakolut svoji autorsko-demiurgickou roli" (BERNARD

[7] Vyjadrenie sa týka najmä amerického a primárne dokumentárneho filmu, nazdávam sa však, že toto konštatovanie môžeme bez „pokrivenia" úmyslu jeho autora vztiahnuť aj na ostatné filmy, pracujúce s históriou, historickým faktom.

[8] Pôvodne však boli *Zbehovia* televíznym stredometrážnym filmom s dĺžkou 1505 metrov, samostatným, ale v projekte 3-poviedkového filmu *Zbehovia a pútnici*, ktorý má ako celok 2820 metrov bol materiál asi o tretinu skrátený. Ešte v pôvodnom rozsahu bol film nesúťažne uvedený na FF v Benátkach 1968, kde získal Čestné uznanie.

2010: 345). Fakt stráca svoju historickú platnosť, posunom do alegoricko-symbolickej podoby sa vypovedané stáva nadčasovým. Spolu s dvoma ďalšími poviedkami tak tvoria *Zbehovia* trilógiu, ktorú neskôr Jan Bernard označil ako „alegorii skepse z dějin, z člověka a jeho možností i schopností, ze svobody, kterou vždy někdo individuálně či kolektivně promění v anarchii, represi a zabíjení" (TAMŽE: 338). Z „opticky" historického filmu sa tak stáva – použijúc terminológiu literárnej vedy – filmom ahistorickým, platnosť zobrazeného sa neobmedzuje chronotopom situácie, ale sa gnómicky rozširuje.

Za povšimnutie stojí fakt, že nie dlho po dokončení *Zbehov* začnú v slovenskej literatúre pribúdať prozaické texty tematizujúce históriu, ale s aktualizačnou a nadčasovou ambíciou – za všetky aspoň Lenčova *Didaktická kronika rodu Hohenzollernovcov* (1968) alebo o pätnásť rokov mladší Johanidesov román *Marek koniar a uhorský pápež* (1983). Jakubiskov film tak akoby predznamenal jeden zo spôsobov, akými sa bude umenie špecificky vyrovnávať so spoločenskou situáciou svojej doby.

Do doby diametrálne odlišnej už vstupuje ďalším filmom – tentoraz v rozmeroch historického veľkofilmu – „[…] tento terminus technicus sa vzťahuje na veľkolepú nákladnú filmovú show s množstvom komparzu, stavieb, kostýmov a divácky atraktívnych priestorov" (CIEL 1992: 89) – realizovaného ako biografický film venovaný historickej postave. Režisér však využije opačný mechanizmus. Kým v *Zbehoch* alegorizuje a mýtizuje historický fakt a dobové reálie, vo filme *Bathory* sa snaží tieto fakty očistiť od zväzujúceho panciera legendy či mýtov. Vypovedané je úzko viazané na dobový kontext, no s deklarovaným rešpektom voči tomuto kontextu však vytvára Jakubisko legendu vlastnú. Demýtizácia ako mýtizácia na druhú… Režisér tu vstupuje do legendovo-historickej látky, z vizionára a „mýtotvorcu", ako ho poznáme zo *Zbehov*, sa mení na režiséra – učiteľa a „mýtoborcu". Historických faktov na vytvorenie biografického filmu niet, preľudnenosť historickými postavami zasa znemožňuje koncentrovať sa na tematizovanie udalosti. Metaforicko-filozofický oblúk, ktorý by výpoveď aktualizoval či uvoľnil z časových väzieb a posunul do roviny ahistorickosti však chýba. Komerčná ambícia zasa implikuje využitie konvenčných postupov. Tento Jakubiskov pohľad má optikou literatúry napokon bližšie k jej populárnej (niekedy popularizujúcej) podobe. A tak sa jeho ostatný filmový opus vlastne zaradí vedľa Nižnánskeho románov – presne tých, ktoré mýtus o grófke Bathory ako akejsi uhorskej „bloody lady" pomáhali budovať.

Ukazuje sa teda, že terminológia, ktorú pre žánrovú špecifikáciu diel tematizujúcich históriu či iba (s rôznou ambíciou a cieľom) využívajúcich historický fakt, napokon dokáže hodnotovo ohraničiť (kvalitatívne aj z hľadiska rozsahu, realizácie alebo existencie predlohy)

i rozdielne filmové diela – z minimálne jedného zorného uhla – z hľadiska recepcie historického faktu a práce s ním.

„Filmová pravda neexistuje," hovorí režisér Jakubisko. Literárna možno tiež nie. Jestvuje však – pre film i literatúru – okrem kreativity i umelecká autentickosť aristotelovskej mimézis. A i keď kritériá tejto autentickosti a tvárne postupy, akými sa dosahuje, sa časom menia, zrejme bude stále platiť, že vo vzťahu k recipientovi umeleckého „produktu", ktorý v ňom hľadá estetické kvality, sa stane jedným z kritérií spomínanej autentickosti kreatívne tvarovanie látkovej skutočnosti nesúce istú „pridanú hodnotu". Jej výsledok je ziskom pre tvorcu rovnako ako pre „konzumenta".

PRAMENE

ŤAŽKÝ, Ladislav
1962 *Vojenský zbeh* (Bratislava: Smena)

FILMY:
Zbehovia a pútnici (1968, režie Juraj JAKUBISKO)
Bathory (2008, režie Juraj JAKUBISKO)

LITERATÚRA

BERNARD, Jan
2010 Z *šedé zóny* (Praha: Akademie muzických umění)
BÍLIK, René
2008 *Historický žáner v slovenskej próze* (Bratislava: Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV)
CIEL, Martin
1992 *Film. Ilúzia a akcia* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum)
DOKOUPIL, Blahoslav
1987 *Český historický román 1945–1965* (Praha: Československý spisovatel)
FERENČUHOVÁ, Mária
2004 „Historici a film, filmári a história. Hranice a prieniky dvoch disciplín", *Iluminace* 16, č. 1, s. 5–19
HORÁKOVÁ, Šárka, et al.
2008 *Alžběta Báthoryová. Oběť, nebo vrah?*, Praha: Česká televize – Jakubisko film, s.r.o.
LENGYELOVÁ, Tünde
2007 „Árona tvojho, sadizmus bude duševná choroba až o dve a pol storočia neskôr", *T-Station* 29.1. 2007, http://archiv.station.zoznam.sk/station/clanok.asp?cid=1169584304648 [prístup 10.8. 2011]

MICHALOVIČ, Peter – ZUSKA, Vlastimil
2005 *Juraj Jakubisko* (Bratislava: Slovenský filmový ústav)
2009 *Znaky, obrazy a stíny slov* (Praha: Akademie múzických umění)
PAŠTÉKOVÁ, Jelena
1993 „Literárne impulzy vo vývine slovenskej kinematografie šesťdesiatych rokov", in Jan Jaroš, Eva Strusková (edd.): *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let* (Praha: Národní filmový archiv), s. 97–103
PODMAKOVÁ, Dagmar
2005 „Ladislav Ťažký a jeho divadelno-filmová púť", in Kristína Krnová (ed.): *Osobnosť a dielo Ladislava Ťažkého v literárnohistorických a spoločenskohistorických súradniciach druhej polovice 20. storočia. Zborník z literárnovednej konferencie uskutočnenej 5. októbra 2004* (Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela), s. 60–72
PŘÁDNÁ, Stanislava – ŠKARPOVÁ, Zdena – CIESLAR, Jiří
2002 *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně* (Praha: Pražská scéna)
RICOEUR, Paul
2007 [1985] *Čas a vyprávění III.*, prel. Miroslav Petříček jr. (Praha: OIKOYMENH)
ROSENSTONE, Robert – KLUSÁKOVÁ, Veronika
2008 „Historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením", *Iluminace* 20, č. 3, s. 148–154
SULÍK, Ivan
2004 „Historicko-dobrodružný román (v podaní Jožo Nižnánskeho)" in Augustín Maťovčík (ed.): *Biografické štúdie* (Martin: Slovenská národná knižnica) s. 22–26
ŤAŽKÝ, Ladislav – ŠTRPKA, Ivan
1968 „Spoveď laureáta", *Kultúrny život* 22, č. 19, s. 1–2
SLÁVIKOVÁ, Anna
2011 „Zomrel L. Ťažký", *Korene* 2, č. 1–2, s. 30–31
ULIČIANSKA, Zuzana
2008 „Filmová pravda neexistuje", *Sme* (15.11.), http://www.sme.sk/c/4176273/filmova-pravda-neexistuje.html [prístup 15.3.2011]
WHITE, Hayden
1996 [1978] „Historicismus, historie a figurativní obraznost", přel. Vladimír Urbánek, *Reflexe. Filosofický časopis* 16, č. 2, s. 1–23

Jakubisko Case or History on the Film Screen in Two Pieces

The paper deals with historical themes in literature and film. Employing the classification of genres in literary theory it demonstrates the possible analogy in evaluating historical film and historical fiction according to the way in which they treat historical facts. Two films by Slovak director Juraj Jakubisko (*Zbehovia a pútnici,* The Deserters and the Nomads, 1968, and *Bathory*, 2008) representing two distant and distinct phases of his oeuvre are analyzed in order to display authorial poetics and its particular devices, taking into account the relation of the film to the original representation of the topic (literary fiction by Ladislav Ťažký in the former, historical facts in the latter film). While in the first case an autonomous artwork of gnomic meaning emerges from the process of creative adaptation, the other is an example of turning the historical stuff into a blockbuster made attractive and limited by conventional schemes of the media at the same time.

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Ako si vychovať rodičov?

Schematizácia literatúry a filmu – hlas mládeže prvej polovice šesťdesiatych rokov

EVA PALKOVIČOVÁ

Možno by sa zdalo na prvý pohľad zbytočné rozmýšľať nad druhoradými dielami, akými *Nylonový mesiac*, novela Jaroslavy Blažkovej z roku 1961, a film režiséra Eduarda Grečnera nakrútený podľa tejto predlohy v roku 1965, bezpochyby sú. Či je už nedokonalosť zapríčinená nedostatkom skúseností, talentu autora či nejakými vonkajšími okolnosťami, otvára súbor otázok, ktoré pri umelecky hodnotných dielach môžu zostať nepovšimnuté. Pomenovať, v čom spočívajú prehrešky voči vkusu, prečo dielo nevyžaruje silnú výpoveď, kde presne vznikajú prázdne, zbytočné, slabé miesta a ktoré sú oproti nim zaujímavejšie, predpokladá ozrejmiť si, aké nároky bývajú kladené na umelecké dielo vo všeobecnosti, ale aj čo pri pozeraní filmu či čítaní knihy očakávame my sami. Pri tom sa, samozrejme, nedá vyhnúť váhavému prestupovaniu jemných hraníc medzi banalitou a významovým detailom, medzi zaujímavým a trápne vyzývavým, citovým vydieraním a emocionálnou motiváciou, autorskou manipuláciou a túžbou čitateľa byť manipulovaný, čarom nechceného, náhodou a zámerom, medzi gýčom, literárnym klišé, tradíciou a iróniou. Práve v dielach, ktorých autori ešte nerozpoznávajú v hluku okolitých umeleckých štýlov, metód a názorov svoj vlastný hlas, presakujú na povrch dobové stereotypy či súkromné preferencie. Preto považujem za prínosné skúmať aj diela, od ktorých už po rokoch, keď stratili svoju platnosť ako príspevok do aktuálnej diskusie, ťažko očakávať estetický pôžitok.

V práci som využila (alebo až zneužila) tieto diela, pretože ma priviedli k úvahám, ktorými som sa od konkrétnej novely a konkrétneho filmu skôr vzdialila, akoby som zblízka odhaľovala pravidlá ich hry. Vybrala som si z nich práve ten princíp, ktorý im najviac uberá na hodnote a poukazujem najmä na miesta, v ktorých sa tento princíp prejavuje najzreteľnejšie. Ale pravdupovediac, knihe to už asi neublíži viac, ako si ublížila sama, keď si dovolila rozdeliť svet na dve časti a rozhodnúť o tom, kto a čo patrí k správnej časti a kto a čo patrí k tej nesprávnej, pričom film nebol schopný takúto polarizáciu dostatočne nalomiť. Tento princíp, nazvime ho schematizmom, je prirodzeným v literatúre, v ktorej dominuje iná ako estetická funkcia: rozprávky, povesti, mýty tradičné i mýty umelé, čiže napríklad schematizmus päťdesiatych rokov,

ale aj populárna literatúra, ktorá dáva len zrozumiteľné odpovede a potvrdzuje kolektívne ilúzie (porov. MOCNÁ 2004: 501–509). Ktorý z týchto štítkov sa vzťahuje na *Nylonový mesiac*? Predpokladám, že autorka ani režisér nepočítali pri tvorbe ani s jedným z nich, prečo sa teda pri analýze jednotlivých literárnych a filmových výrazových prostriedkoch stále vynára slovo schematizmus?

Novela *Nylonový mesiac* okamžite po vydaní vzbudila veľký ohlas. Na poslednej strane *Kultúrneho života*, v rubrike venovanej názorom čitateľov, rozpútal diskusiu list istej čitateľky, ktorá považovala novelu za propagáciu a obhajobu nemorálneho správania sa mladých ľudí, pričom ako protiklad, ktorý by mohol slúžiť mládeži vo veciach lásky ako vzor, uviedla príbeh Jany Eyrovej. Súhlasné reakcie na tento názor sa zakladali väčšinou na obavách rodičov zo straty nevinnosti (v skutočnosti skôr jej zdania, spočívajúceho v tabuizovaní intímnych tém) svojich detí alebo ich autority. Opačný postoj argumentoval zase, pre deti aj rodičov prínosným, otvorením témy lásky a sexuality mladých ľudí alebo faktom, že čítanie kníh nemá takú moc, aby naviedlo rozumných čitateľov na nemorálne myšlienky, rovnako ako dobré knihy nemajú moc prevychovávať zločincov, ktorí veľa kníh pravdepodobne ani v ruke nedržali. Väčšina mladých čitateľov však chápala tému a jej spracovanie v novele ako generačnú výpoveď, ktorá sa odvážila pomenovať ich skutočné problémy a názory.

A tak sa diskusia okolo novely nevzdialila od tradičného platónovského problému o sile umenia meniť ľudský charakter, čím sa napojila na dobové chápanie literatúry ako prostriedku výchovy socialistického človeka (porov. BÍLIK 2008: 33–35). Len zopár čitateľských príspevkov zaregistrovalo aj umeleckú úroveň knihy, tí vnímavejší jej vytkli nedostatočnú hĺbkovú analytickosť, zúženie problematiky len na erotiku či banálnosť príbehu. Toto je v podstate aj predmetom výčitiek odbornej kritiky: podľa Milana Hamadu „zvláštnou symbiózou nízkej úrovne poznania skutočnosti a človeka (proti ktorému sa Blažková bráni programovo tým, že jej predsa o nijaké poznanie nejde, že ona chce vsugerovať predstavu živého života a pod.) a akoby moderných postupov vzniká typ akejsi úpadkovej literatúry. Úpadkovej, lepšie povedané pokleslej preto, že je málo skutočná a povrchne pravdivá“ (HAMADA 1966: 249). To, čo najviac nadchýnalo obdivovateľov novely, bude jasnejšie zo zhrnutia deja.

Dvaja architekti, tridsiatnik Andrej a dvadsaťpäťročná Vanda, sa zoznámia na pohrebe Andrejovho nadriadeného a začnú sa stretávať. Obaja sú nezávislí, pokrokovo zmýšľajúci mladí ľudia, ktorí plnými dúškami vychutnávajú svoju mladosť a z nej tryskajúcu silu. Andrej rýchlo zabudne na Drahu, sestričku v nemocnici, ktorá je typom starostlivej a oddanej ženy a čoraz viac je očarený sebavedomou Vandou. Zoberie ju do hôr, kde si chce obzrieť polohu budúceho horského hotela, no najmä si predstavuje, ako budú s Vandou vo vzájomnej telesnej a duševnej

blízkosti, ktorá by mohla vyústiť do zásnub. Ako sa však stupňuje Andrejova zaľúbenosť a túžba nejako k sebe Vandu pripútať, tým viac sa ona cíti obmedzovaná, čo je pre ňu signálom na ukončenie vzťahu. Andrej tak z druhej strany zažije sklamanie, aké spôsobil Drahe. Druhá príbehová línia sa odvíja v rodine Andrejovho kolegu, advokáta Paštinského, ktorý ako predstaviteľ konzervatívnej generácie rodičov nemá pochopenie pre svojho adolescentného syna Jozefa. Po smrti nadriadeného má strach, či nový šéf proti nemu nevytiahne jeho podnikateľskú minulosť, no nakoniec príde o miesto kvôli svojej neschopnosti a neprispôsobivosti v práci. Tretia línia príbehu je postavená na známosti Vandy s miestnym poslancom, ktorý napriek svojmu vyššiemu veku Vandin postoj k životu, na rozdiel od Paštinských, obdivuje a čerpá z neho silu aj na zahnanie únavy zo svojho života, v ktorom mu popri plnení si pracovných povinností nezostáva priestor na vlastné sny. Postavu poslanca však pridala Blažková do príbehu až dodatočne, na žiadosť posudzovateľov, preto sa jej nebudem venovať.

Ideou zjednocujúcou konflikty vo všetkých troch dejových líniách je súperenie konzervatívnych a moderných životných postojov a hodnôt. Pod vlajkou konzervatívcov bojujú Paštinský s manželkou, Vandina sestra Zoša a Draha za rodinný život, serióznu prácu, zodpovednosť, konformnosť s kolektívom alebo starostlivosť hraničiacu až s túžbou vlastniť druhého. Proti nim obhajuje právo na vlastný, moderný pohľad na život Jozef Paštinský a Vanda, ktorí sa nahlas vysmievajú vyššie uvedeným hodnotám. Problematický je Andrej, ktorý síce vystupuje ako moderný, nezávislý a nadovšetko povznesený úspešný architekt, ale láska k Vande ho postupne zatláča medzi seriózných konzervatívcov. Tí sú v závere porazení: Andrej aj Draha zostanú sami a Paštinský zlyháva ako pracovník, aj ako otec. Navrch majú mladí, ktorí svoje ideály nevymenili za bezpečnú istotu. Takéto polarizované rozostavenie postáv, podľa ich vzťahu ku konkrétnej idei, nazýva Hamada „zjednodušeniami, ktoré sme zvykli voľakedy nazývať schematizmom“ (HAMADA 1966: 249). Schéma negatívna konzervatívnosť rodičov – pozitívna modernosť mladých, vtláča potom konkrétnu podobu jednotlivým zložkám rozprávania.

Miroslav Válek v kritickom pohľade na autorkine texty poznamenáva, že: „Jaroslava Blažková je typom spisovateľky, ktorá je trvale a vedome nad svojimi postavami, hľadí na ne z potrebného odstupu, bez toho, aby sa jej odcudzili“ (VÁLEK 1959: 4). Tento fakt má vplyv aj na rozprávača ako hlavného sprostredkovateľa informácií medzi autorom a čitateľom, ktorý je v tejto novele, ako aj vo väčšine jej ďalších textov, vševediaci a odkrytý. Oblasti jeho pôsobenia, v ktorých (de)formuje čitateľovu recepciu textu, môžeme rozčleniť dvoma otázkami: čo rozpráva a ako to rozpráva. Pri odpovedi na prvú otázku si všimnem situácie, dialógy a myšlienky postáv, ktoré rozprávač vyberá z univerza svojich znalostí, druhá otázka zahŕňa komentáre, ktorými sa prejavuje rozprávač na pozadí príbehu. Za explicitný komentár považujem podľa Chatmanovho

rozdelenia interpretáciu, súd a zovšeobecňovanie, implicitným komentárom je irónia (CHATMAN 2008: 237–267).

Rozprávač sprostredkúva čitateľom tie situácie, ktoré sú z hľadiska jeho zámeru relevantné. V tejto novele vidíme postavy často v priam exemplárnych situáciách, v ktorých môžu potvrdiť príslušnosť k jednej alebo druhej názorovej skupine. Rodinu Paštinských vidíme pri obede, pri ktorom sa zreteľne prejavuje autoritatívne presadzovaná hierarchia rodinných príslušníkov. Oslava Paštinského päťdesiatky zase umožňuje konfrontovať precitlivené a klebetné tetušky s nonkonformnými mladými: s Vandou, Andrejom a Jozefom. Vandu vidíme prebiehať cez ulicu pomedzi autá, dávať víťazný kôš na basketbalovom zápase a sprchovať sa po ňom v ľadovej vode.

Obsah dialógov neveľmi prekračuje možnosti, ktoré situácie primárne podnecujú. Zdôrazňujú typické vlastnosti a záujmy postáv: Vanda nezabúda pripomínať, že jej nie je nikdy zima a je stále hladná, tety na oslave sa sťažujú na choroby, silný alkohol a ohovárajú Vandu: „– Architektka. Z tých, viete. Chodia po stavbách v čižmách, medzi chlapmi. –To je zamestnanie pre dievča? Je to dnes mládež!“ (BLAŽKOVÁ 1967: 96). Mladí hovoria slangom, starí strojene. Pani Paštinská sa tematicky obmedzuje na stereotypné výčitky a sťažnosti na lenivosť, márnivosť a drzosť svojich detí. Mladí konverzujú o módnych dobových filmoch a umelcoch alebo o džezovej hudbe.

Rozprávač uplatňuje svoju vševedúcosť aj pri náhľade do vnútra postáv. Môže sa rozhodnúť či cúvne do úzadia a nebude svojím výrazným prejavom zacláňať čitateľovi v priamej komunikácii s postavou alebo prefiltruje vnútorný svet postáv cez svoju optiku. Intímne informácie o postavách, sprostredkované priamou reprodukciou ich myšlienok, spomienok či zmyslových vnemov bez posudzujúceho nadhľadu rozprávača nedovoľujú čitateľovi vnímať ich ako komické, čiže zjednodušené a čiernobiele. Draha napríklad vie, že ňou Andrej opovrhuje, a tak sa vysmieva vlastnej slabosti, snaží sa nepodliehať pocitom beznádeje: „Znovu sa na seba hnevala, že sa nevie odpútať, sama seba otravuje. Niečo jej chýba. Najesť sa, okúpať a uložiť do teplej postele. Tento týždeň mala už dve nočné. To všetko robí únava. Najsť sa, ľahnúť si, spať a všetko bude v poriadku“ (TAMŽE: 20–21). Drahina vecná analýza v polopriamej a nepriamej reči odkrýva jej racionalizujúci prístup k problémom, čitateľ má teda možnosť všimnúť si ďalšie zákutie jej osobnosti a z jej cynizmu vydedukovať aj mieru bolesti, ktorú ním skrýva. Dôraznejšie upozorňovanie autorky na bolesť či neistotu ako na hlbšiu motiváciu správania sa postáv má už podobu priamočiarych vysvetlení: objavujú sa jednak ako zložky deja – tak Draha spoza steny počuje recitovať synčeka svojej domácej: „Jedna mater mala, v mlieku kúpavala, zlatým povojníčkom...“ (TAMŽE: 27), jednak ako konštatovanie rozprávača: „Drahe sa žiadalo povíjať

niečo povojníčkom...“ (TAMŽE: 28). Na miestach, kde fakty hovoria samy za seba, prechádza rozprávač od citového vydierania k pozorovaniu zaujímavých detailov a z postáv nerobí karikatúry, ale mnohorozmerné postavy s vnútornými konfliktami. No keďže aj pri vnútorných exkurzoch pociťujeme rozprávačove sklony ukazovať z postáv len to, čo príliš nevytŕča z foriem, do akých ich potrebuje vtesnať, zachytiť ich sugestívnu plastickosť, ktorá sa ako možnosť vynára zo zákulisia rozprávania, dokáže čitateľ najmä vkladom vlastných poznatkov a životných skúseností. Čiže veľmi tvorivou interpretáciou.

Komentáre rozprávača sú jedným z hlavných dôvodov, pre ktorý sa rozptyl významov jednotlivých zložiek príbehu pociťuje ako redukovaný. Interpretujúce a hodnotiace atribúty, adverbiá a menné prísudky v tvare „X bolo nejaké“, sprevádzajú vonkajšie okolnosti: „Krajina bola modrá, biela a ružová, ale modrá najviac. V tej modrej bolo niečo veľmi čisté a radostné“ (TAMŽE: 71) alebo pohyb, mimiku, hlas či gestá postáv, odkazujúce na vnútorné deje: „Odložil pohár s kávou, lenivo sa zdvihol. V slúchadle sa ozval Drahin triezvy hlas“ (TAMŽE: 32). Uvádzacie vety priamej reči nezostávajú pri neutrálnom povedal/zvolal/ozval sa, ale použité sloveso obsahuje emocionálny komponent, ktorý zvyčajne nesie aj isté hodnotenie. Postavy napríklad jačia, hučia, zívajú, prskajú, syčia. Treba ešte dodať, že tieto postupy nie sú ojedinelou zaujímavosťou, naopak, zriedka sa nájde veta, v ktorej by prevažovala priliehavá informácia o veci nad informáciou o tom, ako vec zvonku vníma konkrétny pozorovateľ. Extrémne sa rozprávačova tendencia podávať svet ako grotesku prejaví vtedy, keď zasahuje aj mentalitu psa, ktorý „sa mraští nad benzínovým zápachom“, sleduje Vandu „dôverčivými očami“, chutí mu guláš, či „vďačne sa stúli do rohu“ (TAMŽE: 34–39).

Štýl, akým Blažková formuje svojho rozprávača, bol v čase vydania knihy vítaným rozšírením výrazových možností. Popri priamych, vecných konštatovaniach o tom, aké veci sú, používa často metafory a prirovnania, čo spestruje rozprávačské komentáre a špecifikuje emócie obsiahnuté v príznakoch vecí a dejov. Je to formálna demonštrácia práva na vlastné videnie sveta, hravé a fantazijné namiesto vecného a konvenčného, k čomu tvorí paralelu Vandin konštantný atribút vyjadrený v jej replikách „Vyzerá ako...“. Hamada o autorke hovorí, že: „jej poetizačné úsilie má skôr funkciu ornamentálnu, a nie významovú“ (HAMADA 1966: 251). Naráža tým na skutočnosť, že Blažkovej obraznosť má vysokú frekvenciu a sémantické polia sa v nej prepájajú často len na základe veľmi voľných asociácií. Nedbá sa pritom na ich funkčnosť a opodstatnenosť z hľadiska hlbšieho ponoru do princípov ľudského konania. Príkladom môže byť káva z termosky, ktorá bez súvislosti, ba až v rozpore s nalievajúcim vrátnikom v závode, vonia „bakelitom a výletmi“ (BLAŽKOVÁ 1967: 66).

Rozprávač svoju vážnosť aj spochybňuje: použitím ironického tónu upozorňuje, že trošku preháňa. Komický pohľad na príbeh si vyžaduje istú schematickosť, a aj preto patria tieto miesta novely medzi najlepšie, čo si všimol aj kritik Matej Milota v súvislosti s Blažkovej skoršími textami: „Zdá sa, že Blažková je najpresvedčivejšia práve v satire, kde istá jednostrannosť a nedostatok psychologizovania sa nepociťuje tak pálčivo“ (MILOTA 1957: 190). Niektoré postavy sú výlučne komické, iné najmä vážne, čo je miestami v konflikte s ich dvojrozmernými kontúrami, ale ironizujúci tón zvolí rozprávač aspoň raz pri všetkých postavách, napríklad pri opise nahnevaného Andreja, keď hrozí, že milenci nebudú mať v horskej chate samostatnú izbu: „Pán architekt skočil ako tiger a zreval“ (BLAŽKOVÁ 1967: 73). Výnimkou je len Vanda, čo svedčí o tom, že je pre rozprávača nedotknuteľnou postavou. Aj jednoduchosť a banálnosť fabuly takéto vysvetlenie podporuje: príbeh vlastne bez prekážok smeruje k pointe, a tou je víťazstvo Vandinej nezávislej osobnosti, ktorá bola aj podľa dobových čitateľov a kritikov jednou z najpríťažlivejších súčastí novely. Môžeme povedať, že Vanda si svoj šarm zachovala dodnes a jej odpoveď na otázky týkajúce sa vzťahov medzi silnými a slabými ženami a mužmi je podnetná pre čitateľov bez ohľadu na časopriestor ich života. Okrem moderných názorov či nekonvenčných postáv sa novela hlási k modernej dobe tematizovaním každodennosti až intimity, všedných detailov a faktov bežného života, humorom, iróniou, bizarnými až groteskými prvkami. Príbeh zaznamenáva krátku, z hľadiska protagonistov viac alebo menej podstatnú životnú epizódu, čo sa stane pre prózu nasledujúcej dekády príznačné, a prelínajú sa tri tematické plány. Interpretujúce a hodnotiace rozprávanie v tretej osobe však v prípade novely *Nylonový mesiac* podriaďuje tieto prostriedky autorkou predefinovanému názoru na svet tak, aby čitateľ nemal možnosť čerpať z diela svoje individuálne výklady.

Eduard Grečner spracoval novelu do filmovej podoby o štyri roky neskôr, v roku 1965, a kritiky sa v hodnotení vcelku zhodovali. Za všetky citujem Petra Mihálika: „Nylonový mesiac je filmom-pózou, chýba mu úprimnosť, vtip, odstup režiséra, nedostáva sa mu ani tých kvalít, čo si dodnes uchovala jeho predloha“ (MIHÁLIK 1966: 5). Téma, hrdinovia či prostredie už po časovom odstupe pôsobili neaktuálne a režisér nedokázal príbehu vdýchnuť nový život (HASMANN 1966: 57). V románe mu bola podľa jeho vlastných slov blízka istá citová prázdnota a večná ľudská túžba po harmónii, ktorú človek nachádza a vždy znovu stráca (HIRŠ 1965: 4). Z toho je zjavná snaha posunúť akcent filmu smerom k hlbšiemu, filozofickejšiemu problému, aký je nosnou myšlienkou predlohy, ktorú vyčerpáva Vanda a jej životný štýl demonštrujúci právo človeka na slobodu, vlastný názor, ženskú nezávislosť a silu. Režisér sa však rozhodol zostúpiť do týchto existenciálnych hlbín prostredníctvom rovnakého, ba paradoxne ešte extrémnejšieho

našepkávania divákovi, ako má „odhaliť" významy príbehu. Využíva pritom prostriedky, ktoré majú literatúra a film spoločné, čiže situácie a dialógy. Literárne prostriedky komentujúceho rozprávača a autorského štýlu nahrádza filmovými: strih, pohľad kamery, snímané detaily, hudba, vnútrozáberová montáž, vizuálne stvárnenie priestoru a postáv, hra herca.

Fabula filmu je redukovaná na sieť vzťahov medzi Vandou, Andrejom, Drahou a rodinou Paštinských. Protikladnosť skupín umocňuje oproti predlohe Jozef, ktorý má vo filme väčší priestor: už nie je len žiakom, ktorý vo voľnom čase počúva pred hudobninami džezové platne, ale sám je aktívnym hudobníkom, ktorý musí doma klamať, aby mohol skúšať a koncertovať. Ďalším zvýraznením je Draha: miesto nemocnice pracuje v Domove opustených detí, čím sa aspoň čiastočná motivácia Drahinho správania nahrádza jednoduchšou symbolikou nenaplnenej túžby po rodine zo strany detí aj Drahy. Nová postava, Vandina kolegyňa, ktorá pre domáce práce a státie v rade na potraviny nemá čas na kultúru a zábavu, zdôrazňuje zase Vandinu slobodu. Vandin nadriadený, ktorý jej chce večer u seba doma vysvetľovať, ako sa má začínajúca architektka „zmestiť do typizovaných rozmerov" a dostane sa mu cynického odmietnutia, je príležitosťou ukázať Vandin pevný charakter a briskný humor. Hoci sú Vanda i Zoša v knihe ryšavé, vo filme má Vanda tmavé rozpustené lietajúce vlasy a Zoša uhladené ťažké vlasy takmer biele, čo spriehľadňuje a zjednodušuje kontrast sestier. Medzi postavy, ktoré sa vo filme neobjavujú, patrí napríklad Andrejova matka, ktorá čerpá životnú silu z panteistických kníh, čo potvrdzuje vážny tón filmu a ochudobňuje príbeh o humor.

Potreba zmenšiť šírku rozprávania sa odrazila v škrtaní scén a dialógov: obetované boli väčšinou vecné, civilné a vtipné rozhovory, čo vyhrotilo neprirodzenosť tých zachovaných a Martina Porubjaka viedlo k tomu, aby ich nazval pseudointelektuálskymi a kŕčovitými (PORUBJAK 1992: 90). V rozhovoroch explicitne riešia základné konflikty zástupcovia oboch skupín. Rovnako ako v prípade pridaných postáv, aj pridané situácie skôr dovysvetľovávajú, akoby pridávali situáciám nové rozmery. Napríklad skúška kapely mladého Paštinského sa odohráva v knižnici, kde starší pán knihovník ukladá vzorne pozväzované knihy do poličky a prebehne tento dialóg: „ – Máte medzi tým šalátom aj niečo o džeze? Požičajte nám. – Mám tu jednu knihu o konci sveta. Presne takýto váš rev bude sprevádzať našu poslednú hodinu" (GREČNER 1965). Formou dialógu sú divákovi sprostredkované aj myšlienky postáv, v knihe realizované ako vnútorný monológ, polopriama alebo nepriama reč, ktoré ich usvedčujú z konzervatívnosti alebo modernosti. Paštinský svoje dojmy z pohrebu rozpráva manželke, no zatiaľ čo vo forme vnútorného monológu sú filozofujúce úvahy znesiteľné, vyslovené nahlas tuhnú na kŕč: „Je to radosť v poctivosti zošedivieť, s poctami si ľahnúť do hrobu. S čistým svedomím odpočívať v pokoji, v tichu" (GREČNER 1965). Vanda zase obráti z chodníka pohľad

na oblohu, kamera zaberie letiaci kŕdeľ husí a počujeme: „Pozrite sa, tak by som chcela mať krídla“ (GREČNER 1965). Táto sekvencia ešte môže byť alúziou na módny sovietsky film *Žeriavy tiahnu* (1957), ktorý sa spomína v knihe na približne rovnakom mieste a v ktorom je hlavnou postavou podobne nezávislá a silná Veronika.

Kým v literárnom diele popisuje rozprávač iba sémanticky relevantné vecné detaily a domyslieť ostatné zostane úlohou pre čitateľovu predstavivosť, vo filme túto kompetenciu preberá režisér (nesúci zodpovednosť za všetky čiastkové umelecké výkony podieľajúce sa na tvorbe filmu). Dotvára obraz podľa vlastnej interpretácie, s cieľom nenarušiť pravdepodobnosť celku. Predmety, ktoré si zvolil režisér v tomto filme, neprehlbujú postavy a dej o nové dimenzie, len o ďalšie potvrdzujúce synonymá rozširujú základné, od začiatku budované rozdelenie. Byt Paštinských je meštiacky staromódny: zrkadlo a obrazy v zlatých barokových rámoch, vyleštené, vzorne poukladané sklo v sekretári, samovar, kachle, kyvadlové hodiny, starožitná komoda, porcelánový obedový servis. Pomalé kĺzanie kamery po zariadení domácností (byt Paštinských, Zošine starožitnosti, Drahina strohá izbička, Andrejov pracovný kút) zdôrazňuje charakteristiku ich obyvateľov. Pani Paštinská nosí vysoký účes a na oslave ponúka alkohol v pohárikoch na stopke na striebornej tácni. Paštinský vlastní zbierku platní so starou hudbou, s láskou ich opraŠuje a na oslave rozpráva Vande, že stará hudba je ako útočisko. Tento dialóg a motív starej hudby tiež nahrádza vysvetľovanie literárneho rozprávača o Paštinského postoji k životu, ktorému bola v knihe venovaná dlhá pasáž. Jozef prichádza na obed k prestretému stolu s tranzistorom, z ktorého ide džezová hudba, zaujato číta časopis (formátu Svetovej literatúry) a kladie rodičom nepríjemne priame otázky, akoby ho mladosť oprávňovala zastávať miesto nepoškvrneného arbitra vo veciach skutočnej morálky. Stereotypným atribútom Jozefovej mladosti je fajčenie a chodenie poza školu; v úlohe „umelca“ reprezentuje protiklad exaktnosti (prepadá z fyziky) a múzickosti.

Hra hercov je vo filme najdôležitejším prostriedkom, pomocou ktorého sa divák stotožní s postavou a pochopí, čo skutočne prežíva. Grečner obsadil do filmu hercov – neprofesionálov, „aby sa podporila ilúzia pravdy“ (–FJL– 1965: 7). Výsledkom je však najslabšia stránka filmu, pretože beztak slabým dialógom nepridávajú ani zdanie pravdepodobnosti. A hoci je predstaviteľ Andreja najschopnejším hercom, aj tých málo scén, kde sa môže prejaviť, je skrátených na dĺžku potrebnú len na vyslovenie repliky a estetický pôžitok si tak divák nestihne vychutnať. Porubjak z toho usudzuje, že „Grečner pravdepodobne – tak to v týchto jeho filmoch vyzerá – chcel mať z hercov poslušné bábky: a na tento účel sa mu omnoho viac hodili neskúsení, ľahko manipulovateľní neherci ako predsa len skúsenejší profesionálni herci“ (PORUBJAK 1992: 90). Narežírované gestá zase zosilňujú stereotypne priradené vlastnosti: Andrej vždy drží Vandu okolo

pliec, dáva jej svoj šál, hladká jej vlasy, pozorne sa na ňu díva, čo mu na rozdiel od knihy, kde má jeho láska svoj vývoj, už od začiatku priraďuje majetníckosť a žiadostivosť. Detailné zábery tváre analogicky pripomínajú literárneho rozprávača, ktorý popisuje a interpretuje mimiku, výraz v očiach, tón hlasu, emocionálnu náplň úkonu, gesta. Kamera je tak pohľadom, ktorým sa dá vniknúť cez obraz hlbšie do ľudských emócií. Výrazne najdlhšou sekvenciou filmu je koncert hudobnej skupiny Jozefa Paštinského. Okrem hudobníkov, ktorých tváre prezrádzajú maximálne nadšenie, sú zblízka snímané aj tváre poslucháčov, ktoré majú vyjadrovať až tranz z hudby. Presvedčivé a zaujímavé výrazy v tvárach hercov by mohli vniesť rozmer ľudskej jedinečnosti, rozmanitosti, naznačovať rozličné postoje k hudbe či hodnotenia výkonu kapely. Zo všetkých zúčastnených však srší taká eufória, že zjavne nie sú v stave rozoznať falošný spev a detinskosť hry na Beatles. Nakoniec sa teda význam tejto scény, ktorá nám dĺžkou nahovára svoju sémantickú nasýtenosť, obmedzuje len na tézu: mladí, nekonvenční a moderní ľudia sú svojou životnou vitalitou, odhodlanosťou a nadšením pre krásu potenciálom do budúcnosti.

Uvažovaním o možnostiach pohľadu kamery som prešla k možnostiam nahradenia komentárov literárneho rozprávača vo filme. Keď kamera sleduje hovoriaceho, potvrdzuje dôležitosť jeho slov, respektíve emócii ukrytých v jeho mimike a gestách. Pokiaľ platí o dialógoch, že ich funkcia je zredukovaná na potvrdenie polarizácie fiktívneho sveta, tak pohľad kamery sleduje tiež tento cieľ. Keby sa totiž záber zacielil napríklad na účinok slov na počúvajúceho partnera v dialógu, výrazom jeho tváre by sa dali slová spochybniť, naznačiť možný nesúhlas, problémovosť. Záber upriamený na celkom iný objekt ako na komunikujúcich by mohol, kontrastujúc s obsahom slov, vytvoriť metaforu. Podstatu verbálnej zložky potvrdzuje kamera tým, že postava prehovorí väčšinou presne v okamihu, keď kamera zastaví na jej tvári a hneď po dohovorení nasleduje strih, čo pôsobí tak, akoby divák nemal byť svedkom príbehu ako takého, ale má zhliadnuť a vypočuť si len to, čo mu rozprávač presne určil.

Najvýraznejším formálnym experimentom vo filme je pohľad subjektívnej kamery spoza čierneho závoja v úvodnej scéne zobrazujúcej pohreb. Zameranie objektívu kopíruje pohľad vdovy upriamený na fotografa. Na nasledujúcom zábere sa závoj odhrnie, ozve sa cvaknutie fotoaparátu, vdova sa na okamih zastaví, čo treba vnímať ako fotografickú snímku, a vzápätí sa pýta: „Bude to dosť ostré? Potrebujem snímky pre sestru do Kanady“ (GREČNER 1965). Kamera teda vysvetľuje, na čo sa vdova díva a jej slová vysvetľujú, s akým to robí zámerom. A hoci je charakter ženy znázornený v rámci tohto filmu výnimočne inovatívne, divákovi na interpretáciu výnimočne široký priestor nevytvára.

Prostriedkom, ktorým sa zvyčajne dosahujú vizuálne metafory, produkujú významy, symboly, paradoxy, je vnútrozáberová montáž. V jednom zábere sa tu vedľa seba viac ako

motívy, ktorých zrážkou by iskrila metafora, ocitajú motívy protikladné, odvíjajúce sa od známej schémy. Exemplárnym príkladom je záverečná scéna: kamera z nadhľadu zaberá najprv Paštinského ako sa prechádza po prázdnom námestí a jediným spoločníkom mu je pes, ktorý pripomína toho, ktorého sa snažili Andrej s Vandou niekde zbaviť, no vždy sa k nim vrátil. Túto časť záberu sprevádza vážna hudba, ktorá prechádza do big beatovej pesničky Jozefovej kapely a kamera sa otáča do vedľajšej ulice plnej ľudí, až sa zastaví na Jozefovi, ktorý s cigaretou v ruke, ležérne opretý o stenu, konverzuje s dievčaťom. Takto kontrastne pôsobí aj Zoša a byt, ktorý vyzerá ako múzeum starožitností, keď do neho vstúpia Vanda a Andrej. Tých sme na základe predchádzajúceho deja už mohli identifikovať ako moderných a nekonvenčných, napokon, Andrej chcel ísť k Vande domov s celkom konkrétnym zámerom. Magické cinkanie starožitných hodín, ktoré sprevádza ich príchod do bytu, negatívne nadväzuje napríklad na džez v kaviarni, z ktorej odišli a ktorý v hudobnom automate vybral sám Andrej.

Strih a montáž susediacich záberov tieto protiklady zdôrazňuje ešte prudšie: detailný pohľad na smutnú Drahu, ležiacu v prázdnej izbe, je ostro prestrihnutý bozkávajúcimi sa Andrejom a Vandou. Rozlúčkový rozhovor medzi Andrejom a Drahou nadväzuje prostredníctvom zvuku na nasledujúci záber: Draha vysloví Andrejovo meno, už keď obraz ukazuje Andreja bežiaceho po ulici, ktorý následne rovnakým naliehavým tónom volá na Vandu.

Pri knihe som spomínala ornamentálnosť autorkinho štýlu a aj vo filme by sa dala takáto maniera vysledovať. Úlohu verbálneho „vyzerá ako“ tu zastávajú rôzne detaily prostredia, bizarné postavičky alebo aj vložené dialógy, ktoré majú umocniť dojem, atmosféru situácie, respektíve poukazujú na absurditu sveta, čo sa dá miestami chápať aj ako kritika socialistickej doby: v pohostinstve, kam sa prídu Vanda a Andrej najesť, sedia a spievajú nad pohármi piva hostia výlučne mužského pohlavia, ktorí si Vandu lačne obzerajú a nahlas komentujú svoje postrehy, Drahe prechádzajúcej sa smutne po uliciach ponúka malý chlapec kvety, Vandina domáca chce Andreja zdržať ukazovaním nahých obrázkov, vrátnik, ktorý nevie nájsť v zozname zamestnancov Vandino meno, sa hnevá na Andreja, že sa mu nepozdáva ani jedno ženské meno, ktoré mu predčítava. V kaviarni sa odohrá absurdný dialóg s čašníčkou: „ – Čaj s citrónom? – Áno. – Citróny nemáme“ (GREČNER 1965).

Irónia, ktorou v novele rozprávač spochybňoval vážnosť hlavných postáv, a tým odľahčil aj vážnosť vlastného rozprávania a skalopevnosť svojho postoja smerujúceho k dogmatizmu, sa vyskytuje vo filme len v niekoľkých momentoch. Chlapci spievajú niekedy falošne, čo prezrádza prevahu nadšenia nad schopnosťami a vtipná je poznámka po koncerte v šatni o tom, že sa Beatles môžu „odstreliť, lebo taká konkurencia ich zloží“ (TAMŽE). Rozprávač nechá chlapcov trochu sa strápniť a túto iróniu zduplikuje aj poznámka učiteľa fyziky, prítomného na koncerte

v bielej košeli a čiernych okuliaroch, s výzorom tajného agenta, ktorý hodnotí Jozefov spev s úsmevom: „Strašné" (TAMŽE). Ironická, no obsahovo málo originálna scéna, výnimočne kriticky namierená (v knihe sa nevyskytuje), ukazuje schôdzu na Vandinom pracovisku, kde vedúci číta zahraničnopolitický príspevok, pracovníci sa rozprávajú, ženy navíjajú vlnu, čítajú sa noviny a na záver sa súhlasne zahlasuje za nejaký zbytočný konsenzus. Nadhľad vanie aj z komentára Júliusa Satinského (vystupuje v jedinej scéne spolu s Milanom Lasicom a autorom hudby k tomuto filmu Iľjom Zeljenkom v roli seba samého ako Vandin dobrý známy), ktorý na margo Andrejovho rázneho „únosu" Vandy zo spoločnosti dodá: „Teda páni, tomu sa hovorí štýl" (TAMŽE).

Ústredným symbolom filmu je mesiac. V knihe sa spomína len raz, v izbe horského hotela, keď Vanda v noci vstane a premýšľa nad svojím znepokojením zo vzťahu s Andrejom. Andrej sa zobudí a Vanda povie: „Poď sa pozrieť. Majú tu nylonový mesiac" (BLAŽKOVÁ 1967: 80). Obrovský mesiac v splne za oknom Domova opustených detí a dieťa, ktoré vystiera z postieľky rúčku, akoby chcelo mesiac dočiahnuť, je posledným obrazom filmu. Idú cezeň záverečné titulky, takže divák sa stihne utvrdiť o kľúčovom význame tohto symbolu. Jeho výklad nie je nijakou hádankou a divák ho pochopí prostredníctvom sekvencie filmu, v ktorej vyslovením slova rozchod vyvrcholí neporozumenie páru spočívajúce vo vzrastajúcej Andrejovej túžbe Vandu ovládať a Vandinej brániť svoju samostatnosť. Andrej hovorí: „Len pokojne, nechcem nič, len ťa celý život nosiť v náručí" (GREČNER 1965) a Vanda prudko odchádza. Tento záber prechádza do obrazu dieťaťa načahujúceho sa za mesiacom, ktorému sa mimo obraz prihovára Drahin hlas: „Tichučko, ľažkaj si" (TAMŽE). Paralely vzťahov v štvoruholníku Draha, Andrej, Vanda, dieťa sú teda jednoznačne určené. Vanda z Andrejovho života odíde a symbol dieťaťa, ktoré sa načahuje za mesiacom, hoci ho nikdy nemôže vlastniť, je definitívne vysvetlený.

Grečnerova snaha o moderný výraz, „blízky tendenciám francúzskej novej vlny" (KALINOVÁ 1966: 9), je vo filme rozpoznateľná jednoznačne: mozaikovitosť, zameranie na detail, kontrast medzi časťou a celkom, metonymickosť a metaforickosť, estetizácia obrazu, narúšanie synchrónnosti zvuku a obrazu, práca so zvukmi, džezovou, tanečnou či neobarokovou hudbou, ktorá tu tvorí kontrapunkt civilizmu, subjektívna kamera, autentickosť postáv, prostredia, príbehu, strihová metóda so snahou zobraziť realitu v jej totalite a neštylizovanej bezprostrednosti (porov. OBUCH 1992: 60, LEXMAN 1992: 105). Hasmann však v recenzii stroho konštatuje, že film sa len tvári moderne, Obuch hovorí o vnútorne rozpornej tvorbe Eduarda Grečnera. Napriek tomu, že bol Grečner „jeden z našich teoreticky najlepšie fundovaných mladých režisérov" (KALINOVÁ 1966: 9), v *Nylonovom mesiaci* sa mu nepodarilo svoje poznatky zo svetovej kinematografie pretaviť do kvalitného filmového diela.

Novela Jaroslavy Blažkovej je pokladaná za najvýznamnejšie dielo z jej produkcie, film Eduarda Grečnera patrí k jeho najslabším. Dôvod, ktorý umožňuje ich porovnanie so schematizmom, bude teda pri každom z autorov rôzny. U Blažkovej naznačujú príbuznosť so schematizmom na ideovej rovine jej skoršie poviedky, ktoré sú explicitne konformné s politickým režimom, hoci sa v nich socialistické posolstvo prikrýva modernosťou výrazu, tém či inovatívnymi subjektívnymi konfliktami (BLAŽKOVÁ 1957, 1959). V čom sa skrýva táto ideologická vrstva príbehu? Kľúčovým je opäť protiklad medzi skupinami postáv a ich konštantné atribúty a rekvizity. Pozitívne postavy, ktoré rozprávač ponúka ako sympatické pre čitateľa/diváka, charakterizuje mladosť, nekonvenčnosť, modernosť alebo aspoň vyznávanie týchto hodnôt. Presadzovanie svojho pohľadu na život, práv na realizáciu svojich túžob a názorov sa spája aj s určitou bezohľadnosťou: Jozef nerieši dilemu, či svojim rodičom ubližuje, pretože sa cíti v práve a pretože sú Paštinskí zobrazovaní tak jednoznačne negatívne, nenapadne nám súcitiť s ich starosťami. Vandina láska sa tiež rýchlo zmení na opovrhovanie, keď Andrej definitívne potvrdí svoju príslušnosť ku konzervatívcom. Istota prerastajúca do agresivity je príznačná pre hrdinov próz, ktorých primárnym a neskrývaným zámerom bola výchova „nového socialistického človeka“. Keď sa kladný hrdina stretol s nepriateľom komunizmu, nemal zábrany použiť hocijaké prostriedky, aby demonštroval svoju morálnu či fyzickú nadradenosť. Vandino športové nasadenie pri basketbale, odvaha pri lyžovaní a rýchly metabolizmus (večný hlad a horúčosť, vo filme nedostatočne zohľadnené pri výbere herečky) sú analogickými vlastnosťami k sile a odvahe robotníka premáhajúceho železo v továrni (BÍLIK 2008: 112). Andrej sa Vandy pýta na šľachtický pôvod, o ktorom sa zmienila Zoša, a Vanda ironicky odpovedá: „Ak ťa to nezarmúti, ja som obyčajná plebejka“ (GREČNER 1965, podobný dialóg aj BLAŽKOVÁ 1967: 35). Možná ne-ľudovosť hrdinky je tu zosmiešnená, rovnako ako je Zoša, milujúca stredovek, groteskou postavou a byt Paštinských a Zošine starožitnosti predmetom údivu, no nie obdivu. Vanda sa po pohrebe vysmieva z celého obradu vrátane latinčiny, hoci ľudový až pohanský akt rozlúčky s mŕtvym, ktorého boli svedkom v horách, ju očaril. Andrej a Vanda sú architekti, čo je obľúbené dobové literárne klišé, pretože architekt už nie je robotník, ktorého potenciál hlavnej postavy sa v prvej polovici päťdesiatych rokov rýchlo vyčerpal. Architekt je vzdelanejší, má širšie záujmy a názory, a preto generuje rôznorodejšie sujety, no pritom v ňom zostáva zachovaný ideál „budovania“ socializmu. K záujmom mladých patrí umenie, samozrejme aktuálne, čo tak trochu prezrádza, že je pre nich zaujímavejšia módnosť, ako umelecká hodnota sama o sebe. Proti čomu sa teda mladí búria? Proti rodičom, ktorých reprezentujú hodnoty vracajúce sa do minulosti: úcta k starším ľuďom, starým predmetom i starému umeniu. Toto všetko je tu prezentované ako

smiešne, pokrytecké, obmedzené, spiatočnícke, brzdiace pokrok, čo sú argumenty používané oficiálne proti tzv. meštiactvu.

Nepriateľ, argumenty proti nemu i spôsob ich použitia, čiže schematické metódy zobrazenia, ktoré zjednodušujú realitu a ukazujú len presadzovaným ideám adekvátne výseky, opakované potvrdzovanie jediného možného výkladu, premena metafor na symboly, estetické, ktoré slúži mimoestetickému. To má spoločné umenie obdobia schematizmu a *Nylonový mesiac* – jedno sa angažuje v prospech socializmu a druhé (dve), na prvý pohľad za právo na slobodu ľudskej, špeciálne ženskej individuality, čo je chvályhodné, na druhý pohľad za práva adolescentov, čo je trochu povrchné. Ak chceli obaja autori demonštrovať potrebu plurality, ktorá je najvlastnejšou vlastnosťou umenia, vybrali si na to spôsob, ktorý ju prakticky popiera. Blažková sa tak veľmi usilovala objasniť svoju predstavu nezávislosti a slobody, až ju odoprela čitateľovi, Grečner do priezračných symbolov pretavil svoju víziu načahovania sa za nedosiahnuteľným. Ani veľkolepé gestá vzbury a túžby tak dobovú zväzujúcu normatívnosť nerozkladajú, ale naopak, potvrdzujú právoplatnosť názoru, že svet sa dá rozdeliť na správne, čo treba presadzovať akýmikoľvek prostriedkami, a nesprávne, čo treba akýmikoľvek, tradičnými či modernými, prostriedkami rozvrátiť.

PRAMENE

BLAŽKOVÁ, Jaroslava
1957 „Tak málo poézie“, Mladá tvorba 2, č. 5, s. 141
1959 „Celkom krátka cesta“, Mladá tvorba 4, č. 11, s. 8–10
1967 [1961] *Nylonový mesiac* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

FILMY:
Nylonový mesiac (1965, réžia Eduard GREČNER)
Žeriavy tiahnu (Letʼjat žuravli, 1957, réžia Michail KALATOZOV)

LITERATÚRA

BÍLIK, René
2008 *Duch na reťazi* (Bratislava: Kalligram)
–FJL–
1965 „Širokouhlý mesiac“, *Beseda* 5, č. 36 (11. 9.), s. 7
HAMADA, Milan
1966 V *hľadaní významu a tvaru* (Bratislava: Smena)

HASMANN, Rudo
1966 „Jedna či dve príležitosti?“, *Mladá tvorba* 11, č. 4, s. 56–57
HIRŠ, Peter
1965 „Nylonový mesiac a asociácie“, *Práca* 20, 20. 6., s. 4
1966 „Nylonový mesiac“, *Práca* 21, 12. 2., s. 4
CHATMAN, Seymour
2008 [1978] *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu* (Brno: Host)
KALINOVÁ, Agneša
1966 „Trochu smutná recenzia“, *Kultúrny život* 21, č. 10 (4. 3.), s. 9
LEXMAN, Juraj
1992 „Filmová hudba“, in Václav Macek (ed.): *Slovenský hraný film 1946–1969* (Bratislava: Slovenský filmový ústav), s. 93–110
MIHÁLIK, Peter
1966 „Premárnená šanca“, *Ľud* 19, č. 35a (10. 2.), s. 5
MILOTA, Matej
1957 „Poznámky o próze II. (Búrka v pohári vody)“, *Mladá tvorba* 2, č. 6–7, s. 189–191
MOCNÁ, Dagmar
2004 „Populární literatura“, in Dagmar Mocná – Josef Peterka (eds.): *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha – Litomyšl: Paseka), s. 501–509
OBUCH, Andrej
1992 „Vývojové premeny režijných princípov slovenského hraného filmu“, in Václav Macek (ed.): *Slovenský hraný film 1946–1969* (Bratislava: Slovenský filmový ústav), s. 55–63
PORUBJAK, Martin
1992 „Od falošných ilúzií k autentickému jestvovaniu“, in Václav Macek (ed.): *Slovenský hraný film 1946–1969* (Bratislava: Slovenský filmový ústav), s. 85–92
VÁLEK, Miroslav
1959 „Zobraziť život svojho ľudu“, *Mladá tvorba* 4, č. 1, s. 2–4

How to Educate One's Own Parents? Schematisms in Fiction and Film – Voice of the Youth of the First Half of the 1960s

The focus is on the Slovak fiction *Nylonový mesiac* (1961) by Jaroslava Blažková and its film adaptation directed by Eduard Grečner (1965). Both works are observed in their particular literary and cinematic qualities in order to identify elements and devices that result in what could be referred to as artistic failure for the sake of ideology. The schematic representation of the 1960s reality ensues from a clear division of the fictional world and the characters into the modern and conservative part. Though some innovative aspects may be observed in the structure of the fiction, the omniscient narrator presents his audience with a storyworld constructed according to the above mentioned pattern, thus controlling readers' interpretation and keeping it within the realm of what is permitted. This feature identifies the work as a heir of the precedent period shaped by communist ideology. In employing both modern and traditional devices of cinematic language, Grečner only emphasized this aspect by accentuating antagonisms in the storyworld and by transparent symbolism.

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Mlčení a řeč, zvuk a ticho ve filmové adaptaci

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Muška v inom svetle

Komparácia Maupassantovej poviedky „Muška“ a filmovej adaptácie Juraja Herza *Sladké hry minulého léta*

ĽUBOŠ LEHOCKÝ

Kým literatúra pracuje so slovom a so spájaním slov, film narába väčšmi s pohyblivým obrazom, respektíve so spájaním pohyblivých obrazov. Oproti próze, ktorá „*hovorí*“, čo sa deje, film to *ukazuje*. Práve v tomto ukazovaní, v tomto „nehovorení“ či „tichu“ obrazov je akési zvláštne čaro, alebo inak povedané, zvláštny zážitok toho, čo sa skrýva za videným, ale samo viditeľné nie je. Samozrejme, aj literatúra a ostatné umelecké druhy dokážu vyvolať podobný zážitok, no spôsob a prostriedky, vďaka ktorým onen zvláštny pocit (ktorý je azda indikátorom, že máme dočinenia s umením) zažívame, sú vždy iné. V prípade filmu ide predovšetkým o montáž pohyblivých obrazov, ktoré z istého uhla nasnímala kamera, a možnosť vytvárať vzťahy medzi obrazom a zvukom či rečou.[1] Z tohto pohľadu práve tam – kdesi v „medzere“ medzi zábermi spojenými montážou, medzi obrazom a zvukom/tichom a v pohľade kamery, teda v priestore medzi symbioticky prepojenými rozličnými semiotickými systémami, je čaro filmu.

V mojom príspevku však nechcem jednotlivé umelecké druhy porovnávať, konfrontovať ich svojský jazyk či nebodaj vyslovovať o nich hodnotiace súdy a hierarchizovať ich. Bytostne sa ma viac dotýka práve fenomén nevysloveného či nevýslovného, toho, čo je „skryté v medzere a tichu“ *medzi* jednotlivými prvkami štruktúry umeleckého diela. Keďže sa ma ono nevyslovené, čo by sme azda mohli označiť ako zmysel[2] diela, dotýkalo vo filme silnejšie, budem sa snažiť, vychádzajúc zo svojho estetického zážitku, zistiť ako, čím a v čom sa pôvodný zmysel konkrétneho literárneho diela v jeho filmovej adaptácii (po)zmenil či obohatil, a tým upútal moju pozornosť. I keď si veda tak veľmi žiada zovšeobecnenia a uzavreté „pravdy“, predsa len radšej

[1] Podľa opisnej poetiky Tibora Žilku je film „vybudovaný na symbióze obrazu, slova, hudby a zvuku. Realizuje sa špecifickými výrazovými prostriedkami […] Najcharakteristickejšou kompozično-tematickou zložkou textu je strihová skladba, ktorá umožňuje vytvoriť zo záberov rytmus a kontrasty. Vo filme sa dôraz kladie na obraz […]“ (ŽILKA 2006: 150). V súvislosti s filmovosťou výrazu sa v *Tezaure estetických výrazových kvalít* okrem iného píše, že „hoci montáž nie je skladobný princíp vynájdený filmom, až on naplno využil jej estetický a významotvorný potenciál. […] Každý záber má určitú dĺžku trvania, veľkosť a sklon kamery (rakurz), pričom montáž umožňuje využiť rôznorodosť vzťahov medzi nimi (napätie, konfrontáciu, kontrast, konflikt, analógiu, paralelu, súlad ap.) na viacerých úrovniach. […] So vznikom zvukového filmu pribudli možnosti vytvárať vzťahy medzi obrazom a zvukom alebo čisto na úrovni zvuku“ (PLESNÍK a kol. 2008: 428).

[2] Zmysel vnímame ako „najstíšenejší význam“, ako tú vrstvu diela, ktorej nielen rozumieme, t. j. vecne, s lingvisticky mienenou určitosťou ju na rozumovej úrovni dekódujeme, ale ju aj chápeme – vnútorne sme naplno v jej realite, rozlišujeme priezračnejšie i rafinovanejšie sémanticko-štruktúrne hladiny, pociťujeme aj ich najsubtílnejšie zákmity (REŽNÁ 2007: 28).

ostanem pri „hovorení" o mojej skúsenosti s konkrétnymi dielami bez toho, aby som zistené nutne vzťahoval (ako čosi univerzálne platné) aj na sféru umeleckých druhov ako jednotiek nadradených jednotlivým artefaktom. Verím však, že i tento postup možno považovať v rámci literárnovedného či umenovedného diskurzu za legitímny a že – aj keď málo a možno z okraja – predsa prispejem k diskusii o vzťahu literatúry a filmu.

Vzhľadom na to, že fabula sa v obidvoch umeleckých druhoch v základných kontúrach na prvý pohľad zásadne nemení, spomeniem dejovú líniu spoločnú pre poviedku i film. Skupina kamarátov si žije bohémskym životom, zdržiava sa v spoločnom príbytku mimo mesta a užíva si život. Do pánskeho spoločenstva sa dostáva najnovšia známosť jedného z nich: mladá okúzľujúca žena plná energie a radosti zo života, ktorú volajú Muška. Tá ich upúta ani nie tak svojou fyzickou krásou, ale skôr svojím radostným a hedonistickým prístupom k životu, svojou krehkou milotou a zároveň nespútanou energiou, ktorou oplýva: „[...] malé, slaboučké stvoření, živé, pohyblivé, vtipné děvče, plné veselých nápadů [...] Byla milá, ne hezká, skica ženy, v níž bylo vše" (MAUPASSANT 1973: 300). Muška okrem svojho milenca koketuje aj s ostatnými mužmi z päťčlennej partie kamarátov a po čase otehotnie. Muž, ktorý ju priviedol medzi svojich priateľov, neverí, že dieťa by mohlo byť jeho. Dohodnú sa, že dieťa budú považovať za spoločné. Tehotná Muška však pri nešťastnom páde z loďky príde o dieťa a sama je v zlom fyzickom i psychickom stave. Nešťastnú Mušku sa snažia piati „otcovia" utešiť, s úsmevom jej vravia, aby sa netrápila a prehlásia, že jej urobia ďalšie dieťa.

Mojím zámerom je vysloviť názor, čím sa ma filmová adaptácia Maupassantovej poviedky dotýka väčšmi ako jej predloha, teda čo je tým, čo zvláštnou silou pôsobí na vedomie recipienta. Nebudem preto podrobne rozoberať všetky tematické, kompozičné, výrazové a iné zmeny, ku ktorým pri adaptácii došlo, ale zameriam sa na ten (pre mňa) najzávažnejší posun, ktorý je však na úrovni slovného vyjadrenia, paradoxne, najmenej čitateľný. Ide o fakt, že v poviedke nám je ako nespochybniteľná vec explicitne povedané, že hlavná postava Muška svojho milenca podvádzala s jeho priateľmi. „Muška podváděla Jednoočku se všemi ostatními [...] nedělajíc potíže, neodporujíc, jakmile ji někdo z nás požádal" (TAMŽE: 301). Oproti tejto explicitnej výpovedi poviedkového rozprávača stoja vo filme vedľa seba jednoznačné obvinenia i nejednoznačné náznaky toho, že Muška mala s ostatnými pomer, a zároveň subtílne gestá, šepoty či „mlčania" o tom, že svojmu milencovi bola naozaj celkom verná. Ako som už naznačil, všímajúc si iba slovesnú stránku filmu by v nás nevznikla nijaká pochybnosť o promiskuite hrdinky, pretože ani ona sama nikdy nahlas jednoznačne nevyslovila, že to tak nie je, nikdy sa voči tomu rázne verbálne neohradila, aj keď na to mala priestor. Iba v sekvencii, kde asistuje svojej priateľke pri

umývaní vlasov, odpovie na priateľkine narážky na jej vernosť, no i tu len vo forme otázok: „Čo si myslíš, že mám každý týždeň iného?“, „Čo ich mám striedať?“ (HERZ 1969).

Kým v poviedke rozprávač prezentuje svoje jednoznačné stanovisko, svoj pohľad, ukazuje nám veci vo svetle svojho rozprávania a nedáva nám šancu čítať príbeh inak ako jeho očami, filmová adaptácia rozprávača nemá, o veciach nehovorí, ale ich ukazuje. Vďaka tomu nie sme odkázaní prijímať len to, čo nám je hovorené. Vo filme nie je nikto, kto by nám vravel: „Bolo to takto alebo takto.“ Film nás necháva, aby sme si sami vytvorili predstavu o tom, ako sa veci majú. Tu musím pripomenúť, že stále hovorím o konkrétnom pretexte a konkrétnom posttexte, nie o umeleckých druhoch, ku ktorým sa jednotlivé texty hlásia, pretože rovnako v literatúre i vo filme možno príbehy rozprávať viac alebo menej zainteresovane, z toho alebo onoho pohľadu, či v takých alebo onakých súvislostiach. To, čím sa v *Sladkých hrách minulého leta* utváral oproti predlohe (po)zmenený zmysel, súvisí po prvé s tým, že v literatúre napätie vychádza „ze vztahu mezi materiály příběhu (zápletka, postavy, prostředí, téma a tak dále) a jeho narací jazykem; jinými slovy mezi vyprávěním a vyprávěčem“ a „napětí filmu vzniká mezi materiály příběhu a objektivní povahou obrazu“ (MONACO 2004: 43) a po druhé so spôsobom či optikou rozprávania alebo náhľadu na rozprávané. Dôsledkom toho je, že v poviedke musíme Mušku vnímať ako nevernicu a vo filme nie, pretože aj keď ju tak iná postava (slovom) označí, na základe toho, čo vidíme, tomu nemusíme veriť. Toto tvrdenie nemusíme prijať, pretože „fakt“ Muškinej nevery je spochybnený rozporom medzi rečou/mlčaním a videným/nevideným. Tu kdesi sa začína konštituovať implicitne zakúšaný rozpor – to, čo „rozochvelo“ moje recipientské vnútro.

Keďže v súvislosti s filmom hovorím o (po)zmenenom zmysle, pokúsim sa najprv načrtnúť zmysel či zdroj napätia, v ktorom pramení to, čo sa ma pri čítaní poviedkového textu najviac „dotýka“, a to aj s vedomím, že „[...] nemůžeme smysl v jednotlivých dílech nějak jednoduše pojmenovat, aniž bychom jej zbanalizovali [...]“ (HODROVÁ 2001, cit. podľa REŽNÁ 2007: 33). V poviedke potom ide zjednodušene o to, že Muška sa dostáva do nepriaznivej a frustrujúcej životnej situácie, keď je tehotná, no kvôli tomu, že mala pomer s viacerými mužmi, nevie, kto je otec dieťaťa. „Nebyla už tak veselá, znervózněla, zneklidněla, jednala takřka podrážděně“ (MAUPASSANT 1973: 303). Zároveň dostáva do nepríjemnej situácie aj piatich kamarátov, lebo tí, samozrejme, tiež nevedia, kto z nich by mohol byť skutočným otcom.

> Chudák Muška mi oznámila hroznou zprávu, kterou vám mám sdělit. Je těhotná. [...] Nejprve nás to ohromilo, cítili jsme to jako neštěstí a dívali jsme se jeden na druhého s chutí někoho obvinit. Ale koho? Ach, koho? Nikdy jsem nepociťoval jako v tom

> okamžiku zrádnost té kruté frašky přírody, která v žádném případě nedovoluje muži s jistotou vědět, zda je otcem svého dítěte.
> (TAMŽE)

Vážnosť a nepriaznivosť situácie sa vypuklo ukazuje, keď si všimneme výrazy, ktorými rozprávač ich aktuálnu životnú polohu pomenúva: „hrozná zpráva“, „neštěstí“, „zrádnost“, „fraška přírody“. Túto zložitú situáciu však skupina kamarátov rieši azda až priveľmi jednoducho. Rozhodnú sa otca jednoducho nehľadať a Muškino dieťa vychovať spoločne, čo súvisí so životným štýlom postáv. Rozprávač nám o období, v ktorom sa príbeh odohral, hovorí ako o bezstarostnom živote radosti, siláckej a hlučnej zábavy či ako o najbláznivejších večeroch v celom živote, keď si postavy s ničím nerobili starosti, len sa zabávali. V tomto svetle sa ukazuje ich rozhodnutie stať sa „kolektívnym otcom“ ako celkom pochopiteľné. Nešťastná „Muška tím byla rázem zachráněna, vysvobozena ze strašné tíže starostí, které už měsíce mučily hodnou popletenou milující chudinku [...]“ (TAMŽE: 304).

Po problémovej, vypätej životnej situácii zrazu dochádza k detenzii, k uvoľneniu napätia vďaka objavenému riešeniu; povedané slovami rozprávača, doslova k „vyslobodeniu“ Mušky. Tento stav však netrvá dlho. Po období Muškiných fantázii o tom, čím bude jej dieťa, keď sa narodí, dochádza k náhlemu a kritickému životnému zlomu. „Ale dvacátého září její sen praskl jako bublina“ (TAMŽE: 305). Neopatrná Muška sa pri skoku z loďky na breh pošmykla, „narazila celou váhou břicha na ostrý okraj, strašlivě vykřikla a zmizela ve vodě“ (TAMŽE). Hlavná postava sa ocitá v existenciálnej životnej polohe. Matka prežije, avšak dieťa je mŕtve. Muške, ktorá sa obviňuje z jeho smrti, jeden z mužov povie: „Netrap se, Muško, netrap se, my ti uděláme jiného“ (TAMŽE: 306), čo skľúčenú ženu uvedomujúcu si tragikomickosť mužovho výroku, no zároveň presvedčenú o jeho pravdivosti, trochu upokojí. V závere teda opäť dochádza k čiastočnému vyrovnaniu sa postavy s nepriaznivým životným rozpoložením.

Aby som sa priblížil k vypovedaniu zakúšaného zmyslu, musel som viac-menej mechanicky referovať o deji, pretože dramatickosť poviedky pramení práve v neustálom oscilovaní medzi ťaživými a príjemnými životnými situáciami, v neustálom kolísaní príbehu medzi tenziou a detenziou. S tým súvisí fakt, že pocity súcitu, priazne, spokojnosti s tým, že hrdinka prežila a vyrovnáva sa so smrťou nenarodeného dieťaťa sa v čitateľovom vnútri miešajú s výčitkami, že za jeho smrť je zodpovedná ona a s vedomím relativizácie hodnoty samého života – „My ti uděláme jiného“ (TAMŽE). Môže nám byť sympatický radostný životný štýl postáv, zároveň si však uvedomujeme vážnosť situácií, ku ktorým došlo, a ktoré boli „riešené“ azda až s nepatričným humorom a zjednodušením. Dochádza v nás k splývaniu vážneho a nevážneho, tragického a komického. Zmyslom poviedky potom je, že nám sprítomňuje a uvedomujeme si

vďaka nej tie životné polohy a stavy, ktoré by sme mohli charakterizovať aj ako „smiech cez slzy", a to v ich plnej hĺbke, naliehavosti a zvláštnosti.

Túto úroveň príbehu evidujeme aj vo filmovom spracovaní poviedky, avšak na ňu alebo popri nej sa vrstvia aj ďalšie, ktoré rozostrujú jednoznačné významy textu a spôsobujú, že jeho zmysel možno vnímať nejednoznačnejšie, avšak širšie. Vrátim sa k zdanlivo banálnej a prostej zmene, ku ktorej v adaptácii došlo, čiže k faktu, že nie je jasné, či je Muška svojmu milencovi naozaj neverná, ba dokonca môžeme tušiť, že to tak nie je. V jednej z úvodných sekvencií filmu odohrávajúcej sa v krčme pri rieke, kde si Muška prišla s mužmi vypiť, bozkáva nie len svojho milenca Rotschilda, ale tiež ostatných budúcich „otcov". Týmto konaním v divákovi vyvoláva dojem, že by snáď nemala problém intímne sa s nimi zblížiť. V uvoľnenej atmosfére situácie však tento akt vyznieva skôr ako detinská roztopašnosť, než ako zvádzanie. V inej sekvencii, kde by mohol byť latentne prítomný náznak erotickosti, muži nesú Mušku na rukách k domu a ona ich drží okolo pliec. V dome zas potmehúdsky zvolá: „Kto ma chytí?" a muži ju začnú naháňať po miestnosti, pričom Muška si preskakujúc prekážky dvíha šaty a odhaľuje stehná. V nasledujúcej sekvencii si pri obede, jediac rukami a s plnými ústami, vymieňa s prísediacimi pohľady a úsmevy, pričom zvodne nakláňa hlavu a pery sa jej lesknú od mastného pokrmu. Bezprostredne po tom nasleduje sekvencia, v ktorej muži nežne hladia ležiacu Mušku, dotýkajú sa jej šiat, rúk i tváre. Všetko toto je však len akási „nekonečná predohra", zatiaľ totiž nebol čas, aby ryšavá femme fatale mala pomer s kýmsi iným, ako s Rotschildom, ktorý si na ňu pred ostatnými uplatňuje výhradné právo. „Tak už poď," vraví a vyzlieka sa, kým Muška prechádza od lichotiacich mužov za plachtu, ktorou je oddelená posteľ, kde spolu s Rotschildom spávajú.

Až v ďalšej scéne konečne dochádza, v súvislosti s Muškinou (ne)vernosťou k tomu, čo vnímame ako jedno z výrazových obohatení predlohy: k posunu k „neurčitosti výrazu". [3] Bezprostredne po sekvencii, v ktorej sa Muška nahá umýva v rieke, a Tomáš ju spoza okna pozoruje, je radený záber, v ktorom spolu ležia oblečení pod stromom. Tým, že strihom sa vynechala istá časť medzi zobrazenými udalosťami, sa v tejto elipse otvára priestor na „domýšľanie" si udalosti, ktorá sa odohrala medzitým, resp. núka sa niekoľko možností zvýznamnenia si montážou spojených obrazov. Došlo medzi Tomášom a Muškou k milostnému aktu? Nevieme, pretože čosi ostalo nevypovedané, neukázané, iba tušené kdesi *medzi* dvoma filmovými sekvenciami. Podobne je to aj v prípade, keď maliar Goya Muške v záhrade navrhne, že ju namaľuje. V nasledujúcej sekvencii zisťujeme, že Muške pomaľoval celé nahé telo. A opäť nevieme, či ju iba maľoval alebo sa s ňou aj miloval. Keď sa má Muška stretnúť v meste s Baronom, opije sa a on ju nachádza v krčme. Jeho (milostné) očakávania ostávajú

[3] Neurčitosť výrazu je „a) významová otvorenosť, neuzavretosť, ‚nedopovedanosť', náznakovosť výpovede; b) nepriame vyjadrenie, skrytosť, zastretosť zmyslu výpovede" (PLESNÍK a kol. 2008: 268).

pravdepodobne nenaplnené. Aj pri stretnutí s Flamengom Muška náhle odchádza práve v momente, keď ju nápadník začne bozkávať a my tušíme, že ani tu nedošlo k tomu, po čom všetci muži v Muškinom okolí tak veľmi túžia.

V protiklade k týmto scénam stojí záber, v ktorom sa rozprávajú Flamengo s Baronom a Mušku označujú ako dobrú a vášnivú. Samozrejme, ide o sexuálne narážky, čo indikuje špecifická intonácia reči postáv. V inom zábere leží Flamengo s Muškou v tráve a pýta sa jej, s kým vlastne ešte nespala, na čo Muška odpovedá: „S tebou" (HERZ 1969). Máme túto Muškinu repliku brať ako priznanie, že s ostatnými spala, alebo len ako ironickú, roztopašnú a provokačnú poznámku? Žiadna časť filmu neponúka jednoznačnú odpoveď. Vždy je naznačená iba možnosť nevery, nikdy však nie, že k nej naozaj došlo.

Na významovej nejednoznačnosti, zamlčaní a rozpore medzi obrazom a zvukom sa zakladá aj dramatickosť a tragický nádych nasledujúcich udalostí. Muška oznamuje Rotschildovi, že s ním čaká dieťa, no on je presvedčený, že Muška mala pomer aj s ostatnými, a teda dieťa nemusí byť jeho. Muška sa po Rotschildovej reakcii rozplače. Neobhajuje sa, nevysvetľuje, neargumentuje, nepresviedča, nehovorí. Izydora Dąmbská vo svojej štúdii „O sémiotických funkcích mlčení" vysvetľuje, že mlčanie (vo význame zdržania sa reči) môže byť okrem iného „diktováno druhotně prostřednictvím jistého vnitřního stavu (když někdo umlká následkem nesmělosti nebo ve hněvu) atd." (DĄMBSKÁ 2002: 14). Vzhľadom na to, že Muška nielenže mlčí, ale dokonca plače, môžeme identifikovať jej vnútorné rozpoloženie ako nepriaznivé, ťaživé. To je jediná jasná informácia, ktorú nám svojím zdržaním sa reči, resp. plačom odovzdáva. Jej mlčanie interpretujeme predovšetkým na úrovni výrazu. Veľa nám ním odkrýva, veľa však aj zahaľuje. Ako hovorí Dąmbská „‚Výmluvnejší než slova' bývá mlčení především pro toho, kdo si z něho dělá užitek jakožto z výrazu. Avšak pro recipienta, jemuž je výraz určen, nebo pro náhodného pozorovatele tohoto znaku je často daný výraz málo čitelný, případně mnohoznačný" (TAMŽE: 22). Muškin smútok je na úrovni výrazu evidentný, jej zdržanie sa reči a plač dokázali úspešne sprostredkovať vnútorný stav postavy, keďže jazyk je „špatně fungujícím nástrojem, pokud má sloužit předávání informací, jež se týkají subjektivních stavů: vyznání, pocitů, nálad, myšlenek atd." (TAMŽE: 23). Čo však nevieme, je faktický dôvod onoho stavu, pretože jazyk, ktorý „[...] se jeví jako vhodný nástroj, jehož pomocí je možno komunikovat informace o stavech věcí, které jsou dostupné intersubjektivnímu poznání [...]" (TAMŽE), nebol aktívne využitý, realizovaný v reči, nahradilo ho mlčanie. Preto nevieme, či Muška plače, lebo ju Rotschild nespravodlivo obvinil, alebo naopak preto, že si je vedomá svojej viny a nevie, čo si počať.

Keď Rotschild oznamuje štvorici priateľov, že Muška je tehotná, suverénne prehlási, že k pomeru s ostatnými sa priznala. Muška opäť slovne nezareaguje, opäť sa zdrží reči, mlčí. V jej

mimike, prudkej strate úsmevu a náhlom pohybe hlavy sa však značí nespokojnosť, možno nesúhlas s tým, čo Rotschild hovorí. Slová sú spochybnené na jednej strane obrazom a na druhej mlčaním. V tejto chvíli sme si opäť viac istí Muškiným nepríjemným vnútorným stavom, ktorý nám je sprostredkovaný celkom neverbálne, než tým, či naozaj bola svojmu milencovi neverná. Flamengo, o ktorom rovnako ako aj o ostatných mužských postavách nevieme, či mal alebo nemal s Muškou pomer„dáva za pravdu Rotschildovi. Ostatní muži mlčia, nik ju neusvedčuje. Aj ich mlčanie je významovo nejasné. Ide o mlčanie odhalených alebo márnomyseľné mlčanie „ješitných" mužov, ktorí sa pred ostatnými nechcú priznať, že si nedokázali Mušku podmaniť?

Kým v literárnej predlohe je hrdinka rozhodnutím piatich priateľov prijať kolektívne otcovstvo „zachránená" a dochádza k radikálnemu uvoľneniu napätia, vo filme, aj keď sa s tým Muška neskôr zmieri, cítime práve v tomto rozhodnutí implicitný zdroj nepokoja, vnútorného napätia a možnej krivdy, ktorá je na Muške páchaná. Tento pocit však nepramení z verbálnej zložky textu. Aj v poviedke, aj vo filme totiž bola Muška označená za nevernicu – v literárnej predlohe rozprávačom, vo filmovej adaptácii Rotschildom. Ani v jednom, ani v druhom prípade nie je tento jej status verbálne spochybnený.

V čom teda spočíva špecifický (po)zmenený význam a zmysel filmu? Azda v tom, že v *Sladkých hrách minulého leta* „je rozprávanie dôležitejšie než príbeh" (MACEK – PAŠTÉKOVÁ 1997: 287). Keby sme mali možnosť vyzvať postavu Flamenga, ktorý nepoprel pred Rotschildom svoj pomer s Muškou, aby vyrozprával príbeh o sladkých hrách onoho leta, pravdepodobne by ho vyrozprával rovnako ako Maupassantov rozprávač. Podobne by ho vyrozprával aj Rotschild. Muška by ho však vyrozprávala inak. Film akoby nechcel dať jednoznačne nikomu za pravdu. Nevernosť a „prelietavosť" Maupassantovej Mušky spochybňuje významovou nejasnosťou, ktorá bola dosiahnutá neverbálne. Na jednej strane mlčaním alebo. nevyslovením jasného áno/nie, na druhej strane rozporom medzi slovom a obrazom, respektíve spochybňovaním replík postáv ich konaním, gestom, výrazom. K tragike vychádzajúcej z faktu, že Muška v závere filmu rovnako ako v poviedke príde o nenarodené dieťa, sa potom pridáva vedomie Muškinej možnej nevinnosti, vernosti, čím by nadobudla atribúty azda až „svätej trpiteľky" mlčky prijímajúcej svoj údel. A to vďaka budovaniu výrazu a významu prostredníctvom mlčania a filmovej komplementarity obrazu a zvuku, ako aj vďaka takému špecificky filmovému prvku, akým je herectvo, v tomto prípade predstaviteľky protagonistky Jany Plichtovej.

„Pokud někdo mlčí ve chvíli, kdy ho jiní znevolňují, urážejí nebo mu křivdí, tak jeho mlčení, mimo to, že může být vyjádřením pohrdání, hnusu, nebo strachu, bývá někdy ať už formou kapitulace a útěku, ať už formou vyražení zbraně z rukou protivníka (v očích nezúčastněných svědků), ať už aktem odpuštění křivdy a pokusem o navázání žádoucího

kontaktu“ (DĄMBSKÁ 2002: 26). Ak tento výklad vzťahujeme na Muškino mlčanie, vidíme, že všetko z toho môže byť pravdou – a práve v tom nachádzame obohatenie Maupassantovej predlohy. Nedomnievam sa totiž, že je to celkom tak, ako píše Marie Mravcová, že „tvůrci filmu svou hrdinku ve srovnání s předlohou zušlechtili – *nepřipustili* její promiskuitu [...]“ (MRAVCOVÁ 2001: 197; zvýraznil Ľ. L.). Jej promiskuita nie je vylúčená, no ani potvrdená. A preto, okrem zmyslu, o ktorom hovorím v súvislosti s poviedkou (a ktorý bol špecifickou malebnosťou a koloritom zobrazeného prostredia kontrastujúcimi s tragickou témou ešte viac akcentovaný), nám film dáva možnosť uvedomiť si a esteticky precítiť ten druh zvláštnych životných situácií, keď celkom iracionálne, bez potreby dôkazov, teda len na úrovni pocitov, sympatií a našej intuície či „šiesteho zmyslu“, viac alebo menej vycibreného živou skúsenosťou so svetom a človekom, uveríme niekomu, resp. v niečo, o čom niet faktických dôkazov.

Tak ako sa to deje v prípadoch, keď sme presvedčení, že Boh existuje, náš partner je ten pravý, rúž číslo 49 je viac sexy ako 51, stará Octavia je krajšia ako nová, a tiež vtedy, keď veríme, že Muška sa musela na pozadí zdanlivo bezproblémovej atmosféry slnečného leta vyrovnať nie len so smrťou svojho dieťaťa, ale aj s tým, že aj keď bola Rotschildovi naozaj verná, tento fakt nebol nikdy vyslovený, akceptovaný, dokázaný.

PRAMENE

MAUPASSANT, Guy de
1973 [1890] „Muška“, in: *Vášeň a jiné povídky*, prel. Břetislav Štorm (Praha: Lidové nakladatelství), s. 298–306

FILMY:
Sladké hry minulého léta (1969, réžia Juraj HERZ)

LITERATÚRA

DĄMBSKÁ, Izydora
2002 [1975] „O sémiotických funkcích mlčení“, in Jiří Trávníček (ed.): *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století* (Brno: Host), s. 13–27
HODROVÁ, Daniela a kol.
2001 *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)
MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena
1997 *Dejiny slovenskej kinematografie* (Martin: Osveta)
MONACO, James
2004 [1977] *Jak číst film*, prel. Tomáš Liška, Jan Valenta (Praha: Albatros)
MRAVCOVÁ, Marie
2001 „Trojí kontext sladkých her minulého léta“, in eadem: *Od Oidipa k Francouzově milence* (Praha: Národní filmový archiv), s. 187–204

PLESNÍK, Ľubomír a kol.
2008 *Tezaurus estetických výrazových kvalít* (Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre)
REŽNÁ, Miroslava
2007 *Implicitnosť zmyslu v literárnom diele* (Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre)
ŽILKA, Tibor
2006 *Vademecum poetiky* (Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre)

Mouche in a Different Light: Comparing Maupassant's Short Story *Mouche* and Its Film Adaptation *Sweet Games of Last Summer*

The essay offers a comparative intermedia and intertextual analysis of Guy de Maupassant's short story „Mouche" and its film adaptation *Sladké hry minulého léta* (Sweet games of last summer, 1969, director Juraj Herz). The focus is on particular aspects of the story which remain unpronounced, indefinite and ambigous, merely sensed, and on the role of these aspects in the structure of aesthetic experience resulting from the changes performed by the adaptation. The ambiguity of expression from which the altered meaning of the adaptation stems, results from contrasts and discrepancies between the visual and the verbal components of the film, as well as from the employment of silence as a meaning-creating device; due to this, the adaptation displays a more layered semiotic structure open to alternative interpretations.

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Krvavý román Josefa Váchala v adaptaci Jaroslava Brabce

ANETA ZATLOUKALOVÁ

1. Úvod

Dílo všestranného umělce Josefa Váchala (1884–1969) nabízí celou řadu námětů ke zkoumání. Zde se budeme věnovat *Krvavému románu* (1924) a jeho filmové adaptaci, kterou vytvořil scénárista a režisér Jaroslav Brabec v roce 1993. *Krvavý román* je jazykově i výtvarně vyhraněné dílo, které vzhledem ke svým specifickým vlastnostem a přílišné komplikovanosti bylo dlouho považováno za nepřevoditelné do audiovizuálního média. Koncem osmdesátých a v devadesátých letech se však objevilo několik pokusů o jeho adaptaci. Práce si proto klade za cíl popsat a vysvětlit způsob Brabcovy transformace Váchalova specifického literárního díla do filmového média a ukázat také osobitý přínos jeho filmového podání.

2. *Krvavý román* jako literární dílo Josefa Váchala

Josef Váchal svou tvůrčí činností zasahoval do mnoha uměleckých oblastí, například výtvarného i užitého umění, typografie, knižní vazby či literární tvorby. Pro svou literární tvorbu využíval právě ostatní jmenované obory (respektive jejich „mediální předpoklady") a jeho knihy jsou tak jedinečnými autorskými díly. *Krvavý román* je typickým příkladem této Váchalovy práce propojující literární stránku díla s výtvarnou. Roku 1924 autor *Krvavý román* bez rukopisu rovnou vysázel, doplnil 79 vlastními dřevoryty a vydal pouze v 17 exemplářích.

2.1. Tvorba, vlivy a inspirační zdroje, ze kterých vzešel *Krvavý román*

Váchal byl ovlivněn dobovým kontextem a vývojem umění počátku 20. století, ale v jeho tvorbě se projevuje i vliv secesního symbolismu a dekorativismu konce 19. století. To je nejzřetelnější právě ve Váchalově přístupu ke knize: snaží se naplnit secesní myšlenku krásné knihy jako jednotného uměleckého díla. V tomto směru je Váchalova knižní tvorba uskutečněním secesního ideálu. Knihy, které často dosahovaly enormních rozměrů, si sám sázel i typograficky upravoval. Nezřídka přitom podřizoval sazbu záměrům knihy na úkor typografických pravidel, vytvářel si vlastní druhy písma,[1] hotové knihy vázal do kůže a ilustroval (většinou doprovázel text svými dřevoryty). Typickým příkladem této Váchalovy tvorby je právě *Krvavý román* (1924).

[1] Podle Julia Hůlka si Váchal vytvářel pro některé své práce vlastní osobité typy písma. Vyléval je nebo řezal do olova a dával jim charakteristická jména, jako například Ďas, Gnom, Malarie atp. Například v díle *Mor v Korčule* (1927) díky

Váchal je spojen rovněž s anarchistickým prostředím kolem *Moderní revue* a osobnosti Františka Gellnera – tyto dva autory sbližuje opovržení měšťáckou společností, z níž byli vyloučeni, ale také antikatolický postoj, protože Váchal inklinoval spíše k spiritismu a satanismu, v té době módnímu. Podobně jako Gellner se Váchal pomocí ironie a satiry vyjadřoval ve svých dílech k aktuálním společenským tématům, ke stavu společnosti i svým přátelům a rodině. Vyjadřovací prostředky, jež Váchal volil, však mají blízko k expresionismu. Způsob, jakým propojoval výtvarné a literární prvky v díle, je zase příbuzný s avantgardní tvorbou 20. století; svými grafickými pracemi a texty tvořenými někdy jakoby pod vlivem snů či psychického automatismu má blízko například k surrealismu.

Váchalova složitá díla nebyla nikdy široce přístupná veřejnosti, vycházela často v malém počtu výtisků a svým nekonvenčním obsahem si také velké množství čtenářů nezískala. Byla tak spíše vyhledávána bibliofily a sběrateli.[2] Zásadním zdrojem inspirace (jak ve výtvarném umění, tak i v literatuře) byla pro Váchala lidová tvorba, z níž převzal barvy, tvary i groteskní rysy, které se také objevují v lidovém výtvarném umění. Nejvíce ho tedy ovlivnily kramářské a jarmareční tisky, ale také – v souvislosti s jeho sklonem ke spiritismu – knihy zabývající se okultní tematikou a mysticismem, středověké knihy, barokní tisky a zejména braková literatura všech období. Ve svých dílech pak Váchal často mísil prvky triviální literatury s tradičním lidovým uměním. *Krvavý román* je typický příklad takové práce. Jak již naznačuje název tohoto díla, vychází z žánru triviální literatury nazývaného krvavá literatura nebo krvavý román, jenž má společné rysy s hororem[3] a lidovou kramářskou písní.

2.2. *Krvavý román* a Váchalova hra s žánrem

Nejprve se však podívejme, čím vyvolal *Krvavý román* dojem, že je nemožné jej adaptovat, ať už v divadelním či filmovém médiu. Hlavním důvodem je ironická mystifikační hra *Krvavého románu* se čtenářem, která je založena na rozdílu mezi tím, co se v *Krvavém románu* explicitně vyslovuje, a výsledným vyzněním celého textu. K tomu je využita další hra, a to s několika žánry. Vychází z předpokladu, že čtenář je obeznámen s tradičním uspořádáním a vlastnostmi těchto žánrů a přistupuje k nim tedy s určitým očekáváním. *Krvavý román* kalkuluje s tím, že čtenářovo očekávání je narušeno, čímž jej překvapuje.

---

tvarovým zvláštnostem a proporcionálnímu rozrůznění pěti druhů písma navozuje Váchal představu, že vytištěný text se pohybuje a napodobuje tak „vizuální dojem zimničního třesu a mrazení“ (HŮLEK 1990: 311–312).

[2] Životopisné údaje o Josefu Váchalovi jsou čerpány z doslovu ke *Krvavému románu* Julia Hůlka, biografie Marie Bajerové (o Josefu Váchalovi), úvodu k výstavě *Zasloužilý umělec Josef Váchal* Michala Gregora a Váchalových deníků.

[3] Oldřich Sirovátka (1990) uvádí, že horor i krvavý román mají návaznost na stejný zdroj – gotický černý román 18. a první poloviny 19. století.

Explicitně se názvy svých jednotlivých oddílů hlásí ke dvěma žánrům. Jak již prozrazuje jeho celý titul, který zní *Krvavý román: studie kulturně a literárně historická*, prvním z nich je odborný článek (podle Váchala dvě literárněhistorické kapitoly), tedy žánr odborné literatury. Ten je následován pokusem o vytvoření ideálního žánrového prototypu krvavých románů, tudíž jednoho z žánrů literatury triviální. V povrchové vrstvě textu vše působí tak, že se tyto dva žánrově a stylově zcela odlišné útvary o sebe navzájem opírají a doplňují – praktická ukázka potvrzuje pravdivost seriózní vědecké práce. Při hlubším zkoumání se však věrohodnost a přesvědčivost této představy rozpadá, a to jak při studiu každého z textů zvlášť, tak ještě výrazněji při jejich výsledném spojení.

V předmluvě ke *Krvavému románu* Váchal píše, že se práci o „tak zvaných odpadcích české literatury" (VÁCHAL 1990: 13) rozhodl psát, aby tento druh četby „rehabilitoval" (tamtéž), „očistil od nánosu předsudků" (TAMTÉŽ) a ukázal jeho hodnoty. V první části knihy je pak jeho snahou definovat žánr krvavých románů, prozkoumat a vysvětlit vlastnosti, které jsou jim přičítány především jejich odpůrci. Nejvýše hodnotí morální přínos takzvaných „krváků", kterým kritika podle něj křivdí, protože si neuvědomuje jejich klady a význam. Přičítá jim zásluhy za uchování českého jazyka a národa v některých krajích a obdivuje svobodného ducha, který v nich zůstává zachován. I v této „studii literární" otvírá Váchal aktuální společenská témata a kriticky je posuzuje, přičemž žánr krvavého románu mu poskytuje stabilní a cenné, nejen mravní, lidské hodnoty. Nejcitelněji pranýřuje církev, avšak zajímají ho i témata politická a kulturně společenská, jak je vidět například z tohoto úryvku[4]:

> Příští generace, seznajíce celou nesmyslnost socialismu a komunismu, podiví se velice, kterak za tu bláznivou ideu dovedl někdo zemřít a se obětovat, a to namnoze z takového jen důvodu, aby estetický, kulturně a mravně cítící jedinec musel spatřovati v každém z lajdáku z periferie neb v lidech zločinných, dědičně zatížených a zamořených alkoholem, ze kterých nejvíce bolševiků se rekrutuje, svého bratra a druha rovnocenného. Vraždy v krvácích jsou vymyšleny, v socialismu jsou skutečností; vizte Rusko!
> (TAMTÉŽ: 27)

Přestože některé z námitek proti krvavým románům Váchal připouští, romány obhajuje a staví je do protikladu s literaturou uměleckou. V některých případech nad ni vlastnosti krvavých románů přímo vyzdvihuje, jako v následující ukázce:

> Moderní román popisuje-li akt vraždy, co podrobností shledává, jakých popisů vnitřku rozbouřeného se odvažuje, jen aby odůvodnil autor onen příšerný čin; velmi opatrně podpírá jej duševními pohnutkami a pečlivě uváženou psychologií vraha a jeho oběti. Rozumí se, že podobné líčení zabere celou řadu stran a vzdor své důkladnosti čtenáře mnohého s trochou živější fantasií nikterak neuspokojí. Oč důkladnější a lepší je střízlivý

[4] Tuto i následující ukázky z *Krvavého románu* citujeme v originálním znění včetně všech pravopisných chyb, protože i ty jsou součástí Váchalova stylu psaní.

> a jednoduchý popis vraždy v krvavém lidovém románu, při kterém namnoze oběť svou vrah umlátí, a neví ani proč.
> (TAMTÉŽ: 21)

Z ukázky je patrné, že na první pohled se tyto dvě studie sice tváří jako seriózní literárněhistorické práce, zřetelně však jejich textem prosvítá Váchalův ironický humor až útočný sarkasmus. Ten je ovšem na konci odborného pojednání konfrontován s oznámením o následujícím pokusu o napsání ideálního románu tohoto typu. Při srovnávání krvavých románů s jinou literaturou, například Biblí, církevním dějepisem i novinami jsou Váchalova ironie a nadsázka zvlášť patrné; zároveň však Váchalovým argumentům nelze upřít, že vyslovují zřejmou pravdu. Není tak rozpoznatelné, co je v údajné odborné studii myšleno vážně a čím si naopak pouze dobírá a pokouší všechny, kdo ji čtou.

Druhá část je představena jako pokus o vytvoření ideálního krvavého románu, k němuž se hlásí už svým názvem – *Mordýřská katovna aneb Peleš lotrovská v hraběcí kryptě či-li Mátoha a popravenec, t. j. Tajní duchové na pirátské lodi, nebo-li Krvavá nohavice či-li s poctivostí nejdál dojdeš, aneb Klášterní panna a nevěstinec ve Španělích či Žalářní lucerna a tajemní vrahové v pustém mlýně u černého lesa*. Uveďme alespoň základní charakteristiku tohoto žánru, aby bylo patrné, jak jej Váchal ve svém díle zpracoval. Krvavý román je žánr triviální literatury příbuzný hororu, ale je blízký i lidové tvorbě, především kramářské písni. Označovalo se jím velké množství děl triviální literatury, jako byly planetáře, snáře, horoskopy, erotická a dobrodružná literatura nebo i společenský román, někdy však také díla umělecké literatury, která nějakým způsobem vybočovala nebo se prohřešovala proti obvyklé morálce soudobé společnosti, například *Nana* (1880) Émila Zoly či *Dekameron* (1348–1353) Giovanniho Boccaccia (srov. TALLA 1976; HRABÁK 1989).

Váchal se inspiroval jazykem a stylem krvavých románů, tedy kompozičními a jazykovými klišé. Ozvláštňuje jej však hrubými pravopisnými chybami a stylistickými deformacemi. Jeho ironický humor se projevuje používáním nevšedních výrazových spojení, která ve výsledku vyznívají komicky, nebo karikováním slov a názvů osob či objektů, čímž jim podsouvá jiný význam (například loď Albatrus). Především ale všechny prvky ve Váchalově *Krvavém románu* reflektují (kladně, parodicky či hyperbolicky) zákonitosti a obecné vlastnosti žánru krvavých románů i triviální literatury vůbec. Protože v triviální literatuře ustupuje osobitost a invence do pozadí, aby tak přenechala větší prostor samotnému ději, dochází v ní k celkovému zjednodušení, ať už se týká námětu, kompozice nebo výrazových prostředků; žánr je v zásadě založen na využití konvencí a známých schémat (srov. SIROVÁTKA 1990; HRABÁK 1989).

Váchal tak paradoxně pracuje s neinvenční literaturou invenčně. Téměř všechna témata charakteristická pro krvavé romány a dobrodružnou literaturu vměstnává do jediného románu – od milostných vzplanutí přes výměnu novorozeňat, tajné spolky a spiknutí, nevěstky, kláštery

a inkvizici, piráty, trosečnictví a exotiku, loupežníky, penězokaze, utajené a nepřiznané dědice, až k úkladným vraždám. Stejně tak množství postav je oproti ostatním „krvákům" ještě znásobeno.

Zdůraznění významu dějové stránky typické pro triviální literaturu je v *Krvavém románu* také evidentní, avšak i s tím zachází Váchal po svém. Namísto toho, aby kapitoly byly ukončeny v napínavém bodě děje, jak je pro daný typ literatury obvyklé, často končí ještě před tím, než se děj vůbec podaří rozvinout. Pro svou hru s žánrem používá Váchal rovněž časovou následnost a jednotu místa děje. Události se totiž neodehrávají lineárně, což by byl, jak upozorňuje Sirovátka (1990), pro triviální literaturu obvyklý postup; vypravěč však přeskakuje v ději, jak se mu zamane. Dějové okamžiky nejsou čtenáři odhalovány chronologicky, nýbrž jsou paralelně zobrazovány s vyprávěním dění odehrávajícího se v jiném čase. Neustále se míchá minulost, současnost i budoucnost. Hojně se střídá také místo děje; to umožnilo do *Krvavého románu* zahrnout všechny možné typy dobrodružné literatury – román loupežnický, pirátský, exotický, milostný i horor.

Ději jsou v triviální literatuře podřízeny také postavy, tendence k jejich zjednodušení je však v *Krvavém románu* opět dovedena do krajnosti. Nejenže jsou zbaveny veškerého psychologizování, neodhalují se jejich motivace či duševní pochody, ale v důsledku jejich výjimečně rychlého přizpůsobení nastalým situacím dochází k naprosto absurdním momentům – hajný Kalina oplakává svou dceru a jejího milence, protože je nalezne uprostřed lesa mrtvé, za jejich vraždu však má být zatčen on sám. Tomu se ale brání a při potyčce vrazí komisaři do hrdla dýku. V tu chvíli však zahlédne tetování a zjišťuje tak, že policejní komisař je jeho otec (navíc hrabě z Reisensteinu), a tak se nad těly mrtvých radují ze šťastného shledání, jako by se byla před tím žádná tragédie nestala.

Váchal také využívá typizaci postav charakteristickou pro triviální literaturu, především rozdělení na dobro a zlo, přičemž zástupci těchto kategorií jsou pak zobrazováni podle pravidel s typickými rysy a vzezřením. Stejně tak zde postavám propůjčuje prototypní vzhled – Třasoň je nejkrásnější chlapec z vesnice a Kubovu zlotřilou ženu popisuje jako babici. Zároveň je ale toto rozdělení rolí na dobré a zlé nečekaně porušováno, aniž by to vypravěč jakýmkoliv způsobem čtenáři osvětlil – Elzevíra je v jednu chvíli popisována jako souložnice knížete a zloduch rodiny, za kterou stojí sám ďábel, ale v dalších kapitolách už vystupuje jako krásná dívka bez jakýchkoliv zlých úmyslů, která čeká na zachránění svým hrdinou. Veškeré jednání postav je parodováno, ironizováno nebo zveličeno – policejní komisař si s dýkou vraženou v hrdle počíná, jakoby se vůbec nic nedělo, což vypravěč komentuje slovy:

> Poněvadž však dosud pořád v úřední povinosti trval, zločince stíhaje, nesměl na zavázání své rány ani pomýšleti, byť by i vykrvácel. Ostatně mu již také na životě pranic nezáleželo, teď, když svého ztraceného syna našel.
> (VÁCHAL 1990: 172).

Postavy se tedy ocitají ve fantastických situacích, přežívají nemožné, umírají a opět ožívají, aby vzápětí zmizely ze scény jiným způsobem, podle toho, jak vypravěč v danou chvíli potřebuje. Váchal tak mnohonásobně přebíjí jednu z kritizovaných vlastností krvavých románů, a to nelogičnost děje a mizení a znovuobjevování se postav bez zřejmé dějové motivace. Při psaní ideálního krvavého románu dělá stejné chyby, které se ve své studii snažil vyvrátit, a dovádí je do krajnosti. V jiných případech se snaží až absurdním způsobem dokázat a podložit svá tvrzení – například když obhajuje morální poslání a čistotu krvavých románů tím, že vytváří postavu naprosto čisté a morálně nezkažené panny nevěstky.

Váchal i přes velké množství kapitol nenaplňuje klasickou délku takzvaných krváků a ani děj nedovádí do šťastného konce, jak u nich bývá zvykem. Na konci románu se objevuje sám tvůrce *Krvavého románu* v postavě tiskaře Paseky, který dává jasně najevo, že má všechny postavy a jejich osudy v moci. Tento antiiluzivní trik je velmi podobný postmoderním technikám. Čtenář se navíc dozvídá, že dvě z postav jsou další Váchalova alter ega – dobré a špatné já – Fragonard a Mistr, kteří na konci Váchalova románu vystupují z Pasekova fiktivního *Krvavého románu*, setkávají se s autorem, hádají, až nakonec splývají v jedinou osobnost. Tento závěr tedy proměňuje *Krvavý román* z produktu pokleslé literatury na zcela odlišný žánr – a to román filozofický. Avšak ani to není poslední žánrová proměna Váchalova *Krvavého románu* – ukrývá totiž v sobě odkazy autobiografické i odkazy na reálně žijící osobnosti, jejichž jména autor jen lehce pozměnil. Dále jsou parodovány či sarkasticky komentovány společenské události a témata a *Krvavý román* tak získává rysy románu společensko-satirického.

Váchal tedy obě části *Krvavého románu* vytvořil se záměrem hrát si – nejen s žánrem, ale také se čtenářem. V první části *Krvavého románu* brakovou literaturu obhajuje, ale vzápětí při psaní jejího ideálního typu používá všechny techniky a prvky, které jsou jí vytýkány. Využívá známých stereotypů a zaběhaných konvencí, avšak pomocí jejich hyperbolizace a karikování vyslovuje své zašifrované názory. Zároveň je jeho dílo velmi aktuální – tento originální román, který v sobě skrývá brakovou četbu, odborné dílo, filozofický i společensko-satirický román s autobiografickou složkou, se v tomto žánrovém synkretismu ukazuje jako dílo postmoderní. Aktuální je však i svým tematickým zaměřením – každý čtenář si uvědomuje podobnost údajně již vyhynulých krvavých románů s dnešní brakovou literaturou, některými filmovými žánry či počítačovými hrami, které produkuje současná konzumní společnost a doba.

3. *Krvavý román* jako film Jaroslava Brabce

Je tedy zřejmé, že tak komplikované mystifikující dílo bylo pro filmaře přinejmenším výzvou. Přední literární teoretička postmoderny Linda Hutcheonová, která se zabývá také problematikou

filmové adaptace, konstatuje, že provedení transformace „telling" v „showing", tedy transpozice psaného textu jako média disponujícího určitými vlastnostmi a možnostmi, jak vyprávět příběh, do podoby audiovizuální, tedy média s radikálně odlišnými dispozicemi, bývá považována za nejkomplikovanější (HUTCHEON 2010: 24–25). *Krvavý román* Josefa Váchala byl vzhledem ke svým specifickým rysům, na něž jsme poukázali v předchozí kapitole, dlouhou dobu pokládán za zcela nepřevoditelný do audiovizuálního média. Již jsme uvedli, že koncem osmdesátých a v devadesátých letech se objevilo několik pokusů o jeho adaptaci. Nejprve amatérský spolek Fragonard složený z členů Protialkoholické společnosti doktora Řimsy usiloval v letech 1987–1990 o jeho zfilmování, a to se snahou o zachování absolutní věrnosti románové předloze, kterou tvůrci adaptovali slovo od slova, a v tomto duchu se jim povedlo natočit pouze sedm prvních kapitol románu. Následovala Brabcova filmová verze (1993) a po ní stejnojmenná opera o devíti dějstvích v režii Ladislava Horáčka[5] v podání ochotnického spolku Filigrán (premiéra 9. 11. 1997). Tato opera vycházela z textu Váchalova *Krvavého románu* a její hudební složka využívala skladeb známých skladatelů, například Wolfganga Amadea Mozarta, Georgese Bizeta, ale i Jiřího Šlitra.[6]

Připomeňme kontext, z něhož vychází tvůrčí osobnost Jaroslav Brabce, kameramana, scénáristy i filmového režiséra. V osmdesátých letech svou kameramanskou prací proslavil především filmy *Džusový román* (1984, režie Fero Fenič) a *Poklad hraběte Chamaré* (1984, režie Zdeněk Troška), *Proč?* (1987, režie Karel Smyczek), *Kopytem sem, kopytem tam* (1988, režie Věra Chytilová), *Zvláštní bytosti* (1990, režie Fero Fenič). Pro svůj režijní debut si zvolil právě adaptaci Váchalova *Krvavého románu*. Podívejme se tedy, jak se s žánrovou hrou i dalšími vlastnostmi *Krvavého románu* vyrovnal.

Nejprve je ale třeba zdůraznit, že *Krvavý román* Josefa Váchala zůstává i přes svou komplikovanost stále románem. Román bývá považován (jak potvrzují teoretici adaptace jako například John M. Desmond a Peter Hawkes, z jejichž práce z r. 2006 čerpáme podněty v této pasáži) za základní zdroj filmových adaptací. Důvodem je to, že román sdílí s filmem mnoho narativních principů; vyprávěcí postupy románové a filmové se navíc ve svém vývoji vzájemně ovlivňovaly. Pro adaptaci románu je charakteristická nutnost výrazného zkrácení pro potřeby filmového scénáře. Toho lze docílit více způsoby, například odstraněním některých postav a jejich zkombinováním do menšího počtu, zrušením či zjednodušením některých zápletek a především „podzápletek"; lze také zjednodušit či vynechat některé části vyprávění, například

[5] Také autor libreta i vypravěč. Vůdčí osobnost nakladatelství Paseka; Vladimír Just jej označuje přímo za jednu z „Váchalových reinkarnací" (JUST 1997: 14).

[6] Vladimír Just o této opeře napsal, že mu ochotníci, kteří v této hře přímo excelovali „připravili jeden z největších zážitků roku", jejich operní představení „vrávorající neustále na pomezí hororu a frašky" vyvolalo mezi diváky „intenzivní výbuchy smíchu", kterých by nedosáhli ani ti nejlepší profesionálové (JUST 1997: 14).

expozici. Při bližším prozkoumání děje je zřetelné, že Brabec mnoho věcí z literární předlohy vypouští. Zachovává nejvýraznější dějové linie, které postačují k dosažení požadovaného záměru.

Jak vysvětluje Hutcheonová, každé médium má vlastní gramatiku a syntax, používá jiné nástroje a materiál, přičemž jisté rozdíly jsou často zřetelné i mezi jednotlivými žánry realizovanými a zprostředkovanými jediným médiem. Je evidentní, že při převodu románového díla na filmové plátno (ale samozřejmě i do podoby divadelního představení nebo třeba počítačové hry), je nutné jej zjednodušit, zkrátit, zhustit, ale stejně tak i množství materiálu přidat (srov. HUTCHEON 2010: 24–25). Také Brabec ve své adaptaci, kromě toho, že některé dějové linie zjednodušuje nebo úplně eliminuje, do dějové struktury zasahuje i jejím dalším rozvíjením. Adaptace *Krvavého románu* se tak vyrovnává s jeho neukončeností. Příběhy některých hrdinů zůstávají neuzavřené a často končí ve stejný okamžik jako v literární předloze (kromě těch, které se pokusil zakončit – z důvodu nedostatku papíru – i Váchal na posledním listu *Krvavého románu*). U jiných však film usiluje o dovyprávění jejich příběhu – nejvíce je rozvíjen osud Haničky a Třasoně, postav, jež Váchal v polovině románu opustil. Třasoně si odnesou domů adoptivní rodiče a tam jej také nalezne Hanička s Rudibanerovým písařem, který Třasoňovi sděluje, že je Rudibanerovým hledaným dědicem – dcerou Marií. Vypráví mu o jeho dětství v knížecím paláci a jako důkaz mu přináší jeho oblíbenou hračku (panáčka). O něco později se s Haničkou a Třasoněm setkáváme ve chvíli, kdy se lesem potácí hajný Kalina (nevíme, kde se tam vzal), přitom je krajina čímsi ostřelována a v další moment se objevuje obří kráter. V okamžiku, kdy do něj chce hajný Kalina vykonat potřebu, z kráteru vyběhnou Honolulané (jejichž osud se ve filmovém podání liší od románu), Kalina se jim nesmyslně představuje jako Paseka, a tím se děj fiktivního *Krvavého románu* uzavírá. Jiří Cieslar (1993) hodnotí zakončení, které bylo v románu vynuceno docházejícím papírem, jako unavené a bez dechu.[7] Chaos, který na konci filmu vyvstává, je jiný než hravý chaos váchalovský, a především pro něj ve filmu chybí vnitřní motivace. Závěr však neovlivňuje celkové vyznění filmu, zásadní jsou především celkové změny materiálu převzatého z románu.

Přivedením Váchalových plochých postav (které nevykazují ani známku psychologie, jednají bez zřejmé motivace a jsou čistými nositeli děje) na plátno by vznikl film na způsob dnešních akčních snímků, jež se tehdejším krvavým románům velmi podobají, ale tím by se ukázal pouze jeden z rozměrů Váchalova románu a zcela by se vytratila osobitá žánrová hra a mystifikace. Jaroslav Brabec zachycuje ve filmu i tuto hravost *Krvavého románu*, a to velice originálním způsobem – hrou se samotným filmovým médiem.

[7] Autorovými slovy: „S literaturou nechť činí si filmař, co ráčí, je-li však na Brabcově grotesce v poloprázdném kině kostelní ticho, znamená to, že něco se zadrhlo“ (CIESLAR 1993: 10).

Brabec stylizoval *Krvavý román* příhodně, vzhledem k tomu, že některé složky Váchalova humoru v předloze mají velice blízko k filmovému gagu (a tím i grotesce), jako němý film. Žánr krvavých románů pak má k filmové grotesce ještě blíže. Stejně jako krvavé romány, jsou grotesky druh pokleslé (lidové) tvorby, která se vyznačuje známými stereotypy (srov. KRÁL 1998) – ty jsou navíc velmi podobné stereotypům, jež se objevují v brakové literatuře – příkladem je typizace postav, které používají stále stejnou mimiku či rekvizity.

V Brabcově *Krvavém románu* výraz hrdinů ještě dokresluje velmi extravagantní líčení (bledé tváře, výrazně podmalované oči, tmavé rty a tak dále) a kostýmy, které vyvolávají společně s kulisami a dekoracemi – často ve stylu Váchalových dřevorytů – váchalovskou expresivní atmosféru. Vystupují zde i postavy typického vzezření – dokonale krásní Hanička a Třasoň nebo zkažený jezuita Ignác, tedy hrdinové a zloduši, avšak také Brabec tyto vzhledové stereotypy záměrně porušuje, například když přidělí postavě ztepilého zachránce a hrdiny naprosto atypické vzezření i chování.

Protože ve filmové grotesce (a němém filmu vůbec) musely být veškeré myšlenkové pochody postav představeny vizuálně (někdy za doprovodu hudby), tudíž rovnou vykonány, jejich nejvýznamnějším prvkem byla akce[8] – takové jednání, které muselo být srozumitelné všem divákům (srov. KRÁL 1998). Překvapivě se tak němý film ukazuje jako ideální způsob ztvárnění typu literatury, v níž je hlavní důraz kladen na děj.

Brabcův *Krvavý román* využívá všechny vyprávěcí techniky němého filmu, které pomáhají divákovi se zorientovat (nejen v čase a místě děje) a lépe příběh pochopit. Kromě výrazné mimiky a gestikulace, základních stavebních prvků němého filmu, pracuje s barevným tónováním[9], jež rozděluje scény ve filmu na denní či noční, interiérové a exteriérové. Dále používá mezititulky uvádějící i dialogové[10], které by běžně upřesňovaly divákovi danou narativní situaci, avšak Brabec jejich funkci během filmu proměňuje. Je v nich kromě jiného zobrazován

[8] Raná kinematografie se psychologií postav primárně nezabývala, protože pro žánr grotesky či melodramat byla podstatná především akce, navíc založená na známých situacích, které nepotřebovaly odkrývat povahové vlastnosti postav. To se začalo pomalu proměňovat od roku 1907, kdy akce začala vyžadovat motivaci založenou právě na psychologii postav. Divák pochopil akci po předchozím sledu zobrazených úmyslů a střetů, které z nich vyplynuly (srov. BORDWELL–THOMPSON 2007: 27).

[9] Bordwell poukazuje na to, že barva pomáhala divákovi dešifrovat narativní situaci. Například obyčejný den byl evokován sépiovým nebo nachovým tónováním, noční scény symbolizovala barva modrá, děj odehrávající se v přírodních scenériích byl zabarven do zelena, noční interiéry se předváděly jantarovou žlutí atd. (BORDWELL–THOMPSON 2007: 28–29).

[10] Před rokem 1905 se mezititulky objevovaly ve filmech jen zřídka. Výchozí situaci vyprávění prozradil divákovi již samotný název filmu. Později se začaly používat dva druhy mezititulků – „uvádějící" a „dialogové". Uvádějící byly nejčastěji ve třetí osobě a tvořily úvod k následující situaci, upozorňovaly na časový posun mezi scénami, nebo poskytovaly shrnutí děje. Dialogové mezititulky podávaly informace pocházející přímo zevnitř akce dění, ale nejprve činilo filmařům jejich umístění potíže, objevovaly se jak před dialogovou scénou, tak i v jejím průběhu (srov. BORDWELL–THOMPSON 2007: 28).

přímo Váchalův text *Krvavého románu* v nezměněné podobě. S postupujícím dějem se však ve filmu prosazuje promluva, jíž je poskytován čím dál větší prostor.

Ve chvíli, kdy je umožněno postavám promlouvat, divák očekává, že zmizí mezititulky němého filmu. Ty se však dále vracejí v různých situacích, někdy jako uváděcí, suplující promluvu vypravěče, jindy dialogové, které se vyskytují i jako nadbytečné sdělení: například je postavou nahlas předčítán dopis a divák jej zároveň může číst na obrazovce. Pravomoc mezititulků je v některých momentech tak veliká, že ve stejný okamžik, kdy divák slyší určitou promluvu, sdělují svým textem informaci odlišnou. Stejně jako Váchal hraje ve svém *Krvavém románu* hru se čtenářem, pohrává si Brabec s divákem, a to již od počátku. Jeho němý film totiž vlastně vůbec není němý, chybí v něm sice lidská řeč, ale nikoliv zvuk.[11] Kromě hudebního doprovodu, v němém filmu očekávaného, jsou divákovi zprostředkovány veškeré zvuky související s děním, vyjímaje lidskou řeč. Je slyšet, jak zpívají ptáci i jak dýka sviští vzduchem. Okolní zvuky jsou zde dokonce zvýrazněny; často se ozývají přehnaně hlasitě nebo jsou k různým objektům přiděleny zvuky jim nenáležející, a tím přidávají a modifikují významy, jež nám sděluje obraz: například useknuté prsty dopadají na zem za rachocení padajících kuželek.

Brabec tak sice využívá technik němého filmu, ale zároveň odstraněním jedné z jeho elementárních vlastností napadá přímo jeho podstatu. Podobně jako Váchal čtenáře, provokuje Brabec diváka komolením, vyhrocením, až úplným deformováním očekávaných konvencí. Deformuje i samotné hlasy postav, ty se někdy zadrhávají a zní jako při technické závadě, celková promluva není synchronizována s obrazem, jindy jsou hlasy doprovázeny ozvěnou či znějí jako z animovaného filmu pro děti. Dociluje tím kromě komického efektu také analogie s gramatickými a typografickými chybami, jež Váchal záměrně ponechával ve svém *Krvavém románu*. Brabec však zachází ještě dále – komolí vlastnosti filmového jazyka a paroduje a hyperbolizuje způsoby narace, které filmové médium používá. Film jako médium prezentuje příběh audiovizuálně, v případě němého filmu pak především vizuálně. Toho Brabec využívá a rozšiřuje parodický náboj *Krvavého románu* o konkrétní obrazy – například mezititulek divákovi sděluje, že jedna z hrdinek je spanilá dívka, ale kamera místo záběru obličeje či postavy zamíří pod její roztočenou sukni, a odhalí tak části těla pro popis vzhledu netypické. Také zobrazení plynutí času Brabec hyperbolizuje – když se filmový příběh vrací na scénu a k postavám, jež opustil před výrazněji delším časem, tyto postavy (i rekvizity) jsou obaleny silnou vrstvou

[11] Petr Král poukazuje na kouzlo němého filmu spočívající právě v tom, že s divákem hovoří svým mlčením a dodává: „Sotva skutečnost utichne, přestane vrzat, šustit, hekat, mění se sama její substance; přesuny nejhrozivějších balíků lidského masa – včetně pro grotesku tak typických tlouštíků, policajtů či matron – působí bez funění (a v klasickém zrychlení) jako klouzavý let nové odrůdy motýlů: opravdových létajících slonů. Právě groteska, kde je všechno v trvalém pohybu, je ovšem lehkost oněmělých věcí schopna nejlépe předvést (spolu s dobrodružným seriálem)“ (KRÁL 1998: 37).

pavučin. Přesto však tito hrdinové po tom, co se pavučin zbavili, jednají tak, jako by ve svém konání nikdy nebyli zastaveni a plynule navazují na přerušené dění. Brabec tak nejen hyperbolizuje plynutí času, ale napadá i jeden z klíčových rysů filmového média, střihovou práci a pro film typické střídání různých scén.

Dalším rysem Brabcovy hry s divákem je, že jeho filmový *Krvavý román* přiznává svou fikčnost – přímo nutí diváka, aby si jí všiml. Například při první slyšitelné promluvě se snese před postavy velký mikrofon, symbolická vstupenka do zvukového filmu. V tu chvíli se ozvou hlasy postav, které velmi udiví, že se slyší. Když pomine moment jejich překvapení, děj se odvíjí dále, jako by nebyl ničím přerušen. Fikčnost a umělost prozrazují i filmové kulisy a rekvizity – okolo postav poletují dřevění loutkoví motýli o velikosti dravého ptáka, v lese jsou obří kartonové houby, pirátská loď na obzoru je pouze namalovaná. Nereálné drastické výjevy se stříkající krví, do všech stran létajícími hlavami a údy taktéž výraznou stylizací a hyperbolizací poukazují na umělost příběhu. Zároveň tím parodují nejen žánr krvavých románů, ale i současných akčních filmů. Přiznaná fikčnost a antiiluzivnost souvisí se závěrem filmu, který je stejný jako v románové předloze – celý příběh, celý fikční svět, jež postavy obývají, se ukazuje jako pouhá hračka v rukách tvůrce Paseky.

Brabec parodickým způsobem ukazuje ve zkratce vývoj kinematografie a některých jejích žánrů – od němého filmu, přes grotesky a klasické horory, až k populárním novodobým akčním „krvákům". Supluje tak úvodní Váchalovu odbornou studii o žánru krvavého románu, ale zabývá se širším tematickým okruhem – celou kinematografií.

Film reflektuje také biografické prvky Váchalova *Krvavého románu*, avšak nepokouší se je zprostředkovat tak, že by do filmu včlenil všechny osoby, na něž odkazoval Váchal ve svém díle, s místy a zápletkami, jež se k nim vztahovaly. Přitom je ve filmu zřetelná snaha najít postup, který i naprosto neznalému divákovi vypoví alespoň to nejzásadnější o Váchalově životě a povaze. Autoři tedy do filmu zapojili úryvky z Váchalových deníků[12] a dopisů otci, jako je například tento:

> Z oken bytu vidím hřbitov, kde leží. Dala mi nejlepšího Ježíška: odešla, aby mne nerušila v práci, abych si mohl vzít 'tu druhou', která má kapitál k uskutečnění mých plánů. Ustoupila Umění, zaplatila životem realizaci mých snů […]
> (BAJEROVÁ 1991: 87)[13]

V prvních okamžicích filmu je zobrazen autor stojící u hrobu své ženy, Marie Váchalové, a hlas za scénou pronáší slova z ukázky. Následně odchází postava autora za milenkou a po střihu

[12] V den pohřbu své ženy, 27. prosince, si Váchal zapsal kromě jiného do deníku: „Účastníci, lid – dav – lůza pomlouvají. Hle umučil ji!" (VÁCHAL 1998: 22).
[13] Text dopisu zde přejímáme z biografické publikace Marie Bajerové *O Josefu Váchalovi* (1991).

(zatmívačce a roztmívačce) se začíná odehrávat vlastní děj *Krvavého románu*. Film tak naznačuje sepětí Váchalova života s jeho tvorbou.

Váchal/Paseka je zároveň i vypravěčem celého filmu jako hlas mimo obraz, což vyvolává několik různých efektů. V první řadě je tímto způsobem podtržena jeho absolutní moc nad dějem fikčního *Krvavého románu*, s Pasekou román začíná, ale i končí. V druhém případě propojuje biografickou část s vlastním dějem fikčního *Krvavého románu*, dochází i k okamžikům, kdy divák vidí Paseku při práci, zatímco Pasekův hlas již líčí děj z nadcházející scény. Když komentuje a vypráví filmový Paseka vypravěč své vlastní osudy (často převzaté z Váchalových deníků), vyniká zřetelná podobnost s adaptací *Deníku venkovského faráře* (1951) Roberta Bressona, který tento přístup zvolil pro adaptování deníkové formy literární předlohy. S Váchalovou biografií, založenou na vzpomínkách, souzní také nostalgické černobílé a němé zpracování filmu, což jej propojuje s Váchalovým nostalgickým steskem po žánru krvavých románů. V neposlední řadě tento vypravěč mimo obraz a zároveň i postava samotného Paseky umožňuje citovat ve filmu úryvky z literárněhistorické studie o krvavém románu, dokonce v přesném znění Váchalova textu. Jaroslav Brabec tedy pomocí filmových technik včlenil do adaptace *Krvavého románu* odbornou část románu, jeho praktickou ukázku, ale i biografický prvek.

4. Závěr

Adaptace *Krvavého románu* Josefa Váchala je vzhledem k jeho obtížné uchopitelnosti a specifickým vlastnostem pro filmaře lákavou výzvou, ale i velice obtížným úkolem. Váchal paradoxně využívá žánr, v němž se osobitost a invence systémově nijak neuplatňují, k vytvoření osobitého a invenčního díla. V *Krvavém románu* se pod zdánlivou obhajobou žánru pokleslé literatury ukrývá originální mystifikační a ironická hra se čtenářem i žánrem samotným. Jaroslav Brabec tuto hru přijímá do své filmové adaptace se všemi jejími znaky, jako je hyperbola, parodie, ironie, mystifikace či absurdita, a obrací naruby i vlastnosti a techniky samotného filmového média a vyzývá diváka, který je s nimi obeznámen, aby si hrál společně s ním. Kdyby sledoval jen pouhý děj *Krvavého románu*, přišel by stejně jako čtenář literární předlohy o podstatu tohoto díla, které chce především ohromit, šokovat, ale vtipnou formou i přivést k zamyšlení. Jaroslav Brabec tak vytvořil dílo, které je sice pevně spjato s předlohou i osobností jejího autora, ale zároveň je také svébytným a propracovaným kinematografickým dílem.

PRAMENY

VÁCHAL, Josef

1990 [1924] *Krvavý román* (Praha: Paseka)

1998 *Deníky: Výbor z let 1922–1964* (Praha, Litomyšl: Paseka)

FILMY:

Krvavý román (1993, režie Jaroslav BRABEC)

LITERATURA

BAJEROVÁ, Marie

1991 *O Josefu Váchalovi* (Praha: Pražská imaginace)

BARTOŠEK, Tomáš

1993 „Krvavý román: Studie kulturně a filmově historická", *Film a doba* 39, č. 2, s. 72–77

BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin

2007 [2004] *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, přel. Michal Bregant, Vít Janeček a kol. (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

CIESLAR, Jiří

1993 „Krvavý román", *Literární noviny* 4, č. 21, s. 10

DESMOND, John M. – HAWKES, Peter

2006 *Adaptation: Studying Film and Literature* (Boston: McGraw-Hill)

GREGOR, Michal

1982 *Zasloužilý umělec Josef Váchal* (Brno: Dům umění města Brna)

HALADA, Andrej

1997 *Český film devadesátých let: Od tankového praporu ke Koljovi* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

HRABÁK, Josef

1989 *Od laciného optimismu k hororu: K historii a patologii dvou odvětví literárního braku* (Praha: Melantrich)

HUTCHEON, Linda

2010 [2004] „Co se děje při adaptaci", přel. Miroslav Kotásek, *Iluminace* 22, č. 1, s. 23–60

HŮLEK, Julius

1990 „Návrat Josefa Váchala", In Váchal, Josef. *Krvavý román* (Praha: Paseka), s. 305–318

JUST, Vladimír

1997 „Horáčkův Váchal", *Literární noviny* 8, č. 49, s. 14

KRÁL, Petr

1998 *Groteska čili morálka šlehačkového dortu* (Praha: Národní filmový archiv)

MOCNÁ, Dagmar

1996 *Červená knihovna: Studie kulturně a literárně historická* (Praha, Litomyšl: Paseka)

SIROVÁTKA, Oldřich

1990 *Literatura na okraji* (Praha: Československý spisovatel)

TALLA, Sylvestr

1976 *„Krvavý román" a jiná dobrodružná četba 19. století* (Moravské Budějovice: Sylvestr Talla)

Váchal's *Krvavý román* in the Film Adaptation by Jaroslav Brabec

The subject of the essay is the artistic attempt at a „pulp fiction", *Krvavý román* by Josef Váchal (1924), and its film adaptation directed by Jaroslav Brabec (1993). Váchal plays a game of mystification, irony, parody and exaggeration with his readers, using readers' knowledge of trivial and scholarly literature as background. Jaroslav Brabec adopts this game into his adaptation employing specific means and technical resources of cinematic medium. He utilizes mute film conventions and visual stylizations while amplifying their features in order to achieve parodic effect, which applies not only to individual film techniques and genres but questions the film itself as medium, and invites the spectator familiar with the media conventions to join the game.

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Vícenásobné mediální vztahy:

od transpozice k fúzi

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Karamazovi Petra Zelenky jako aktualizovaná interpretace románu F. M. Dostojevského

KLAUDIA KACZMAREK

Zelenkova adaptace románu *Bratři Karamazovi* rozhodně není první, vyniká však aktuálností a specifičností. Aktuálnost přitom neplyne jen z toho, že jde o nejnovější filmovou verzi díla předního ruského spisovatele. Je to především o princip *aktualizace*, která je výsledkem setkání tří druhů umění, jejich pronikání a dialogu. Konfrontace románu, divadla a také filmu nově vymezuje jak pozici participujících umělců, tak recipienta.

Polský divadelní vědec Jerzy Koenig v úvodu článku „Dostojevskij – nescénická literatura" (2007) konstatuje, že Fjodor Michajlovič Dostojevskij byl jediný z významných ruských spisovatelů 19. století, který nenapsal žádnou divadelní hru. Konstatuje, že Dostojevskij je paradoxně ze všech ruských klasiků dodnes nejvíce přítomný na jevištích. Dostojevskij nepovažoval divadlo za vážné umění, neměl však nic proti tomu, aby se jeho romány staly inspirací pro divadelní hry (KOENIG 2007). Podle Koenigova názoru je popularita adaptací Dostojevského tvorby důsledkem charakteru jeho poetiky (TAMTÉŽ). Děj jeho románů je často dramaticky komplikovaný, s prudkým spádem, a dialogy jsou plné napětí – přitom jeho význam je nadčasový. Postavy románů jsou složité, ukazují tápání lidí v moderní době, skrytou lidskou přirozenost, což jsou prvky na jevišti velmi atraktivní. I přesto Koenig upozorňuje, že adaptace díla ruského spisovatele není tak jednoduchá: důležité je, aby se neztratilo Dostojevského mistrovství, spočívající v , působivé metodě konstruování vnitřního monologu. Bez něj se podle Koeniga divadelní hra stává jen „civilizačním komiksem" nebo souhrnem seriálových dialogů (TAMTÉŽ). Halina Chałacińska-Wiertelak zase ve své knížce *Idea divadla v románech Dostojevského* píše, že tvorba ruského spisovatele rezonuje s mnoha uměleckými formami, a proto lze v jeho románech snadno nalézt teatrální výjevy přitahující pozornost (CHAŁACIŃSKA-WIERTELAK 1998: 7).

Pro rekapitulaci stručného obsahu filmu využiji oficiální text distributora:

> Příběh se odehrává v současném Polsku. Do Krakova přijíždí skupina pražských herců v čele s režisérem hry, aby na alternativním festivalu v netradičním prostoru oceláren uvedla jevištní adaptaci Dostojevského hry Bratři Karamazovi, jejímž základem je vyšetřování otcovraždy. V divadelním dramatu, nabitém emocemi – láskou, žárlivostí, nenávistí, se řeší otázky víry, nesmrtelnosti a spásy lidské duše. Na pozadí divadelní zkoušky sledujeme osudy hereckého souboru, komické příběhy herců a režiséra. Do děje

> zasahuje i osobní tragédie jednoho z diváků, který projeví nezvyklé přání: poprosí herce, aby zahráli jenom pro něj. Zkouška se promění ve strhující představení, kdy herci vystupují pro jediného diváka. Náhle největší drama neprobíhá na jevišti, ale v hledišti... Karamazovi jsou dramatem o morálce, povaze člověka, lidském svědomí, vině, trestu a odpuštění. Film není jen psychologickou sondou do zpustošené ruské duše, ale reflektuje aktuální téma odpovědnosti člověka za jeho činy.
> (ČSFD.CZ 2011)

Zelenkova adaptace románu byla natočena podle dramatizace *Bratři Karamazovi* Evalda Schorma. V režii Lukáše Hlavici se toto představení v současnosti hraje už 11 let na jevišti Dejvického divadla. Petr Zelenka převzal divadelní hru do svého filmu spolu s herci.

Původní Zelenkovou myšlenkou bylo uvedení filmového záznamu *Karamazovových* jako dokumentárního záznamu představení Dejvického divadla (STOPKLATKA.PL: 2008). Český režisér si byl vědom toho, že obyčejný záznam bude jen „[...] neúplným svědectvím o představeních samotných" (SMS.CZ 2008). Z obyčejného záznamu se však zrodil autonomní film, místo pro interdisciplinární diskurz.

Bratři Karamazovi v dramatizaci Evalda Schorma nejsou klasickou pietní adaptací, která pracuje s doslovnými citacemi původního díla. Představitel nové vlny českého filmu coby divadelní tvůrce přetvořil román na scénickou konfrontaci psychologicky odlišných postav a jejich pozic ve světě.

Schorm některé postavy ze svého představení vypustil, pozměnil sled událostí a celý příběh proměnil v soudní vyšetřování otcovraha, kde jsou postavy buď obžalovanými, nebo svědky. Inscenace je provázena minimálním množstvím rekvizit a jednoduchou scénografií. Silně akcentována je hra herců: rituální gesta Aljošy, šaškovské chování Fjodora Pavloviče Karamazova a Smerďakova, odtažité chování Ivana, šílenství Dmitrije.

Na internetových stránkách Dejvického divadla nacházíme krátký popis Schormova představení:

> Inscenace Dejvického divadla, vytvořená na základě dramatizace Evalda Schorma, neusiluje o podrobné zprostředkování epicky rozsáhlé románové kroniky, ani se nesnaží o podrobnou psychologickou sondu do nejhlubšího nitra lidské duše, svůj pohled na Dostojevského chápou tvůrci především jako zobrazení postojů člověka ve střetu s okolím. Na pozadí odhalování okolností otcovraždy vyjadřují pohled na témata, která nás stále vzrušují. Svědomí, čest, láska, vina, trest i věčná otázka, zda a kdy je všechno dovoleno nebo zda a kdy může být všechno odpuštěno.
> (DEJVICKEDIVADLO.CZ: 2011).

Zelenka převzal divadelní hru do svého filmu téměř nezměněnou. Ke změně došlo pouze v obsazení rolí Kateřiny a Lizy. Nejdůležitější modifikací je přidání postavy kapitána Sněgirova, která vytvořila možnost provázání filmu s dalším děním, jež se odehrává v bezprostředním okolí jeviště (SMS.CZ 2008). Osobní dějiny Karamazových se staly záminkou k tomu, aby na nich vyrostly další vrstvy příběhu. Druhou modifikací je přidání postavy diváka-herce: údržbáře, který vstupuje do dialogu s tvůrci představení. Právě díky přidání postavy Sněgirova a údržbáře si Zelenka otevřel prostor pro aktuální interpretaci ruského klasika a pro vznik filmu jako autonomního díla. Český režisér tak napsal paralelní příběhy k historii rodiny Karamazových. Hlavním hercem i divákem učinil polského dělníka, údržbáře, který se nachází v dramatickém okamžiku svého života: jeho syn umírá na následky nehody. Překvapující je proto údržbářova reakce: dívá se pouze na představení Dejvického divadla. Jeho vztah k představení a dialog mezi ním a herci umožňuje další reflexi vazeb mezi umělcem a vnímatelem.

Film se z větší části zabývá samotným divadlem. Vyvolává otázky týkající se divadla, rolí herce a diváka, ale neignoruje myšlenky ruského spisovatele vztahující se k existenci Boha, morálky nebo zla a dobra, ba naopak aktualizuje dilemata probíraná v jeho díle. V článku „Zelenkovo rande s ďáblem" kritik Piotr Wojciechowski píše, že obraz *Karamazových* je filmový esej o divadle, kde se stýká herectví jako poslání a řemeslo, kde divadelní herec hraje filmového herce (WOJCIECHOWSKI 2009: 30).

Příběh, který Zelenka využívá pro aktualizaci Dostojevského myšlenek, je situován do socialistického města Nová Huť, připojeného ke Krakovu. Realita minulého století, život v uzavřeném prostoru ocelárenského města bez Boha, jak se o něm zmiňuje údržbář, události s ním spojené a zobrazení současné divadelní a dělnické společnosti potvrzují nadčasovost tvorby ruského spisovatele. Prostor, ve kterém se koná představení a odehrávají s ním spojené události, tematizuje historický kontext střední Evropy v časech režimu, v němž měl být Bůh nepřítomný (paradoxní je tu proto přítomnost fotografií papeže Jana Pavla II.). Moderní dějiny poskytly Zelenkovi podnět k rozjímání nad lidskou morálkou a příběh tak získává nový smysl.

Na jedné straně jsou šatny z minulého století s příznačně nefungujícími sprchami, na druhé zase postindustriální prostor oceláren s vysokými pecemi, který vyvolává pocit, že čas se tady zastavil. Takto nastavená scéna funguje spolu s kulisami představení a už tady se odhaluje metatextovost Zelenkova filmu. Herci, kteří se setkávají v cizí, velké hale, reagují a chovají se jinak než v důvěrně známém prostředí. Jejich výkon musí být expresivnější, aby nebyli „překonáni" prostorem.

Inscenace tvoří jádro celého filmu. Jak příběh rodiny Karamazových, tak osobní příběhy divadelních herců a jediného diváka – údržbáře, jehož hraje Andrzej Mastalerz – se proplétají s dějinami Polska a střední Evropy, která byla ovlivněna stalinskou diktaturou.

Současnost se tak proplétá s komunistickou minulostí a s realitou 19. století, zobrazenou v románu Dostojevského. Otázka víry v Boha a odpovědnosti člověka je nadčasová i aktuální. Film tak tvoří několik vrstev příběhů, a jak upozorňuje Wojciechowski (2009: 30), divák se někdy obtížně orientuje mezi *realitou* odpovídající jeho zkušenosti (příběh Dostojevského vnuka, který celek rámcuje), *realitou zobrazenou filmem* a *realitou zobrazenou divadelním představením* (zvýr. K.K.).

Díky tomu, že obě adaptace románu, divadelní i filmová, zapojují do příběhu děje ze současnosti, nabývají myšlenky Dostojevského opět na naléhavosti. Kontext konfliktu Karamazových a napětí jejich vzájemných vztahů korespondují s tragédií údržbáře. Postava starého Karamazova, který opustil své syny a o němž nelze říci, že je dobrým otcem – ba naopak je spíše člověkem podlým – podněcuje údržbářovy výčitky svědomí, spojené se smrtelnou nehodou jeho syna v ocelárně.

Také příběh štábního kapitána Sněgirova se vlastně tragicky spojuje s postavou údržbáře. V románu i ve filmu Iljuša umírá při obraně svého otce vojáka a jeho cti. Ve filmu Sněgirov běduje nad ztrátou Iljušky na jevišti a obviňuje se z jeho smrti. Jeho osud je tak paralelní k osudu údržbáře. Údržbář neumí vyjádřit své pocity, nepláče, jen se dívá na představení. Je možné říci, že postava Sněgirova je vlastně psychologickým doplněním dělníka, jeho alter egem.

Motiv smrti dítěte se objeví v rozhovoru údržbáře s hercem hrajícím Ivana Karamazova: ten mluví o zoufalých matkách v Indii, které své malé děti házejí pod kola aut vysoce postavených diplomatů jen proto, aby dostaly odškodné od ambasády. Údržbář si myslí, že ho herec přirovnává k indickým ženám, protože ho podezírá ze zabití vlastního syna a ptá se ho, zda by mu Bůh mohl odpustit. Ivan Karamazov je morálně zodpovědný za vraždu svého otce. Tady probíhá hranice mezi filmově představeným divadlem a filmovou „skutečností“: je herec hrající Ivana nějak zodpovědný za sebevraždu údržbáře? Janicka píše:

> [...] režisér měl konkrétní myšlenku, překračující filmový děj [...]. Je to otázka po odpovědnost umění? Herecký kolektiv odchází po všem, co se stalo, s hlavou svěšenou. Ale herci přece nejsou vinni smrtí údržbáře [...]. Nemohli počítat s tím, jaké následky bude mít sblížení obyčejného diváka s divadlem.
> (JANICKA 2009: 87)

Když Dostojevskij psal *Bratry Karamazovy*, zemřel v květnu roku 1878 na epilepsii jeho syn Aljoša. Zdá se, jako by na to při hledání rytmu pro smrt Iljušky Zelenka zapomněl, domnívá se Piotr Wojciechowski (2009: 32). Jenže Zelenka podle mého názoru našel jiný, současnější rytmus. Paralela smrti osmiletého údržbářova syna a syna Sněgirovova není jen výrazem tohoto rytmu, ale představuje také organickou vazbu románu, filmu a divadla. Právě srovnání dvojí reakce na smrt vlastního dítěte navozuje korespondenci žánrů. Díky paralelním situacím v životě údržbáře a kapitána může Zelenka zapojit polského dělníka do divadelní společnosti a přetvořit tak původního diváka v herce.

Božena Janicka se ve svém článku „Jed" zabývá filmem z pohledu diváka i tvůrce. Údržbář se ocitá v extrémní situaci a jeho způsob vnímání divadelního představení je jí výrazně ovlivněn, jak upozorňuje Janicka:

> Tento dělník – vlastně divák – je obyčejný člověk. Prostý, protože měl pravděpodobně málo příležitosti setkat se s divadlem nebo s takovouto literaturou. Ale je to divák unikátní, protože včera se v jeho životě stalo něco hrozného. Jeho osmiletý syn, který s ním přišel do továrny, spadl z lešení a těžce se zranil.
> (JANICKA 2009: 87)

Představení poskytuje údržbáři prožitek katarze. Tuto postavu můžeme interpretovat jako těžiště, ve kterém je založena metatextualita Zelenkova filmu i aktualizace Dostojevského myšlenek. Otázka odpovědnosti se týká jak herců, tak údržbáře. Lze se pak ptát: je hranice mezi filmem a skutečností dobře viditelná? Jaký je vztah mezi uměním a divákem? Nebo (spolu s Janickou, viz 2009), zda si uvědomujeme sílu umění?

Zvláštním motivem je pistole, která se náhodně objeví na začátku, a poté jí spáchá sebevraždu divadelní divák, údržbář. Naplňuje se tím Čechovovo epické pravidlo: pokud se na začátku vyprávění objeví puška, musí nakonec i vystřelit. Je to rekvizita, která přechází z divadelního představení do filmové reality (srov. WOJCIECHOWSKI 2009: 32). Stírá se zde rozdíl mezi tvůrcem a příjemcem. Wojciechowski poznamenává, že osud údržbáře je „[...] psychologicky málo pravděpodobný" (TAMTÉŽ). Myslím si, že sebevražda dělníka měla být divadelním aktem, událostí, která promění diváka v herce. Vyvstává zde otázka, zda může být recipient aktivní součástí uměleckého díla, účastníkem tvůrčího aktu?

Údržbář, který je v Zelenkově filmu jediným divákem a tudíž i ztělesněním diváka „modelového", se fyzickým způsobem „opírá" o divadlo. Odpovídá své manželce, proč se musí dívat na představení: „Oni hrají kvůli mně" (JANICKA 2009: 87). Nebýt jeho přítomnosti, divadelní hra by se stala pouhou zábavou, „hrou" dospělých herců. Je to vlastně právě tento dělník, který prostřednictvím své vážné situace dává smysl jednání a chování herců na jevišti, dává

jejich konání metafyzický rozměr. Aby se divadlo uskutečnilo jako umění, musí existovat příjemce, nějaký interpret díla.

Roland Barthes tvrdí: „číst znamená znovu psát" (cit. podle BURZYŃSKA 2006: 320). Údržbář jako současný člověk i svědek dějin, *znovu* píše jak divadelní hru, tak Dostojevského román. Právě skrze něho se uskutečňuje aktualizace, která je zmíněna v titulu mého příspěvku. Pohled na dílo se mění spolu s recipientem, dobou a místem interpretace.

Podle Francesca Casettiho film chápaný jako text tvoří pole pro setkání tvůrců a vnímatelů; mluvčí je v každém aktu komunikace také posluchačem a naopak. Casetti píše:

> [...] text – ze své přirozenosti – je místem dialogu; účástník rozmluvy, ať už se nachází kdekoli [na jevišti či v hledišti, ať už je mluvčím nebo posluchačem, doplnila K.K.] plní maieutickou (tj. sókratovské technice tázání v dialogu odpovídající) funkci. Dialog má smysl pouze tehdy, jestliže dojde k vnitřnímu pohybu hlasů. Bytí hlasu sekundárního, shrnujícího je podmínkou pro vedení dominantního tématu. Text – místo dialogu – je prostorem setkání i kolize hlasů, a proto jsou mnozí [textem, komunikátem, doplnila K.K.] vyvoleni k tomu, aby odehráli jak role mluvčích, tak i posluchačů, herců nebo recipientů.
> (CASETTI 1992: 177)

Casetti ukazuje, že divák je aktivní složkou komunikace spoluutvářející dílo. Podle Zelenky samého je postava údržbáře „[…] průvodcem po představení, jehož život je divadelní hrou spojen prostřednictvím pistole, použité k sebevraždě. Život údržbáře se stává součástí představení" (FILMWEB.PL 2009). Zelenka tímto způsobem nastínil postavu „modelového recipienta", pro kterého není umění jen zábavou, nýbrž místem dialogu. V okamžiku, kdy slyšíme zvuk výstřelu a vidíme herce v roli postav z Dostojevského románu, zápletky literatury, divadla a filmu se spojují.

> Recipientovým posláním je, aby proplétal nitě tkáněmi díla. Není už pouhým tvůrcovým adresátem nebo někým, kdo má jen odpovědět na myšlenky uvedené v díle. Stává se svědomitým partnerem, rozpoznávajícím svou roli [...], spolupracujícím s tvůrci.
> (CASETTI 1992: 177)

Metatextovost vyúsťující v prolnutí textu a metatextu dovolila režisérovi vlastní kreaci na téma filmu kina a divadla, ale také reflexi umění vůbec. Film *Karamazovi* se stal metatextovým dílem díky několika postupům: jednak vložením postavy údržbáře – diváka a herce v jedné osobě, dále dvojitou „citací", a to jednak divadelního představení Dejvického divadla, které se stalo jádrem celého filmu, jednak románu Dostojevského, dále zapojením dvou dalších divadelní aktů do filmu: první z nich je klasickým tanečním divadlem, které, jak zdůrazňuje Wojciechowski (2009: 33), ukazuje krásu a čistotu, druhý má povahu avantgardní hry s loutkou představující

ošklivého a nemocného Dostojevského. Snímek založený na zmnožení citátů a odkazů tak nabývá povahy postmoderního mnohohlasí.

Rozpouštění umění ve skutečnosti a skutečnosti v umění zásadně znejisťuje ontologii díla. Provokuje k pozastavení nad otázkou, zda film vlastně není dokumentem o skutečných událostech? Je Ivan Trojan z filmu skutečně český herec, který se jmenuje stejně jako hrdina filmu? Nebo se jedná o fiktivní postavu?

Představení se odehrává na fiktivním divadelním festivalu, jehož cílem je přiblížení herců a diváků opravdovému životu. Festival pořádaný v továrně měl probíhat podle rytmu práce dělníků a přinést tak výhody každé straně zúčastněné na uměleckém aktu. Příběh, který se zrodil kolem divadelní hry, má také, jak vysvětluje sám tvůrce, půdorys antické tragédie (srov. FILMWEB.PL 2009). Skutečnost se stává představením, představení je do určité míry skutečností: divadelní zkouška se proplétá s filmovou realitou a ďábel v hadí kůži patří k životu i ke hře. Kde vlastně probíhá hranice mezi divadlem, filmem a skutečností?

Metatextová hra s tvorbou Dostojevského, filmem, divadlem i recipienty možná poukazuje na plynulé přechody mezi uměními a uměleckými žánry a varuje před rigidním vymezením rolí tvůrců a vnímatelů, jakož i před rozhodováním, co je důležitější: film nebo divadlo? Samotný Zelenka nesnáší otázky typu „ co je lepší“, a takovou volbu přirovnává k volbě „mezi maminkou a tatínkem“ (FILMWEB.PL 2009).

Zelenkův film otevřel nové možnosti nejen ostatním médiím a intermediálnímu a interdisciplinárnímu diskurzu, ale i divákovi, který v takto otevřeném prostoru umění nachází odpovědi na tradiční otázky i formulaci otázek nových.

PRAMENY

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič
2009 *Bracia Karamazow* (Kraków: Zielona Sowa)

FILMY:
Bracia Karamazow (Karamazovi, 2008, režie Petr ZELENKA)

LITERATURA

BURZYŃSKA, Małgorzata
2007 „Poststrukturalizm”, in Małgorzata Burzyńska, Michał Paweł Markowski (edd.): *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik* (Kraków: Wydawnictwo Znak), s. 320

CASETTI, Francesco

1992 „W poszukiwaniu widza“, přel. Alicja Helman, in Alicja Helman (ed.): *Panorama współczesnej myśli filmowej* (Kraków: Universitas), s. 171–184

CHAŁACIŃSKA-WIERTELAK, Halina

1988 *Idea teatru w powieściach Dostojewskiego* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

JANICKA, Bożena

2009 „Trucizna“, *Kino* 2009, č. 3, s. 89

KOENIG, Jerzy

2007 „Dostojewski. Literatura niesceniczna“, *E-teatr.pl*,
http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/47426.html?josso_assertion_id=A6AFC38D21390039 [přístup 30. 3. 2011]

WOJCIECHOWSKI, Piotr

2009 „Zelenki randka z diablem“, *Kino* 2009, č. 2, s. 30–33

NEPODEPSANÉ PŘÍSPĚVKY NA WEBU:

2011 „Karamazovi“, CFSD.CZ, http://www.csfd.cz/film/231191-karamazovi/ [přístup 31. 8. 2011]

2008 „Rozhovor s Petrem Zelenkou“, *SMS.CZ*, http://www.sms.cz/film/karamazovi, [přístup 1. 4. 2011]

2011 „Repertoár / Bratři Karamazovi“, *DEJVICKEDIVADLO.CZ,* http://www.dejvickedivadlo.cz/repertoar?7, [přístup 1. 4. 2011]

2009 „Robię się coraz bardziej bezczelny – mówi Petr Zelenka. Wywiad z Petrem Zelenką“, *FILMWEB.PL*, http://www.filmweb.pl/article/Robi%C4%99+si%C4%99+coraz+bardziej+bezczelny+-+m%C3%B3wi+Petr+Zelenka-49177, [přístup 1. 4. 2011]

2008 „Wywiad: Czesi nie rozumieją, dlaczego zrobiłem ten film... Petr Zelenka specjalnie dla *Stopklatki*“, *STOPKLATKA.PL*, http://www.stopklatka.pl/wywiady/wywiad.asp?wi=45527, [přístup 2. 4. 2011]

The Karamazovs **by Petr Zelenka as an Up-to-Date Interpretation of Dostoevsky's Novel**

The essay focuses on the unique film adaptation of Dostoevsky's novel *The Brothers Karamazov* directed by Petr Zelenka (*Karamazovi*, 2008), which is based on a Czech theatre play that is re-staged within the film and intertwined with the private story of a spectator. Zelenka's adaptation provides a salient example of a syncretic artwork crossing the borders between both novel and film, and film and theatre, which results in a specific up-to-date interpretation of the original work. Apart from analyzing the syncretic multi- and intermedia character of Zelenka's film (including the industrial setting of the story) the essay inquires into the communication between author and his audience and their competencies. The analysis is based on theory of film as presented by Francesco Casetti in particular, and on Roland Barthes's claim that „reading means rewriting“. These theories prove helpful in the attempt to demonstrate the open metatatextual structure of the film which displays multiple fringe zones where both individual arts and genres meet.

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

O políčkach a paneloch... a trochu aj o Pac-manovi

JANA KRŠIAKOVÁ

O tom, že sme v posledných rokoch na poli kinematografie svedkami neuveriteľnej explózie popularity komiksov, niet pochýb. Počiatok tohto boomu súvisí najmä so vznikom, resp. odštartovaním dvoch filmových sérií – pôvodnej filmovej trilógie *X-Men* (prvá časť je z roku 2000, jej režisérom je Bryan Singer),[1] a trilógie o *Spidermanovi* Sama Raimiho (prvá časť je z roku 2002). Pochopiteľne, spomenuté snímky neboli prvými počinmi vzťahujúcimi sa ku kozmu v paneloch a medzi nimi (spomeniem len film *Batman* Leslieho H. Martinsona z roku 1966). Najvýznamnejšie tituly v kontextoch „predmiléniovej" americkej filmovej tvorby (a na úrovni mainstreamu globálnej popkultúry), prinášajúce na strieborné plátno ikonické postavy superhrdinského komiksu, *Superman* (1979) Richarda Donnera a *Batman* (1989) Tima Burtona, možno považovať len za akýchsi osamelých komiksových bežcov, za prvé experimenty, ktoré vznikli zo snahy spracúvať predlohy z dovtedy, v súvislosti s kinematografiou, len letmo prebádaného teritória komiksu. Za najvýznamnejší faktor toho, prečo sa nedočkali toľkej reflexie ako neskôr vzniknuté filmy a prečo už vďaka nim nedošlo k spusteniu lavíny filmových adaptácií komiksových predlôh, možno zrejme považovať pomerne nízky stupeň vyspelosti, zrelosti – ako technologickej, tak i diváckej.

Až za hranicou milénia sa začala, takpovediac, jeho renesancia a hlavne jeho znovuobjavenie. Adaptácie komiksových predlôh sa rozmohli dokonca až v takej miere, že bežný prijímateľ si nie vždy musí uvedomovať, že film, na ktorý sa díva, vychádza z takýchto pretextových zdrojov. Hoci je v tejto stati predmetom môjho záujmu predovšetkým vzťah komiksu a filmu, treba dodať, že komiks ako fenomén sa stále intenzívnejšie a koncentrovanejšie objavuje aj v juxtapozícii s inými druhmi umeleckých a mimoumeleckých prejavov, napríklad s výtvarným umením či – z druhej strany, z druhého pólu pomyselnej osi – s reklamou. Komiks – médium, ešte stále mnohými považované za poklesnuté, infantilné, akosi programovo nízke,[2] sa

[1] „X-menovské" filmové univerzum sa medzičasom rozrástlo o dva tituly – *X-Men Origins: Wolverine* (2009, réžia Gavin Hood) a *X-Men: First Class* (2011, réžia Matthew Vaughn). Pretože ale prvý z nich vo vzťahu k predmetnej trojici filmov vnímam ako filmový spin-off a druhý ako prequel, trilógiu *X-Men* označujem ako pôvodnú.

[2] Uvažovanie formou takéhoto kategoricky zamietavého stanoviska považujem za nesprávne a súhlasím s Annou Zelenkovou, keď píše, že „Tento útvar nie je vždy rezignáciou na zložitosť a pochopenie moderného sveta, ani vizuálnou poetologickou anekdotou, ktorá falošne stiera hranice medzi realitou a fantáziou. [...] Treba odmietnuť tézu, že komiksová kultúra sa rovná iba „hamburgerovému gurmánstvu", že na rozdiel od „vážneho" umenia iba

nášho života bezprostredne dotýka, vstupuje doň zo všetkých možných strán. Spojenie dvoch najmocnejších prostriedkov komunikácie – obrazu a slova – predstavuje fundamentálny funkčný mechanizmus mediálnej komunikácie. No vďaka stále častejšiemu využívaniu komiksovej formy (komiksových postupov) pri vytváraní najrôznejších reklám či spotov však vzniká akási nadstavba na už osvedčenú metodiku. Popularita komiksu je stále citeľnejšia aj v oblasti printových médií, dokonca aj takých, pre ktoré je to akosi v konflikte s ich intelektuálnym nastavením.[3] Na záver tejto časti snáď možno skonštatovať – prepožičajúc si terminológiu popkultúry – že komiks opustil periférium, vystúpil z kultúrno-spoločenského suterénu, aby sa pomaly, no o to intenzívnejšie prepracúval do socio-kultúrneho mainstreamu, hlavného prúdu.

Film a komiks (dovoliac si na tomto mieste uvažovať o nich ako o umeleckých druhoch) sa vo viacerých svojich konštitutívnych danostiach podobajú. Základom obidvoch médií je práca so sekvenčnosťou, resp. sukcesívnosťou, logicky teda i strih a pohyb, obom je takisto vlastná ohraničenosť rámom. Väčšinou si človek vzájomné analógie ani neuvedomuje, pretože z pochopiteľných dôvodov v týchto audiovizuálnych formách cesta k cieľu (teda spôsob práce) i samotný cieľ (výsledný produkt) vykazujú rozdielnosti. Ak som predtým hovorila o pohybe, v prípade komiksu je nutné čítať ho akosi s nadhľadom. Predsa len, ten je reprezentáciou statickosti, zatiaľ čo kinematografia je jednoznačne umením dynamickým. Na margo vzájomných vzťahov a súvislostí si pomôžem dvomi definíciami, ktoré nezávisle, hoci aj takto vytrhnuté z kontextov, pomenúvajú, takpovediac, spoločný fundament komiksu a filmu. Podľa Tibora Žilku, autora *Poetického slovníka* je komiks „literárny žáner, ktorý sa zakladá na dialógu, no podstatnejší a dôležitejší je v ňom dej. Príbeh sa vyznačuje rýchlym sledom udalostí, dialóg sa vkomponúva priamo do obrazu, kde má vyčlenené miesto v tzv. slovnej bubline. Bublina vyznačuje pásmo postáv, t. j. priamu reč“ (ŽILKA 1987: 320).[4] Pokus definovať komiks sa javí byť pomerne jednoduchým úkonom, avšak nie je tomu celkom tak. Pre jedných je totiž literárnym žánrom, pre iných je zase v prvom rade špecifickým médiom. Definovať film je prinajmenšom rovnako zložité, ale bez pochýb platí to, čo píše Martin Ciel vo svojej knihe *Pohyblivé obrázky*, a síce že „film je prosto rozprávanie obrazom. Je zobrazeným rozprávaním. Je

posilňuje falošné predstavy o svete a o sebe samom. [...] [Komiks] predstavuje netradičné, svojbytné estetické osvojovanie si reality“ (ZELENKOVÁ 1995: 212).

[3] Na svojich stránkach prinášali a prinášajú viaceré periodiká s pravidelnosťou komiks, hoci len v jeho najjednoduchšej verzii – ako strip (krátky, zväčša trojobrazový príbeh s údernou pointou). Ohliadnuc sa späť v čase, *Kultúrny život* napríklad prostredníctvom predmetného literárno-výtvarného hybridu predstavil popkultúrnu ikonu par excellence, Rogera Krowiaka, ktorý sa po zániku domovského periodika v roku 1994 presunul na iné pôsobisko, konkrétne na stránky novín *Sme*. Tento denník sa v súčasnosti pomocou komiksu, medzičasom už nie Rogera Krowiaka, zhosťuje úlohy politickej satiry, po prípade ponúka kritický pohľad na spoločensko-politické reálie nášho stredoeurópskeho priestoru.

[4] Najznámejšia definícia komiksu je od Scotta McClouda, ktorý uvádza, že komiks je „záměrná juxtaponovaná sekvence kreslených a jiných obrazů, určená ke sdělování informací nebo k vyvolání estetického prožitku“ (MCCLOUD 2008: 9).

pohyblivým obrazom. Existuje v čase a priestore, je fotofonografickým komunikátom a patrí mu aj prívlastok kinetický, pretože pohyb je spolu s montážou jedným z jeho hlavných atribútov" (CIEL 2006: 9). Komiks a film majú teda spoločnú príbehovosť, dejovosť, v podstate i akúsi špecifickú formu kinetickosti, a čo je najpodstatnejšie, obe médiá sú zobrazeným rozprávaním, ktoré je založené na montáži, či už priamej (film) alebo nepriamej – na montáži pri recepcii (komiks).[5]

Renesancia komiksu ale nespočíva len v tom, že dochádza k čoraz väčšiemu množstvu adaptácií, či k využívaniu komiksových postupov v mediálnej komunikácii. Film a komiks sa začínajú istým spôsobom prekrývať, navzájom sa prestupovať. Čoraz častejšie sa v kinematografických počinoch objavuje niečo, čo sme predtým mohli vidieť vo filme len ojedinele, vo výnimočných prípadoch. Možno to nazvať synkrézou komiksu a filmu, komiksovou poetikou alebo – možno trochu odvážne – „komiksovosťou výrazu".[6] Singulárne počiny reflektujúce žáner komiksu a priamo nadväzujúce na jeho formálne charakteristiky sa objavili už v niekdajšom československom filmovom kontexte (filmy Václava Vorlíčka *Kdo chce zabít Jessii?* z roku 1966 a Oldřicha Lipského *Čtyři vraždy stačí, drahoušku* z roku 1970). Tu by som sa však chcela venovať produktu amerického filmového priemyslu, filmu, ktorý len pár mesiacov po jeho vzniku vnímam ako organickú súčasť univerza populárnej kultúry, konkrétne filmu *Scott Pilgrim proti celému svetu* (*Scott Pigrim vs. the World*, 2010, réžia Edgar Wright).

Scott Pilgrim proti celému svetu je, ako sa zdá, nielen popkultúrnym artefaktom určeným predovšetkým pre fanúšikovskú komunitu – „kľúčovú skupinu recipientov popkultúry" (Malíček 2008: 41), ale i (exemplárnym) *intermediálnym*[7] konštruktom. To, čo tento film istým spôsobom vyčleňuje nad ostatné, je využitie (mimo komiksu) prvkov média tretieho, ktorým je videohra. Videohra sa všeobecne snaží sprostredkovať ilúziu nejakej scény a tiež akcie. Jej účastník je hazardérom, ktorý sa potýka s rizikom, prechádza hrou buď s nekonečným počtom životov alebo s možnosťou začať kedykoľvek od začiatku. Hráč predstavuje dvojitú postavu, keďže hra sa zároveň „odohráva" v prvej (on sám) i tretej osobe (postava na obrazovke). Pre účastníka hry sa

[5] V tejto súvislosti odkazujem na knihu Scott McClouda *Jak rozumět komiksu* a na pojem ucelenie (*closure*), ktorý autor zavádza do praxe. Týmto pojmom nazýva proces, v ktorom sa recipientovi vo vedomí vytvára komplexný obraz (MCCLOUD 2008: 63–73).

[6] Napriek tomu, že tento výraz zatiaľ do praxe (estetickej, umenovednej) zavedený nebol, odkazujem na existenciukategórií slovesnosť výrazu, hudobnosť výrazu, tanečnosť výrazu, či divadelnosť výrazu, obsiahnutých v *Tezaure estetických výrazových kvalít* (PLESNÍK 2008: 382–411), čo by takémuto kroku možno prepožičalo opodstatnenie.

[7] Teória intermediality je pomerne rozsiahlym problémovým okruhom. Predmetný film je „intermediálny " v tom zmysle, ktorý je (ak len v značnej skratke) definovaný v hesle „intermedialita" v *Lexikonu teorie literatury a kultury*: „intermedialita (lat. inter: mezi; lat. medius: prostředník, zprostředkující), i. lze definovat jako případ, kdy je prokazatelné, že v artefaktu jsou záměrně užita alespoň dvě distinktivní výrazová nebo komunikační média v souladu s konvencí" (WOLF 2008: 345).

prvá i tretia osoba temer stotožňujú. Najväčším „ťahákom" hier je práve čo najväčšia hrateľnosť. Tento základ videohier, ako si povieme neskôr, sa vo filme *Scott Pilgrim proti celému svetu* posúva do novej roviny a hra prerastá do filmovej skutočnosti.

Prv než však prikročím k samotnému uchopeniu predmetného filmového artefaktu ako viacmediálneho konštruktu spájajúceho film, komiks a videohry do jedného celku, javí sa mi ako celkom nevyhnutné (vzhľadom na tému i akosi korektné) venovať niekoľko slov aj tomu, v akých troch hlavných podobách sa *Scott Pilgrim* (ako popkultúrny artefakt) sprítomňuje potenciálnemu recipientovi, na akých troch ústredných platformách existuje. Scott Pilgrim ako protagonista eponymného popkultúrneho artefaktu (teraz abstraktného, neviazaného na žiadne konkrétne médium či nosič) sa zrodil najskôr (2004) na stránkach komiksu Bryana Lee O´Malleyho, na stránkach (medzičasom) šesťdielnej série grafických noviel, aby sa v roku 2010 ocitol ako na striebornom plátne vo filmovej adaptácii svojej domovskej komiksovej predlohy, tak aj vo videohernom prostredí konzolovej „bojovky", vzniknutej takisto na motívy onej predlohy. Ak by sme sa pokúsili vyjadriť vzťah uvedených troch foriem existencie Scotta Pilgrima pomocou terminológie intertextuality, komiks je *pretextom* a film a videohra sú jeho *posttextami*. Dôvod, prečo som sa rozhodla spomenúť práve tieto tri platformy, je celkom logicky viazaný na to, že ide o tie najdôležitejšie podoby, v ktorých sa recipient so Scottom Pilgrimom môže stretnúť, navyše, čo zrejme nie je náhoda, *Scott Pilgrim proti zvyšku sveta* je práve syntézou týchto troch médií (film, komiks, videohra).

Ako prvé je nutné o tomto filme vypovedať, že nie je dielom otrocky kopírujúcim našu referenčnú realitu (čiže *aktuálny svet* v terminológii Lubomíra Doležela), ale práve naopak. „Fikční texty jsou považovány za sémiotické mechanismy určené ke konstruování alternativních světů. Tyto světy nenapodobují jednoduše skutečnost, nýbrž koncipují světy paralelní ke skutečnosti s vlastními zákonitostmi" (SURKAMP 2008: 801). Fikčný svet filmu *Scott Pilgrim proti celému svetu* je naozaj akoby paralelný, má svoje vlastné zákonitosti, je výrazne štylizovaný, pričom táto jeho kvalita je do značnej miery výsledkom toho, ako sa doň projektujú vplyvy komiksu a videohier. I toto možno čítať ako jeden z dôvodov komerčného neúspechu v kontexte mainstreamového publika. Málokedy sa totiž film určený najmä pre fanúšikov stretne s pozitívnou odozvou v diváckej obci, ktorej členovia sa na film dívajú predovšetkým za účelom „rekreácie".

Okrem toho, že v základnej rovine predmetný film vychádza z komiksových pretextových zdrojov, komiks sa výrazne spolupodieľa na jeho formálnej konštitúcii a na tom, ako je daný fikčný svet (s)konštruovaný. Film je pomerne dôslednou adaptáciou pretextu aj napriek tomu, že príbehovo zlučuje naráciu celej série grafických noviel do jedného celku (má teda v konečnom

dôsledku povahu akéhosi koncentrátu). S komiksovým obrazom pracuje dvojako. Buď jednotlivé zábery takmer identicky nadväzujú na panely v predlohe (napodobovanie), alebo panely priamo prenášajú na plátno (preberanie komiksového obrazu). Odchýlky od „originálu" sú potom vskutku minimálne.

Najzjavnejším bodom, v ktorom sa v kontexte filmu celkom jednoznačne pracuje s charakterom predlohy, je inkorporovanie toho, čo Umberto Eco popisuje ako „grafický znak používaný ve zvukové funkci s tím, že volně rozšiřuje onomatopoické zdroje jazyka" (ECO 2006: 142) do filmového obrazu. Tieto „zhmotnené citoslovce" sa vo *filme Scott Pilgrim proti zvyšku sveta* objavujú často (súvisí to najmä so spomenutým napodobovaním). Zväčša len dokresľujú atmosféru toho-ktorého momentu, niekedy sa stávajú ideálnym prostriedkom k markantnému zvýrazneniu funkcie používaných citosloviec (napríklad rozbitie nápisu SMAK silou úderu) – a možno aj k ventilovaniu kreativity tvorcov. Okrem citosloviec dochádza i k vkladaniu iných textových (znakových) prvkov do filmového obrazu, ktoré nemajú zvukovú funkciu či funkciu slov (znakov) vyjadrujúcich časový (alebo zriedkavejšie priestorový) posun (napríklad scéna s cestou výťahom). Na začiatku filmu nás do situácie vovádza hlas rozprávača oznamujúci, že „před nedávnem, v záhadné zemi, v Torontu, v Kanadě... randil Scott Pilgrim se středoškolačkou" (WRIGHT 2010). *Voice over*, hlas mimo obraz, rozprávač nepatriaci do príbehu, nás do neho síce vovádza, ale tým aj končí. Vo filme sa už viac neobjavuje. Voľba tohto spôsobu načrtnutia príbehu je prekvapivá i z toho dôvodu, že séria o Scottovi Pilgrimovi ako jeden z mála komiksov s oknom rozprávača nepracuje, i keď jeho funkciu preberajú vety vpísané priamo do okien. Film nás navnaďuje na niečo, čoho sa už viac nedočkáme, respektíve je to nahradené oznamami v obraze. Rovnako sa vo filme pracuje s „komentárnymi" oknami (v spojení s postavami akýmisi vizitkami), ktoré sú ďalším vyjadrovacím prostriedkom prevzatým z predlohy. Postupom, prostredníctvom ktorého tvorcovia približujú divákovi estetiku, sémiotiku a poetiku komiksu, je rozkladanie filmového obrazu, a to v statickej (obraz zostane „zamrznutý") ako aj dynamickej podobe (jednotlivé okná sa pohybujú ďalej). Deje sa to v prípade „triviálnych" (v kontexte kinematografie bežných) situácií, napríklad pri telefonovaní, ale aj v prípade akčných scén (napríklad skateboardový grind na zábradlí ako finále jedného zo súbojov). Ide o špecifickú prácu s vnútrozáberovou montážou. V jednom okamihu sa divákovi môže naskytať možnosť pozorovať jednu udalosť z viacerých uhlov pohľadu alebo môže dochádzať k množeniu, multiplikácii čiastkových projekčných plôch ohraničených rámom, čo je opäť priamy odkaz na formu komiksu. Tvorcovia používajú klipovitosť strihu, rýchle striedanie obrazov, prechody od scény k scéne. Priestor a čas vo filme často akoby strácali pevné kontúry, postava nezriedka zostáva „visieť", pričom okolo nej dochádza k zmene mizanscény. Objavujú sa pasáže, kde je čas

akoby „rozkúskovaný", založený na vstupe z bodu do bodu (eliptický spôsob), kedy sa striedajú prostredia/situácie neočakávane. Pre diváka je takáto zmena vždy prekvapením a chvíľu trvá, kým sa zorientuje v tom, či je ešte v príbehu alebo v sne hlavnej postavy. Častým postupom je tiež horizontálne a vertikálne švenkovanie kamery, čo, berúc do úvahy predlohu, evokuje pomerne presne zážitok z čítania komiksu (pohyb zľava doprava medzi panelmi, zhora nadol na úrovni stránky).

Teraz to pravdepodobne zdanlivo vyzerá tak, že prepojenie filmu a komiksu je natoľko tesné, že tretie médium nemôže preraziť. Našťastie tomu tak nie je a ukazuje sa, že na pôde jedného artefaktu môžu byť (a sú) komiks, film a videohra úzko usúvzťažnené. Očividné prejavy videohernej štylizácie filmu sa objavujú okrem iného hneď v úvode i v absolútnom závere filmu (pričom treba upozorniť, že v tomto kontexte hrá podstatnú úlohu nielen obrazová, ale i zvuková stopa). Videohry (najmä arkádové) sa do daného filmu projektujú ako na úrovni obsahu, tak aj na úrovni formy. Postavy (vrátane protagonistu) sú vášnivými hráčmi videohier – videohry sú často spomínané v dialógoch ako integrálna súčasť života, z ktorej možno čerpať prvky potom používané v jazykových hrách vo filme. Vyskytujú sa tu takisto mnohé alúzie na kontexty „videohernej praxe": napríklad Scottova kapela sa volá Sex Bob-Omb, čo je odkaz na hru *Super Mario Bros*., konkrétne na meno zápornej postavy v nej alebo v istom okamihu Scott predvedie, že sa naučil ústrednú melódiu hry *Final Fantasy* hrať na gitare a podobne. Podstatnejšie v kontexte toho, ako je fikčný svet filmu skonštruovaný, je najmä spojenie obsahových a formálnych videoherných vplyvov prostredníctvom ich základného motívu – súbojov.[8] Súboj je súčasťou výstavby príbehu a ako celok je film predovšetkým odkazom na bojové hry. Ide o súboje rôzneho druhu, ktoré nie sú vždy založené na sile, ale aj na využití intelektu, umu. Pri každom z nich sa objaví medzi súperiacimi skratka vs. (versus) typická pre bojové hry. Keď je súper porazený, premení sa na mince a Scottovi sa pripíšu body. Hra sa stáva súčasťou života hrdinu, je však možné ju hrať len raz. Scott nemá nekonečné množstvo životov (i keď jeden získa po porazení dvoch súperov naraz), ani nemá možnosť po prehre začať odznovu, ale má možnosť sa upgradeovať, čo v prípade Scotta (dokonalého *nerda*[9]) znamená získanie sily lásky a sily sebarešpektu. Protagonista sa musí – ak chce vyhrať – vložiť naplno do hry a prekonať sám seba, a to doslova. Videohra do filmu presakuje aj tým, že posledným súperom sa Scottovi stáva on

[8] „Každý zápas, vázaný omezujícími pravidly, nabývá již tímto řádem podstatné znaky hry, a to hry svou formou neobyčejně intenzívní, energické a zároveň velmi pádné. […] hranice toho, co je ve hře dovoleno, nemusí být překročena ani při prolévání krve, dokonce ani při zabití" (HUIZINGA 1971: 85).

[9] „Pôvodne ironické označenie počítačového nadšenca, ktorý stavia svoj záujem nad osobný, dospelý život v tradičnom zmysle slova. Práve preto sa s týmito slovami stotožnili programoví recipienti, fanúšikovia popkultúry a hojne sa nimi častujú v osobnej komunikácii. [...]. Nerdovia a geekovia zažívajú v súčasnosti boom predovšetkým vďaka autotematizmu popkultúry, sú totiž vďačnými obeťami ako parodizácie, tak pastišu" (MALÍČEK 2008: 106–107).

sám. Zastupuje pritom hru, ktorú Scott hráva so svojou „falošnou" priateľkou. Je to súper, ktorého nikdy neporazil a podľa neho samého ani nikdy neporazí. Preto musí zapojiť rozum a protivníka „ukecať". Základným princípom videohry je tiež princíp interaktivity. „Imerzia do simulovaného prostredia v počítačovej hre sa uskutočňuje v prenesenej podobe cez jednu z postáv hry. Hráč uvedenú postavu ovláda prostredníctvom niektorého z periférnych zariadení" (MALÍČEK – ZLATOŠ – MALÍČKOVÁ 2008: 35). V *Scottovi Pilgrimovi* sa ale tento princíp stiera. Scott neovláda postavu v hre, on sám sa stáva súčasťou hry, on sám je jej postavou. Hra preniká do filmovej reality, stáva sa jej integrálnou súčasťou. „Príjemca (hráč) sa priamo podieľa na výslednej podobe diela (hry): ako ilustratívny príklad nám môže poslúžiť napr. úroveň interaktivity s prostredím, ktorú hra umožňuje (tj. v akej miere a akým spôsobom môže hráč prostredníctvom postavy, ktorú ovláda, ovplyvňovať prostredie, v ktorom sa nachádza)" (tamže: 47). Scott sa mení na postavu v počítačovej hre a tým pádom sa i jeho prostredie mení na herné. Súboje majú v tomto prípade dva druhy divákov. Jednými sú bezprostrední diváci, ktorí sú zároveň pozorovateľmi Scottovho konania a jeho možnými poradcami a stávajú sa tiež súčasťou prostredia duelov. Druhými sú, samozrejme, filmoví diváci, ktorí niekedy túžia mať v rukách ovládač a riadiť dianie na obrazovke. Hráč/postava ovplyvňuje prostredie teda hlavne tým, že ovplyvňuje jeho obyvateľov.

(Video)herné prostredie spojené s komiksovým akoby predznamenávalo, akým smerom sa uberá, resp. bude uberať kinematografia – teda, že sa rozdiel medzi onými médiami stiera. *Scott Pilgrim proti celému svetu* nie je intermediálnym konštruktom preto, že pracuje s tromi médiami, ale preto, že sa v jeho rámci najmä vďaka kreatívnemu a inovatívnemu prístupu jeho tvorcov film, komiks a videohra spájajú v jednu homogénne pôsobiacu mediálnu reprezentáciu.

PRAMENE

O'MALLEY, Brian Lee
2004 Scott Pilgrim's Precious Little Life (Portland: Oni Press)
2005 Scott Pilgrim vs. The World (Portland: Oni Press)
2006 Scott Pilgrim & The Infinite Sadness (Portland: Oni Press)
2007 Scott Pilgrim Gets It Together (Portland: Oni Press)
2009 Scott Pilgrim vs. The Universe (Portland: Oni Press)
2010 Scott Pilgrim's Finest Hour (Portland: Oni Press)

FILMY:
Scott Pilgrim proti celému svetu (Scott Pilgrim vs. the World, 2010, réžia Edgar WRIGHT)

LITERATÚRA

CIEL, Martin

2006 *Pohyblivé obrázky* (Levice: Koloman Kertész Bagala, L.C.A. Publishers Group)

ECO, Umberto

2006 [1964] *Skeptikové a těšitelé* (Praha: Argo)

GROENSTEEN, Thierry

2005 [1999] *Stavba komiksu*, prel. Barbora Antonová (Brno: Host)

HUIZINGA, Johan

1971 [1938] *Homo ludens. O původu kultury ve hře*, prel. Jaroslav Vácha (Praha: Mladá fronta)

MALÍČEK, Juraj

2000 „Made in (Manuál dekadentného intelektuála). Komiks", *Romboid* 35, č. 4, s. 90–92

2008 *Vademecum popkultúry. Estetika popkultúry s dôrazom na jej okraj, periférie, subžánre* (Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa)

MALÍČEK, Juraj – ZLATOŠ, Peter – MALÍČKOVÁ, Michaela

2008 *Zborník o populárnej kultúre. Popkultúrny hrdina vo virtuálnej realite* (Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa)

MCCLOUD, Scott

2008 [1993] *Jak rozumět komiksu*, prel. Richard Podaný (Praha: BB/Art)

PLESNÍK, Ľubomír (ed.)

2008 *Tezaurus estetických výrazových kvalít* (Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa)

SURKAMP, Carola

2008 [2001] „Teorie možných světů", prel. Zuzana Adamová, in Ansgar Nünning (ed. nem. vyd.), Jiří Trávníček – Jiří Holý (eds. čes. vyd.): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 800–801

WOLF, Werner

2008 [2001] „Intermedialita", prel. Aleš Urválek, in Ansgar Nünning (ed. nem. vyd.), Jiří Trávníček – Jiří Holý (eds. čes. vyd.): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 345–346

ZELENKOVÁ, Anna

1995 „Komiks", in Ľubomír Plesník (ed.): *Ako vstupovať do živej kultúry. Kapitoly z literárnej vedy a estetiky* (Nitra: Fakulta humanitných vied, Vysoká škola pedagogická), s. 205–222

ŽILKA, Tibor

1987 *Poetický slovník* (Bratislava: Tatran)

Of Images and Panels... and a Few Words about Pac-Man

The nodal point of the paper is the media specificity of film and comics, revealing both the features that they share, and the distinctive ones. The second part of the essay presents a case study where the focus is on the interaction of comics, videogame and film techniques and devices in the film *Scott Pilgrim vs. the World* (2010). The analysis of the work shows that the creative employment of media quotations, simulations and intermedia relations results in a media fusion of its own kind.

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Pozorování a pozorovatelství

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Pronikání pohledem

Fotografie jako voyeuristické médium v literatuře a ve filmu – *Klíč* a *Nesnesitelná lehkost bytí*

JULIA MIESENBOECK

Ve svém příspěvku bych chtěla pojednat o fotografii jako o voyeuristickém médiu v literatuře a ve filmu. Z mnoha příkladů jsem vybrala dva romány z různých kultur: *Klíč* (1956, česky 2011) jednoho z nevýznamnějších japonských spisovatelů 20. století Džuničiróa Tanizakiho a *Nesnesitelnou lehkost bytí* Milana Kundery (1985, poprvé 1984 francouzsky). Oba romány byly také zfilmovány, Tanizakiho román dokonce několikrát; zde se budu zabývat adapcemi *Kagi* (v distribuci jako *Odd Obsession*, 1959) od japonského režiséra Kona Ičikawy, a *La Chiave* z roku 1983 od italského režiséra Tinta Brasse. Kunderův román byl zfilmován v roce 1988 režisérem Philipem Kaufmanem s titulem *The Unbearable Lightness of Being*. Prostřednictvím srovnání těchto snímků bych ráda přiblížila kombinaci voyeuristické funkce fotografie, fotoaparátu a filmové kamery.

Nejprve se zaměřím na Tanizakiho *Klíč*, poprvé vydaný už v roce 1956. Román je podán formou deníkových zápisků manželského páru – staršího muže, profesora, a jeho o několik let mladší ženy, čtyřicátnice jménem Ikuko. Manžel, jehož jméno neznáme, začne zapisovat do svého nového deníku i intimní záležitosti. Dělá to z konkrétního důvodu: chce, aby se Ikuko dozvěděla všechny jeho myšlenky a pocity. Jde mu hlavně o jejich intimní vztah, o němž doposud s manželkou nikdy nerozmlouvali, a proto o tomto tématu začne psát v deníku se záměrem, aby si manželka jeho zápisky přečetla. Klíč k zásuvce, ve které deník schovává, nechá profesor schválně ležet tam, kde ho Ikuko jistě uvidí. Ta nejen čte manželovy zápisky, ale začne dokonce s psaním vlastního deníku. Oba píší ve svých zápisnících především o svém intimním vztahu, a také o společném příteli Kimurovi, budoucím manželovi jejich dcery, se kterým Ikuko naváže subtilní erotický vztah – a to jednak z vlastní touhy, jednak na přání profesora, který Ikuko i Kimuru manipuluje tak, že se vzniku vztahu vlastně nemohou vyhnout. Už skutečnost, že profesor i jeho žena čtou v deníku svého protějšku, má charakter příbuzný voyeurismu. Oba sledují druhého partnera a vědí, že si píše deník. Paradoxně vnadí druhého ke čtení a zároveň vymýšlejí rafinované taktiky k ochraně svých soukromých zápisů. Profesor „nabídne“ své manželce klíč k zásuvce, kde uchovává své intimní zápisy. Ikuko se zase zmiňuje o své snaze, aby

si manžel její činnosti nevšiml, a volí proto i vhodný papír a „tichý" způsob psaní. Také zalepí deník páskou a vkládá párátko na určitou stránku, aby si mohla ověřit, zda manžel deník otevře – a ukazuje se, že se tak opravdu stalo. Její pozdější zápisy objasňují, že s touto variantou počítala a ochrana soukromí byla v rámci jejího záměru předstíraná. V závěru jejího deníku nacházíme dokonce přiznání, že od doby, kdy začal její erotický vztah s Kimurou, jenom předstírala zhoršení svého zdravotního stavu, aby její (skutečně chorý) manžel zemřel co nejdříve. Psaní deníku představovalo pro manželský pár až do určitého bodu, když profesor už nemohl psát, velice dobře naplánovaný a zároveň vzrušující záměr. Takové tajné pátrání v soukromí druhého je přece z morálního hlediska nevhodné, stejně jako to platí pro voyeurismus. V tom, že oba počítají s tím, že partner si čte v jejich deníku, nacházíme i prvky exhibicionismu. Muž i žena během čtení deníku prožívají potěšení ze „zakázaných pohledů". To je ale jenom jeden aspekt z možností, jak se v Tanizakiho románu voyeurismus projevuje. Z perspektivy překračování tabu je neméně výrazný další moment: jednání muže, který se touží dívat na nahé tělo své ženy.

Profesor se zmiňuje o své fixaci na vizuální vnímání, tedy pro voyeura charakteristickou *skoptofilii*. Ta u něj vznikla po letech manželství, kdy ho Ikuko nikdy nenechala dívat se na své obnažené tělo; je velice stydlivá a nepřeje si, aby v ložnici rozsvěcel. To se ale změní, když si čte v manželově deníku a dozví se jeho přání. Jednoho večera se Ikuko opije do té míry, že omdlí – což však může být jenom předstírané – a profesorovi se splní ještě větší přání než jen pohled na její nahé tělo. Spolu s Kimurou najdou Ikuko v mdlobách ve vaně a musí se postarat o to, aby ji uložili. Profesor si může vychutnat nejen to, že se na její nahé tělo dívá, ale může se jí zároveň dotýkat. Dokonce žádá Kimuru o pomoc: nahou Ikuko společně osuší a obléknou. Profesor v zápiscích přiznává, že Kimuru „používá," protože ho vzrušuje přítomnost mladého a přitažlivého muže v blízkosti obnažené manželky. Když Kimura odejde, profesor nepřestává pozorovat Ikuko, teď už uloženou v posteli. Rozsvítí v ložnici a splní si dlouho vytoužený sen – pozorovat nahé tělo své ženy se všemi detaily. Splněné přání tady znamená porušení dlouhotrvajícího tabu. Profesorovo chování ukazuje, že jeho touha je pevně spojena s vizuálním vnímáním. Lze dokonce říci, že touha a její naplnění zůstávají v zásadě na skopické úrovni. Profesor si přinese do ložnice lampu se zářivkou, kterou jinak používá ve své pracovně, a začne manželčino tělo studovat jako vědecký předmět. Chová se přitom naprosto klidně, plně své jednání kontroluje:

> Znovu jsem Ikuko svlékl ze všeho jejího oblečení, odhodil jsem i veškeré přikrývky, obrátil její nahé tělo naznak a umístil do takřka denního bílého světla, které vrhala zářivka i stojací lampa. A pak, stejně jako kdybych si prohlížel mapu, jsem ji začal do podrobností studovat.
> Nejdřív jsem ale po nějakou dobu jen uchváceně zíral na to nádherné bílé tělo bez poskvrnky před svýma očima. Bylo to totiž vůbec poprvé, co jsem viděl nahé tělo své ženy v celé jeho kráse. [...] Jejího těla jsem se vždy dotýkal pouze rukama, přitom si

> představoval jeho tvary a v duchu si říkal, jak skvostných tělesných proporcí je. Právě proto jsem zatoužil vystavit ji jednou jasnému světlu. A to, co jsem teď spatřil, mě nezklamalo, ba daleko předčilo má očekávání.
> (TANIZAKI 2011: 23–24)

Svými voyeuristickými pohledy si tělo Ikuko pečlivě, systematicky, s takřka vědeckou důkladností přeměřuje. Jeho rozkoš vyžaduje pořádek a opatrnost. Takové vizuální vnímání krásu viděného těla ještě víc stupňuje. Vytoužené odhalení způsobuje neznámé pocity zachycení krásy, které mají pro diváka estetický i libidinózní význam. Nahá Ikuko vstoupí i do vznešeného stavu – jak si posléze profesor do deníku poznamená, vybavuje se mu v tu chvíli socha bódhisattvy Kannon a s ní srovnává proporce manželčina těla. Bódhisattva v buddhismu označuje toho, kdo směřuje k osvícení a dokonalosti – to velmi jasně ukazuje, že profesor nevnímá Ikuko jenom jako objekt chlípné touhy. Pro něj v této souvislosti existuje také něco vyššího: ideální povaha, která se teprve nyní v její nahotě objevuje. Pozorování se pomalu mění v rituál, protože se několikrát opakuje, a profesor – kromě okamžitého zkoumání – začne také používat fotoaparát a svou nahou manželku fotografuje. Pokouší se tak zachytit představu, která během pozorování vznikla. Jeho jednání se znovu pohybuje mezi zájmem o samotné tělo a snahou zachytit jeho ideální smysl. Profesor píše fascinovaně o procesu, ve kterém fotografuje a prohlíží nahotu své ženy:

> Potom, aby bylo v místnosti dost světla, jsem opatrně odstranil černou látku, která byla přehozená přes stínidlo stojací lampy. Stojací lampu jsem přitáhl blíž k manželčině posteli a umístil tak, aby její tělo bylo přímo uprostřed jasného světelného kruhu. Cítil jsem, jak se mi prudce rozbušilo srdce. Při pomyšlení, že právě dnes se mi podaří usktuečnist to, o čem jsem již dávno snil, jsem byl samým očekáváním silně vzrušen.
> (TAMTÉŽ: 22–23)

Intenzita jeho prohlížení se také jeví v záznamu jeho trvání: „Zhruba od tří ráno jsem se více než hodinu kochal pohledem na manželčinu nahotu“ (TAMTÉŽ: 26). V deníku najdeme také pečlivé zápisy o profesorově postupu při fotografování:

> Pořídil jsem snímky, na nichž jsem nahé tělo své ženy zachytil zepředu i zezadu, udělal jsem také detailní záběry, vyfotografoval jsem ji v nejrůznějších pozicích a z nejsvůdnějších úhlů. Mám i její snímky, na nichž má roztodivně propletené paže a nohy.
> (TAMTÉŽ: 41–42)

Fotografováním sleduje profesor několikerý záměr: především chce, aby sama Ikuko fotografie spatřila, a lepí je proto do svého deníku. Ovšem Ikuko v předstíraném studu píše jenom o tom, že si v deníku všimla nějakých obscénních snímků, na které se ani nechtěla pořádně podívat. Ze zápisů v profesorově deníku se zdá, že jeho voyeuristické jednání a vůbec celé jeho chování jsou výsledkem racionálního plánu; přestože sice střízlivě píše o svém pozorování, je zřejmé, že v průběhu realizace tohoto plánu se naplňují jeho sexuální touhy a prožitek rozkoše.

V jednání profesora je velmi důsledně objasněn voyeuristický aspekt fotografie. Obecně se však dá říci, že fotografování není jenom voyeuristická činnost, byť jde o klasické motivy voyeurismu a dychtivého voyeura jako v tomto románu. V samé povaze fotografie a ve vlastnostech kamery je možné najít několik prvků, které lze označit jako voyeuristické. Ve výkladu těchto voyeuristických aspektů fotografie se přidržím pojmů francouzského filozofa Rolanda Barthesa, které zavádí ve svých úvahách o fotografii *Světlá komora* (1980). Fotografa zde nazývá *operátorem*, pozorovatele označuje *spectator, a* to, co je fotografováno, nazývá *spectrum* (srov. BARTHES 2005: 16–17). Voyeurismus fotografie má přenesený význam, jak to popisuje Susan Sontagová v eseji *O fotografii* (1977): fotografický voyeurismus lze pochopit prostě i jako radost z vidění, tj. nejen jako jeho patologii, nýbrž běžnou součást různých fotografických aktivit. Voyeurismus fotografie však nevychází z druhu *spectra*, nýbrž výhradně z charakteru a kvality fotografického poměru, tedy vztahu *operátora* k *spectru*. Také chci upozornit na tvrzení Sontagové, že fotografování není jenom pasivní dívání se, ale spíše souhlas s tím, co je vidět. Voyeurismus fotografie objasňuje Sontagová takto: „I když je užívání fotoaparátu nesouměřitelné s intervencí ve fyzickém smyslu, je něčím víc než jen pasivním pozorováním. Je podobně jako sexuální voyeurismus způsobem někdy nevyslovené, často však výslovné výzvy, aby se vše, co se děje, dělo tak i nadále" (SONTAG 2002: 17). Fotografie je chápána jako forma přitakání a schvalování toho, co je pozorováno, zároveň projev zájmu o tento objekt. To znamená, že akt fotografování se uskutečňuje aktivním gestem *operátora*. Je důležité připomenout, že ve fotografii nenacházíme jen prosté dívání se. Fotografický pohled je – stejně jako i voyeuristický pohled – aktivní gesto, ať už vyvstává z vědomého nebo neuvědomovaného záměru.

Není náhoda, že výraz *voyeur*, potažmo voyeurismus, pochází ze starofrancouzštiny, ze slova „veor, véeur". To znamená „pozorovatel, vyzvědač, slídil nebo špeh" (německy „Beobachter, Kundschafter, Späher oder Spion," srov. *DEUTSCHES FREMDWÖRTERBUCH* 1983: 279). Etymologie tohoto termínu ukazuje, že voyeurismus ve svém původu neoznačoval žádné nemorální nebo patologické chování. Kromě toho souvisí termín etymologicky i s francouzským výrazem pro věštce – *voyant* (srov. *NEUES WÖRTERBUCH DER FRANZÖSISCHEN UND DEUTSCHEN SPRACHE* 1857: 544, a ROLOFF 2003: 28). Patologický aspekt získal voyeurismus teprve v 19. a později ve 20. století. Dnes existuje i lékařská definice, která ho popisuje jako sexuální úchylku. To všechno dokládá, že pojem voyeur neměl vždy takový konkrétní a zvláštní význam, jaký má dnes. Zde ho používám také v jeho původních souvislostech: voyeuristická fotografie pro mě znamená, že fotografické oko něco hledá, chce něco pochopit prostřednictvím pohledu, že fotografie je aktivní gesto směrem k něčemu dosud nedotčenému.

Další příbuznost fotografie s voyeurismem spočívá v tom, že *operátor* najde motiv a fotografováním ho označuje. Voyeur to dělá podobně: najde si motiv a označí jej jako něco jedinečného. Stejně jako *spectrum* ve fotografii má i motiv pro voyeura jedinečný význam, jinak by se na svůj objekt nedíval ani *operátor* ani voyeur. Kromě toho se najdou ještě jiné vlastnosti, které mají voyeur a *operátor* společné. Pohled *operátora* je jednostranný a zachytí fotografické *spectrum* objektivem kamery, který se ve své povaze podobá kukátku voyeura, což může být na příklad klíčová dírka nebo dalekohled. Pro každého *operátora* platí analogie podmínek, ve kterých se pohybuje voyeur. Když *operátor* za kamerou hledá *spectrum*, nachází se – nebo spíš jeho oko – v pozici, ve které je neviditelné a ukryté – stejně jako oko voyeura. Povaha fotoaparátu a fotografické činnosti dělá z každého *operátora* voyeura, nezávisle na tom, jak vypadá *spectrum a z* jakého prostředí pochází. Analogie mezi voyeurem a fotografem leží ve vlastnostech jednostranného pohledu, ne v tom, co vidí, jaký motiv je spatřen.

Jako druhý literární příklad, ve kterém se projevuje voyeuristický aspekt fotografie, chci uvést román *Nesnesitelná lehkost bytí* Milana Kundery. Kamera se jako voyeuristický předmět podstatným způsobem uplatňuje u protagonistky Terezy, která v příběhu působí jako profesionální fotografka. Tuto práci získá s pomocí výtvarnice Sabiny, kamarádky svého muže Tomáše a rovněž jedné z jeho milenek. Tomášovo sexuální sbližování s jinými ženami Terezu znejisťuje a působí jí bolest. To se promítá i do jejích opakujících se snů, v nichž prožívá různé scény s Tomášem a jinými ženami. V jednom z těchto snů se Tomáš miluje se Sabinou v posteli uprostřed pokoje a Tereza je musí na Tomášův rozkaz pozorovat (srov. KUNDERA 1985: 20). Tato ve své podstatě voyeuristická scéna je vlastně fantazií Sabiny: podobnou scénu totiž najdeme v jednom z jejích dopisů Tomášovi, který Tereza tajně četla: „Chtěla bych tě milovat ve svém ateliéru, jako by to bylo jeviště. Kolem by byli lidé a nesměli by se přiblížit ani na krok. Ale nemohli by z nás spustit oči...“ (TAMTÉŽ). Bolest, kterou Tereze způsobuje Tomášova nevěra, se zobrazuje i v tomto snu: „Ten pohled jí působil utrpení, které nemohla vydržet. Chtěla přerušit bolest duše bolestí těla a vrážela si jehly pod nehty“ (TAMTÉŽ). Přesto se ti dva milují: žijí spolu, spolu odejdou do zahraničí po ruské invazi, a když se Tereza vrací zpátky do Prahy, Tomáš ji následuje. Terezina láska k Tomášovi ji ve výsledku přitahuje i k Sabině a Sabinin voyeuristický výjev z dopisu nabude pro Terezu nového významu: „ztrácel na své původní krutosti a začal ji vzrušovat. Několikrát tu situaci vyvolala šeptem Tomášovi, když se milovali“ (TAMTÉŽ: 60). Tereza pak sebe samu nevidí mezi Tomášovými milenkami, ale sní o tom, že ji Tomáš bere se sebou a ona sama, její tělo, se stane „jeho alter ego, jeho pobočníkem a asistentem“ (TAMTÉŽ).[1] Zde je skryt i důvod Tereziny návštěvu u Sabiny, s níž se snaží sblížit: nabídne Sabině, že jí udělá

[1] Touží splynout s ním, aby se stali „jednou hermafroditní bytostí a těla jiných žen byla jejich společnou hračkou“ (TAMTÉŽ), touží „stát se alter ego jeho polygamního života“ (TAMTÉŽ: 61).

několik fotografických portrétů. Sabina souhlasí a pozve ji do svého ateliéru. Tereza konečně vidí ono významné místo, které se nyní má stát jevištěm pro jinou voyeuristickou činnost: Tereza fotografuje Sabinu nahou. Toto gesto obsahuje subtilní erotické napětí, jež je výrazem její touhy po splynutí s Tomášem. Uskutečnění tohoto přání pro ni není jednoduché, jak je zřejmé z jejího stydlivého chování: „Tereza vzala do ruky aparát a přiložila si ho k oku. Sabina před ní rozhrnula plášť"(TAMTÉŽ: 63). Skutečnost, že jde především o fotografování, Tereze situaci ulehčuje. Terezin fotoaparát získá v této napjaté chvíli velice důležitou funkci. Kamera se stane ochranným „závojem", který nervózní Tereze usnadní jednání: přiloží si kameru k oku ještě dříve, než se Sabina svlékne. Fotoaparát má pro vzrušenou, ale ostýchavou Terezu ochrannou funkci: „Aparát sloužil Tereze zároveň jako mechanické oko, jímž pozorovala Tomášovou milenku, i jako závoj, kterým si před ní kryla tvář" (TAMTÉŽ). Takové skrývání pohledu je pro voyeurismus typické. Celá tato scéna zdůrazňuje voyeuristické vlastnosti fotografování a kamery: jednostranný pohled a pohled jako pronikání do intimity. Fotografka Tereza se stává voyeurstickým pozorovatelem, který se ukrývá – a to tím, že skrývá svůj pohled za objektivem aparátu. Jako by se tím pomyslně zneviditelnila, a získává tak určitou sílou, která jí jinak chybí. Fotografie umožňuje Tereze vymanit se ze své pasivní pozice osamostatnit se, a to nejen v této scéně. Tereza fotografuje odvážně i v ohrožení během pražského jara, a má z toho velkou radost. Jinak se obvykle nachází v pozici pozorované. Obvykle ji Tomáš vyzývá slovy „Svlékni se!", než se milují. Po tom, co udělá několik snímků nahé Sabiny, Sabina ji osloví stejným způsobem – „Byl to tedy Tomášův rozkaz, který teď Tomášova milenka adresovala Tomášově ženě" (TAMTÉŽ) – a vezme si od ní aparát. Těmito slovy se tak téměř staví fotografování na stejnou úroveň se sexuálním aktem. Situace se obrací, Tereza se zase stává pozorovanou figurou, ocitá se v pasivní pozici, která jí však vyhovuje jako v případě Tomáše („byl to rozkaz a ona pocítila vždycky vzrušení z toho, že poslouchá", TAMTÉŽ: 64). Uposlechnutí „někoho cizího" jí připadá jako „zvláštní šílenství, šílenství v tomto případě ještě o to krásnější, že rozkaz nevyslovuje muž, ale žena" (TAMTÉŽ). Tereza cítí zvláštní rozkoš z toho, že Sabina ji fotografuje, ale i z toho, že je zcela bezmocná. Dokonce i Sabina pocítí zvláštní okouzlení z toho, že odevzdanou a plachou ženu svého milence fotografuje, ale „jako by se lekla toho okouzlení a chtěla ho rychle zaplašit, hlasitě se rozesmála" (TAMTÉŽ).

Scéna mezi Sabinou a Terezou však neukazuje jenom voyeuristické porozování, najdeme zde také jiný aspekt, jímž se fotografické médium přibližuje sexuálnímu kontextu. Je to symbolická funkce kamery jako „aparátu pronikání" (*Penetrationsapparat*, viz STIEGLER 2006: 255). I když Sontagová konstatuje, že fotografování je nevyhnutelně spojeno s distancí, rozhodně to není něco tak blízkého jako sexuální akt, odkazuje ve své práci i na podobnost fotografie s *falem*

(viz SONTAG 2002: 19). V náznaku to můžeme pozorovat i ve sledované scéně. Fotografie se stává nejen voyeuristickým médiem, které slouží jako pomocný prostředek *operátorovi*, ale i médiem, které dává *operátorovi* sílu – k uskutečnění nefyzického násilí. „Stála [Tereza, pozn. J. M.] před Sabinou nahá a odzbrojená. Doslova *odzbrojená*, to jest bez aparátu, kterým si před chvílí kryla tvář a zároveň jím mířila jako zbraní na Sabinu. Byla dána Tomášově milence na pospas. Ta krásná odevzdanost ji opíjela" (KUNDERA 1985: 64, zvýr. autor). Používání kamery má u postavy Terezy docela jiný význam než u postavy profesora z Tanizakiho románu. Profesorův aparát nemá takový účinek na sílu *operátora,* jako to prožívají Tereza i Sabina. Kamera není jen závoj, ale v přeneseném slova smyslu i zbraň. Ostatně fotografické termíny jako „to shoot a photo" (udělat snímek), „to load the camera" („nabít" kameru filmem) nebo „zamířit, zaostřit a stisknout spoušť" (srov. SONTAG 2002: 19) odkazují na paralelu mezi fotografováním a lovem, mezi kamerou a zbraní.

Sontagová ale také zdůrazňuje, že činnosti během fotografování se odehrávají v určité distanci, a tím se liší od sexuálního aktu: „Aparát neznásilňuje a ani nepřivlastňuje, ačkoli dokáže zneužívat, obtěžovat, znetvořovat, vykořisťovat a v nejkrajnějším smyslu metafory i vraždit – to vše jsou aktivity, které na rozdíl od sexuálního nátlaku mohou být prováděny na dálku a s jistou odtažitostí" (SONTAG 2002: 19). Právě tak je charakterizováno fotografování u postavy profesora z Tanizakiho románu: tam je distance diváka důležitým elementem, jde mu hlavně o vidění, jež má pro profesora už sexuální význám a stačí mu pro naplnění jeho touhy. U Terezy a Sabiny má kamera sice erotický význam, ale projevuje se také v jejich odstupu: na jedné straně by se byly bez ní nikdy tak intimně nesblížily, na straně druhé mezi nimi kamera zůstává jako objekt, který je odděluje (a je tak i výrazem jejich nedokonalého sblížení).

Film zobrazuje napětí mezi těmito dvěma postavami velice podobně jako kniha, postup vyprávění je ale trochu odlišný. Tereza (Juliette Binoche) navštíví Sabinu (Lena Olin) a zeptá se jí, zda by ji mohla vyfotografovat nahou, z jiného důvodu než v románu: na doporučení kolegyně z redakce časopisu, pro kterou Tereza pracuje. Film zobrazuje Terezinu návštěvu jako realizaci plánovaného úmyslu vyfotografovat Sabinu nahou: svou žádost vysloví Tereza hned u dveří. Chování postav se málo liší od literární předlohy, také zde se ukazuje důležitost fotoaparátu. Vidíme totiž již zmiňované potěšení a sílu, které Tereza prožívá při fotografování Sabiny, ale později je zobrazen také její strach ze Sabiny. Tereza se schovává během svlékání a když ji Sabine začne fotografovat, prchá před ní. Atmosféra tohoto fotografického setkání sugeruje hned od začátku erotické napětí, které se přenáší na diváka, jenž se stává třetím tajným pozorovatelem, tedy také voyeurem. I ve filmu nacházíme paralelu mezi fotografií a lovem, zde zřetelnější: Sabina honí po místnosti prchající Terezu. Lov to připomíná jen v žertu, avšak to nezmenšuje analogii

kamery se zbraní (viz STIEGLER 2006: 255–256 a SONTAG 2002: 18–21). Postavy se tváří rozpustile, jejich vztah se jeví veselejší než v románu, kde se jenom „dvakrát nebo třikrát" rozesmály z rozpaků. V románu se zdá, že toto setkání a vztah, který Tereza naváže se Sabinou, má pro Terezu velký význam, ve filmu je to jinak: ztratí se především intimita, zdůrazněná v románu.

To, že voyeuristické rysy se vyskytují také u diváků (*spectatorů)* platí jak pro fotografické, tak pro filmové („pohyblivé") obrázky, neboť vznik fotografie předchází filmovému zpracování, a kamera nadále funguje jako esenciální předmět v tomto přeneseném voyeuristickém procesu. Divák, *spectator*, se nachází vždy ve stejné pozici jako kamera, tedy jako *operátor* – jeho pohled se kryje s pohledem *operátora a* může být proto chápán jako voyeuristický. Stejně tak lze u *spectatora* identifikovat žádostivost či touhu něco spatřit. Nemá ovšem k dispozici kameru s objektivem („kukátkem") jako pomocný prostředek. Neviděný, nevrácený pohled se uplatňuje v procesu, ve kterém se někdo dívá na obraz *(spectrum). Spectrum* je tu prožíváno jako skutečná scéna. Fotografie vyjadřuje, že „*toto bylo*".[2] Termín „voyeuristická fotografie" nemusí proto mít ani erotické pozadí, ani význam sexuální úchylky, nýbrž označuje specifickou radost z vidění a analogii *operátora i spectatora s* voyeuristickým divákem. Fotografie a film, ale i jiná vizuální média splňují podmínky klasického voyeuristického pohledu, a proto se v nich také často realizují díla pornografická. Rozvoj fotografie a filmu během 19. století potvrdil vhodnost těchto médií pro pornografický voyeurismus na mnohých příkladech. Jejich analýza však do tohoto příspěvku nepatří.[3] Význam *spectra* přitom může být různý, to, co v něm vidí, se může u jednotlivých diváků odlišovat. Voyeurismus tedy nemusíme chápat doslovně, nýbrž jako přenesené pojmenování pro různé způsoby fotografování a vidění obecně.

Tanizakiho *Klíč* dokládá voyeuristické vlastnosti fotografie zřetelně způsobem, jakým profesor s fotoaparátem a fotografií samou pracuje. Také filmové adaptace využívají voyeuristické povahy kamery intenzivně; k tomu se ještě vrátím. Předtím bych se však chtěla zmínit o vztahu mezi divákem-voyeurem a jeho *spectrem* v tomto románu. Při fotografování i při čtení deníků se samozřejmě neprojevuje jen voyeurismus, ale také exhibicionismus čili radost se ukazovat. Patří to k zásadním aspektům ve vztahu dívání se *(vidět – být viděn)*. Tady vycházím z teorie Jacquesa Lacana a jeho psychologických spisů na toto téma. Podle Lacana hraje viděný objekt vždy také významnou aktivní roli, protože na sebe soustřeďuje pohledy. Lacan dokonce tvrdí, že každé *spectrum*, každý viděný objekt se zároveň sám na diváka dívá. To je velmi dobře vyjádřeno v dvojitém významu francouzského slova *regarder*, což znamená *dívat se* a také *týkat se*. Lze tak říci,

[2] „Noema Fotografie je prosté, banální; žádná hloubka: ‚*Toto bylo*'" (BARTHES 2005: 107).
[3] Příklady erotické kinematografie viz ACHENBACH – CANEPPELE – KIENINGER 1999.

že viděný objekt se současně diváka týká a dívá se na něj. Není proto nikdy možné chápat ve vztahu pohledu vidoucí subjekt jako nezávislý a samostatný, vždy je tam přítomen ještě další, ten druhý – tedy to, co je viděno, něco, co na sebe přitahuje pohled. Také tuto dialektiku najdeme v Tanizakiho románu hned několikrát. Jako příklad zde uvedu chování Ikuko, která na sebe upozorňuje. Jestli vědomě, nebo náhodou, není zcela jasné, protože z jejích zápisků s jistotou nepoznáme, zda opravdu padne do mdlob, nebo to jenom předstírá a hraje, anebo zda si to aspoň umíní a podpoří tím, že nadměrně pije. Je velice pravděpodobné, že to Ikuko dělá záměrně a že jí celá situace přináší radost, protože se její omdlévání znovu a znovu opakuje. Tím se zároveň přibližuje Kimurovi, který tak získává příležitost dívat se na její tělo a dokonce se ho i dotýkat. Kromě toho Kimura spatří i fotografie, které profesor pořídil, když Ikuko ležela v mdlobách. Ikuko tímto způsobem sehrává svou exhibicionistickou roli, tedy vytváří protiklad voyeura, a jako viděné *spectrum* tak získá silnou pozici; profesor tomuto vztahu zcela propadne. Voyeurismus a exhibicionismus se projevují také na „písemné" úrovni, a to jak u profesora, tak v případě Ikuko, protože skrze deník se jeden druhému ukazují velice intimně. Také v Kunderově románu i ve filmové adaptaci vědí pozorované postavy o tom, že jsou pozorovány.

V literatuře 20. století lze najít i několik jiných příkladů, ve kterých je fotografie představena jako voyeuristické médium pro odhalení skrytého významu, například v povídce *Las Babas del Diablo* (1959, česky jako „Zvětšenina" ve výboru povídek *Změna osvětlení*, 1990) argentinského autora Julia Cortázara nebo jako médium pro uznání ideální krásy v povídce italského autora Itala Calvina jménem *L'avventura di un fotografo* (1955), v souboru povídek *Gli amori difficili* (česky *Nesnadné lásky,* 1978*).* Z oblasti filmové reprezentace kamery používané jako voyeuristické médium lze uvést třeba *Peeping Tom* (1960, režie Michael Powell), *Blow Up* (1966, režie Michelangelo Antonioni), nebo *Krótki film o miłości* (1988, režie Krzysztof Kieślowski), kde postava voyeura, Tomek, nepoužívá kameru, ale dalekohled, a divák se stejně jako postava stává tajným pozoravatelem tím, jak mu kamera ukazuje objekty pozorované voyeurem.

Vraťme se však k Tanizakiho *Klíči, a* to k jeho filmové adaptaci, kde se zkoumané médium manifestuje v sexuálním kontextu, což zdůrazňuje zase voyeuristickou kvalitu fotografie. Ráda bych ještě jednou předeslala, že voyeuristické vlastnosti fotografie, respektive fotoaparátu či kamery, existují vždy, a to nezávisle na tom, zda jsou uvědomované či nikoli, nebo zda mají sexuální povahu. První filmová adaptace, na níž tento předpoklad chci demonstrovat, je *Kagi* z roku 1959 od japonského režiséra Kona Ičikawy, a *La Chiave* (1983) italského režiséra Tinta Brasse. Prostředí prvního filmu vychází (kromě malých změn) z velké části z literární předlohy. Odehrává se v Japonsku přibližně ve stejnou dobu jako román, v padesátých letech 20. století – přece jen byl natočen pouhé tři roky po vydání románu. Pozoruhodný rozdíl mezi filmem

a románem je ten, že ve filmu manželský pár (Mačiko Kjó jako Ikuko, Gandžiró Nakamura jako profesor) nepíše žádné deníky. Divák se ale, stejně jako čtenář románu, stane tajným pozorovatelem – sice nemá příležitost číst intimní doznání, avšak získává úplný vhled do intimních scén života obou protagonistů. Na rozdíl od filmu Kona Ičikawy přesunul Tinto Brass čas a místo děje do jiného prostředí: film se odehrává v Benátkách roku 1939. Pro film z roku 1983 je takový posun do minulosti pochopitelný, pro diváka se tím zvyšuje efekt morálního zavržení. Zde si denní zápisky o svém intimním životě píší zase oba dva manželé: Nino (Frank Finlay), a jeho žena Tereza (Stefania Sandrelli). Podobně jako v literární předloze čte Tereza Ninův deník po tom, co našla volně ležící klíč k zásuvce, ve které je deník ukryt.

V japonském zpracování najdeme jenom sugesci nahoty Ikuko: torzo jejího těla je, s výjimkou partie ramen, bud' zahalené nebo zakryté tělem jejího manžela, který se postaví mezi ni a kameru. Fotoaparát, jak ho používá manžel ve filmu, zachycuje proto něco, co publikum „za kamerou" vůbec nevidí. Neukazuje to, co je *před* fotoaparátem čili očima profesora, také nikdy nevidíme fotografie, které profesor udělá. To všechno zůstává pouze v oblasti imaginace publika, divák si tvoří obrazy sám. Tímto způsobem filmové zpracování přenáší touhu dívat se z postavy profesora na samotného diváka.

Na rozdíl od *Kagi* zobrazuje *La Chiave* nahotu a sexualitu mnohem přímočařeji (což vedlo k tomu, že film byl v kinech několika zemí do 18 let nepřístupný). Kamera je zaměřena několikrát přímo na Terezu jako na voyeuristický předmět. Divák se tak dostane do pozice třetího skrytého voyeura, nebo se jeho pohled překrývá s pohledem Ninovým. Tato adaptace *Klíče* pracuje s méně sugestivními obrazy. Ukazuje vztah mezi Terezou a Ninem také méně subtilně a Ninovi chybí zdrženlivost, když svoji nahou ženu pozoruje. Podrobněji zobrazuje tento film vztah s přítelem rodiny a budoucím manželem dcery Lászlem. Stejně jako u japonského zpracování udělá kamera z diváka dalšího voyeuristického pozorovatele, který se bud' stane skrytým třetím divákem scény, nebo vidí přesně to, co hlavní mužská postava. Světlo a zářivý jas jsou ve filmových obrazech v obou verzích vždy výrazem nahlédnutí do něčeho tajemného.

V obou filmech je často používána subjektivní kamera (*point-of-view-shot*, viz KORTE 2004: 43), kdy se shoduje pozice postavy s pozicí kamery a diváků. Tak narůstá intenzita sloučení pohledu a pozice postavy a diváka. Taková identifikace publika s postavou filmu je velice charakteristická pro psychologii filmu, jak se o tom zmiňuje například Hugo Münsterberg ve studii *The photoplay* (1913):

> Je zřejmé, že [...] vztah obrazu k pocitům postavy příběhu a k pocitům diváka je totožný. Začneme-li od pocitů obecenstva, můžeme říci, že bolest a radost, kterou divák zakouší,

> jsou skutečně promítnuty na plátno, a to jak do portrétů postav a zobrazení scenérie a zázemí, do nichž tyto osobní emoce vyzařují.
> (MÜNSTERBERG 2002: 105)

To platí jak pro *Kagi*, tak pro *La Chiave*. Pohled diváka filmu tímto nabývá voyeuristické povahy: vidí film jako tajný účástník, tedy také voyeur. Zároveň se divákovi nabízí možnost doplňovat *filmové spectrum* vlastními fantaziemi a představami, což mu dodává další voyeuristické rysy. Motiv voyeurismu se ve filmových adaptacích opakovaně objevuje z různých aspektů u postavy profesora a jednou také jeho dcery (jež pozoruje svého otce pozorujícího matku s Kimurou); subjektivní kamera přitom kopíruje zorné pole postavy, která se právě dívá. Jenom postavy Ikuko a Terezy nenabývají funkce pozorovatele, zůstanou vždy v pozici viděné. Tím se filmové zpracování liší, v románu aspoň můžeme číst slova této postavy a získáváme tak možnost vcítit se do ní. V obou filmových příkladech jsou žena, anebo ženské tělo a ženská krása zobrazeny jako něco tajemného, co upoutá pozornost, zájem a touhu mužské postavy, ale může také skrývat nebezpečí. Kamera se mužskému hrdinovi stane nástrojem objevování tohoto tajemného a mystického jevu. Nepřinese ale požadovaný výsledek: mužská postava propadne ženské do té míry, že ji to – v obojím smyslu slova – paralyzuje. Jak v románu, tak v obou filmových verzích končí příběh nenadálou smrtí muže, jež však není náhodná, nýbrž souvisí s jejich sexuální nevázaností.

Přestože to námět zčásti sugeruje, celkově lze říci, že v analyzovaných příkladech nenabývá voyeurismus zde zobrazený ani dílo samé pornografického charakteru. Ve znásobení voyeuristického média v klasickém smyslu (použití filmové kamery zobrazující práci s fotoaparátem a přímé pozorování zrakem) je nepochybně přítomen erotický aspekt. Do popředí se však v románu i obou filmových dílech dostává odlišnost významů a důsledků toho voyeurismu pro všechny tři zúčastněné subjekty: pro *operátora, spectrum* i pro *spectatora*.

PRAMENY

KUNDERA, Milan
1985 *Nesnesitelná lehkost bytí* (Toronto: Sixty-eight publishers)
TANIZAKI, Džuničiró
2011 [1956] *Klíč*, přel. Vlasta Winkelhöferová (Praha: Brána)

FILMY:
Nesnesitelná lehkost bytí (The Unbearable Lightness of Being, 1988, režie Philip KAUFMAN)
Klíč (Kagi, 1959, režie Kon IČIKAWA)
Klíč (La Chiave, 1983, režie Tinto BRASS)

LITERATURA

ACHENBACH, Michael – CANEPPELE, Paolo – KIENINGER, Ernst
1999 *Projektionen der Sehnsucht. Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie* (Wien: Filmarchiv Austria)
BARTHES, Roland
2005 [1980] *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, přel. Miroslav Petříček (Praha: Fra)
DEUTSCHES FREMDWÖRTERBUCH, Bd. IV, U–Z
1983 (Berlin – New York: de Gruyter)
FREUD, Sigmund
1972 [1905] „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie", in idem: *Studienausgabe Bd. VI. Hysterie und Angst* (Frankfurt/Main: Fischer), s. 37–134
KORTE, Helmut
2004 [2000] *Einfrührung in die systematische Filmanalyse* (Berlin: Schmidt)
LACAN, Jacques
1987 *Das Seminar Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, přel. Norbert Haas. (Weinheim – Berlin: Quadriga)
MÜNSTERBERG, Hugo
2002 [1913] *The photoplay. A psychological study* (New York – London: Routledge)
NEUES WÖRTERBUCH DER FRANZÖSISCHEN UND DEUTSCHEN SPRACHE
1857 (Braundschweig: Westermann)
ROLOFF, Volker
2003 „Anmerkungen zum Begriff der Schaulust", in idem: *Die Ästhetik des Voyeur. L'Esthétique du voyeur* (Heidelberg: Winter), s. 26–31
STIEGLER, Bernd
2006 *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern* (Frankfurt/Main: Suhrkamp)
SONTAG, Susan
2002 [1977] *O fotografii,* přel. Pavel Vančát. (Praha – Litomyšl: Paseka)

The Penetrating Gaze. Photography as a Voyeuristic Media in Fiction and Film: *Kagi* and *Nesnesitelná lehkost bytí*

Junichiro Tanizaki's *Kagi* (*The Key*) and Milan Kundera's *Nesnesitelná lehkost bytí (The unbearable lightness of being)* are two novels that deal with the voyeuristic character of photography. The paper describes how and in which context these aspects appear among the characters and also which consequences voyeuristic photography has for the photographer *(operator)*, as well as for the photographed person *(spectrum)*. Voyeuristic photography does not elicit perverted behaviour, but a particular pleasure of looking that appears as an active and to a certain extent pervasive gesture. Both novels also show that the *spectrum* as the subject which is seen responds to this position and, as a result, gains features of the opposite of the voyeur – the exhibitionist. Eventually, also the spectator of the film ("pictures" produced by a camera) is located in a position similar to that of the secretly observing voyeur. The film adaptations of the two novels prove this mechanism while providing numerous examples of how a voyeuristic observer processes what he or she sees and to which extent this depends on his or her own imagination.

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Portrét mesta alebo Po stopách pouličného chodca

Berlín, symfónia veľkomesta – k tematike mesta vo filme a literatúre

JÁN KRALOVIČ

„Ty město kypící, ty město plné snění,
kde přízrak na chodce i za dne věsí se!
Tím cévstvem olbřímím, bušícím bez umdlení,
kolují tajemství, jak mízy pěníce."

(BAUDELAIRE 1957: 173)

Na úvod môžeme vymedziť tri skúmané okruhy. „*Portrét***"** – vizuálne skúmanie mesta, zobrazovanie a kontextualizovanie vzťahov. Kritériom portrétu je odhaľovanie a zviditeľnenie skrytých charakteristík a štruktúr. „Portrét mesta" má byť zobrazením niečoho, čo je samo o sebe značne polymorfnou štruktúrou tkanou z nespočetných variácií vzťahov (urbánnych, komunikačných, sociálnych, ekonomických a i.). Jednoducho povedané, samotné mesto je obrazom. „*Stopa*" predstavuje model znaku, fragmentu, nespočetných detailov mestských rekvizít. Je odkazom k prítomnosti a zároveň signifikantným znamením mestského prostredia. Posledným tematickým okruhom je „*pohyb chodca*" – sledovanie pohybu, rytmu mesta, davu či zástupu. Chôdza predstavuje odkaz nielen k vizuálnemu stopovaniu, ale aj k samotnému procesuálnemu zakúšaniu formou „prechádzky". Je zrejmé, že náš záujem sa tak presúva od pohľadu (oka) k pohybu (príbehu). Film je *obraz v pohybe,* a preto ho možno použiť ako analógiu k postave chodca, ktorý svojim pohľadom mesto zaznamenáva a „komponuje".

Film Waltera Ruttmanna (1887–1941) *Berlín, symfónia veľkomesta* (orig. Berlin, Die Synfonie der Grosstadt) z roku 1927 zobrazuje „život" Berlína počas jedného dňa. Dielo predstavuje vizuálnu montáž mestských symbolov a abstraktných štruktúr s cieľom rytmizácie deja (do jednotlivý fáz dňa – ráno, obed, večer – ako aj piatich dejstiev filmu) a zachytenia

veľkomestského tempa. Využitie výtvarných postupov[1] pri komponovaní filmového obrazu je zreteľným odkazom ku konštruktivistickej estetike, zatiaľ čo tematicky korešponduje s filozofiou „novej vecnosti", predovšetkým v jej rozmere zviditeľňovania javovej skutočnosti, neoddeliteľného prepletenia človeka a vecí. K vizuálnym, ako i k naratívnym aspektom filmového diela sa ponúkajú viaceré literárne analógie (Döblin, Kafka, Walser). Rovnako ako na vzťah mestského prostredia k textu a obrazu upozorňuje i teoretická spisba dvadsiatych a tridsiatych rokov (Benjamin, Kracauer), v ktorej výrazne rezonovala reflexia veľkomestského života.

„Portrét"

Začnime náčrtom: *Berlín, symfónia veľkomesta* je film-montáž.[2] To je základná vlastnosť, ktorá ďalej určuje jeho charakter. Analógia s portrétom sa tu priamo vnucuje. Podobu neurčuje iba zobrazenie jednotlivých častí, orgánov, ale ich správne skomponovanie. Záber je iba materiálom (fragmentom), na základe ktorého sa buduje celok filmu. Druhým determinantom je *symfonický* charakter filmu. Ten predurčuje štruktúru rozdelenia celku na dejstvá (vety), ako aj striedajúceho sa *tempa* (v hudbe od *adagio* cez *andante* k *allegro*) v závislosti od množstva a frekvencie strihu (*eliptical cutting* – zhustený strih, *overlapping editing* – montážna slučka, *jumpcut* – skokový strih a iné). Montáž možno v prípade Ruttmannovho diela chápať ako filmovú analógiu hudobnej symfónie.[3]

---

[1] Walter Ruttmann patril k skupine berlínskych avantgardných maliarov, ako boli Hans Richter či Viking Eggeling. V počiatkoch filmovej tvorby experimentoval s animáciou, vytváral filmy na základe subtílnej gradácie pohybu abstraktných štruktúr (*Opus I–IV*, 1921–1925). Metódu rytmického radenia záberov prenáša aj do filmu *Berlín*, v ktorom cítiť vplyv konštruktivistickej skladby záberov (princíp montáže) Dzigu Vertova. Na rozdiel od Vertova však Ruttmann nezdôraznuje sociálne determinanty postáv (hoci sa im nevyhýba) a zaznamenanie skutočnosti, ale podlieha formálnemu „ornamentalizmu" filmovej kompozície, za čo si vyslúžil kritiku. Siegfried Kracauer Ruttmannov film hodnotí: „Je vůči skutečnosti slepý jako jakýkoli jiný hraný film. Vinu na tom nese jeho nestálost. Místo aby mocný předmět pronikl způsobem, který by prozrazoval opravdové pochopení pro jeho společenskou, hospodářskou a politickou strukturu, místo aby ho sledoval s lidskou účastí, aby ho vůbec v jednom určitém cípu chytil a potom rozhodně rozbalil, nechá Ruttmann nespojitě vedle sebe existovat tisíce detailů a vřadí tam nanejvýš volně vymyšlené přechody, jež jsou bezobsažné" (KRACAUER 2008: 272).

[2] Obecne možno povedať, že každý film je založený na montáži, t.j. radení a skladbe jednotlivých filmových záberov (resp. políčok filmového pásu) za sebou. V tomto prípade však mám na mysli film, pre ktorý je montáž jeho určujúcim charakterom a ktorý korešponduje s výstižnou definíciou montáže André Bazina: „[montáž je] vytváření smyslu, který obrazy objektivně neobsahují a který vyvstává z jejich pouhého vztahu" (BAZIN 1979: 57). Ide tak o vzťah – nové usporiadanie, čím vzniká iný význam. Sergej Ejzenštejn v eseji *Montáž 1938* poznamenáva: „Dva jakékoli kousky položené vedle sebe se nevyhnutně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita" (EJZENŠTEJN 1963: 10).

[3] James Monaco vo svojom kanonickom diele *Jak číst film* (2004 [2000]) upozorňuje na časté analógie hudby a filmu práve na základe spoločnej bázy času a rytmu. Ako príklad možno uviesť film *Medzihra* Reného Claira (1924), *Mechanický balet* Fernanda Légera (1924) alebo *Dopoludnajšie strašidlo* (1928) Hansa Richtera (porov. Monaco 2004: 51–56). Vo filmovej literatúre sa pojem „symfonisti" či „symfónie mesta" používa pre skupinu filmov a režisérov, ktorých fascinoval rytmus mesta a nachádzali v jeho zobrazení hudobné evokácie. K mestským symfóniám možno zaradiť film Charlesa Sheera a Paula Stranda *Manhattan* (1921), *Iba hodiny* Alberta Cavalcantiho (1926) alebo *Dážď* Jorisa Ivensa (1929) (porov. THOMPSONOVÁ – BORDWELL 2007: 189–190).

Časovo vymedzená dejová línia (od skorého rána do večera) sa zameriava na život mesta v jeho rozmanitých podobách: doprava, práca, nákupy, stravovanie, relax, šport, nočný život, zábava. Striedanie abstraktných obrazov (vlnenie vodnej hladiny, pretínajúce sa línie rámp, kompozícia z kruhov klávesnice písacieho stroja, rotujúca špirála reklamného neónu) s reálnymi, autentickými zábermi z ulíc dáva vzniknúť *obrazu* Berlína formou koláže. Obraz aj skutočnosť strácajú na totalite. Obe polohy sú tou druhou deformované. Zvládnutý „portrét" by mal obsahovať niečo zo skutočnosti a zároveň by mal byť jej konštrukciou, obrazom. Tieto antagonistické línie predstavuje André Bazin ako dve odveké samostatné tendencie filmovej tvorby. Obraz chápe ako niečo, čo môže k veci pridať pri jej znázornení na plátne, „fotografické" zachytenie života skutočnosťou (porov. BAZIN 1979: 55–61). Binárne znaky, prejavujúce sa v symfónii Berlína, medzi sebou permanentne vedú súboj, ktorého výsledkom je dynamika celku.

Komponovanie jednotlivých záberov *„ako základných buniek montáže"* (EJZENŠTEJN 1999: 245) je zreteľne podriadené viac výtvarnému zámeru ako snahe vecne reflektovať skutočnosť mestského prostredia. V kategorizácií Billa Nicholsa mu tak zodpovedá *poetický modus* vyznačujúci sa formálnou abstrakciou, afektívnym spôsobom vnímania, novým pohľadom na známe veci, expresívnosťou, sémantikou rytmickej štruktúry, metaforizáciou, personifikáciou či hyperbolizáciou (porov. NICHOLS 2010: 50, 176–181). *Berlín* tak možno považovať za *poetický experiment*, ktorý skutočnosť manipuluje s cieľom zintenzívnenia vnímania, vizuálneho zážitku. Zážitok pohľadu je podmienený dobovou fascináciou aparátom – okom kamery. Snáď najznámejšiu proklamáciu vyslovil Dziga Vertov: „Film-oko je možnost učinit neviditelné viditelným, nejasné jasným, skryté zjevným, přestrojené neskrývaným, předstírané nepředstíraným; jako možnost proměnit faleš v pravdu" (VERTOV 1984, cit. podľa ROREITER 2010: 478). Film vidí i to, čo sa ľudskému oku „nezjavuje". „Během velkého pádu na horské dráze téměř každý zavírá oči. Kamera však ne" (MOHOLY-NAGY 1967, cit. podľa DIDI-HUBERMAN 2009: 85). Viera v „renesančný" až mesianistický čin „muža s kinoaparátom" nie je vlastná iba Vertovovi či Ruttmannovi, ale rezonuje v dejinách kinematografie v druhej polovici dvadsiatych a začiatku tridsiatych rokov v rôznych polohách.[4] Tento „revolučný" náboj, snaha o premenu, hoci i iným, novým pohľadom na skutočnosť, je jednou z vlastností poetického modu.

[4] Príkladom môže byť francúzsky impresionizmus a myšlienka fotogénie (*photogénie*) Jeana Epsteina, idea filmového purizmu v užití čisto vizuálnych prostriedkov Reného Claira, dadaisticke a surrealistické experimenty prehodnocujúce skutočnosť cez prizmu absurdity a nad/ne – reálneho (Buňuel, Ray, Richter, Clair a i.).

Druhú nájdeme vo vzťahu filmového záberu k jazyku.[5] Pokiaľ zovšeobecníme slová Tzvetana Todorova, poetika sa neprejavuje v diele o sebe, ale vo vlastnostiach jeho diskurzu – t.j. vo vzťahoch a štruktúrach (porov. TODOROV 2000: 15). Opätovne sa vynára analógia montáže, filmu založeného na vzťahoch medzi jednotlivými zábermi. Montáž v sebe implicitne obsahuje čosi z podstaty obrazu, t.j. vzťahy. Tie akcentuje a rôznymi vizuálnymi „hrami" ich interpretuje (dĺžka záberu, perspektíva, pohyb kamery a i.). „Portrét" je „inou" skutočnosťou mesta, ktorá neustále *poukazuje* na skutočnosť žitú, v čom je jeho najvýraznejší poetický aspekt.

Na základe čoho sa však obraz vytvára? Obraz je v prvom rade komponovaný na základe určitého *hľadiska* (polohy kamery, jej naklonenia, kompozície výseku skutočnosti, ktorý kamera „vidí"). Zároveň sa v tomto „vizuálnom" pojme ukrýva aj spôsob uvažovania o veci, dojem či mienka, ktorú o nej, ako aj o udalostiach okolo nej máme.[6] Pre režiséra (kameramana) je tak hľadisko určujúcim faktorom ako povedať, čo si o veci *myslí*. Boris Uspenskij upozorňuje na vzťah medzi zobrazením a zobrazovaným ako na vzťah medzi výrazom a obsahom.[7] Hľadisko je tak základným prostriedkom *reprezentácie*.

Film Waltera Ruttmanna *Berlín* je, pri tomto spôsobe uvažovania, príkladom *par excellence*. Pracuje s viacerými formálnymi modelmi perspektív („*vtáčia*" – *v* úvodnej časti nasleduje hneď za našim príjazdom do mesta a odkrýva „strešnú krajinu", panorámu Berlína; „*žabia*" – v prípade pohľadu ma „berlínske paláce", honosné, vysoké budovy s cieľom zdôrazniť ich monumentalitu; „*lineárna*" – pretínajúce sa koľajnice železničnej trate určujúce hĺbku záberu), s upriamením „pohľadu" kamery na celok (rušná križovatka snímaná zhora) i detail (mriežka kanálu, cigaretový ohorok), pohybom kamery (kamera sa vezie spolu s cestujúcimi v električke či autobuse, otáčavý pohyb kamery okolo svojej osi akcentujúci vír veľkomesta), rozostretím obrazu (ako výraz závrate až halucinácie). Jednotlivé filmové zábery sú často komponované na diagonále. Ruttmann sa necháva viesť líniami, ktoré si mesto samo vytvára. Po ich stopách vedie svoje oko (línie ciest, koľajníc, stĺpov elektrického vedenia, žalúzií, schodov, mreží, klapiek písacieho stroja, pásov v továrňach). Aplikácia metódy priblíženia (štruktúra „hláv" pri pouličnom konflikte sledovaného zhora), zväčšenia (detaily elektrických rozvodov, štruktúra vytváraná kľúčmi na hotelovej recepcii) či prekrývania (prekrývanie neónových nápisov žiariacich v tme mesta, cirkulácia

[5] Jazyk chápeme v intenciách Saussurovej definície ako invariantný prvok lingvistickej štruktúry, ktorý je daný, nemenný. Je súborom nutných konvencií prijatých spoločnosťou (DE SAUSSURE 2007: 44–47).

[6] Jacques Aumont hovorí o „začlenění pohledu do nějakého rámce", teda priestoru vymedzeného objektívom (porov. AUMONT 2005: 155). To je priestor „filmového sveta", priestor kina-oka.

[7] Porov. USPENSKIJ 2008: 9–19. Tu sa opäť vynára analógia s literatúrou v pozícií rozprávača, z ktorej postavy alebo dej sleduje (*priestorové hľadisko*), v hľadisku samotného autora, popisujúceho rôzne postavy rôznym jazykom (*frazeologické hľadisko*), ideová pozícia, z ktorej sa autor vyjadruje k postavám a ktoré často projektuje do rozprávača (*ideologické hľadisko*) alebo v objektívnej (práca s dátami) či subjektívnej (práca s faktami) rovine (*psychologické hľadisko*).

a prelínanie novinových článkov ako forma koláže) pridáva žiadaný výtvarný efekt. Pri sledovaní Ruttmannovho filmu tak možno súhlasiť s hodnotením Karla Teigeho, ktorý vo svojich starších filmových štúdiách poznamenáva, že film je fotogenická poézia, „je svébytnou básnickou řečí" (TEIGE 1925: 64). Je poetizáciou prozaickej skutočnosti („poetikou prózy").

Pristúpim teraz k jazyku literatúry. Je možné nájsť analógiu v tejto obraznej reči? Nie náhodou som na úvod textu zvolil niekoľko veršov z básne Charlesa Baudelaira, ktoré sú preplnené rytmom, vizuálnym zobrazením či až „biologickým" priblížením mesta ako sústavy tepien a ciev. Virtuozita narábania so slovom tak umocňuje optický pocit z Baudelairovej poézie:

> Ten bábel schodišť, klenb a arkád
> byl palác konců mizících
> a všade plný plných kaskád
> do zlatých mis se řítících,
>
> a katarakty nad chodbami
> se oslnivé věšely
> křišťálovými záclonami
> nad hladké stěny z oceli
> (BAUDELAIRE 1957: 198)

Na jej vizuálne aspekty poukazuje Walter Benjamin. Upozornil, že je to práve *zrak*, ktorý je základným znakom veľkomesta – „Pro vzájemné vztahy lidí ve velkoměstě [...] je příznačná citelná převaha činnosti oka proti aktivitě sluchové" (BENJAMIN 1979: 107). Baudelairov obraz mesta vykazuje znaky alegórie, t. j. inotaju, skrytého významu (v metóde výrazových i obsahových antinómií a ambivalencií). Práve Benjamin v polovici tridsiatych rokov upozornil na dialektiku v obraze Baudelairovho mesta (mesto ako spleen aj ideál, mesto ako vedomá topografická forma i ako podvedomá štruktúra). Baudelairovo mesto je chtonické, skryté, ukryté v podvedomí svojho chodca – flâneura. Ruttmannov film odkrýva skrytú tvár mesta – a podvedomie Berlína, prostredníctvom „vecnosti" (*Sachlichkeit*) kamery, ktorá sa zameriava na podzemné útroby (stoky, kanalizačný systém), anti-estetickú stránku (špaky, handra váľajúca sa po chodníku, otrhaný odev žobráka)[8] či pouličné pnutie (bitka na ulici, „handliari"). V oboch prípadoch (film aj literatúra) je dôkazom modernistickej rezignácie na estetickú kategóriu krásna a upriamenie sa na *patos*. Konštruktívny postup je v Ruttmannovom prípade *asyndetickým* spájaním fragmentov v celok, u Baudelaira *synekdochickou* zámenou časti a celku (resp. rozdrobenie celku na časti).

Podložím možné prepojenie Ruttmannových filmových obrazov s literatúrou jedným príkladom z Kafkových denníkov z ciest. Franz Kafka bol nesporne veľmi dôsledným

[8] Na tieto znaky upozorňuje aj Georges Didi-Huberman vo svojej analýze fotografie László Moholy-Nagya *Rinnstein* (1925), v ktorej handra pohodená v odpadovom kanáli je výrazom (*Ausdruck*) podvedomia mesta, porov. DIDI-HUBERMAN 2009: 74–92.

vnímateľom prostredia, v ktorom sa pohyboval (o čom svedčia aj jeho kresbové náčrty v denníkoch). Pri návšteve Paríža v septembri 1911 si zapísal: „čárkovaná Paříž: z plochých komínů vyrůstají vysoké štíhlé komíny (vedle spousty malých květináčových), docela němé staré plynové kandelábry, příčné čáry žaluzií, k nimž se na předměstích druží čárkované šplíchance špíny na domovních stěnách, tenké latě na střechách, které jsme viděli v rue Rivoli, čárkovaná skleněná střecha Grand Palais des Arts, okna obchodních prostor dělená čárami, mříže balkonů, Eiffelova věž ze samých čar, větší efekt čar postranních a středních lišt balkonových dveří oproti našim oknům, židličky venku a kavárenské stolky s čarami namísto nohou, mříže se zlatými špicemi u veřejných zahrad“ (KAFKA 1999: 39–40). Princíp Ruttmannovej filmovej skladby, ktorej obrazy sú determinované líniami architektúr, urbanizmu, vecí i strojov je vizualizáciou takéhoto vnemu. Kafka abstrahuje svoj pocit z Paríža na „hru čiar“, ktoré v meste vníma. To isté robí Ruttmann pomocou nástroja kamery. Pri pohľade na dvor spoza žalúzií, na detail markízy nad obchodným stánkom či línií trolejou pretínajúcich priestor ponad križovatku sa nám odkrýva „čiarkovaný“ Berlín.

Román Alfreda Döblina *Berlín, Alexanderplatz* predstavuje časovo paralelné dielo vzhľadom k Ruttmannovej filmovej symfónii.[9] Zároveň sa román vyznačuje niekoľkými formálnymi paralelami. Pre túto chvíľu nás bude zaujímať „obraznosť“ románu. Tá je založená na montážnom efekte (román-montáž) antagonizme jazykov (literárny, technický, vedecký), využití napätia medzi simultánnymi sujetovými motívmi. Rozprávač ako aparát zaznamenáva dej, popisuje fragmenty mestského prostredia. Döblinov literárny štýl, ktorý David Dollenmayer charakterizoval ako „Kinostil“, prezentuje veci v ich javovej, povrchovej stránke (DOLLENMAYER 1980: 323). Veci sprítomňuje, upozorňuje na ne, ale vyhýba sa analýze a interpretácií. Döblin zavrhuje psychologizáciu postáv i poetizáciu skutočnosti. Literárny obraz Berlína je vystavaný skôr na vzťahoch a následnosti textu (slovo – veta – text). Uvediem aspoň dva reprezentatívne príklady Döblinovho „portrétu mesta“:

> Uprostred Rosenthalského námestia zoskočí so štyridsaťjedničky akýsi človek s dvoma žltými balíčkami, prázdny taxík prešuchne sa okolo neho len o vlások, policajt sa už za ním zadíval, no prikvitne dopravný revízor, policajt a revízor si podávajú ruky: ten s tými balíkmi mal ale šťastie.
> (DÖBLIN 1965: 44).

A na inom mieste:

> A potom sú tri hodiny popoludní, Franz a Reinhold sa vlečú ulicami, emailové štítky každého druhu, emailový tovar, nemecké a pravé perzské koberce na dvanásťmesačné splátky, behúne, stolové a divánové prikrývky, prešívané prikrývky, závesy, štóly. Leiser

[9] Dielo Alfreda Döblina: *Berlín, Alexanderplatz* bolo po prvý krát vydané v roku 1929.

> a spol. čítajte Módu pre vás, ak ju nemáte, vyžiadajte si poštou výtlačok zdarma, pozor životu nebezpečné, vysoké napätie. Idú k Franzovi na byt.
> (TAMŽE: 232)

Evidentná je nezaujatosť, fakticita ako aj (vizuálne) kontrasty tvorené vkladaním nápisov, reklamných sloganov a upozornení do textu románu. Kým však Döblinovým zámerom je dosiahnuť neosobný charakter mesta, Ruttmann zábermi buduje svoj vlastný mestský obraz. Obraz veci je determinovaný *pohľadom*.

„Stopa"

Stopa je znakom prítomného. V prípade nášho „príbehu mesta" však bude mať „stopa" širší, metaforický význam. Konkrétnejšie; „stopami" budú tie objekty, prvky, vzťahy, ktorých existenciou je samotné mesto podmienené (ak sú teda rušná križovatka, výkladná skriňa či reklamný neónový nápis jeho určujúcimi znakmi, potom ich absencia pojem „mesto" oslabuje).

Hneď v úvodných záberoch filmu nás Ruttmann pripravuje na „mašinistický" charakter mesta (detaily vlaku, otáčajúcich sa kolies, vstup do stanice). Dopravné prostriedky (vlak, električka, autobus, taxi, nadzemná železnica, lietadlo) ako aj ich komunikácie (cesty, koľajnice, viadukty, tunely) predstavujú vo filme *Berlín* ťažiskový nástoj k vytvoreniu vizuálneho dojmu rýchlosti a pohybu. Rytmus nie je prítomný iba vo vybraných objektoch a kompozícií záberov, ale aj v celkovej štruktúre filmu, ako vo svojej prenikavej štúdií dokázali Jiří Kolaja a Arnold Foster (1965).[10]

Do Berlína nás priváža vlak. Už od čias zrodu kinematografie jeden so symbolov pokroku i filmového novátorstva. Vlak reprezentuje znak univerzálneho filmového jazyka, akúsi „embryonálnu pamäť filmu", ktorá vždy vyvolá silný účinok v kombinácií so spektakulárnosťou strojového mechanizmu (porov. CIVJAN 1995: 111–125). „Vlaky hrmotia zo stanice cez Janowitzov most, rušeň tam hore vyfukuje paru, stojí rovno nad Prelátom, zámockým pivovarom, vchod za rohom" (DÖBLIN 1965: 158). Döblin, fascinovaný berlínskym dopravným systémom, často až s obsesívnou dôkladnosťou popisuje štatistiku: „Berlín, 52,31 stupňov severnej šírky, 13,25 stupňov východnej dĺžky, 20 diaľkových železničných staníc, 121 miestnych

[10] J. Kolaja a A. Foster v štúdií „*Berlin, the Symphony of a City" as a Theme of Visual Rhythm* analyzujú prvých 34 záberov filmu na základe: a) postavenia kamery vzhľadom k objektu (detail, stredná vzdialenosť, vzdialený pohľad), b) snímaného subjektu (veci), c) pohybu subjektu (vzhľadom k rámcu a kamere), d) projekcie (dĺžky záberu). Na základe ich výsledkov možno vysledovať niekoľko modelov rytmu, ktoré sa vo filme objavujú a majú analógiu v hudobnej skladbe (*staccato*) ako i v skladbe veršov (prerývaný, obkročný a i). Porov. KOLAJA – FOSTER 1965: 335–358.

staníc, 27 okružných staníc, 14 staníc mestkej železnice 7 zaraďovacích staníc, električky, nadzemná železnica, autobusy" (TAMŽE: 437), enumeratívne vymenúva fakty: „Cestovný lístok pre dospelých stojí 20 fenigov, žiacky lístok 10 fenigov. [...] 39 miest na sedenie, 5918, keď vystupujete, prihláste sa včas, nezhovárajte sa s vodičom počas jazdy, vystupovania a nastupovanie za jazdy je životu nebezpečné" (TAMŽE: 44), do naratívnej štruktúry románu začleňuje cestovný grafikon: „Päťdesiat jednička do Berlína-Severa, Schillerstrasse, Pankow, Breitstrasse, stanica Schönhauserská alej, Štetínska stanica, Postdamská stanica, Nollendorfské námestie, Bavorské námestie, Uhlendstrasse, stanica Schmargendorf, Grunewald" (TAMŽE: 378). Jeho pohľad na fenomén dopravy je technický, matematický, štatistický. Napriek tomu však spomínané pasáže rytmicky členia text. Vytvárajú v texte zlom, záhyb, v ktorom sa dej na chvíľu stratí, aby sa vzápätí objavil v tvare bližšom skutočnosti. Kým forma montáže je vlastná obom autorom, zreteľný je rozdiel v ich stanovisku. Ruttmann sa jej prostredníctvom snaží k mestu zaujať postoj, Döblin je pozorovateľom, ktorý mesto zaznamenáva.

Motív reklamných sloganov, plagátov či tovaru vo výkladoch obchodov je „stopou" prítomnou v oboch skúmaných dielach. V IV. dejstve *Symfónie veľkomesta* je obsiahnutá montáž mihotajúcich sa detailov novinových článkov a reklám (Geld – otáčanie kamery – jazdy na horskej dráhe – špitála – tovar – vietor – samovražda). Táto línia vytvára jednoznačný ideový vzťah medzi obrazmi, poukazujúcimi k honbe za peniazmi a tovarom a roztočenej špirále udalostí, z ktorej niet úniku. K takýmto (vy)konštruovaným záverom Döblin nedospieva a ani k nim čitateľa nenúti. Pokiaľ užíva reklamný slogan alebo sa pristavuje pri výklade, je to vždy skôr so zámerom prepletať text realitou:

> [...] vo výkladoch stáli figuríny v oblekoch, plášťoch, v šatách, s papučami a v topánkach. Navonok sa všetko hýbalo, ale – za tým – nebolo nič! Nič živého! Mali veselé tváre, smiali sa, čakali po dvaja, po traja na nástupnej rovinke oproti Aschingerovi fajčili cigarety, listovali v novinách.
> (DÖBLIN 1965: 10)

alebo ironizovať:

> [...] po ňom prehovoril ríšsky minister vnútra dr. Keudel a bavorský minister kultúry dr. Goldberg, no ani títo dvaja nie sú tu dnes v dôsledku toho prítomní. Žuvacie cukríky Wrigley P.R. sú zdravé na zuby, vyvolávajú čerstvý dych, lepšie trávenie.
> (TAMŽE: 187)

Ruttmann stavia obrazy proti sebe, často na základe významového kontrastu. Podľa Benjamina je fetišizácia komodity obsiahnutá práve v dialektickom prepojení veci a hodnoty existujúcej mimo nej. Možno tvrdiť, že Ruttmann nepracuje so znakmi – „stopami" metódou syntézy, s cieľom objaviť neočakávané. Radí ich tak, aby diváka („stopára"), priviedol na ním

vopred určené miesto. Ruttmannova metóda nie je explikačná, ale interpretačná. Ak záber nôh robotníkov prichádzajúcich do továrne strieda detail kravských kopýt náhliacich sa do stajne alebo obraz expresívne argumentujúcej úradníčky nasleduje záber malej cvičenej opice, vytvoríme si medzi nimi významový súvis.[11] Ako upozorňuje Gilles Deleuze, v kinematografii „narativní výpověď totiž pracuje nutně prostřednictvím podobnosti či analogie, a pokud postupuje pomocí znaků, pak jsou to analogické znaky" (DELEUZE 2006: 37).

Döblinova urbánna montáž je založená na „kinematografickom štýle" (*Kinostil*), postave rozprávača ako montéra a absencii subjektívneho hľadiska. Jeho montovanie je podriadené úsiliu po stvárnení skutočnosti, Ruttmannovo je pod diktátom „obraznosti". Kým Döblin popisuje, Ruttmann *z-názor-ňuje*.

„Chodec"

„Procházet se bezpodmínečně musím, abych osvěžil mysl a udržel kontakt s okolním světem", napísal vo svojej krátkej próze *Prechádzka* (1916) Robert Walser (2010: 32). Chôdza je jedným zo základných procesov spoznávania mesta. Je „hlasom" prenikajúcim existujúcim (a existenčným) priestorovým systémom. Predstavuje aktivitu kontaktu, procesuálne „ohmatávanie" podoby mesta. Navyše, ako upozorňuje Michel de Certeau, chodci sú tvorcovia svojho vlastného „textu", ktorý píšu bez toho, aby ho boli schopní sami čítať (DE CERTEAU 1999: 170). Ich telá vpisujú do urbanistickej štruktúry záznam, ktorým, ako spletité cestičky milencov, reinterpretujú zabehané priestorové vzťahy. Individualizujú mesto. Možno poukázať na vzťah, v ktorom sa má chôdza k systému mesta tak ako reč (*langue*) k prehovoru (*parole*). Daniela Hodrová vo svojej knihe *Citlivé město* upozornila: „Pobyt ve městě a zejména chůzi lze chápat jako dynamický, proměňující se text – jeden s nesčetných textů v nekonečném svitku – palimpsestu města, v němž obyvatel-chodec zanechává svou stopu, tahy svého ‚rukopisu' či alespoň ‚písmeno'" (HODROVÁ 2006: 220). Chôdza odkrýva intertextovosť urbánneho organizmu.

Čím sa chôdza blíži jazyku filmu? Základným faktorom je predpoklad novej optickej skúsenosti, ktorý v sebe obsahuje. Walter Benjamin píše o hromadení podnetov, ktoré chodec na ulici „zberá". Pri chôdzi je jednotlivec vystavený neustálemu sledu kolízií, stimulov, vizuálnych prekvapení. Na nutkavú potrebu ich znázorniť a fixovať odpovedal film. „Vnímání utvářené šoky se uplatňuje ve filmu jako formální princip. Trhavý pohyb, který určuje rytmus výroby

[11] Georges Sadoul poznamenal: „Ruttmann přejímal objektivitu filmu-oka, ale místo společenského člověka dával jako obsah člověka-živočicha" (SADOUL 1958: 169).

u běžícího pásu, je základem pro recepci filmu" (BENJAMIN 1979: 95). „Rétorika chôdze" v sebe implikuje „gramatické kategórie" – skladbu krokov (pohyb) a pohľadov (obraz), čím vykazuje paralelu k filmovej montáži. Rytmus, ktorý v sebe každý chodec obsahuje, sa prejavuje v premietaní časového tempa do pohybu (krok). Film kráča v ústrety obrazom.

Ruttmann ponúka vo svojej *symfónii* široký priestor mestskému chodcovi. Ten obsadzuje ulice, nielen pri utilitárnom prechode z miesta na miesto (robotník, úradník, domáca, slúžka), ale často sú preň domovom (tulák, dandy, kolportér, poštár, lepič plagátov, pouličný „handliar", prostitútka). Objektív venuje každému z typov pozornosť, nie s cieľom dosiahnutia sociálnej pestrosti a psychologickej hĺbky, ale so zámerom preukázania variabilných komponentov rytmu mesta. Autenticita mestského chodca sa vyjavuje najzreteľnejšie v momentoch, v ktorých ostáva kamera ukrytá. Tvár mesta sa prezentuje bez masky (dievčatko ťahajúce detský kočík prudkými schodmi, starenka pomaly kráčajúca ku kostolu, zatiaľ čo *tempo* ulice neutícha). Detaily jednotlivých typov „mestských chodcov" sa striedajú s perspektívnym snímaním davu. Masy v pohybe. Je to chaotické „blúdenie", pri ktorom dráhy ciest vytvárajú spletitý, abstraktný ornament – grafickú partitúru mesta. Kamera skĺzne k nohám, najvýrazovejšej časti chodca, a odkryje kúsok dlažby. Chodník je tkanivom, paralelnou (mikro)topografiou mesta. „Chodník se vyjadřuje tak, že z vlastních orgánů, které tvoří jeho pokožku – dlažba, žmolek, strouha, poklop kanálu – nechává vytrysknout malý, ale intenzivní zlomek ‚infernálního života' velkoměsta" (DIDI-HUBERMAN 2009: 92). Ruttmannova kamera nezaznamenáva chodca len v skrytosti, ale často je nahradením jeho oka. Stáva sa chodcom (kino-chodec).

Ruttmannova „prechádzka" sa vzápätí transformuje v beh a má tak svoju literárnu analógiu skôr v Poeovom *Mužovi z davu* ako vo Walserovej *Prechádzke*. S tým má spoločný práve „vouyerizmus" ako aj zvyšujúce sa tempo príbehu. Kým Walserov chodec na prechádzke pozoruje „mnoho důležitých jevů, které stojí za to vidět a procítit" (WALSER 2010: 32) a stále ho na nej sprevádza čosi „podivuhodného a neobyčejného" (tamže: 34), Poeov muž (z) davu „s šílenou energií se hnal zpět [...] pádil hbitě, dlouhými kroky [...] chodil sem a tam po celý den neopouštěl vřavu ulice" (POE 2002: 239), Ruttmann zaznamenáva *tempo* týchto vnútorných napätí a procesov.

V analýze Baudelairovej poézie nachádza Walter Benjamin zvláštny typ mestského chodca – flâneura – chodca odcudzeného, kráčajúceho v dave, ktorému sa však ešte nepodrobil. Flâneur kráča pre chôdzu samotnú. Kráča v zástupe, ale nevníma ho ako masu, ale ako koláž jednotlivostí, ako súbor individualít.

> Kol mne se vzdouvala a řvala ulice.
> Tu náhle, ve smutku, jak pyšná bolest sama,
> mě přešla veliká a štíhlá krásná dáma,
> houpajíc festonem své dlouhé suknice
> (BAUDELAIRE 1957: 183)

Mesto je úžasným spektáklom takýchto jednotlivostí, je „fantasmagóriou". „Náboženské opojení z velkých měst. Panteismus, Já to jsou všichni, všichni to jsem já. Vír" (BAUDELAIRE 1993: 14). Ruttmann toto „opantanie" vyjadruje v špirále, ktorá nás vťahuje do obrazu pulzujúcej ulice alebo v samotnom cyklickom pohybe aparátu kamery evokujúcej závrat. Takýto pocit je bližší *davu* ako chodcovi. Dav na rozdiel od zástupu nie je súborom individualít, ale predstavuje v živote mesta nadosobný princíp. Je živelný, „barbarský". Je znakom kolektívneho prežívania. Preto aj muž davu E. A. Poea je fantomickou postavou. „‚Tento stařec', řekl jsem si posléze, ‚je symbol, je to duch temného zločinu. Brání se být sám'" (POE 2002: 239). Zrodený z masy, bez nej blúdiaci, stratený. Ako napísal Baudelaire: „Kto nevie zaľudniť svoju samotu, nedokáže byť sám v náhliacom sa dave" (BAUDELAIRE 1965: 23). Pre flâneura je takáto možnosť neprípustná. Dav je preňho útočiskom, ale nie je a nechce byť jeho súčasťou. Flâneur „požaduje vlastní prostor ke hře a neníní se vzdát svého privatissima ani uprostřed davu" (BENJAMIN 1979: 93).

Film *Berlín* nevníma chodca – flâneura ako nositeľa idey mesta, či dokonca ako symbolickú postavu uchovávajúcu v sebe moment kolektívnej pamäte. Ako som už spomenul vyššie, Ruttmann nepsychologizuje ani nesymbolizuje. Vníma chodca ako matériu povrchov. Chodec sa díva a je videný, prezentuje vlastné „Ja", ale je podriadený kompozícií obrazu. Ak by sme sa na pouličného chodca pozerali „fenomenologickým" pohľadom, môžeme povedať, že jeho „tělo jakožto viditelná věc je obsaženo v této velké podívané. Avšak mé vidoucí tělo nese toto viditelné tělo a spolu s ním i vše, co je vidět. Jedno je vloženo do druhého a obojí se navzájem splétá" (MERLEAU-PONTY 2004: 141). Tento chiazmus sa vo filme neprejavuje v tomto vnútornom splývaní, ale vidiace i videné je podriadené kompozičnej schéme *symfónie*. Prepája sa v rytmickej zložke. Ruttmannov chodec sa tak viac blíži predstave veci, ktorý sa obnažuje a prezentuje na spôsob tovaru.

> „‚Prezentace Já' na městské ulici, adresovaná ostatním chodcům, je především, ba možná výhradně, prezentací povrchu [...] procházka městem je prohlídkou expozice povrchů, v níž ten, kdo se prochází, je sám exponátem."
> (BAUMAN 1995: 107).

Chodec-exponát ako jeden so signifikantných znakov Ruttmannovho mesta, implikuje v sebe „modernistickú" teóriu vizuálno-ekonomických vzťahov.

Záverom možno konštatovať prítomnosť epistemologického pola, ktoré prepája filmové dielo i literárno-tematické variácie. Tým je práve mesto ako komplexný, zložito štrukturovaný mechanizmus, ktorý je stálym predmetom záujmu modernistickej teórie práve v dôsledku svojej podoby prepájajúcej mechanický a organický princíp. Hľadanie spoločných styčných bodov v princípe rytmu jeho „krokov" ako aj v prepájaní fragmentárnych aspektov pouličného prostredia, smeruje ku konštrukcii nad-osobného, abstraktného princípu. Mesto je sledom objektov a pozícií, založených na vzťahoch koexistencie. Ich popis či vizualizácia je špecifickým „topografickým" kompozičným systémom.

V oboch prípadoch (film i jeho literárne pendanty) sa autori zameriavajú na každodennosť, v úsilí destilovať elementárne aktivity pohybu a pohľadu. Ich akcentovanie je esenciálnym ozvláštnením často marginalizovaných a zaznávaných momentov bežného dňa. Vizuálnou i slovnou re-kreáciou každodennosti, vzniká nová skutočnosť, ktorá uniká špekulatívnosti a konvenčnosti. Akt modernistického zvecnenia je prítomný v plnom uvedomení si naliehavej prítomnosti, ktorá, komponovaná do množstva zlomkov a mikro- príbehov, je trvalou a univerzálnou istotou nášho života.

PRAMENE

BAUDELAIRE, Charles
1957 [1857] *Květy zla*, prel. Svatopluk Kadlec (Praha: SNKLHU)
1965 *Parížsky spleen*, prel. Pavel Bunčák (Bratislava: Slovenský spisovateľ)
1993 *Důvěrné deníky*, prel. Petr Turek (Praha: Nakladatelství Kra)
DÖBLIN, Alfred
1965 [1929] *Berlín, Alexanderplatz, Osudy Franza Biberkopfa,* prel. Ľubica Rampáková (Bratislava: Slovenský spisovateľ)
KAFKA, Franz
1999 *Deníky z cest*, prel. Věra Koubová (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)
POE, Edgar Allan
2002 *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*, prel. Josef Schwarz (Praha: Levné knihy KMa)
WALSER, Robert
2010 [1917] *Procházka*, prel. Radovan Charvát (Zblov: Opus)

FILMY:
Berlín, Symfónia veľkomesta (Berlin, Die Sinfonie der Grosstadt, 1927, réžia Walter RUTTMANN)

LITERATÚRA

AUMONT, Jacques
2005 [2003] *Obraz*, prel. Ladislav Šerý (Praha Akademie muzických umění)

BAUMAN, Zygmunt

1995 *Úvahy o postmoderní době*, prel. Miroslav Petrusek (Praha: Sociologické nakladatelství SLON)

BAZIN, André

1979 [1962] *Co je to film?*, prel. Lubomír Oliva (Praha: Československý filmový ústav)

BENJAMIN, Walter

1979 *Dílo a jeho zdroj*, prel. Věra Saudková (Praha: Odeon)

DE CERTEAU, Michel

1999 „Procházka městem", prel. Eva Carrowová, in *Labyrint revue* 9, č. 5–6, s.170–172

CIVJAN, Jurij Gavrilovič

1995 „K symbolice vlaku v počátcích filmu", prel. Tomáš Glanc, in Jan Bernard (ed.): *Tartuská škola, Sborník filmové teorie II*. (Praha: Národní filmový archiv)

DELEUZE, Gilles

2006 [1985] *Film 2, Obraz – čas*, prel. Čestmír Pelikán (Praha: Národní filmový archiv)

DIDI-HUBERMAN, Georges

2009 [2002] *Ninfa moderna*, prel. Josef Fulka (Praha: Agite/Fra)

DOLLENMAYER, David

1980 „An Urban Montage and Its Significance in Döblin's Berlin, Alexanderplatz", *The German Quarterly* 53, č. 3, s. 323–336 (dostupné tiež na *http://www.jstor.org/stable/404909* [prístup: 12. 3. 2011])

EJZENŠTEJN, Sergej

1963 *O stavbě uměleckého díla*, prel. Jiří Taufer (Praha: Československý spisovatel)

1999 *Umenie mizanscény II*, prel. Era Mikulášová-Škridlová (Bratislava: Divadelný ústav)

HODROVÁ, Daniela

2006 *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)* (Praha: Akropolis)

KOLAJA, Jiří – FOSTER, Arnold

1965 „„Berlin, the Symphony of a City' as a Theme of Visual Rhythm", *The Journal of Aesthetic and Art Criticism* 23, č. 3, s. 335–358 (dostupné tiež na *http://www.jstor.org/stable/428181* [prístup 15. 3. 2011])

KRACAUER, Siegfried

2008 [1977] *Ornament masy*, prel. Milan Váňa (Praha: Academia 2008)

LOTMAN, Jurij

2007 [1973] *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*, prel. Peter Mihálik (Bratislava: Slovenský filmový ústav)

MERLEAU-PONTY, Maurice

2004 [1964] *Viditelné a neviditelné*, prel. Miroslav Petříček (Praha: Oikúmené)

MOHOLY-NAGY, László

1967 „Dynamik der Grosstadt", in idem: *Malerei, Fotografie, Film* (Meinz-Berlin: Kupferberg)

MONACO, James

2004 [2000] *Jak číst film*, prel. Tomáš Liška, Jan Valenta (Praha: Albatros)

NICHOLS, Bill

2010 [2001] *Úvod do dokumentárního filmu*. prel. Kateřina Kleinová (Praha: Akademie muzickych umění)

ROREITER, Robert

2010 „Za hranicemi lidské fantasie? Film-pravda, fotogenie a kinematografický mýtus o věcech samých", in Martin Vrabec (ed.): *Filosofické reflexe umění* (Praha: Togga), s. 473–490

SADOUL, Georges
1958 [1949] *Dějiny filmu od Lumièra až do doby současné*, prel. Agneša Kalinová (Praha: Orbis)
DE SAUSSURE, Ferdinand
2007 [1916] *Kurs obecné lingvistiky*, prel. František Čermák (Praha: Academia)
TEIGE, Karel
1925 *Film* (Praha: Nakladatelství Václava Petra)
THOMPSONOVÁ, Karin – BORDWELL, David
2007 [2002] *Dějiny filmu*, prel. Helena Bendová a kol. (Praha: Akademie výtvarných umění – Nakladatelství Lidové noviny)
TODOROV, Tzvetan
2000 [1971] *Poetika prózy*, prel. Jiří Pelán, Libuše Valentová (Praha: Triáda)
USPENSKIJ, Boris
2008 [1970] *Poetika kompozice*, prel. Bruno Solařík (Brno: Host)
VERTOV, Dziga
1984 *Kino-eye. The Writings of Dziga Vertov*, prel. Kevin O'Brian (Berkeley – Los Angeles: University of California Press)

A Portrait of a City or Tracing a Flâneur

Walter Ruttmann's film *Berlin, Symphony of a Great City* suggests a plethora of interesting issues; here, the scope of inquiry will be defined within three fields: imagery (incarnated by "portrait"), symptom (incarnated by "footprint") and process (impersonated by "pedestrian"). Attention will also be paid to the modes of representation shared by film and literature: the poetic mode (exemplified by Baudelaire), structural and visual mode (exemplified by Kafka) and the assemblage mode (Döblin). These examples prove that we are entitled to believe that the artistic image and its film and literary representation are a matter of perspective. In pursuing akin devices and motifs in the two media, the accent is on parallels, both formal (rhythm) and contentual ones (motifs such as transport, goods and shop-windows). Walking as a way of „experiencing the city" inheres an analogy to the "text in motion" (i.e. narration), process of recording (viewing) and rhythm (step). Several forms of "walking" employed both as a topic and as a device of assemblage may be observed in the film, represented by the crowd or an individual, a flâneur in particular.

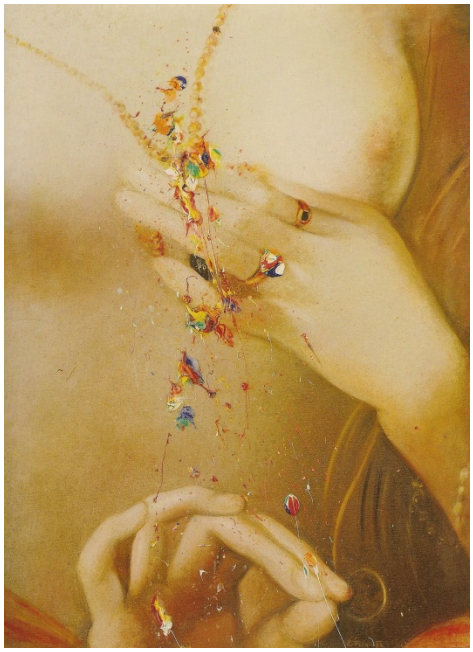
Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Vizualita a vizualizace

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Záhyby diela ako intertextuálna knižnica

LUCIA MIKLOŠKOVÁ



Rudolf Fila: *Šperky Diany z Poitiers* (2002), olej na plátne, 95 x 70 cm, majetok autora

Šperky Diany z Poitiers

Dielo Rudolfa Filu *Šperky Diany z Poitiers* (2002) môžeme interpretovať na viacerých rovinách. Za zmyslami vnímateľným obrazom sa skrýva široká intertextuálna knižnica odkazov, kedy je perceptuálny zážitok ďalej usporadúvaný konceptom racionálneho vedenia.

Vo vizuálnom diele je prítomná vnútorná konceptuálna sieť viacerých korelačných vzťahov, ktoré môžeme vnímať ako intertextuálny dialóg diela s minulosťou. Tieto „roviny minulosti" sa raz kryjú a prestupujú, jedna je prítomná v druhej, inokedy sú na sebe nezávislé. Vizuálny obraz sa tak stáva sémanticky otvorenou štruktúrou, jednotlivé znaky odkazujú ďalej za seba a ich významy sa arboreálne rozširujú až prerastajú do *rhizomy* – ako o tom hovorí Gilles Deleuze a Félix Guattari (2010).

Obraz *Šperky Diany z Poitiers* môžeme vnímať ako súradnicu, časopriestorový horizont stretu osobnosti Rudolfa Filu a času, v ktorom je prítomnosť definovaná minulosťou (napr. aj umeleckou tradíciou). Dielo je sémanticky mnohovrstvové a každá nová vrstva je imanentnou schránkou vedúcou hlbšie pod povrch, až do geologických vrstiev priamo k významovému jadru, ktoré len tušíme, ale ono dáva vzniknúť povrchu.

V známej eseji „Maliar medzi Erosom a Thanatosom" z roku 1971 rozdeľuje slovenský literárny teoretik a výtvarný kritik Oskar Čepan Filovu tvorbu do troch období, pomenováva ich ako *konflikt, diskusiu, rozhovor*. Všetky pomenovania implicitne počítajú s akýmsi náprotivkom, s druhou stranou, ku ktorej sa obracajú a prihovárajú. O Filovej tvorbe takto môžeme hovoriť aj ako o určitom dialógu nie(len) smerom k recipientovi, ale najmä k rozhovoru prebiehajúcemu vo vnútri diela – k dialógu vrstiev (vrstiev maľby, vrstiev časových horizontov a vrstiev významov).

V tomto dialógu sa vytvára zvláštny diskurz „medzi" – teda intertextuálny vzťah, ktorý má štrukturálnu povahu tzv. *záhybu*. Sú to tie záhyby, o ktorých hovorí francúzsky filozof, poštštrukturalista Gilles Deleuze vo svojom diele *Záhyb, Leibniz a baroko* (1988). Záhyb identifikuje ako znak baroka, dejinného slohu, v ktorom sa stretávajú dve vedúce a zdanlivo odporujúce si idey – *imaterializácia* materiálneho a jeho *materializácia*. Záhybom je pre Deleuzeho rozporuplný moment na kružnici, prevracajúcej svoju povrchovú vonkajšiu os smerom dovnútra a späť. Je to prechod *zvonkajškovania vnútorného* a *zvnútorňovania vonkajšieho*. Záhyb ako pojem ruší protiklad vonkajšieho a vnútorného, vnútro je zároveň formou vonkajška (a naopak, vonkajšia strana je súčasťou vnútra).

V diele Rudolfa Filu je poetika Deleuzeho záhybu prítomná neustále. Je to moment striedania božských síl Erosa a Thanatosa, ale aj to, čo Juraj Mojžiš (1997) vo Filovej tvorbe pomenúva slovom *synkretizmus* (synkretické umenie[1]) v rovnakom zmysle vytvárania imanentných záhybov medzi jednotlivými vrstvami jeho diela. Je to kružnica prechodov od predmetnosti k abstraktnej, nezobrazujúcej expresii, od tajomnej, vnútornej uzamknutosti k vonkajšej pravde.

Dialóg diela s vývojom autorovej tvorby

Dialóg s osobnou históriou predstavuje v diele prítomnosť viacerých odkazov ku skorším obdobiam tvorby a dielu Rudolfa Filu. Ak každé dielo je článkom na reťazci nazývanom umelecká tradícia, ktorá sa v ňom istým spôsobom sprítomňuje a taktiež mu umožňuje vzniknúť

[1] Juraj Mojžiš sa o synkretickom umení zmieňuje v knižnej monografii o Rudolf ovi Filu, a to v súvislosti s významovou otvorenosťou (1997: 24–26).

v čase „tu a teraz“, tak Filov rukopis si v každom „tu a teraz“ rovnako zachováva aj vzťah k významovej línii predchádzajúcej tvorby. V diele *Šperky Diany z Poitiers* sú prítomné tri tematické obdobia Filovej tvorby, tzv. „metamaľby“, „telovky“ a obdobie gestického štrukturálneho rukopisu (pod vplyvom štrukturálneho informelu, pričom toto gesto sa opäť objavuje aj v telovkách v podobe tzv. „farbopádov“) z ranej tvorby.

To, že sa z celku pôvodného diela dostala do umelcovej pozornosti práve odhalená časť ženského tela, mohlo byť pre Filu len zámienkou na maľbu pokožky. Do diela tak implicitne vstupuje téma, ktorá sa v jeho tvorbe objavuje v osemdesiatych rokoch – v cykle autorsky nazvanom ako *telovky*. Práve maľba kože, kože ako fyzického povrchu výrazu telesnosti, sa pre Filu stala spôsobom vyrovnávania sa s predmetnosťou. Je to oscilovanie na poli predmetnej telesnosti a reflexie analytických možností maľby cez ich vizuálne paradoxnú koexistenciu. Fila akoby testoval možnosti maľby. Aj v tomto zmysle sa Oskár Čepan pýta na dvojitý výklad: „Je to maľba ľudskej kože alebo koža maľby“? (cit. podľa MOJŽIŠ 1999: 137). Identifikované predmetné prvky sa stávajú akoby len tušené a dermatologický zrnitý povrch vyznieva ako abstraktná bezpredmetná meditácia. Je to spôsobené aj tým, že Fila (ako večný provokatér videnia vo vzťahu k zvýznamňovaniu a identifikácii obrazu) do týchto situácii zasadzuje istú vizuálne konfliktnú intervenciu (napríklad v tomto obraze je intervenciou záverečný vpád farebných stôp).

Tematizácia dejín umenia sa vo Filovej tvorbe objavuje už od raných čias školskej tvorby. Zaujíma sa o diela klasických majstrov, najmä obdobia renesancie, manierizmu a baroka, ktoré prepisuje do nových interpretácií. Nikdy však nejde o lakonický neosobný prepis, ale vždy ide o spracovanie pôvodného motívu do nových obsahov. Fila interpretuje a zároveň šifruje, dekonštruuje staré a konštruuje nové.[2] Diela majú rôzne podoby a vo vzťahu k predobrazu môžeme hovoriť o *komentároch*, *poctách* či *glosách*, ako ich sám nazýva (tieto pojmy sa objavujú aj v názvoch diel).

Moment komentovania existujúceho diela, zaradeného v dejinách umenia, v ktorých už nadobudol určitú pozíciu, je prítomný aj v obraze Šperky Diany z Poitiers. Toto tušenie je prítomné na jednej strane znalosťou tvorby Rudolfa Filu alebo nám ho môže implikovať celkový štýl a výrazové charakteristiky zobrazenia.

Maľba je nanášaná jemným splývavým rukopisom, intímnu atmosféru obrazu modeluje svetlo, ktorého zdroj nevidíme, ale jeho žiara mäkko vypĺňa tvary ženskej figúry a vyzdvihuje pôvab jej nahej pokožky. Ruka je jemne zvlnená v anatomickej deformácii. Fila si síce vyberá

[2] „Základný významový princíp Filovej maľby všeobecne spočíva v šifrovaní vecí prekrývaním, druhotnou interpretáciou a viacnásobným spracovaním východiskových motívov“ (MOJŽIŠ 1999: 120).

fragment, ale používa ho ako hádanku. Tým sa rozohráva hra s recipientom, pred ktorým sa otvárajú možné cesty vnímania aj interpretácie, ktoré sa ďalej rozvetvujúce. Je to fragment prebratý z iného diela? Alebo chce Fila len navodiť tento dojem? Ciest ako to zistiť je viacero.

Moment stretu „telovky" s témou „komentárov" sa nachádza vo formáte zväčšeniny. Hypertrofovaným zásahom si autor z pôvodného celku vyberá len časť, ktorú izoluje. Do popredia exponuje jej kvality, ktoré by sme si za normálnych okolnosti nevšimli, pretože by splývali v naratívnom celku originálneho (pôvodného) diela. Aj v tomto kontexte Oskár Čepan hovorí o telovkách ako o „citáciách" a upozorňuje na to, že Fila realizuje „mikrodetail ako makrocelok" (MOJŽIŠ 1999: 137). Fila si vyberá to, čo sa dostane do jeho pozornosti, akoby chcel pozdvihnúť dôležitosť malých častí, ktorých kvality obyčajne splynú v celku.

Filov zámer nie je „kopírovať" predlohu – vždy ide o interpretáciu, do ktorej vkladá svoj komentár. V tomto prípade je to priam explozívne farebné gesto. Je to moment, kedy sa spomínané imanentné vrstvy Filovho diela dostávajú až na povrch. Na „pokožke" spodnej maľby sa vytvára explicitná vrstva farby plastického rozmeru.

Prostredníctvom tohto intervenčného zásahu do spodnej maľby modeluje vystupňovaný štýlový aj výrazový kontrast. Vzniká napätie, ktoré generuje naratívnu (epickú) zložku vizuálneho priestoru. Spodná maľba nanášaná splývavým rukopisom predstavuje renesančné videnie a interpretovanie sveta (na základe veristického zobrazenia s cieľom priblížiť sa pravde, princípu totožnosti), pričom do tejto maľby vstupuje jej protipól v podobe abstraktnej gestickej maľby, hlásiaci sa k odkazu abstraktnej expresie pollockovského charakteru. Kým spodná maľba si vyžaduje precíznosť a náročnú realizačnú zainteresovanosť autora, vrchná, brutálna premaľba akoby ožívala sama. V nej je autor len prostredníkom – tým, kto naniesol farbu. Maľba je voči nemu nezávislá, odosobnená a žije svojim vlastným životom.[3] Týmto sa vytvára vystupňovaný dynamický kontrast, maľba akoby ožívala a vytláčala sa smerom von z obrazového priestoru, kde exploduje a vytvára haptický reliéf.

V konfliktnom strete výrazov dvoch maliarskych štýlov sa tento moment kontrastu dostáva do centra našej pozornosti a zvýznamňuje sa s názvom diela – *Šperky Diany z Poitiers*. Na jednej strane pôsobí pastózna maľba výrazom „samoživotnosti", akoby farba sama ožívala pod elektrizujúcim dotykom ženy na zlatom náhrdelníku. Na druhej strane ju môžeme vnímať aj bez súvislosti k výpovedi obrazového celku, prostredníctvom výrazu náhodnosti v tvorivom procese.

[3] Z tejto filozofie primárne vychádza napríklad japonská avantgarda Gutai (stopy však nájdeme aj v iných európskych hnutiach zo šesťdesiatych rokov).

Maľba vzbudzuje dojem, akoby sa na obraze ocitla len náhodou, možno chybou maliara, ktorý ňou len omylom „zašpinil" precízne namaľovaný obraz.

Štýl štrukturálneho vrstvenia maľby je typický najmä pre obdobie (ranej) Filovej tvorby zo šesťdesiatych rokov, kedy participuje na mnohých umeleckých výstavách hlásiacich sa k odkazu štrukturálneho informelu.[4]

Je to obdobie vplyvu štrukturálneho informelu s presahmi k psychologickému automatizmu, surrealizmu a abstraktnému expresionizmu, avšak v silne individualizovanom spontánnom výtvarnom prejave. Ide o vrstvenie textúry v hutných pastóznych nánosoch farby, čím sa budujú (až priam modelujú) filiácie jednotlivých štruktúr a vrstiev, malieb a premalieb. Prejavuje sa tu jasná črta Filovho slobodného energického gesta v podobe zásahu kontrastom. Rané nezobrazujúce obdobie môžeme prostredníctvom tohto gesta vnímať aj ako demonštráciu slobody v období neslobody (mantinelov socialistického realizmu). Pre túto neuchopiteľnosť a nejednoznačnosť zaradenia prejavu Filovej tvorby vytvára Juraj Mojžiš osobitú škatuľku a nazýva ju ako „iné umenie" (MOJŽIŠ 1997: 22).

Dialóg diela s dejinami umenia

Názov diela *Šperky Diany z Poitiers* priamo odkazuje k zobrazenej žene a pomenúva ju vlastným menom. Otvára sa tu epická rovina obrazu, príbeh života zobrazenej ženy, ktorá mala kedysi veľký vplyv na kráľa Francúzska, čím zasahovala aj do dejín tohto národa.

Diana z Poitiers alebo Diana de Poitiers žila v rokoch 1499–1566. Už ako sedemnásťročnú ju otec vydal za bohatého, výrazne staršieho (päťdesiatpäťročného) muža. Známou sa však stala až po manželovej smrti, kedy ako tridsaťsedemročná odišla na francúzsky dvor, kde sa stala politicky vplyvnou milenkou francúzskeho kráľa Henricha II. Kráľ Dianu obdarúval mnohými darmi, medzi nimi aj národnými korunovačnými klenotmi. Po kráľovej smrti, ktorá ho postihla v rytierskom turnaji, bola Diana kráľovou manželkou Katarínou Medicejskou vyhnaná na zámok Anet a donútená všetky šperky vrátiť. Príbeh života Diany z Poitiers môžeme vnímať ako naratívny rám Filovho obrazu, kde sú v centre pozornosti ako hlavné leitmotívy práve nahota a šperky.

[4] Napríklad aj na známych Konfrontáciách, ktoré sa v šesťdesiatych rokoch stali stredoeurópskym fenoménom na neoficiálnej výtvarnej scéne (zasiahli Čechy, Slovensko, Maďarsko, Poľsko). Konfrontácie sa profilovali pod vplyvom umeleckého názoru abstraktného (nepredmetného) videnia sveta s inšpiračným zdrojom v abstraktnej francúzskej informelovej maľbe. Slovenské Konfrontácie boli vo veľkej miere závislé na českých (Miloš Urbásek, Eduard Ovčáček), kde sa hnutie taktiež nazývalo Konfrontace.

V diele *Šperky Diany z Poitiers* nie je zahrnutá tvár ženskej postavy. Nevieme určiť, kam smeruje pohľad ženy. Absencia tváre ženy a nemožnosť uchopenia jej pohľadu nám poskytuje nad ňou moc[5] a vytvára bezpečnú situáciu pre pozorovanie. Žena bez tváre je desubjektivizovaná (fetišizovaná) a otázka identity ženy na obraze je redukovaná na sekundárne pohlavné znaky (odkazujúce k jej ženskosti). Môžeme povedať, že zobrazenie Diany z Pointiers ako ženy z histórie je tu redukované na výraz sexuality – ktorý napokon ako jediný presadzuje jej meno v dejinách sveta a najmä Francúzska. Meno Diana de Pointiers znamená dnes „milenka francúzskeho kráľa" a ďalšie úlohy tejto ženy ako matky a iné životné roly sú potlačené do úzadia – vzhľadom na dominantnú osobu Henricha II., cez ktorého ju ex post spoznávame.

Ak sa nebudeme zaoberať tým, kto v skutočnosti bola Diana z Poitiers, druhým kľúčom k novým významovým rovinám diela môže byť znalosť dejín umenia, prehľad umeleckých slohov a jednotlivých štýlov. Štýlovými charakteristikami má maľba jasné filiácie k obdobiu manierizmu (a teda k šestnástemu storočiu), špeciálne lokálnemu okruhu známeho ako *fontainebleauska škola*.

Obrazy fontainebleauskej školy sa v mnohom na seba podobajú. Typické sú výjavy jednej alebo dvoch polonahých žien v prvom vizuálnom pláne. Dolné končatiny žene zakrýva stôl, pri ktorom sedí, alebo ich zastiera drevená vaňa. Ženy sa nachádzajú v intímnej atmosfére večernej toalety alebo sú zachytené v momente, kedy zo svojho tela skladajú posledné šperky dekorujúce ich nahotu. Intímna atmosféra je zosilnená elektrizujúcim dotykom ruky a tela, pričom žena sa pozerá von z obrazového priestoru smerom k recipientovi, čo vytvára akýsi zvláštny vzťah dôvery medzi nimi. Na stole, po ľavej ruke ženy, je zväčša položené stolové zrkadlo, ktoré verne odráža jej tvár. V druhom kompozičnom pláne sa v pozadí nachádza žena (pravdepodobne ide o slúžku), kľačiaca na zemi. Druhý plán otvára záhadnú rovinu obrazu, pretože pôsobí dojmom fragmentárnosti, akoby bol len výrezom plošne zasunutým do obrazového celku, generujúc dojem perspektívnej hĺbky. Nevedno, či je žena len odrazom v zrkadle alebo sa v pozadí otvára priestor ďalšej miestnosti pod vplyvom vnútorných dispozícii architektúry. Gesto rúk prezentované na obraze *Šperky Diany z Poitiers* je motívom repetitívne sa objavujúcim v dielach okruhu tejto manieristickej školy (citácia predstavuje manieru špecifickú pre fontainebleauskú oblasť). Rovnako aj samotná Diana z Poitiers sa vďaka svojej kráse stala obľúbeným modelom maliarov školy a objavuje sa na mnohých obrazoch.

[5] Vzťahom pohľadu a moci (a inými mocenskými vzťahmi) sa zaoberá aj Michael Foucault (napríklad v diele *Dozerať a trestať* z roku 1975) a táto jeho teória nachádza silné odozvy vo feminizme.

Ak budeme skúmať ďalej a autora diela citovanej časti hľadať v obraze *Šperky Diany z Poitiers*, zistíme, že je ním napokon „Anonym" (označenie anonymného autora) alebo Majster fontainebleauskej školy. Názov originálneho diela s podobizňou Diany je *Dame* (105 x 76 cm, olej na plátne; v súčasnosti sa obraz nachádza v Múzeu krásnych umení v Dijone) a podobne sa volajú aj jeho ďalšie prevedenia (*Dame à sa toilette*).[6]

Fila si zo spomínaného obrazu vyberá časť, ktorá je vizuálne sémanticky zaťažená tak, aby bola kľúčom na ceste k dešifrovaniu hore uvedených súvislosti. Odhalením vrstiev minulosti sa tu sprítomňuje celý manieristický diskurz, avšak v kontexte súčasnosti – v kontexte filozofie postmoderny. Tento významový stret v diele predstavuje istú konfliktnú situáciu a podnecuje nás uvažovať o vzájomnom vzťahu a príčine tejto obrazovej konštelácie.

Zobrazený výsek skutočnosti, fragment diela *Dame*, môže byť tiež akousi parabolou (alebo dokonca alúziou) na ohraničený obraz odrazu ženy v ráme zrkadla prítomnom v originálnom diele. Zrkadlo je nástrojom, komunikačným kanálom „sémiotické inscenace" (ECO 2002: 38) stotožňovania označovaného a označujúceho, prostriedkom zobrazenia hodnovernej pravdy. Zrkadlo označí to, čo chceme (odráža len to, čo pred neho položíme), čiže odraz je motivovaný subjektívnym výberom. Zrkadlo má vždy hranice a privlastnený odraz je len fragmentom, výsekom skutočnosti. V istom zmysle môžeme zrkadlo vnímať aj ako metaforu intertextuálnych prístupov preberajúcich „cudziu" formu už iným spôsobom existujúcich vecí, čiže aj zrkadlo si do seba privlastňuje odraz, ktorý má pôvod mimo neho. Odraz, ktorého zdroj nevidieť, akoby len citoval.

V samej podstate manierizmu je prítomný prvok napodobňovania – preberanie niečoho, v tomto prípade štýlu, ktorý nie je vlastný (alebo skôr nie je pôvodný) jeho autorovi. Termín manierizmus sa viaže na negatívne konotácie pojmu eklekticizmus. Diskurz napodobňovania sa v diele *Šperky Diany z Poitiers* aktualizuje cez prítomnosť fragmentu z obrazu *Dame a* zvýznamňuje sa ako spoločná súradnica definujúca samotnú podstatu charakteru umenia oboch období, ktoré sa v diele súčasne stretávajú.

Fila však nenapodobňuje, ale fragment prebratý z originálneho celku priam dokonale kopíruje, a tento moment môžeme vnímať ako sarkastickú poznámku k diskurzu manierizmu. Je to spôsob, akým sa autor vysmieva manierizmu a ukazuje, čo všetko mu dovoľuje a schvaľuje

[6] Majster Fontainebleauskej školy: *Diane de Poitiers* (alebo aj *Dame à sa toilette*) (okolo 1560), 115 x 98,5 cm, múzeumBâle, pozri napr. http://laboiteaimages.blog.lemonde.fr/files/2010/02/gaby-10.1266234003.jpg [prístup 12. 12. 2011]; Anonym: *Dame à sa toilette* (1560–1565), múzeum Dijon, pozri napr. http://laboiteaimages.blog.lemonde.fr/files/2010/02/gaby-09.1266233980.jpg [prístup 12. 12. 2011], popr. http://www.wga.hu/, „Masters of the Fontainebleau School".

postmoderna? Ako ironický vtip môže byť tiež mienené to, že akt privlastnenia je zahmlený formou citácie (len) fragmentu z pôvodného celku diela, ktorého autorom je nakoniec neznámy anonym. Fila akoby si len nevinne, v dobrej vôli privlastňoval – „adoptoval" dielo „bez otca". Výber fragmentu vo Filovom prípade však môže byť tiež metaforou toho, že ani manieristický umelec si neprivlastňuje všetko, ale len časť, teda štýl renesančných umelcov. Spoločným momentom v prístupoch oboch „napodobňujúcich" diel (*Dame* a *Šperky Diany z Poitiers*) sa stáva médium maľby, avšak umelec je len akýsi prostredník zanechávania stopy iného maliara, „reinterpret".

Ak súčasťou manieristického obrazu *Dame* je odkazovanie na rukopis umelcov renesancie (a v tej je zas prítomný odkaz antiky), Filov obraz *Šperky Diany z Poitiers* sa stáva ďalším článkom na tejto reťazi „napodobňovania" a privlastňovania.[7]

Akt privlastnenia sa vo výtvarnom pojmosloví nazýva *apropriácia* (z latinského *appropriare*) a výtvarná teoretička Jana Geržová definuje tento pojem nasledovne: „Apropriácia spochybňuje koncept jedinečného, unikátneho umeleckého diela, ktorá je postavená na privlastňovaní už existujúcich obrazov" (1999: 36). Dielo *Šperky Diany z Pointiers* reinterpretáciou fragmentu manieristického obrazu aktualizuje jeho odkaz a filozofia postmoderny sa stáva (diskurzívnym) rámcom, ktorý mu to bezpečne umožňuje a legitimizuje tento prístup ako umelecký.

Na situáciu rozmnožovania originálnych diel v postmoderne, ktorá vtedy ešte len tušila silu svojich možností, reagoval medzi prvými Walter Benjamin známou kritickou esejou „Umelecké dielo vo veku technickej reprodukovateľnosti" už v roku 1935. Benjamin hovorí o aure originálneho diela, ktorá je jedinečná a reprodukovaním neprenosná. To, čo prinavracia auru dielu *Šperku Diany z Poitiers*, je myslenie postmoderny. Nemôžeme povedať, že by cieľom Rudolfa Filu bolo spochybniť originálne dielo. O spochybnení tradičného pojmu umenia hovorí Geržová (1999) najmä v širšom kontexte umenia dvadsiateho storočia a jeho filozofie. Hranice sa však dnes posunuli natoľko, že už nehovoríme o spochybňovaní predstavy umenia, ale o jeho samotnej redefinícii či dokonca až o smrti „príbehu umenia".[8]

[7] Vzťah *prototext – metatext* sa ďalej rozširuje a metatext je v ďalších reláciách nadväzovania zároveň východiskovým prototextom pre nový text – (meta)metatext.
[8] Tradičná predstava *čo je to umenie* je na súčasné umenie neaplikovateľná a umenie sa s ňou dnes len málo stotožňuje. O konci dejín umenia sa vo svojom teoretickom diele vyjadrili napríklad Artur Danto, spomeňme len knihu *After the End of Art* z roku 1997, či Hans Belting (*Koniec dejín umenia?*, 1987).

Dialóg diela s recipientom

Recipient môže na maľbu *Šperky Diany z Poitiers* pozerať z viacerých interpretačných uhlov, ktoré sa otvárajú v závislosti od jeho osobnej skúsenosti. Laik výtvarnej teórie oboznámený s faktom, že dielo *Šperky Diany z Poitiers* tvorí apropriácia obrazu manierizmu, by mohol považovať tento akt za vrcholne nemorálny, netvorivý či dokonca označiť dielo za plagiát. Iný prístup k dielu naopak zaujme tzv. „intelektuálny recipient", o ktorom hovorí filozof a teoretik umenia Artur Danto. Tvrdí, že súčasné umenie sa stalo elitárskym, hlboko intelektuálnym a plnohodnotný zážitok je schopné poskytnúť len človeku, ktorý sa orientuje v dejinách umenia: „Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: světa umění" (DANTO 2009: 71).

Jedným zo znakov postmoderny je vnímanie diela ako otvoreného textu, do ktorého je zakomponované (vedome aj nevedome) nekonečné množstvo významových rovín. Hranice interpretácie sú relativizované. Takéto stanovisko spolu s Dantovým chápaním elitného recipienta vymedzuje dva prístupy vnímania textu, ktorým sa širšie venuje taliansky estetik, semiotik a teoretik umenia Umberto Eco. Na základe prístupu čitateľa k dielu rozvádza Eco typológiu tzv. prvoplánového recipienta a druhoplánového recipienta. Kým prvoplánový (alebo estetický) čitateľ sleduje primárne sémantiku textu, druhoplánový – kritický čitateľ podrobuje text rovnako formálnej analýze. Dielo sa v tomto zmysle vníma ako hra (rébus, hádanka), kedy objavovanie ukrytých významov poskytuje *rozkoš z textu* (srov. BARTHES 2008).

Divákovi sa dielo *Šperky Diany z Poitiers* môže zvýznamniť na základe rôznych vzťahov: vo vzťahu k predchádzajúcej tvorbe autora, vo vzťahu k umeleckej tradícii, k názvu (divák môže byť napríklad historikom a poznať len meno historickej postavy Diana z Poitiers), vo vzťahu k samotnému manieristickému dielu *Dame* alebo napokon v simultánnom vnímaní všetkých teraz ponúknutých rovín (a možno aj iných ďalších, ktoré sa mne už neotvorili). Žiadna interpretácia si pritom nenárokuje byť kľúčom k pochopeniu, ale naopak, všetky možnosti sú relevantnou cestou nahliadania na dielo. Toto tvrdenie posilňuje autorita francúzskeho literáta a filozofa Rolanda Barthesa a jeho teória o *smrti autora,* ktorou desakralizuje post autora v diele a zodpovednosť za utváranie zmyslu diela presúva výlučne na recipienta. Barthesova téza legitimizuje predovšetkým diskurz slobodnej interpretácie textu bez ohľadu na intencie autora, kedy je dielo schopné sprostredkovať aj akési myšlienky „navyše", ktoré do nich autor priamo nevložil. V Barthesovej teórii je „celý text donekonečna písaný ako tu a teraz […]" (BARTHES 2001: 11). Takýmto vnímaním sa aj Rudolf Fila voči dielu stáva akýmsi anonymom.

Deleuzeho záhyby sa nakoniec v diele rozprestierajú ako cesta v imanentnom labyrinte významov, pred ktorou sa nachádza recipient. Záhyby na tzv. kružnici prechodov sú metaforami hĺbok v nás, našich vnútorných svetov (skúsenosti, ale aj predstavy a fantázie) a vonkajšieho sveta (reality), ktoré nie sú schopné fungovať oddelene, ale neustále sa prestupujú.

Záverom možno povedať, že dielo – jeho fyzické prevedenie – je jazykom umelca (ktorým semioticky realizuje autor reč[9]), pretože z neho vychádza, ale vo svete hovorí vždy inou rečou, a to v závislosti od recipienta, pretože v jeho vedomí funguje dielo ako semiotický fakt a v ňom sa napĺňajú jeho sémantické potencie. Všetky vzťahy, do ktorých sa dielo vo svete dostáva, sú definované práve v dialógu s recipientom, v jeho subjektívnej inštancii ako neustále napĺňanie (nenaplniteľného) zmyslu. Umelecké dielo v tejto sieti funguje ako paradox prítomnosti, je vystavané stopami minulosti a súčasne otvorené budúcnosti, jeho zmysel je neustále napĺňaný ex post. Intertextualita predstavuje nakoniec vnútorný svet diela ako nekonečnej semiózy, ktorá neustále nadobúda dočasnú povahu intersubjektívneho charakteru v závislosti od subjektívnych svetov do ktorých vstupuje.

LITERATÚRA

BARTHES, Roland

2001 [1968] „Smrť autora“, prel. Radana Žvaková, *Profil súčasného výtvarného umenia*, č. 1–2, s. 8–13

2008 [1973] *Rozkoš z textu*, prel. Olga Špilarová (Praha: Triáda)

DANTO, C. Arthur

2002 [1977] „Moderní, postmoderní a současné“, prel. Pavel Skopal, *Profil súčasného výtvarného umenia*, č. 3, s. 54–69

2009 [1964] „Svět umění“, prel. Tomáš Kulka, *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, č.1, s. 66–74

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix

2010 [1980] *Tisíc plošin*, prel. Marie Curaccio Caparole (Praha: Hermann & synové)

ECO, Umberto

2002 [1995] *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz,* prel. Vladimír Mikeš, Veronika Valentová (Praha: Mladá fronta)

2010 [1979] *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*, prel. Zdeněk Frýbort (Praha: Academia)

GERŽOVÁ, Jana, a kol.

1999 *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Od abstraktného umenia k virtuálnej realite. Idey – pojmy – hnutia* (Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil)

MIKO, František

1995 *Význam, jazyk, semióza* (Nitra: Vysoká škola pedagogická v Nitre)

[9] Pretože reč predchádza jazyku: „Reč tu nie je na to, aby ‚realizovala‘ jazyk, ale naopak, jazyk je tu na to, aby sa mohlo utvárať to hlavné, reč ako semiotická realizácia mienenej skutočnosti“ (MIKO 1995: 39).

MOJŽIŠ, Juraj

1997 *Rudolf Fila* (Bratislava: Slovart)

1999 *Znepokojené múzy. sedem pristavení pri štúdiách Oskára Čepana o výtvarnom umení* (Sorosovo centrum súčasného umenia – Slovensko)

The *plis* of the Artwork as an Intertextual Library

The paper attempts to grasp interpretatively the painting *Šperky Diany z Poitiers* (Jewellery of Diane de Poitiers, 2002) by Slovak artist Rudolf Fila in displaying its deep „geological" layers, which tend to open up towards the recipient and lead her further – and deeper. Employing Deleuze's notion of „plis" as prism we are able to detect an internal (conceptual) network of numerous interrelations in the artwork, which may be read as an intertextual dialogue of the painting not only with the past, but also with the recipient in particular. One of these profound qualities of the work may be observed in the implicit presence of the discourse of mannerism indicated explicitly by quoting an indiviual artwork from the period in question. The discourse of mannerism is confronted with postmodern thinking that provides a temporal and philosophical framework within which the painting comes into existence. In the dialogue of the work and its recipient, the resulting plurality of the „plis" in its structure unfold offering the recipient a wandering in a maze of meanings. The „plis" may be read also as metaphors of depths inside us, that is of our inner worlds (experiences, but also visions and fantasies) and the outer world (reality), the two of which in fact can not operate separatly, but constantly interpenetrate each other.

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Prvky vizuálnosti a intermediality v novele Dominika Tatarku *Panna Zázračnica*

MARTIN TVRDÝ

Úvod

Tatarkova novela *Panna Zázračnica* (1944) sa v slovenskom literárnohistorickom kontexte často označuje za prozaickú verziu nadrealistickej poetiky. Túto klasifikáciu nemusíme chápať poetologicky doslovne. Ide skôr o inšpiráciu, ktorá sa prezentuje práve ako vizuálna exponovanosť textu. Text je vystavaný zo série obrazov, pričom práve tie odsúvajú epickú/sujetovú zložku textu do pozadia. Nejde pritom iba o obyčajné opisy postáv, ich konania či prostredia. V Tatarkovom texte nedominuje realistická deskriptívnosť.

Fabula novely je zasadená do prostredia študentov, umelcov, výtvarníkov a básnikov. Skupina mladých ľudí si pre seba vytvára akoby vlastný svet, v ktorom dominuje rojčenie, estétske vizionárstvo, bláznenie a bláznivosť. Ide predovšetkým o mužský či chlapčenský svet, v ktorom centrálnu pozíciu obsadzuje výtvarník Durdík, prezývaný Tristan. Ženským náprotivkom pre svet chlapcov je postava označená ako Anabella.

Anabella

V rovine neutrálneho rozprávania vševediaceho rozprávača možno postavu Anabelly označiť za bezprízнakovú. V rámcoch sujetu ide o postavu, ktorá v čase druhej svetovej vojny pricestovala na štúdiá do Bratislavy. Vojnový čas sa viaže aj na jej individuálny životný príbeh – jej rodičov zastrelili, milý je na vojne. Toto pozadie jej života z nej robí neprístupnú mladú ženu vyvolávajúcu otázky. Na tejto rovine sa jej zázračnosť a panenská čistota či bielosť, naznačená názvom novely i menom postavy, nijakým spôsobom neaktualizuje. Bezprízнakové rozprávanie sa ruší až po kontakte Anabelly so skupinou chlapcov – umelcov, na začiatku najmä s Tristanom. Stretávajú sa na železničnej stanici a pri leteckom nálete sa dostávajú do protileteckého bunkra. Odtiaľto zmätená, preľaknutá, plachá a váhavá Anabella odchádza v posledný možný deň na zápis na štúdium, kde sa stretá s asistentom Gallom. Ten ju klasifikuje ako koketu. Táto hodnotiaca línia sa

v neskoršom sujetovom dianí ukáže ako produktívna. Ešte predtým sa však odkrývajú jednotlivé vlastnosti ženskej protagonistky. Je hravá, vyhľadáva zábavu, nevyhýba sa mužskej spoločnosti. V kontakte s chlapčenskou skupinou, ktorý sprostredkúva Tristan, necháva priestor hre vlastnej fantázie a je prístupná. Ukazuje sa, že v Tatarkovom rozprávaní jestvujú dve strategické línie. Prvú reprezentuje už vyššie spomenutý neutrálny, vševediaci rozprávač. Z jeho uhla pohľadu je Anabella mladá, tmavovlasá žena s bledou pokožkou, ktorá chodí oblečená v čiernom, akoby držala smútok. Táto úroveň narácie, ako základný postup na charakterizovanie zovňajšku postavy, využíva realisticky štylizovaný opis. Preto túto líniu rozprávania označujem, z aspektu sledovaného problému, za bezprízнakovú. Vizuálna predstava sa tu konštruuje ako výsledok jednoduchého deskriptívneho postupu. Súčasne som však naznačil, že zmena situácie je determinovaná kontaktom Anabelly so svetom sui generis, tvoreným mladými umelcami. Túto úroveň analýzy možno rozšíriť. V priebehu sujetu sa ukazuje, že Anabella bola v kontakte nielen so študentmi, ale aj so starým profesorom, ktorému bola dôverníčkou. Ako jedna z podstatných vlastností postavy vystupuje do popredia najmä koketnosť. Od nej sa potom odvíjajú takmer všetky kľúčové momenty v sujete. Koketnosť ako vlastnosť stimuluje odozvu v mužskom svete, pričom sa práve pod jej vplyvom stratifikujú jednotlivé mužské postavy. Toto, akoby rozdeľovanie mužských postáv, je jedna z kľúčových funkcií postavy Anabelly v štruktúre sujetu. Druhá funkcia je tiež obrátená do mužského sveta mladých umelcov a súvisí predovšetkým s ich umeleckým založením. Na rovine rozprávaného príbehu sa ukazuje v podobe zosilnenej miery vizualizácie rozprávania.

Motív hry, o ktorom hovorím vyššie, sa tu exponuje a stáva sa katalyzátorom vizuálne zaťaženej imaginácie sujetových situácií. Tieto už nie sú založené na jednoduchej deskripcii rekvizít či postáv fikčného sveta, ale namiesto deskripcie nastupuje predovšetkým synestézia. Výsledným účinkom je komplexnejší a bohatšie štruktúrovaný vizuálny vnem-obraz na strane recipienta. „Vo vestibule Anabella cítila sa zmätená kaskádami blízkych hlasov […]“ (TATARKA 1964: 17). Kaskády ako priestorový prvok vnímaný vizuálne sa tu spájajú so sluchovým vnemom, s vnímaním hlasov. Spojením týchto dvoch zmyslových vnemov sa vytvára pocit zaplneného priestoru, mnohosti či ozveny ako zmnoženia. Ten čitateľovi bližšie pomáha predstaviť si veľkosť auly, v ktorej sa Anabella nachádza.

Panna Zázračnica

Naznačené súvislosti, ktoré ukazujú na postavu Anabelly ako spúšťača zvýšenej miery obraznosti v texte, sa naplno odkryjú, ak si postavu ženskej protagonistky začneme všímať predovšetkým

z toho uhla pohľadu, ktorý umožňuje názov novely. On sám je totiž prvým signálom, naznačujúcim vizuálne konotácie. Panenstvo, aj keď dominantne nejde o vizuálny motív, sa synonymicky označuje aj ako „čistota". Teda metaforický (symbolický) význam spojenia „panenská čistota" vo význame nevinnosti, pohlavnej nedotknutosti, vyrastá z vizuálne exponovaného motívu čistoty, „nepošpinenosti", bielosti, krásy a pod. Doslovný význam slova čistota je tu teda impulzom pre metaforickú transformáciu – premenu primárne vizuálneho na etické. Aj slovo „zázračnica" – tá, čo robí zázraky – konotuje motív vizuálne sledovateľnej premeny bežného na nie bežné, jedného stavu na iný a podobne, pričom slovo „zázrak" samo odkazuje na to, čo je „za zrakom", teda na to, čo nie je bežne „k videniu". Prvé, aj keď len predbežné potvrdenie týchto elementárnych signálov, sa uskutočňuje na úrovni vlastného mena ženskej postavy, na ktorú odkazuje opisné pomenovanie z názvu. Meno Anabella odkazuje do oboch úrovní konotovaného motívu čistoty: Anna znamená aj milá či „milostiplná" a bella referuje k talianskemu slovu krásna, pričom nie príliš ďaleko v sémantickom poli tohto slova je aj slovo bianca – biela. Syntézou týchto „základov" je spojenie „vnútornej" a „vonkajšej" krásy, čistoty a ľúbeznosti (od slova ľúbiť/páčiť).

Vyvstáva teda otázka, pre koho sa dostávajú tieto konotácie do hry? Pre koho je zázračnicou? Pri takto položenej otázke sa z nepríznakového rozprávania vyčlení oná imaginatívna línia vedená „mužským pohľadom" skupiny študentov – umelcov a na povrch textu vystúpia prvky, z ktorých sa postupne tvorí obraz Panny Zázračnice. Na chlapčenskú skupinu Anabella pôsobí ako múza, inšpirujúci prvok, zdroj tvorivej sily, osudová žena. Potvrdením práve tejto funkcie je aj skutočnosť, že eroticko–intímna podoba jej pôsobenia je potlačená, je iba v druhom pláne, kým do popredia sa vysúva to umelecké. V kontexte chlapčenského, umeleckého sveta je funkciou ženskej postavy „byť inšpiráciou". Na tejto rovine sú prostredníctvom slova aktivizované komplexné obrazy; zrakové, auditívne, hmatové impulzy. Z nich sa štruktúruje synesteticky založený vnem.

Po dôkazy je treba vrátiť sa na začiatok sujetu k momentu, kedy sa Tristan stretáva s Anabellou na vlakovej stanici a uteká s ňou do protileteckého krytu. Ak by sme totiž porovnávali videnie bombardovania, úteku a skrývania sa pred bombami prostredníctvom Anabelly a očami Durdíka, všimli by sme si podstatné rozdiely. Prvý signál, ktorý naznačuje, že Anabella sa stáva pre Durdíka viac ako obyčajným dievčaťom/ženou možno sledovať v tejto ukážke:

> Všetko, čoho sa pohľadom a ostatnými zmyslami dotkol, čo mu pred očami a v predstavách vyvstalo, čo opáčil sám a citom Anabelly, neznámej ženy, jej odhadom, jej

> užasnutou predstavou, videlo sa mu také nepravdepodobné, že dlho to ani pochopiť, ani priznať nevedel […]
> (TAMŽE: 34)

Okrem synestetického „dotýkania sa pohľadom" možno vidieť aj zmätenosť Tristana, nielen Anabelly. Kľúčový je však moment, akým spôsobom sa s týmto zmätkom jednotlivé postavy vysporiadajú. Anabella totiž na Tristana zapôsobí tak, že nemôže maľovať. Myslí iba na ňu a nedokáže sa sústrediť. Vtedy si začne „vymýšľať" príbehy o Anabelle – Panne Zázračnici, ktorá sa tak stáva viac fikciou než skutočnou postavou. Keď Tristan začína konštruovať novú identitu Panny Zázračnice nie je sám, je v skupine svojich rovesníkov, umelcov:

> – Pije mi krv. – Tristan, kto? Ktože ti pije krv? – Ona – A – na – bel – la... ...prišla rýchlikom zďaleka, razila siným morom. Vlasy a tvár mala z južných krajín. Mala v sebe smrť a ľadovú púšť bez hlasu. Studená Panna Anabella vzala mi všetku silu.
> (TAMŽE: 36)

Na inom mieste hovorí: „... do každého pomyslenia sa mi vtiera" (TAMŽE: 37).

Naznačil som, že vnímanie postavy Anabelly ako Panny Zázračnice, ako princípu, ktorý mladých umelcov núti ďalej tvoriť, vniesol do skupiny Durdík. Ďalej sa jej „zázračnosť" začala šíriť akoby automaticky, prostredníctvom fantazijných predstáv ostatných členov skupiny: Anabella bola „vzdušne úchylná", „v temnotách elektrická červená niť na blúdenie izbami". „Bola dávna, ďaleká, hlboko prečnievajúca do iného živlu, dotýkala sa tykadlami iných ľudí, bola prírodná […]" (TAMŽE: 52). Spolu sa „HRALI" (TAMŽE: 52) na spájanie detských príhod. Práve prostredníctvom fantázie postáv umelcov na čele s Durdíkom sa Anabella stáva Pannou Zázračnicou. A práve v tomto priestore sú potom momenty, ktoré sa vyznačujú zvýšenou mierou obraznosti atakujúcou zmysly. Z textu je čitateľné, že rozprávač považuje za „spolutvorcu Anabellinej zázračnosti" Tristana. Vzápätí, keď je Anabella v kruhu jeho rovesníkov na chvíľu považovaná za celkom obyčajnú, aktívne sa dožaduje svojej zázračnosti: „ – Veď ja prichádzam zďaleka. Zamihotala sa, nevediac ani o tom" (TAMŽE: 74). Odpoveďou je aktivizovaná fantázia umelcov:

> Anabella bola dlho nezvestná. Anabella blúdila svetom. Anabella má skúsenosť ich predošlého života. Anabella bola svedkom zhuby a strašného spustošenia. Anabella obcovovala s básnikmi zlatého veku poézie.
> (TAMŽE: 75)

Snová ľahkosť, priestorová oddelenosť (prišla z ďaleka), ako aj to, že bola v ich predošlom živote a vrátia sa zo zašlého času, obcovala s básnikmi v zlatom veku – to všetko evokuje jej zázračnosť, múzickosť. Vizuálne znaky Anabely sa stávajú inšpiračným zdrojom. Cezeň sa postupne odkrýva priestor diania epizód:

> Aby básnik Orest Vnuk uhádol Anabellu, oslnivú bledosť jej pleti, rozžiarenú zvnútra ako svit, mohol si doma pýtať radu od lastúry. Doniesol mu ju nebohý priateľ z Bretónska. Melancholická múdrosť priateľa spojila sa natrvalo s ňou. Chvel sa, ako bola lastúra vychlípená ružovým jazýčkom zo zvinutého priestoru […]. Aby ju pochopil, mohol sa pýtať o radu ohavného mažiara, najpodivuhodnejších obrázkov povystríhaných v náhodných chvíľach unesenia z obrázkových časopisov, mohol sa pýtať masky zo Senegambie, masky ženskej z plesu, kúpenej od starinára, posmrtnej masky neznámeho človeka, portrétu babičky z ovisnutou gambou. Mohol otvoriť zásuvku stolíka […] (TAMŽE: 65)

Tvorivý priestor „svojho laboratória" sa tak v dialogickej situácii kontaktu pýtajúcej sa postavy básnika a „odpovedajúcich vecí" odkrýva „pred zrakom" čitateľa ako bizarný priestor básnikovho príbytku. V podobnej scéne si potom básnik Orest Vnuk sprítomňuje Anabellu so svojou milou a v jednej z vízií vidí jej smrť. V jednom z posledných obrazov *Zázračnice* je Anabella vizualizovaná ako víla či bohyňa rieky. Tu získava podobu „nadreálnej" bytosti, ktorá nie je z tohto sveta. Je vrcholom mýtov, ktoré o nej Tristanova skupina naakumuluje. Opis celého tohto obrazu je znova synestetický. Vizuálnym znakom Anabellinej premeny je spustenie čiernych šiat a jej „precitnutie v samom zenite noci" (TAMŽE: 83), kedy sa pohyb v smere zdola nahor mení na vizuálny znak Mesiaca – z Anabelly je „Luna" (TAMŽE). Jej svetlom rybie šupiny cinkajú ako mince (vizuálny znak premenený do sluchového a pohybového vnemu).

V momente, keď im gýčiar Šimon prezrádza, že Anabella bola metresou starému profesorovi, že bola múzou a stála za model starým básnikom a sochárom, jej zázračnosť sa vytráca. Je pravdepodobné, že aj táto situácia je len súčasťou Anabellinej hry. Môže fungovať ako poistka, aby sa zo „zázračného" stavu vrátila späť do stavu bezprízнakového, reálneho. V tejto jej bezprízнakovej polohe potom badať ďalšiu „obyčajnú" ženskú vlastnosť, ktorou je pomstychtivosť. Na revanš za urážku od mladých umelcov Anabella predstiera svoju smrť a necháva si v pohrebnom ústave u Harvana vyrobiť posmrtné masky, ktoré potom všetkým umelcom rozpošle. Aj tu možno pobadať prvky hry, ako už bolo spomenuté, hry so smrťou a hry na smrť, v ktorej je znakom smrti maska ako posmrtný odtlačok obrazu tváre.

Durdík – Tristan

Mužským protipólom centrálnej ženskej postavy je postava Durdíka – Tristana. On je „objaviteľom" zázračnosti Anabelly. Dá sa povedať, že Durdík je Durdíkom s Anabellou a Tristan je Tristanom s Pannou Zázračnicou. Zámena mien v rovine bezprízнakovej a v rovine zázračnosti poukazuje na zámernú a riadenú hru. Text *Panny Zázračnice* sa začína odchodom Durdíka z Teofilovho dvora, kde jeho družina zostáva pri pohári ku. Konštruuje sa tu atmosféra imaginácie

„bláznovstva“ prostredníctvom dôrazu na vizuálne exponované „predvedenie fascinovaného odchádzania“ v podobe telesnej akcie, doslovného predvedenia, „zahratia“, ktoré sa odohralo „pred zrakom všetkých“. Dominuje popis zahratej scény s akcentom na vizuálne kontrastné farebné motívy „čierneho plášťa, hodvábneho šálu“ (ten, hoci farebne neurčený, svojou hodvábnou ľahkosťou, konotujúcou povievanie, pôsobí kontrastne na „pevnom“ podloží plášťa), ktoré ústi do treštiaceho bláznovstva. To je súčasťou celku atmosféry bohémskeho až démonického obrazu Tristana, ktorá vyrastá z verbálnej produkcie tohto obrazu tými, ktorí v miestnosti zostali:

> – Predstavte si, videl som Tristana, ako sedel meravý na smetisku na Fambore celé hodiny. – Tristan, čo robíš? – pýtam sa ho ... – Destilujem des a hrôzu –. Alebo sa hovorilo i takto: – Predstavte si, idem hore Palisádami a pískam si, lebo som sa stavil vo Dvore. Ako by sa bol z dlažby vynoril, zjavil sa predo mnou človek. Nekráča, len sa vznáša na dosah všetkého, čo mi bolo povedomé. […] priblížim sa, dozriem mu do tváre. Tristan! Človek načisto divý. Z úst sa mu penilo, z očú šľahal plameň.
> (TAMŽE: 10–11)

Z uvedených ukážok vidno, že aj Tristanova povaha je konštruovaná v dvoch rovinách. Prvá rovina konštruuje podobu Tristana zvonku. Za ňu sú zodpovední jeho priatelia. Rozprávaním neuveriteľných príbehov ho posúvajú do roviny nie reálnej, dalo by sa povedať „nadreálnej“. Druhou rovinou je rovina, ktorú buduje sám Durdík – tu sa ako Tristan stáva tulákom, bohémom, detinským a ľahkovážnym provokatérom. Umelcom každou nitkou. Zapáleným pre maľbu, podriaďujúci jej všetko, dokonca aj svoj život. Veď práve preto skáče pred zrakmi svojich kamarátov (opäť pred zrakmi všetkých) do rieky, pretože neprítomnosť Anabelly mu bráni v tvorbe. Aj postava Tristana využíva prvky hry, najmä v podobe predvádzania sa. Skok do vody, napríklad, je predovšetkým dobre zahrané divadlo pre kamarátov. Podoba Tristana – Durdíka je teda budovaná na motíve tuláctva, individuálnej výlučnosti, ktorá je konfrontovaná s okolitým svetom. Durdík vníma svet najmä vizuálne. Z jeho uhla pohľadu naberá rozprávanie znaky výtvarného jazyka. „Výtvarné“ je aj rozprávanie scény na stanici, a to tesne predtým, ako spoznáva Anabellu: mnohosť ľudí versus pár s dieťaťom (do centra pozornosti vystupujúci obraz rodinnej stability, schúlenosti, bezpečia, a zároveň vonkajšieho ohrozenia, strachu pred niečím, čo prichádza zvonka). Do čierneho oblečená deva versus jej biela tvár, a to celé vrcholí v synestetickom obraze „kričiacich očí“. Zázračnosť Anabelly, Panny Zázračnice je teda budovaná cez Tristana a pre Tristana. Je jeho inšpiračných zdrojom, momentom nepokoja, ktorý ho núti pracovať, pričom momentom nepokoja sa následne stáva aj pre všetkých členov jeho skupiny. Nadreálnosť Panny Zázračnice je tu formovaná prostredníctvom inscenovanej hry. Tristan sa zahrá na šaša, blázna, keď Anabellu pozýva ku Kadancovi a príde po ňu vyzývavo oblečený. Pre jeho povesť ľahtikára, blázna a pochábľa, teda toho, kto má šokovať, by sme mohli priradiť k Tristanovej povahe

niektoré znaky dadaistickej poetiky (týmto smerom by mohlo odkazovať aj „druhé pomenovanie" postavy prezývkou Tristan). Z dadaistickej inšpirácie sa aktualizuje najmä bezprostrednosť, naivita, chuť šokovať, útek z reality a detskosť. Tieto črty umeleckého smeru a zároveň Tristanovej povahy sa do určitej miery dajú stopovať aj v protagonistových charakteristikách. Tristan rád ohuruje a rád sa dostáva mimo hranice reálneho sveta. Naplno využíva svoju imaginatívnu potenciu a bez zvýraznenia hraníc ju spája so skutočnosťou, čo by sa zase dalo identifikovať ako prvok nadrealizmu. Zmes charakteristických poetologických znakov avantgardných smerov a Tristanovej povahy sa potom prejavuje vo zvýšenej miere vizuálnosti textu. Príkladom môže byť obraz výletu Tristana a Panny Zázračnice s kočom do parku či záhrady. Táto scéna je vizuálne príznaková – hra na „predstavovanie si". Svet je len tým, čo chcú vidieť postavy. Prostredníctvom textu môžeme vnímať kam postava otáča hlavu; „počúvanie priestoru", „počúvanie rukami", „šľapajami", oči neprijímajú, ale len „žiaria". Ilúzia zatvorených očí a „videnie" ostatnými zmyslami, kombinácia rajského a smrteľného – rajské sa dotykom mení na smrteľné a nakoniec je odmietnuté zo strachu pred zánikom. Imaginácia je determinovaná práve strachom. Ten pramení jednak zo smrteľnosti, jednak z okolností, z ktorých Anabella prichádza.

Vojna

Doterajšie sledovanie Tatarkovho textu ukazuje predovšetkým na individuálny čas postáv. Avšak Anabellina osobná história i niektoré sujetové udalosti odkazujú pozornosť aj na historický čas, ktorý rámcuje príbeh. Tento čas je vyplnený vojnou a do príbehu chlapčenských postáv vstupuje spolu s Anabellou. Až do príchodu Anabelly bol Tristanov mladícky život študenta poznačený zrejme iba vedomím/evidenciou vojny. Skúsenosťou s vojnou bol však poznačený až neskôr. Veľavravná je situácia v bizarnom kryte-bare, ktorú Tristan rozpráva takto: „Zavesila sa na mňa ona [Anabella, pozn. M. T.] a potom on – Androgýnny chlap" (TAMŽE: 37). Jednoduchým fyzickým gestom „zavesenia" sa tu opisuje celý psychický stav. Rozpoloženie ťažoby, ktorú spôsobuje vojna. Zavesí sa a ťahá človeka smerom dolu, k zemi, resp. pod zem – či už do zákopov, alebo do hrobov. Aj ďalšia z ukážok vyvoláva pocit smerovania pod zem, na dol do priestoru pekla:

> Stromy klesali bez vedomia do uhoľného stavu. Vibrujúca esencia našla svoju podobu. Odvtedy sa usadzovali vo mne polygónne tetraédre, drúzy kryštálov a zinkali. Bol som svedkom, ako ohromné zvery, jaštery, zachádzali späť, lebo sa ukonali. Bavil som sa mihotavou premenou tvarov, stále ešte nečinný.
> (TAMŽE: 25)

Tento obraz je predzvesťou zániku. Výbuch bomby – tej vibrujúcej esencie – tu našiel svoju podobu v statickom opise prepadu všetkého zemského do podzemia, do pekla. Spomenutá interpretačná línia sa môže odvíjať od jednej z viet, ktorá je súčasťou synestetických obrazov v texte – prezentuje sa cez zosilnenú vizualitu a vracia nás z nezáväzného príbehu chlapcov a dievčaťa do času vojny. Veta o stíchnutom speve vtákov, aludujúca mlčanie múz v čase vojny, tematizuje napätie medzi tvorbou, tvorivosťou, nezáväznosťou, bohémstvom, koketériou a časom vojny – teda medzi tým, čo som opísal v predošlých riadkoch. Na túto líniu sa napájajú obrazy pekelného, bunkrového, podzemného.

Rovnako aj labyrint, v ktorom sa Anabella stráca s Tristanom a idú iba náhodou, podľa očí, sa dá chápať ako pekelný obraz alebo obraz vojny, ktorý sa personifikuje do motívu androgýnneho chlapa. Do tohto podzemného sveta Tristan vstupuje s Anabellou. Protilietadlový kryt má podobu ponurého baru. Je komický a tragický zároveň. Predstavuje zhýralosť a prepych v priestoroch, kde by sme to nečakali. Jeho absurdnosť je podčiarknutá ľahostajnosťou jeho „obyvateľov". Sedia tu starci a popíjajú sekt. V kontraste s popíjajúcimi starcami je Priapova soška. Tento symbol je ďalšou z rekvizít obscénnosti tohto miesta: Fľaše ako bomby, plné alkoholov – zabijakov (veď načo sa zabíjať alkoholmi v bunkri, keď nad bunkrom vybuchujú bomby?). Koketné, intímne sa zráža vo vizuálne intenzívnom pekelnom obraze „absurdného" krytu, ktorý má znaky neresti, miesta zhýralej zábavy. Snaha o krásu a prirodzenosť sa tu končí ako strnulosť, absurdnosť, gýč a ohyzdnosť. To sa ukazuje v obraze voskových ruží svietiacich v sivom svetle bunkra ako vredy. Rovnako aj starci, ktorí sedia pokojne pri stole a popíjajú, sú v kontraste s mladou, rozrušenou dvojicou – Tristanom a Anabellou. Čas vojny mladosť zožiera. Táto myšlienka je v kontraste s tým, čo hovorí študent Tristan: „Hlboko pod zemou prečkal som vek. Uprostred náhodnej ženy po ľavici a náhodného chlapa po pravici. Obaja sa otvárali, desivé priepasti vo vedomí. Medzi hĺbkou ženskej noci, odhadnutej v tušení, a mužskej noci, v ktorej som zápasil bez hnutia, aby Anabella nepoznala androgýnneho chlapa, o jej lásku a o seba, odhadoval som Anabellu" (tamže: 25). Androgýnny chlap, ktorý sa tu vyskytuje, je personifikáciou vojny. Je nezmyselný, ohyzdný, odporný mužom aj ženám, nezaraditeľný do normálneho života, absurdný svojou vlastnou existenciou. Zároveň je úlisný a ľstivý, keď po nálete prehovára Anabellu a Tristana (Tristana prostredníctvom alkoholu), aby zostali naďalej v bunkri. Je tu konštruovaný obraz pasce, do ktorej by sa Anabella a Tristan mohli dostať (pasca vo význame prijať vojnu ako svoj „životný štýl"). Hneď od začiatku sa teda buduje atmosféra „bláznivého času" ako času individuálnych bláznovstiev a bohémskeho predvádzania sa a zároveň ako času, kedy múzy mlčia. V ňom sa do napätia dostáva vojnový čas s časom, ktorý má byť vymedzený na štúdium a tvorbu. Spomenutý „výkrik očí" ako synestéza odkazuje na jednej strane na akcentáciu akustického, čo je primárny

princíp poézie v jej archetypálnej podobe. Následné spojenie s vizuálnym, znova s dôrazom na to základné – na zrak, oko ako orgán, ktorý dáva „život" obrazu, pretože je schopné ho recipovať, je potom syntetickým, metaforickým pomenovaním onoho bláznivého času s vydestilovaným desom a hrôzou.

Záver

Tatarka na podčiarknutie imaginatívnosti v kontraste s jednoduchosťou realistického opisu využíva princíp vizualizácie, čo realizuje na viacerých rovinách. Prvou rovinou je figuratívna rovina textu. Tu sa kontrast dosahuje napätím medzi deskriptívnymi a synestetickými postupmi štylizácie textu. Druhou rovinou je rovina priestorového umiestnenia udalostí príbehu, kde autor rozdeľuje priestor na miesta „pod" (bunkre, svet pod hladinou rieky) a miesta „nad" (byt Tristana, Kadanca, univerzita, internáty). Treťou úrovňou je rovina sujetového diania, kde sa konfrontuje vnútorný svet postáv Tristanovej skupiny ako obrazotvornosťou disponujúci mužský svet a ňou konštruované nad-reálne situácie a tiež realita dievčiny – Anabelly: „Temná Anabella, svetlo v temnotách" (tamže: 58), ktorá je zasiahnutá vojnou. Tieto kontrasty by sa dali zadefinovať prostredníctvom dvoch farieb: čiernej (to, čo reprezentuje realitu, svet pod nohami, tmu, noc vojnu, existenciálnu túžbu hrať sa na smrť a nájsť smrť) a bielej (ktorá reprezentuje fantáziu, imaginatívny svet študentov, študentský život a hravosť – Tristan ako pajác a výber voza a koníka, ktorým ide Tristan s Anabellou na výlet – a túžbu žiť). Tieto dva farebné motívy sa sústreďujú v postave Anabelly, ktorá tak tvorí spojivo medzi oboma krajnými polohami textu, sústredenými vo vizuálne nasýtenom topose Anabelly-Panny Zázračnice-osudovej ženy, ženy-inšpirácie, ženy-fantázie.

PRAMENE

TATARKA, Dominik
1964 [1944] *Panna zázračnica* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

LITERATÚRA

JEDLIČKOVÁ, Alice
2010 *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely* (Praha: Academia)
SCHNEIDER, Jan – KRAUSOVÁ, Lenka (edd.)
2008 *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: Univerzita Palackého)
2008a *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk* (Olomouc: Univerzita Palackého)

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Elements of Visuality and Intermediality in Dominik Tatarka's Novelette *Panna Zázračnica*

The aim of the essay is to identify elements of visuality based both on intermedia relations of the verbal and the visual, and on synaesthetic representation suggesting synaesthetic perception in Dominik Tatarka's novelette *Panna Zázračnica* (Miraculous Maiden). In pursuing individual lines of the plot and devices of representing main characters of the story and its setting (Bratislava during the World War II) it reveals particularly those qualities of the text that result in the „visual" character of the fiction.

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Mediální aspekty interpretace díla

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Prípad *Žiarlivosť* alebo Subverzia časovej štruktúry naratívu

DANIEL KOVÁČIK

[...] hedvábný kartáč lehce klouže shora dolů, shora dolů, veden už jenom dechem, dechem, který ještě stačí vytvořit v naprosté temnotě stejnoměrný rytmus, dosud schopný něco měřit, pokud ještě něco zbývá k měření, k odhadování, k popisování v té úplné temnotě, než se rozední, teď. Rozednilo se už dávno. [...] A... se nevrátila.

(ROBBE-GRILLET 1965: 80)

Naratívny tvar času a jeho zakrivenia: subverzia časových kategórií

„Čas a priestor sú teda viac než iba prvky v pozadí naratívu, sú zložkou jeho textúry a určujú naše základné porozumenie naratívnemu textu, aj rôznym naratívnym žánrom" (BRIDGEMAN 2007: 52). H. Porter Abbott definuje naratív dokonca ako „spôsob, ako človek organizuje pochopenie času" (ABBOTT 2008: 3). Na nepostrádateľnosť času pri rozprávaní príbehu možno nazerať aj z hľadiska teórie fikčných svetov: „[...] každý svět propojuje své složky časoprostorovými vztahy" (RONENOVÁ 2006: 230). Dojem súvislého sveta môže teda vzniknúť iba vtedy, ak tento svet obsahuje aj časovú dimenziu. Spontánne vnímanie času umožňuje (spolu s konštrukciou hľadiska, hlasom rozprávača a modom reči) prechod od textového prehovoru (diskurzu), teda sekvencie viet ako lingvistických jednotiek, k evokácii imaginárneho fikčného univerza (TODOROV 2000: 41). Textový „svet" filozofického traktátu či agitačného prejavu takúto dimenziu neobsahuje – výpovede majú univerzálnu, vždy platnú gnómickú povahu.

Hoci „[...] naratívne texty sú najzreteľnejšie temporálne založené systémy" (REINHART 1984: 805), v niektorých čas svoju funkciu dominantného organizačného či orientačného princípu stráca, resp. tento nie je založený na modeli „skutočného" času. Adam Mendilow v práci *Time and the Novel* (1965: 16) vymedzuje tzv. *tales of time* (príbehy času) a *tales about time* (príbehy o čase). V tých druhých príbeh nie je zasadený do času ako do vopred danej „nádoby", ale sám modeluje, tvaruje svoj čas. Takáto hra s časovou paradoxiou spochybňuje intuitívne vnímanie času a takpovediac „kladie času otázky".

Základná naratívna štruktúra je teleologická: má začiatok a koniec, „materiál podřízený času a organizovaný podle časové linie" (RONENOVÁ 2006: 239), postupujúci súvislo dopredu v aktuálnej (príbehovej) prítomnosti (TAMŽE: 244). Moderné naratívy ale často zaobchádzajú s časom subverzívne (porov. napr. RIMMON-KENANOVÁ 2001: 65). Prevláda snaha o vybudovanie

novej, paradoxnej logiky rozprávania. Inherentná temporalita rozprávaných udalostí – tzn. vymedzenie príbehovej prítomnosti a jej chronologickej histórie – nie je podľa Ronenovej podmienkou naratívnosti (porov. RONENOVÁ 2006: 244). Inak povedané, *čas príbehu* (udalostí vo fiktívnom svete, o ktorom sa rozpráva) nie je podmienkou pre temporálnu dynamiku rozprávania, diskurzu: „Řeč může uvádět do pohybu čas i v případě, že temporalita předmětu vyprávění je radikálně zastřena" (TAMŽE). Ronenová odmieta ekvivalenciu reálneho a naratívneho času vo fikcii; čas udalostí v naratívnom diele nezodpovedá našim intuíciám reálneho času, je autonómny: „fikční časovost podléhá odlišně konstruovaným časovým vztahům" (TAMŽE: 231). Fikčný naratív nenastoľuje rozprávaný čas (*erzählte Zeit*) ako referenčné pozadie rozprávania, analogické skutočnému prežívaniu času, ale tvar času v naratíve je podmienený spôsobom podávania dejových informácii, diskurzom: „Ve fikci je vnímání časového pohybu aktivováno perspektivním uspořádáním materiálu a jazykovou formulací výpovědí" (TAMŽE: 233).

Skúsenosť recepcie naratívneho textu a žánrové očakávania s ním spojené sú však iné – čitateľ či divák vždy analogicky porovnáva domnelý čas príbehu, fabuly s predpokladaným reálnym behom udalostí a časové perspektívy rozprávania, ktoré ju deformujú, sa snaží „dešifrovať" práve v tejto intencii. Dojem či „viera", že chronologická fabula predchádza rozprávaniu, sú u čitateľa silne prítomné (ABBOTT 2008: 34), čo poukazuje na model reálneho času ako predpokladu naratívnej orientácie. Nech by rozprávanie uvádzalo deje v akokoľvek rozhádzanom a nesúladnom poradí, čitateľ chce vždy prinajmenšom tušiť, že pod týmto zmätkom jestvuje pevná, bezpečná a nerozporná chronológia samotných predmetov rozprávania – činov osôb, dejov spätých s vecami, prostredím atď. – ktorá sa dá odvodiť. Toto *hľadanie príbehu v rozprávaní* uspokojuje ľudskú potrebu orientácie a vyjadruje intuitívne vzťahovanie naratívneho obrazu sveta na skutočnosť. A v nej sa predsa všetko deje „rad za radom". Lenže, čo ak usporiadanie udalostí príbehu nie je v texte ani zmienené a ani z jeho náznakov vyvoditeľné? Je možné, že zoradenie dejov vo fabule sa prosto nedá dešifrovať a text napriek tomu stále funguje (syntakticky, sémanticky, pragmaticky) naratívne?

Je otázne, pri akej miere *formálnej neuzavretosti*[1] je ešte možné hovoriť o naratívnej funkcii a kedy sa už text stáva čímsi iným (filozofickým pojednaním, lyrickou reflexiou, meditáciou, deskriptívnym, rétorickým, esejistickým či výkladovým útvarom). Naratívna fikcia však konštruuje aj svety a príbehy, ktorých štruktúru časopriestorových súradníc netvorí pevne zovretý korzet kauzality, ba predmetné deje môžu zodpovedať „aktualizování nemožné situace" (RONENOVÁ 2006: 234).

Žiarlivosť/Žalúzie: cirkulácia času a čas oka

Žiadne rozprávanie nemôže úplne dodržať chronológiu, či prinajmenšom je snaha o to krajne umelá, násilná, tvrdí Barbara Herrnstein Smith (SMITH 1980, cit. dle GENETTE 2007: 40–41). Spochybňuje potom jestvovanie objektívneho chronologického poradia udalostí (fabula), ktoré by predchádzalo rozprávaniu ako jeho až následnej transformácii či reprezentácii a podmieňovalo by naratívne chápanie, schopnosť textu rozprávať. V naratíve jestvuje len jediný čas, tvrdí, a to čas samého diela, totiž *sujetu* (diskurzu, rozprávania) či *textu* (tamže). Jonathan Culler podobne odmieta tvrdenie, že by príbeh (a jeho hypotetický čas rozprávaných udalostí) ontologicky či časovo predchádzal diskurzu (CULLER 1981: 169–187).

Absolutizáciu textuálneho času a disrupciu či subverziu chronológie, znemožňujúcu rekonštruovať poradie udalostí, pregnantne demonštruje poetika *nového románu* a najmä jej kanonické dielo – román *Žiarlivosť* A. Robbe-Grilleta (1957). Absencia podkladového chronologického času rozprávaných udalostí príbehu (Genettov *diegetický čas* či *primárny naratív*) približuje dielo k limitom samotnej naratívnosti. Rozprávanie a text, ktorými je vyslovované, tu visia akoby vo vzduchoprázdne, nie je pod nimi „pevná zem príbehu".

„Dej" románu sa skladá z miniatúrnych, subtílnych mikroudalostí, odohrávajúcich sa na bližšie neurčenej banánovníkovej plantáži kdesi v trópoch medzi troma postavami: A..., ženou majiteľa plantáže; Franckom, rodinným priateľom a možným milencom A... a A... „Manželom", ktorého neviditeľnú prítomnosť prezrádza iba fakt, že je vždy prestreté aj pre tretieho. Nazývam ho „Manžel", ale je to len inferencia z textu, že sa tu veľmi pravdepodobne vyskytuje tretia osoba, podľa všetkého manžel A..., bez predpokladu ktorého by text nedával veľa zmyslu. Funguje ako podrobne, hoci nie všetko zaznamenávajúce „oko kamery", skrytý rozprávač. V desiatich neoznačených kapitolách sa na podloží niekoľkých, ustavične sa premiestňujúcich a kombinujúcich incidentov, spojených do nekompatibilných reťazcov v inkonzistentnom časovom poriadku, rozvíja predpokladané žiarlivé sledovanie „Manžela" A... a Francka (napr. ich polohy v priestore, útržky dialógov, vonkajšie telesné prejavy, a pod.),[2] prezentované sugestívnym, analyticko-popisným jazykom. A... a Franck sa chystajú na spoločný výlet autom do mesta, vrátia sa však z neho až na ďalší deň na poludnie s výhovorkou, že sa pokazilo auto. Čo sa odohralo v meste? A kedy sa to stalo?

Gérard Genette už vo *Figures I* (1966: 77) odmieta možnosť rekonštruovať chronológiu Grilletovho rozprávania. Román pristupuje k epistemickej istote o čase subverzívnym spôsobom.

---

[1] Netýka sa iba neprítomnosti konca, figúry tzv. *otvoreného konca*, ale najmä neschopnosti zložiť obraz celkového priebehu udalostí. Okrem iných Abbott (2008: 55 a nasl.) hovorí o tzv. *closure*.

[2] Robbe-Grillet ukazuje, že literárny naratív môže rozprávať s estetickým efektom aj o tých najbanálnejších každodenných úkonoch ako o vzrušujúcej dráme, plnej nastražených konfliktov; nezáleží na obsahu udalostí, ale na ich funkčnosti. Sugestívne a fascinujúce sú napr. opisy jedenia (porov. ROBBE-GRILLET 1965: 13, 34, 52).

Pokus o identifikáciu schémy určujúcej, ktoré udalosti kedy a ako dlho prebiehali (akási mapa lokalizovateľných udalostí) tu totiž stroskotáva, ako potvrdzuje sám autor románu:

> [...] stejně tak bylo nesmyslné se domnívat, že v románu [...] existuje jasný a jednoznačný řád událostí, jemuž věty v knize neodpovídají – jako bych si snad byl vzpomněl, že naschvál zpřeházím [...] chronologický kalendář asi tak, jako se míchají karty. Naopak, vyprávěný příběh byl záměrně uspořádán tak, aby každý pokus o rekonstrukci vnější chronologie vyústil [...] v sérii protimluvů, tedy v slepou uličku.
> (A. Robbe-Grillet in *Pour un nouveau roman*, cit. podľa: PUJMAN 1965: 103)

Robbe-Grilletovo rozprávanie *predstiera* ontologickú a epistemologickú jednotu. Avšak už po druhej kapitole sa ukáže, že fabulárny poriadok je narušený. Jednota a nadväznosť sú spochybnené odlišným časovým rámcovaním identických udalostí. Ukazovatele, ukotvujúce každú udalosť vo vzťahu k iným,[3] si počas toho ako sú udalosti kladené jedna vedľa druhej v anachronickom nesúlade, začínajú odporovať. Po ďalších kapitolách je zrejmé, že Genettov „primárny naratív", zodpovedajúci „reálnemu" chronologickému poradiu udalostí, je neodvoditeľný. Na akom princípe však potom funguje intuitívne očakávaná narativita?

Tesné prechody a neviditeľné časové švy

Text ponúka jasné časové indikátory, súradnice ukotvujúce „kedy" udalostí, o ktorých sa rozpráva – viaže ich stereotypný rytmus denných dôb, odkazujú naň referencie k časom stolovania, raňajkám, obedu, pohybu slnka, cvrčkom, rose a pod. Ako meradlo času často slúži priestorový moment posunu tieňa domového stĺpu počas dňa. Čitateľ jednostaj nachádza nejakú jednoznačnú referenciu k dennej dobe, menej už k reláciám týždňov: cestu do mesta zamýšľajú A... s Franckom o týždeň (porov. ROBBE-GRILLET 1965: 87), inde v texte zasa „cestu do města [...] plánují od včerejška" (ROBBE-GRILLET 1965: 46). Ak postupujeme metódou označovania indikátorov času v texte a ich porovnania, zistíme, že prvá kapitola znázorňuje vybrané momenty jedného dňa (signifikované pohybom tieňa domového stĺpu). Nesúlad je tu daný len elipsami, keď v nasledujúcom odseku je „odrazu" čas už o čosi ďalej. Schéma kontinua dňa (ráno-obed-večera; nie však následnosť dní za sebou) sa opakuje aj v nasledujúcich kapitolách, no už v druhej nastáva jej deformácia, keď sú do tejto zdanlivo stále organickej následnosti vpletené anachronické reminiscencie. V jednej chvíli je prestreté pre dvoch, no vzápätí hneď zas len pre jedného; kocka ľadu v pohári je, no vzápätí zrazu nie je a pod. Jednotlivé segmenty textu si zjavne časovo protirečia, no tieto cezúry sú ústrojne preklenuté textovými (lingvistickými) prostriedkami.

Falošná jednota času je maskovaná lexikálnym opakovaním slovného spojenia, výrazu (napr. *Je půl sedmé* – posledná veta šiestej a tretia veta siedmej kapitoly; ranný odjazd do mesta vs.

[3] Časové operátory ako „včera", „ráno", „následne", „vtom", „v tom čase" a podobné funkcionálne kontextové výrazy.

„Manželovo" márne čakanie na návrat A... z mesta). Dva susedné odseky či bloky textu, hoci nereferujú k tomu istému času, zdanlivo hladko nadväzujú jeden na druhý, čo klamlivo signalizujú aj konektory ako *vtom, zatiaľ, opäť, zasa, v rovnakej vzdialenosti* a pod. Textová kohézia ale nekorešponduje s časovou koherenciou témy: A... napr. sedí vedľa Francka na terase (rovnaký priestor) v jednom odseku, v úplne inom *teraz* ako v odseku naledujúcom – hoci nič neohlasuje časový prechod. Rozprávanie nezachováva časovú nadväznosť, kontinuitu sekvencie: v jednom odseku siedmej kapitoly je stonožka mŕtva a o pár strán ďalej opäť žije (porov. TAMŽE: 67 a 75), pričom však jazykové prostriedky nasvedčujú, že v texte sa rozvíja a postupuje len jeden časový pohyb – súvislý vývoj vpred. Kdesi v ňom dochádza k neustálym cezúram, ruptúram a švom. Ak v románe čítame: „kde se v obdélníku otevřeného okna rýsuje A... / Stojí" (TAMŽE: 49; lomkou tu vyznačujeme odseky, pozn. D. K.), logicky mlčky predpokladáme, že ide o: 1) rovnaký subjekt, 2) rovnaký čas. No rozprávanie/text v podobných situáciách predovšetkým druhý uvedený predpoklad nenapĺňa a vkladá medzi obe zdanlivo časovo kontinuálne výpovede naratívne zlomy.

Treba zakaždým listovať späť, aby sme to zistili. Veta „Na oběd je tu Franck zase" (TAMŽE: 90) bezprostredne súvislo nenadväzuje na predchádzajúcu, v texte spomenutú rannú návštevu, ako to naznačuje adverbium „zase". Inými slovami, nepatrí k jednote času, ku ktorej text kohézne odkazuje. Uvedená obedná návšteva Francka sa odohrala zjavne až niekedy po návšteve mesta – je tu odkaz na onú „nehodu", ktorá sa stala zámienkou na nočné zdržanie A... a Francka v meste. Ranná návšteva[4] sa však odohrala ešte pred cestou do mesta: počas návštevy totiž A... a Franck výlet len plánujú.[5] Klamlivú sugesciu kontinuity neobjavíme ľahko. Nadväzovanie odsekov totiž mätúco zopína dohromady zjavne diskontinuálne deje: na odsek časovo-tematicky určený začiatkom „Po večeři", nadväzuje bezprostredne hneď ďalší: „Z druhé strany domu je slyšet naložený kamión" a ďalší: „Terasa je prázdná [...]: slunce je v nadhlavníku" (TAMŽE: 93). Kedy a ako sme sa ale dostali z večere do poludnia v súvislom toku textu? Vonkoncom nič nesignalizuje tento prechod. Podobne inde – potom, čo sa A... už vrátila z mesta, rozprávanie plynulo prejde k návšteve Francka, ktorý príde na večeru akoby „následne na to" a cestu spolu („znovu") ešte len plánujú (porov. TAMŽE: 94–95).

Mohlo by síce ísť o obyčajnú *analepsu*[6] – prerušenie plynutia príbehovej prítomnosti onoho aktuálneho „teraz", ktoré by sa len dočasne pretŕhalo vpádom iných (minulých, budúcich) časov a dalo by sa spätne poskladať do jednej súvislej, neprerušovanej línie (spretŕhanej už iba elipsami). Diskurz však umiestňuje jednotlivé bloky udalostí vedľa seba tak chaoticky a nivelizovane, že sa nedá určiť, *ktoré z nich predstavujú príbehovú prítomnosť* (popredie „tu a teraz", on-line stav); moment

[4] Na „ráno" v texte poukazuje napr. veta „Řekne Dobré jitro" (ROBBE-GRILLET 1965: 84).
[5] „A... a Franck se baví o cestě do města, kterou spolu zamýšlejí podniknout příští týden" (TAMŽE: 87).

„teraz", voči ktorému by sa vymedzovali anachronické odbočky (pozadie „tam/vtedy", stav off-line).[7] Konštrukčným naratívnym princípom románu a jeho efektom je čosi iné. Tak domnelá prítomnosť, ako aj domnelé anachrónie sú prevrstvované ustavičným variovaním v tkanive absolútneho času textu. Jeho hra umožňuje ukladať pásma minulosti, prítomnosti a budúcnosti do inkonzistentného usporiadania rekurzívnej slučky, štruktúrovanej na inom ako kauzálne-chronologickom princípe. Zabitie stonožky, plánovanie cesty, návrat A..., pobyt „Manžela" samého v dome atď., to všetko sa ustavične cirkulárne opakuje, eventuálne špirálovito stupňuje, objavuje striedavo raz na jednom „mieste" domnelej časovej mapy, inokedy na inom tak, že chronologický poriadok (ktorý by sme sa snažili odkryť dekódovaním anachrónií) je ako celok nahradený poriadkom priestorovým.

Text pri tomto procese ustavičných rekombinácií konštruuje akúsi *sponu* či *svorník*, vytvárajúci významovú spojitosť dvoch časovo nesúrodých elementov na báze istej tematickej paralely, generujúcej svojvoľnú hru časov.[8] Pozrime sa na nasledujúcu sekvenciu: 1) A... márne čaká na Francka, ktorý neprichádza k obedu – 2) filmový opis kazov v skle okna (ako deformujú predmety) – 3) začiatok nového odseku: „Do Franckova velkého modrého sedanu [...], se zakousl jeden takový pohyblivý zelený prstenec [kaz v skle, pozn. D. K.] a jiný se *teď* zachytil na šatech A..., která z auta vystoupila první" (TAMŽE: 35–36; zvýraznil D. K.).[9] Náhle premiestnenie A... do iného časopriestoru bez akejkoľvek prípravy prechodu či vývoja situácie, len vďaka vizuálnemu motívu kazov v skle, imituje filmovú montáž narúšajúcu jednotu času.

Azda najmarkantnejší príklad maskovania časových zvratov ponúka štvrtá kapitola pri scénickom líčení výstupu so stonožkou. Začiatok odseku „Vtom spatří [A..., pozn. D. K.] na holé stěně před sebou skutigeru" (TAMŽE: 46) sa nemôže logicky časovo viazať na predchádzajúci text, a to napriek silnej glutinácii časovo-príslovkového konektora „vtom", ktorý jasne indikuje nadväznosť a jednotu času. Výstup so stonožkou, ako zistíme ďalej, sa tu totiž odohráva v prítomnosti Francka, podľa všetkého v „ten" večer, keď A... s Franckom práve už „odvčera" plánujú cestu do mesta. V kapitole predtým sa ale pojednáva o návrate A... a Francka z mesta (okolo obeda) – a Franck sa poberie domov („Zastavil se jen na skok, aby vysadil A... [...], Christiana si určitě dělá starosti [...]" (TAMŽE: 42).[10] Odkiaľ sa ale odrazu „vtom" vzal pri insekticíde? Príslovka „vtom", v rozpore so svojim časovým významom, tu nezakladá nijakú

[6] K pojmu anachrónie a analepsy napr. Genette (2003), Chatman (2008: 65–69), Rimmon-Kenanová (2001: 54–59); tri časové veličiny – poriadok, trvanie a frekvenciu definuje Genette (1972, 2004).
[7] Pojem „on-line" a „off-line" používa Manfred Jahn na označenie aktuálneho času príbehu a časov „odpojených" vnemov a stavov vedomia – spomienky, sny, predstavy, zbožné priania a pod. (JAHN 2007: 99).
[8] Tzv. *sponová syntagma*, resp. sekvenciu vo filme popisuje Christian Metz v rámci svojej klasifikácie ôsmych naratívnych filmových postupov (METZ 1968).
[9] Citeľne tu pôsobí filmový čas „práve teraz", čas „kedy" videnia.

skutočnú jednotu času. Metódou kompozície románu je totiž voľná, splývavá montáž neurčito vzdialených časopriestorových rovín. Robbe-Grillet sa hrá s čitateľom prostým ignorovaním predpokladu, že čas rozprávania/textu musí konzistentne súvisieť so skutočným časom. Jazyk mu poskytuje nástroj na rozpojenie tohto domnelého paralelizmu – poriadok jeho gramatickej logiky je totiž postavený proti logike skutočného času.

Avšak ak tento princíp uplatníme dôsledne, nemôžeme si byť istí, či začiatok odseku v uvedenej scéne so stonožkou o čosi ďalej: „Když se usadí do svých křesel" (TAMŽE: 46), ktorý otvára tému plánovania cesty, *skutočne* nadväzuje na predošlú scénu so zabitím hmyzu v zmysle „potom, čo...". Každá z viet pokojne môže zahajovať vzdialený, neurčiteľný čas celkom iného večera.[11] Nemôžeme si byť teda istí, či medzi odsekmi nie sú uložené časové narušenia, ani do akého času tieto ustavičné odbočky od neidentifikovateľnej („neprítomnej") prítomnosti siahajú.

Je to práve táto nemožnosť rozhodnutia, kedy sa jednotlivé incidenty „skutočne" odohrali, ktorá je estetickou premisou a kompozičnou zákonitosťou, vytvárajúcou v chaose časov paradoxnú pravidelnosť. Má podobu akejsi *posuvnej skladačky*, zloženej z konečného počtu dielcov so zakreslenými časťami mapy, ktoré sa však nedajú poskladať do výsledného celku, pretože do seba zapadajú viacerými spôsobmi. Čitateľ s takouto mapou síce nedôjde do cieľa a ľahko zablúdi, no zároveň môže pocítiť čistú radosť z „kaleidoskopickej" hry opakujúcich a obmieňajúcich sa vzorov. V istom zmysle sa presúvaním dielcov pred našimi očami objavuje mnoho zmysluplných máp, ale žiadna z nich neukazuje k pokladu, uloženému „kdesi v skutočnej zemi", mimo tejto kartografickej skladačky. Ako hovorí sám Robbe-Grillet: „[...] pro mne neexistoval žádný jiný řád vně řádu knihy" (A. Robbe-Grillet in *Pour un nouveau roman*, cit. podľa PUJMAN 1965: 103). Spochybňuje mimetickú prezumpciu naratívu tým, že vytvára multiplicitné koordinácie dejov, posuvné súradnice času.

Výsledný labyrint časov spôsobuje dojem, že incidenty, jednotlivé dejové motívy sa opakujú v premenlivých vzájomných konšteláciách. Z nich ako reliéf vystupujú striedavo do popredia, pred zrak „Manžela" a vytvárajú tak akúsi *spojitú plochu diania*, zacyklený chronotop žiarlivosti. Jednotlivé motívy a ich textová prezentácia sú síce komponované ako zreteľne segmentované celky do oddeliteľných epizód či sekvencií, ich vzájomný vzťah je však zakaždým relativizovaný inkoherentným opakovaním, čím dochádza k akémusi *slučkovaniu* času jednotlivých úsekov deja.

Pre tzv. *nový román* je vôbec typická práca s *permutáciami* dejových prvkov, ich opakovanie v rôznorodých konfiguráciách, ktoré majú rušivý dopad na naše podvedomé, spontánne kognitívne

[10] Scéna sa jednoznačne vzťahuje na čas návratu po „poruche" sedanu: „A ještě jednou, odpusťte mi, že jsem tak neslavný mechanik" (TAMŽE: 42; opakuje sa aj na s. 51).

[11] V texte nič neprotirečí časovej jednote resp. kontinuite medzi týmito dvoma (následnými) momentami, ale vzhľadom na Robbe-Grilletovu záľubu v montáži si nikdy nemôžeme byť úplne istí, či kdesi medzi odsekmi nie sú skryté strihové zlomy, ktorých pôsobnosť sa prejaví ďalej v texte.

časové schémy (porov. BRIDGEMAN 2007: 60). Príznakom permutačnej dynamiky textu je *parametrické opakovanie* motívov, ba i celých viet, výpovedí a textových segmentov (či už ide o presné citácie alebo parafrázy) v inom kontexte. Napr. vetu „Všechno musí jednou začít" najprv prednesie Franck, keď sa mu „nečakane" pokazí v meste auto (onen „modrý sedan") (TAMŽE: 41), potom A..., keď jej sluha nerozumie (TAMŽE: 51). Parametricky sa opakuje motív lampy, ktorá v tmavej miestnosti vytvára tancujúce tiene (TAMŽE: 65 a 74), čím vzniká vnútrotextová alúzia. V texte sa na rôznych miestach rekurzívne vracajú motívy a *kľúčové slová* ako chinín, africký román, bahenná horúčka, nepravidelnosti v skle, spev černošského šoféra, česanie A... a i. – poukazujúc (niekedy zavádzajúco) na časovú identitu daných situácií a udalostí (napr. rozhovoru).

Takto vzniknuté *paralely* a *refrénové návraty* sú typickým kódom ustanovujúcim naratívnu dynamiku *Žiarlivosti*. Figurácia tematických návratov, geometrické rozmiestňovanie rovnakých či podobných prvkov na báze paralely, kontrastu, synonymie, stupňovania a pod. zakladá priestorový charakter naratívu tak, ako ho vymedzuje Tzvetan Todorov (porov. 2000: 58–65): kombinácie motívov vo viacnásobných vzájomných konfiguráciách, modifikované repetície, naratívne návraty a pod. Niekoľko ústredných udalostí či situácií ustavične *cirkuluje* v rôznych zostavách a vzájomných pomeroch a kryštalizuje do variantných symetrií.

Niektoré opakujúce sa, cirkulujúce motívy:

- *Zabitie stonožky* pôsobí v rozprávaní scénicky (stručne i obšírne), ale aj iba indexovo (v podobe zmienky o škvrne na stene). Pri tomto incidente sa azda najviac prejavuje rekurzívny či rekurentný charakter časovej slučky – rozprávanie sa k nemu ustavične repetitívne vracia v rozličných inkompatibilných verziách: prvý raz ju zabíja Franck, inokedy „Manžel", raz je pomerne malá, inokedy „zabere plochu velkou skoro jako talíř" (TAMŽE: 75), je jedovatá, no na inom mieste takmer neškodná. Predovšetkým však nevedno, kedy sa tento incident „naozaj" stal. Medzi rôznymi verziami dochádza k rozporu: zdá sa, že ide o identickú udalosť, ktorá sa musela logicky stať iba v jednom určitom čase, a teda o *rovnakú* stonožku (princíp identity). Nijaké náznaky nehovoria o opaku, napr. odkazy na to, že sa *ďalšia* stonožka *opäť* objavila a pod.; navyše sa jednotlivé verzie v mnohých detailoch (pohyb stonožky po stene...) podobajú.
- *Modrý list* – „bledě modrý dopis, osmkrát přeložený" sa znovu a znovu objavuje Franckovi vo vrecku košele (TAMŽE: 53), na stole a v rukách A..., ktorá takýto list raz číta (TAMŽE: 56), inokedy zasa píše, a takto koluje v otvorenom obehu. Základná otázka, ktorá sa objavuje aj pri motívoch (napr. „modrom sedane") znie: je to zakaždým ten istý list alebo ide o dva (viaceré) rôzne listy? Text markantne naznačuje túto súvislosť identity, ale ju neobjasní, skôr zatemňuje tým, že inokedy sa objavuje akoby iný list, ktorý je iba „namodralý" a preložený štyrikrát, A... údajne

odpisuje na korešpondenciu do Európy a pod. Vznikajú tak dve paralelné interpretačné verzie: Dostal list Franck od A... a/alebo A... od Francka? Je možné aj to, že ide o falošnú stopu a list/listy, ktorý trčí Franckovi z vrecka a ktorý drží v rukách A..., keď ju „Manžel" z diaľky pozoruje v okne, sú celkom nezávislé produkty paranoje a žiarlivosti.

- S *modrým sedanom*, z ktorého vystupuje A..., sú späté dve identifikovateľne rôzne udalosti v odlišných časoch: návrat A... a Francka z mesta a z návštevy A... u Franckovej ženy Christiane, ktoré neisto splývajú dovedna. Odlíšiť ich možno podľa toho, že dvojica sa vrátila z mesta pred obedom, kým od Christiane, podľa jednej pasáže (TAMŽE: 54–55), večer. Inokedy však chýba tento dištinktívny ukazovateľ, a tak čitateľ nevie, ku ktorej udalosti rozprávanie odkazuje (TAMŽE: 36–37) – ocitá sa tak v stave referenčnej neistoty o identite udalosti.

Filmovosť času: čas pohľadu

V románe *Žiarlivosť* máme dočinenia s veľmi precízne a dôsledne použitým rozprávačským typom – *oko kamery*. Celý diskurz je vedený so zámernou snahou maximálne simulovať filmovosť a deskriptívny status kamery s jej temporalitou „tu a teraz". Semiotickým momentom filmovosti románu, ktorý súvisí s prácou s časom, je napr. *vznik obrazu v* mysli čitateľa. Pri čítaní doslova vidíme pohyb „vznikania" objektu, ktorý sa vynára pred našim vnútorným zrakom in statu nascendi: „Desku podpírá trnož ve tvaru tenkého trojitého stvolu: jeho větve se nejdřív rozcházejí, pak se prohnou na opačnou stranu, aby se znovu spojily, a nakonec se rovněž zavinou do tří spirál (ve třech svislých rovinách, které se protínají v ose soustavy)" (TAMŽE: 58). Podaním statického opisu ako deja pomocou slovies tu Robbe-Grillet „kreslí" predmety. Vo verbálnom popise je uvedený efekt umožnený nevyhnutnosťou expandovaného, sukcesívneho textového času verbálneho jazykového média.[12]

Okrem priestorového aspektu strihovej zmeny uhlov pohľadu medzi odsekmi (eliptické premiestnenie pohľadu na vzdialené miesto) sa filmovosť románu prejavuje aj *asociatívnou skladbou motívov*. V šiestej kapitole, keď je „Manžel" doma počas pobytu A... a Francka v meste sám, zrejme číta súkromné listy A... a na jednom z nich zanechá atramentovú škvrnu. Tejto nehode predchádza líčenie zabitia stonožky (jediná verzia, kde ju zabije „Manžel", pričom je sám). Výjav škvrny po mŕtvej stonožke na stene a jej odstraňovania sa náhle transformuje do obrazu gumovania škvrny na

[12] Pokúsim sa formulovať všeobecné pravidlo o rýchlosti textového času vzhľadom na referovanú výpoveď, porovnávajúce semiotické danosti verbálneho a filmového média: 1) *film* dokáže rýchlejšie sprostredkovať opisné situácie, ktoré majú trvanie scény kratšie: „Červená stolička horela v krbe za výdatného praskotu ohňa a X sa zatiaľ smial pri okne ako blázon." Je zrejmé, že film dokáže túto približne 7–8 sekúnd textového času trvajúcu výpoveď podať prakticky okamžite; 2) *verbálny text* dokáže rýchlejšie komunikovať výpovede, ktorých časový obsah má trvanie zhrnutia a iterácie: „Ján vstal, obliekol sa a odišiel na letisko"(porov. tiež CHATMAN 2008: 87). Film by musel v uvedenom zhrnutí zanechať viacero ostrých strihových elíps, no i tak by textové trvanie jednotlivých záberov – aby ich divák stihol vnímať a vyhodnocovať – muselo byť značne dlhšie ako je trvanie vyslovenia tejto vety.

liste. V tomto prechode vidíme filmovú naratívno-interpunkčnú prácu prelínania pri signifikácii časového posunu:

> Tenké obrysy zlomků *končetin nebo tykadel* zmizí, sotva po nich guma několikrát přejde. [...] Nabízí se zákrok doplňkový: velmi lehce škrabat skvrnu růžkem žiletky. Od *stěny* odletuje bílý prášek. [...] Podezřelá skvrna beze stopy zmizela. Zbyl jen světlejší pruh s rozplývavými okraji bez znatelného prohloubení, který při nejhorším vypadá na bezvýznamný kaz v hladkém povrchu. Ale *papír* se přece jen ztenčil: [...] Pozornější zkoumání bledě *modrého papíru* proti světlu objeví dva fragmenty spodních smyček, které odolaly všem zákrokům.
> (TAMŽE: 60–61; zvýraznil D. K.)

Stredný odsek (bez vynechávky) funguje ako prelínajúci sa spoj, ktorý môže patriť rovnako motívu/času zabitia stonožky ako aj motívu/času gumovania atramentovej škvrny na liste, indikovaný podčiarknutými výrazmi. Takýto asociatívny strih umožňuje ľubovoľne, pomocou určitého spoločného tematického premostenia – prvku, motívu, obrazu a pod. juxtaponovať vzdialené a neurčité časy scén. Napr. česanie A... sa v siedmej kapitole mieša a významovo prelína so zvukom hryzadiel stonožky, čo pripomína filmovú paralelnú montáž:

> […] zatímco se kolem úst v reflexních záškubech rychle naprázdno otvírají a zavírají kusadla. Z větší blízkosti lze postřehnout slabý praskot, který vydávají.
> Je to zvuk hřebenu v dlouhých vlasech.
> (TAMŽE: 75–76)

Následne sa pozorovateľovi zvuk stonožky mieša s predstavou Franckovej nehody, ktorou sa chlácholí a ospravedlňuje ňou zdržanie A... v meste (tu k prelínaniu dochádza dokonca v rámci odseku):

> Okamžité vyšlehnou plameny. Ozáří buš kolem dokola, zazní praskot šířícího se ohně.
> Ten zvuk vydává stonožka, znovu nehybná na zdi uprostřed panelu.
> (TAMŽE: 76–77)

Juxtapozícia motívov, ukladaných vedľa seba na princípe voľnej montáže, umožňuje slobodnú kombináciu časov.

Kvázi-filmový moment aktuálnej prítomnosti tu a teraz však Robbe-Grillet náhle pretrhne prostredníctvom metafikčného (antiiluzívneho) gesta: „Nastal okamžik, kdy dojde k výstupu s rozmáčknutím stonožky“ (TAMŽE: 53). Táto vtipná sebaironická hra, stavajúca na tom, že ustavičné objavovanie sa stonožky je azda pre čitateľa už „únavné“, poukazuje na akúsi vyššiu rozprávačskú inštanciu a zároveň na čas, „který se neodehrává nikde jinde než v hlavě neviditelného vypravěče“ (A. Robbe-Grillet in *Pour un nouveau roman,* cit. podľa PUJMAN 1965: 103); ruší vieru čitateľa v objektívnosť objektívu kamery. Vnorená sebareflexívna metanarácia, ako hravý odkaz, vodidlo k recepčnému kľúču románu, sa objaví aj v pasáži, kde rozprávač popisuje a analyzuje spev černošskej piesne: „Bezpochyby je to pokračování téže písně. Motivy se někdy stírají, ale jen proto, aby se za chvíli vrátily zpevněné a víceméně totožné. Avšak tyto repetice, tyto

nepravé variace, tyto vynechávky, tyto návraty zavdávají příležitost k změnám – i když sotva postřehnutelným – které nakonec odvádějí melodii velmi daleko od výchozího bodu" (TAMŽE: 48). Kompozícia piesne je natoľko vzdialená našim kultúrnym návykom, že poskytuje výstižnú analógiu s kompozíciou románu. A opäť inde:

> Přes jasné repetice se nezdá, že tóny se k sobě vážou podle nějakých hudebních zákonů. Neexistuje žádný opravdový nápěv, žádný rytmus nebo melodie.
> (TAMŽE: 89)

Táto metanaratívna hra zrkadlenia odhaľuje v spodnej vrstve čosi o povahe románu, jeho zvratného rekurzívneho prúdenia. No hoci *melódiu, nápev* v ňom skutočne nenájdeme, *rytmus* predsa len áno. Je daný symetriou, pravidelnosťou (priestorového) rozmiestnenia motivických prvkov, spätých s odlišnými časmi v priestore nárácie/textu. Tak sa napr. ustavične v mnohorakých kontextoch repetitívne objavuje filmovo sýty motív nepravidelnej vypukliny v skle okna, ktorá deformujú predmety za ním.

Záver

Alain Robbe-Grillet aj vo svojich neskorších románoch V *labyrinte* (1959) či *Dom milostných schôdzok* (1966) „zpochybňuje každý pokus o rekonstrukci chronologie událostí" (RONENOVÁ 2006: 250). Chronológia tu nepodmieňuje naratívnu organizáciu ani pre ňu nie je relevantná (TAMŽE: 251), ale je nahradená simultánnym podávaním udalostí, ktoré logicky museli nasledovať po sebe, odporujúcimi si verziami priebehu udalostí a podobnými paradoxiami času (tamže). Je to však dôkaz, že nijaká, ani reliktná či minimálna, iniciálna chronológia tu vôbec nejestvuje a nemusí jestvovať? Pokusy o jej dešifrovanie v románe *Žiarlivosť* sú iba zdanlivo absurdné; keby text fungoval ako naratívna hádanka, boli by oprávnené. Zdá sa, že čitateľ naratívneho textu sa intuitívne vždy snaží rekonštruovať „skutočný" čas podkladového príbehu – veď práve z toho Robbe-Grilletova technika písania čerpá svoj efekt. Avšak aj keď zistí, že sa to (zrejme) nedá, môže ho text, nejakým novým spôsobom, ktorý som sa pokúsil opísať, naratívne fascinovať. Možnosti naratívnych hier s časom sú neobyčajne široké.

PRAMENE

ROBBE-GRILLET, Alain
1965 [1957] *Žárlivost*, prel. Alena Hartmanová (Praha: Československý spisovatel)

LITERATÚRA

ABBOTT, H. Porter
2008 *The Cambridge Introduction to Narrative* [2nd edition] (Cambridge: Cambridge University Press)

BRIDGEMAN, Teresa

2007 „Time and space", in David Herman (ed.): *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge, Cambridge University Press), s. 52–65

COHAN, Steven – SHIRES M., Linda

1993 [1988] *Telling Stories. A Theoretical Analysis of Narrative Fiction* (London – New York: Routledge)

CULLER, Jonathan

1981 „Story and Discourse in the Analysis of Narrative" in idem: *The Pursuits of Signs: Semiotic, Literature and Deconstruction* (Ithaca: Cornell University Press), s. 169–187

CHATMAN, Seymour

2008 [1978] *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*, prel. Milan Orálek (Brno: Host)

GENETTE, Gérard

1966 *Figures I* (Paris: Éditions de Seuil)

1972 „Discours du récit" in *Figures III* (Paris: Éditions du Seuil), s. 77–182 (časť česky: 2003 „Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)", *Česká literatura* 51, č. 3 a 4, s. 302–327 a 470–495

2007 [1991, 2004] *Fikce a vyprávění*, prel. Eva Brechtová (Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

HODROVÁ, Daniela a kol.

2001 *Na okraji chaosu : Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)

JAHN, Manfred

2007 „Focalization", in: David Herman (ed.): *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 94–108

MENDILOW, Adam Abraham

1965 [1952] *Time and the Novel* (New York: Humanities Press)

METZ, Christian

1968 *Essais sur la signification au cinema* (Paris: Klincksieck)

MÜLLER, Günther

1968 *Morphologische Poetik. Gesammlete Aufsätze* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag)

PUJMAN, Petr

1965 „Doslov", in: Robbe-Grillet, Alain: *Žiarlivosť*, prel. Alena Hartmanová (Praha: Československý spisovatel),s.101–106

REINHART, Tanya

1984 „Principles of Gestalt Perception in the Temporal Organization of Narrative Texts", *Linguistics* 22, č. 6, s. 779–809

RICOEUR, Paul

2002 [1984] *Čas a vyprávění II,* prel. Miroslav Petříček jr. (Praha: Oikomenh)

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith

2001 [1983] *Poetika vyprávění*, prel. Vanda Pickettová (Brno: Host)

RONENOVÁ, Ruth

2006 [1994] *Možné světy v teorii literatury,* prel. Miroslav Červenka (Brno: Host)

SMITH, Barbara Hernstein

1980 „Narrative Version, Narrative Theories", *Critical Inquiry* 7, č. 1, s. 213–236

TODOROV, Tzvetan
2000 [1968, 1971, 1978] *Poetika prózy,* prel. Jiří Pelán, Libuše Valentová (Praha: Triáda)

The Case of *La Jalousie* or Subversion of the Temporal Structure of Narrative

May a compact chronologically ordered structure of story events be considered a sufficient prerequisite for narrativity? In order to answer (or question) this question, Alain Robbe-Grillet's famous *nouveau roman La Jalouisie* (*Jealousy,* 1957) is analyzed. The analysis displays the subversive play with time in the entropic temporal structure of the novel. The effect of repeated violation of chronological order is epistemic uncertainty about the state of affairs in the storyworld. Events tend to circulate in the discourse, changing their position on the time axis or in the topography of the story, thus constituting its alternative versions. The event configurations keep on shifting, eventually merging in an indiscernible continuity, vividly presented by means of a time loop. This play is related to an intermedia strategy, simulation of cinematic qualities of representation resulting from technical aspects of media specificity (such as the descriptive status of camera-eye with its „hic et nunc" temporality), and the possibility of employing montage as a means of interconnecting remote and heterogeneous spatio-temporal levels.

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Zobrazení symbolického násilí ve Fuksově *Spalovači mrtvol*

MACIEJ PODLASIN

Násilí je pojem implikující různé významy. Řekneme-li „násilí", většinou si představíme nějaké přímé formy fyzické agrese. Příklady jsou četné. Světoznámý antropolog Santiago Genovés tvrdí, že násilí je fenomén, který poznamenal celou kulturu, je i součástí naší doby, důležitým prvkem každodenního života, a nelze mu uniknout (srov. GENOVÉS 1994: 9–15). Ale je to jen jediný způsob chápání tohoto pojmu? Teoretik populární kultury Slavoj Žižek tvrdí, že všechny příklady brutálního násilí jsou jenom špičkou ledovce, projevem mnohem složitějšího problému. Abychom mohli násilí zkoumat komplexně, musíme si nejdřív uvědomit, že se může projevovat ve všech lidských aktivitách. Podle Žižeka stačí ustoupit jen o krok, abychom nahlédli, že násilí je nezbytnou složkou našeho usilování o toleranci (srov. ŽIŽEK 2008: 8). Podstatou zkoumaného problému je křehkost *statu quo* a jeho postupné narušování. Přímá agrese, konflikty, válka – všechno je podle Žižeka důsledkem tohoto působení (TAMTÉŽ: 7–21).

Pro výzkum tohoto fenoménu jsem vybral prózu *Spalovač mrtvol* od Ladislava Fukse (1967), a to v porovnání se stejnojmennou filmovou adaptací Juraje Herze (1968). Domnívám se, že násilí se v obou uměleckých realizacích projevuje především symbolickými formami, které spolu někdy korespondují, jindy se v důsledku různosti obou médií liší.

Na začátku bychom měli identifikovat hlavního původce násilí: na první pohled jednoduchý úkol, je jím protagonista příběhu – Karel Kopfrkingl. Jeho aktivity jsou dokonalou ilustrací Žižekových tezí, neustálým narušováním oné zvláštní „morální, symbolické hranice" (ŽIŽEK 2008: 22). V podstatě tu jde o proces, v němž je hodnotový systém obecně závazný pro obyvatele daného světa protagonistou průběžně „zpracováván" tak, že jeho rodina ho mlčky akceptuje a postupně se mu podřizuje, začíná v jeho rámci fungovat.

Násilí v Kopfrkinglově jednání je patrné už na prvních stránkách knihy, kde se líčí rodinná exkurze do zoologické zahrady. Jak říká sám Kopfrkingl, je to místo, na němž se poprvé setkal se svou manželkou, kterou oslovuje Lakmé. Tento zážitek hrdina popisuje něžně a s úctou. Jak je možné, že v takovéto situaci nacházíme prvky násilí? Samozřejmě, pamatujeme-li na to, že

podstatou symbolického násilí je zdánlivá neviditelnost a subtilnost. V tomto případě bychom měli dát pozor na Kopfrkinglovu rétoriku a způsob jednání.

První nápadný moment je zvláštní, skoro sakrální atmosféra místa setkání, kterou popisuje Kopfrkingl. Zoologická zahrada se v jeho podání stává svatým prostorem, ve kterém se člověk může setkat s absolutnem. Jazyk, který používá hlavní postava, je silně stylizován a její řeč působí spíše jako promluva kněze než neformální komentář otce rodiny:

> […] „Tak jsme zase zde. Zde na tom drahém, požehnaném místě, kde jsme se před sedmnácti léty seznámili."
> (FUKS 2003: 7)

Zkusme pro povahu této řeči najít adekvátní metodu interpretace: poskytne nám ji mytologický koncept rumunského religionisty Mircey Eliadeho. Popsaná situace totiž vypadá jako dokonalý příklad reaktualizace mytického času počátku. Je to druh metafyzického návratu k minulosti. Výpověď má celou rodinu, jak rodiče, tak děti, přiblížit k onomu kouzelnému okamžiku, ve kterém se budoucí manžel a manželka setkali poprvé. O tom, že zoologická zahrada je vpravdě místem výjimečným, svědčí Koprfkinglova další slova:

> „Tak se mi zdá, Lakmé, že se tu za těch sedmnáct let nic nezměnilo. Podívej, i támhleten had v rohu je tu jako tenkrát" […]
> (TAMTÉŽ)

Tyto věty potvrzují Eliadovu tezi o cyklicky se vracejícím svatém čase. Postava se návratem do minulosti přibližuje absolutnu, čerpá sílu z tohoto kvazisakrálního zážitku. Díky tomu může prostě fungovat v obyčejném, každodenním životě (srov. ELIADE 2005: 101–110).

Co svědčí o tom, že ve sledované pasáži se projevuje symbolické násilí? Především celá situace je dominantně kontrolována hlavní postavou: Kopfrkingl ji ve skutečnosti celou ovládá, ba vlastní. Vůbec nepřemýšlí o názorech rodiny, zabývá se jen svými zážitky a pocity. De facto *tvoří prostor*, jenž ho obklopuje. Když se o něco později Lakmé snaží něco přidat k hovoru, Kopfrkingl ji zastavuje a dál pokračuje ve své tirádě. Proč? Cožpak není citlivým a milujícím manželem a otcem?

Odpověď na tuto otázku můžeme najít v monografii Aleše Kovalčíka (2006), který si jako klíčové kategorie zkoumání Fuksova díla stanovuje tvář a masku. Podle něj je maskování typické pro spisovatele, kteří se určitým způsobem snaží skrýt pravou identitu svých postav. Maska je ovšem natolik čitelná, že čtenář nemá potíže s jejím dešifrováním (viz KOVALČÍK 2006: 7–8). Tato teze se podle mého názoru dobře hodí ke *Spalovači mrtvol*, protože právě Karel Kopfrkingl se stále chová tak, jako by nosil masku. Je možné říci, že funguje podle předem nastaveného schématu: vždycky se usmívá, je klidný a rozvážný. Přitom nedovoluje své rodině promluvit, vyjádřit se

během diskuse: odmítá například myšlenky své manželky, neboť mu překážejí v jeho vlastních úvahách na téma běhu života. Když Lakmé mluví o tom, že ve skutečnosti jsou šťastní a vede se jim dobře, Kopfrkingl namítá:

> „Nevede," řekl Kopfrkingl „Tvou zásluhou. Že jsi měla věno. Že nás podporovala tvá blažená matka. Že nás podporuje tvá slatiňanská teta [...]"
> (FUKS 2003: 8)

Kopfrkingl nemůže uznat manželčin názor, protože by ohrožoval jeho svět; vnesl by do něj skutečnost, kterou sám těžko zpracovává – musel by změnit své chování. V této pasáži zřetelně vidíme Kopfrkinglovu potřebu kontrolovat situaci. Kovalčík tvrdí, že Lakmé přichází o svou nezávislost až ve chvíli, kdy její manžel vstoupí do nacistické strany (srov. KOVALČÍK 2006: 58). Já se domnívám, že tato postava vlastně nikdy nebyla samostatná a že je to patrné hned na začátku příběhu, v citované scéně.

Zajímavým prvkem a zároveň znamením symbolického násilí je postava, která se objevuje v pozadí. Je to mladá, černovlasá dívka s velmi smutným obličejem, která se objevuje v různých momentech děje. Její přítomnost je silně spojena právě s narušováním *statu quo*. Během Kopfrkinglova projevu, týkajícího se výjimečnosti místa, ve kterém je s rodinou, se dívka dívá na hada zavřeného v kleci. Snad můžeme vyslovit hypotézu, že se jedná o aktualizaci známého biblického motivu setkání s hříchem. Je to samozřejmě také odkaz na motto celé knihy:

> Největší lstí ďábla je, když sám o sobě prohlašuje, že není.
> (FUKS 2003: 1)

Symbolické násilí ve výše zmíněné pasáži je ještě patrnější ve filmové adaptaci, ačkoliv samotná epizoda je kratší než v literární předloze. Způsob filmového podání naznačuje, že hlavní postava může být ve skutečnosti, jak konstatuje Kovalčík v rozboru literární předlohy, „usměvavým monstrem" (2006: 59), které se skrývá pod maskou laskavého muže.[1] Lze říci, že Herz už na začátku ukazuje Kopfrkinglovu deformaci. Divák vidí jenom části tváře hlavní postavy, které vůbec neladí s představou, jakou bychom si vytvořili na základě četby textu. Obličej s upřeným pohledem působí zneklidňujícím dojmem a je v rozporu s laskavou řečí postavy. Takový záběr nám nutí otázku – může takový muž být laskavým manželem a otcem rodiny? Díky tomu, že Herz se zde soustředí na detaily, můžeme si od počátku uvědomit princip masky a postupně ji lépe dešifrovat. Kovalčík konstatuje, že tímto způsobem může tvůrce (nyní bez ohledu na to, zda mluvíme o spisovateli nebo o režisérovi), naznačit pravdivý charakter a pravé zájmy protagonisty *Spalovače mrtvol* (srov. TAMTÉŽ: 9). Dalším prvkem, který zdůrazňuje

[1] Jak jsem naznačil na začátku, mezi oběma díly existují v mnoha aspektech zjevné korespondence; proto jsem si dovolil vztáhnout Kovalčíkovo tvrzení i k filmové adaptaci.

Kopfrkinglovou monstróznost, je zvuk. Znepokojující atonální hudební doprovod je důležitou složkou celé scény v zoologické zahradě. Spolu s obrazem tvoří identitu hlavní postavy a představu o ní.

Důležitý je také způsob zobrazení prostředí. Především je třeba zdůraznit, že prostředí není určeno. Je možné říct, že svět, jak v románu, tak ve filmu, je souběžně popisován či ještě spíše konstruován Kopfrkinglem samým od základů. Každá věta odkrývá jeho další část. Opět s použitím Eliadovy optiky bychom mohli říci, že Kopfrkingl je jako Bůh, který mění realitu prostřednictvím slov (srov. ELIADE 2005: 105–110). Komponuje svůj svět a umisťuje do něj jako loutky členy své rodiny. Nicméně jeho dílo není dokonalé, a ve filmu dokonce jako by sám poukazoval na jeho monstróznost: to je nejlépe patrné v záběru, ve kterém se Kopfkingl spolu s rodinou se dívá do vypouklého zrcadla, v němž jsou jejich postavy i okolní prostor deformovány. To všechno samozřejmě odkazuje k charakteru hlavní postavy a k jeho budoucím činům, jejichž podstatou je symbolické násilí. Filmové zobrazení takto předjímá Kopfrkinglovo chování a zároveň je přitom implicitně hodnotí.

Další projev sledovaného fenoménu najdeme v líčení rodinné návštěvy v pražském Panoptiku. Panoptikum je složitě organizovaný prostor věnovaný tématu moru, zaplněný voskovými figurínami, jež představují lidi, kteří se nějak dostali do styku s chorobou. V prvním sále se nachází ponurý lékárník, jenž je obklopen početnými knihami a různým lékárnickým zbožím. Tento člověk se snaží najít lék pro záchranu ostatních, ale jak průvodkyně upozorňuje publikum, nepodaří se mu to.

V této pasáži se symbolické násilí manifestuje už samotným výběrem místa, do kterého Kopfrkingl svou rodinu vede. Podle něj je výlet do Panoptika dokonalou příležitostí pro radostné strávení času:

> „Abychom se tedy také jednou pobavili, pookřáli a přišli na jiné myšlenky […]“
> (FUKS 2003: 14)

Kopfrkingl vůbec nevěnuje pozornosti skutečným zájmům své rodiny – naopak, vnucuje jim své názory. Jeho koníčky mají být koníčky jeho blízkých. A skutečně to tak vypadá, protože na i návštěvu do Panoptika jdou spolu a nikdo nic nenamítá. Kopfrkingl se ovšem o svém návrhu s nikým neradil, prostě řekl, co mají ostatní dělat, a jeho informace tak vlastně implikuje rozkaz. O tom, že rodina ve skutečnosti nejspíš do Panoptika jít nechtěla, svědčí krátký rozhovor otce se synem:

> „To bude něco hroznýho?“ […]
> „Utrpení […] ale utrpení, proti němuž má už dnes člověk zbraň. Přece by ses nebál,“ řekl, „vždyť je to jen taková pouťová atrakce.“
> (TAMTÉŽ: 15)

Také ve filmové adaptaci je zdůrazněno, že celá rodinná vycházka je ve skutečnosti řízena Kopfrkinglem, tato scéna zde však nabývá ještě silnějšího významu. Výlet do Panoptika je ukázán v kontextu dřívější návštěvy zábavního parku, jež je na rozdíl od muzea voskových figurín místo radosti a veselí. Množství lidi, kteří se přišli pobavit a zažít dobrodružství, vyvolává šťastnou atmosféru, jež je patrná také z výrazu ve tvářích jednotlivých členů Kopfrkinglovy rodiny. Jak Lakmé, tak Mili a Zina jsou jako hypnotizovaní, oslnění energií místa. Naopak Kopfrkingl se cítí evidentně špatně, je unavený a znuděný. Je vidět, že si na tomto místě připadá cizí, neumí si najít svůj známý, osobně zmapovaný prostor. Hledá proto vhodnější místo pro strávení volného času s rodinou, a tím je právě Panoptikum. Jakmile kamera ukáže prostor tohoto zvláštního muzea, rodinná nálada se úplně změní. Nyní je Kopfrkingl tím, kdo čerpá sílu a radost z místa, na kterém se nachází. Jeho příbuzní se ovšem zjevně bojí, chtěli by být jinde, mají prostě jiné zájmy. Neumí se ztotožnit s místem, na které je Kopfrkingl vzal, ale na druhou stranu se nebouří. To potvrzuje tezi o úplné podřízenosti členů jeho rodiny.

Je třeba dodat, že motiv panoptika byl v Herzově filmu pozměněn a rozvinut. Muzeum není věnováno moru, nýbrž vraždám. Figuríny představují jak oběti, tak vrahy. Nicméně i ve filmu je morový sál, do kterého byl Kopfrkingl pozván, ve zvláštním finále scény v Panoptiku. Podstatné je, že Karel byl pozván kvůli svým zájmům. Je odborníkem, který může tento sál opravdu ocenit. Chtěl tím Herz ukázat, kým je ve skutečnosti hlavní postava? Nebo chtěl ještě zvýraznit rozdíl mezi protagonistou a jeho rodinou? Jsem přesvědčen, že na obě otázky lze odpovědět kladně.

Shrňme proto: princip symbolického násilí je totožný v literární předloze i ve filmově adaptaci Juraje Herze, díky možnostem vizuální reprezentace bylo však možné ukázat ve filmu více aspektů symbolického násilí i prostřednictvím detailů. Připomeňme ještě závěrem Žižekovo varování (srov. 2008: 219–220): symbolické násilí je subtilní působení, které, pokud není přerušeno, může vést k explozi fyzické agrese.

PRAMENY

FUKS, Ladislav
2003 [1967] *Spalovač mrtvol* (Praha: Odeon)

FILMY:

Spalovač mrtvol (1968, režie Juraj HERZ)

LITERATURA

ELIADE, Mircea

2005 [1956] „Czas święty i mity", in Mencwel, Andrzej, (ed.): *Antropologia Kultury*. (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego), s. 101–111

GENOVÉS, Santiago

1994 *Violence revisited. Part 1. The begginnings* (Paris: UNESCO), s. 3–25

KOVALČÍK, Aleš

2006 *Tvář a maska. Postavy Ladislava Fukse* (Jinočany: H & H)

ŽIŽEK, Slavoj

2008 *Violence. Six Sideways Reflections* (London: Picador)

Representation of Symbolic Violence in *The Cremator* by Ladislav Fuks

The paper focuses on symbolic aspects of violence in the fiction *Spalovač mrtvol* (*The Cremator*, 1967) by Ladislav Fuks. The analysis is based on Slavoj Žižek's explanation as presented in *Violence. Six Sideways Reflections* (2008). The main aim of the paper to demonstrate that *The Cremator* is a lecture on violence, which is manifested and employed in various, mostly subtle (i.e. not necessarily physical) ways such as communication of the protagonist of the story, Karel Kopfrkingl, with other characters. Kopfkingl proves to be the main source of violence in the storyworld, which results in creating a new "reality" within. The fiction is compared with its film adaptation by Juraj Herz (1968). The representation of violence basically corresponds with the original literary text, but due to the visual character and technical capacities of the media, the film version is able to show more aspects of violence as well as to provide director's own interpretation of particular elements of the story by employing devices such as camera shot, perspective or soundtrack.

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Role recipienta nových médií

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Klikněte zde. Mluvčí, příjemce a proces četby literárního hypertextu

ZOFIA BALDYGA

Jak píše Walter J. Ong, „elektronická transformace jazykového vyjadřování jednak prohloubila proces přenášení slova do prostoru, který započal psaním a ještě zesílil v důsledku kultury tisku, jednak posunula lidské vědomí do nového věku sekundární orality" (ONG 2006: 154). Velmi zajímavé a v odborné literatuře dosud příliš neprobádané téma, na němž lze tento proces snadno pozorovat, je literární hypertext. Ve svém referátu se zabývám procesem četby literárního hypertextu a vztahy mezi texty publikovanými knihtiskem a na internetu. Nejprve se zaměřím na knihu Michala Ajvaze *Tyrkysový orel* (1997), která pro mne představuje ukázku hypertextu v tištěné podobě. Internetový hypertext bude reprezentovat *Hypertext Poem Labyrinth. Básnická sbírka Banalytik provázaná kontextovými odkazy* Adama Nováka (NOVÁK, s.d. www.adamuv.net/htpl). Pozornost bude věnována také básnické sbírce polské autorky Anety Kamińské *Czary i mary* (2007), která v literární komunikaci funguje jak v tradiční tištěné podobě, tak ve formě publikace na internetové na adrese www.czary-i-mary.pl.

Výchozím bodem mé analýzy je pojem *liternet*. Tento polský literárněvědný termín vznikl jako kontaminace slov literatura a internet a poprvé byl pravděpodobně použit v Krakově 10. dubna 2002 na konferenci organizované nakladatelstvím Ha art a věnované literatuře na internetu. Jeho autorem je šéfredaktor tohoto nakladatelství Piotr Marecki (2002: 7). Tento pojem označuje umělecké jevy spojující literaturu a internet, jeho význam je tedy velmi široký. Na jedné straně obsahuje literaturu *na* internetu, to znamená buď texty původně publikované knižně nebo časopisecky a následně z různých důvodů také na internetu, nebo texty, které byly publikovány jen v digitální podobě, ale teoreticky by mohly být i vytištěny. Do první skupiny patří například elektronické knihovny, do druhé internetový *selfpublishing* či internetové literární časopisy. Nesmíme ale zapomenout na rozdíl mezi *literaturou na internetu* a *literaturou internetu* – ta je určena právě jen pro publikaci na internetu a její tištěná podoba by vyžadovala podstatné změny formy. Příkladem zde může být blog či literární hypertext, který je hlavním tématem mého příspěvku.

Hypertext je nová forma textuality, nelineární způsob strukturování textu. Jak píše George P. Landow, hypertext je složen z *lexií* (bloků slov nebo symbolů), elektronicky propojených cestami (odkazy) v otevřené a stále neukončené struktuře textů (LANDOW 1997: 3). Na technologii hypertextu je založeno internetové prostředí globální počítačové sítě. Základní vlastností této formy textuality jsou multilinearita, otevřenost, absence hierarchie, decentralizace, intertextualita,

interaktivita. Hypertext jako takový se vyvíjí od čtyřicátých let 20. století, a to souběžně v informatice, literatuře a literární teorii. Jako její anticipaci ovšem můžeme vnímat už postupy v dílech tvorbě Lawrence Sterna, Jamese Joyce[1] či Williama Burroughse, futuristů či surrealistů. V jejich dílech můžeme najít řadu charakteristických jevů. Nejdůležitější jsou podle mého názoru mozaikovost textů a příběhu, intertextualita, snaha o vyrovnání statutu autora a čtenáře: čtenář určuje, v jakém pořádku bude text číst a jak text zařadí do širší sítě literárních děl. Zajímavé jsou i další tvůrčí postupy zmíněných autorů, například Burroughsova metoda střihu *cut up* anebo surrealistické automatické psaní, záznam proudu asociací. Do procesu četby vstupuje také náhoda. Za další zdroj anticipující vznik literárního hypertextu bývá považován poststrukturalismus a na jeho půdě vzniklé teoretické koncepce – např. otevřenost textu v pojetí Derridově nebo Barthesův *ideální text* definovaný jako síť vzájemně propletených myšlenek. Pro badatele zabývající se literárním hypertextem bude také důležitá *Nová kritika* a Jaussovo pojetí procesu psaní a procesu četby jako dialogu čtenáře a textu během kterého vyvstává význam díla (srov. LANDOW 1997: 33). Tyto myšlenkové směry mohly být podnětem pro vznik hypertextu a jeho využití v kultuře jako formy strukturování textu. Popírají autorskou kontrolu nad texty a zdůrazňují roli čtenáře. Hypertext měl původně být jen technickým nástrojem pro efektivnější manipulaci s informacemi v počítačových systémech. První koncepce hypertextu vznikla v článku *As we may think* Vannevara Bushe z roku 1945, ve kterém autor překládá myšlenku nového informačního média, které by vyhledávalo a uchovávalo informace stejným způsobem, jako to dělá lidský mozek. Samotný termín *hypertext* použil až v šedesátých letech Theodor H. Nelson, autor nedokončeného projektu Xanadu, magického místa literární paměti, elektronické knihovny o neomezeném rozsahu (srov. LANDOW 1997: 3).

Hlavním problémem při zkoumání literárního hypertextu je zatím nepřítomnost specifického jazyka vhodného pro popis tohoto fenoménu. Teorie a kritika hypertextu se teprve rozvíjí, terminologie se teprve formuluje. Nejčastěji se při popisu hypertextu využívá tradiční poetiky a hypertext se přiřazuje k literatuře. Zajímavý je koncept Nicolase C. Burbulese, který vztahy mezi *lexiemi* spojenými odkazem (*link*) popisuje pomocí názvů figur a tropů, metonymie, synekdochy a metafory (srov. BURBULES 1998: 102). V některých případech by hypertext mohl být interpretován jako dílo vizuální. Zdá se mi, že podmínky pro obecnou analýzu tohoto fenoménu poskytují kulturní antropologie, antropologie médií nebo antropologie komunikace. Za nejdůležitější proto považuji knihu Waltera J. Onga *Technologizace slova. Mluvená a psaná řeč* (1982).

[1] Louis Armand v své knize *Techné: James Joyce, Hypertext & Technology* (2007) považuje Joyceovu tvorbu za anticipaci hypertextu a jeho jazyk analyzuje ve vazbě na teorii hypertextu, ovšem s vědomím historicity jevů: „Nemáme ovšem v úmyslu tvrdit, že Joyce si byl nutně ve stejné míře vědom budoucí možnosti hypertextu, ani se zabývat zpětným pozorováním Joyce z hlediska současných počítačových technologií" (ARMAND 2007: xi, přel. Z. B.).

Ong zde formuluje několik pojmů, které jsou pro badatele zkoumajícího proces četby literárního hypertextu nezbytné, jako jsou například *gramotný rozum* a *sekundární oralita*. Popisuje dva modely kultury, kulturu písma, kulturu chirografickou a kulturu orální. Zdůrazňuje orální charakter jazyka a důsledky protikladnosti ústního a psaného vyjadřování. Psaná slova se podle Onga stávají předměty, fonetická abeceda má redukovat veškeré lidské zkušenosti na vizuální analogie (ONG 2006: 108). V ústní kultuře je slovo dějem, psaní a především tisk je zachycuje v prostoru, což zvyšuje dojem úplnosti, linearity a konečnosti formy. Podle Onga nová média posilují, ale také transformují média stará. Podle jeho názoru hypertext sice uzavírá slovo, ale na druhé straně je i toto slovo děním. Při četbě hypertextu příjemce proklikává různé odkazy, které mohou být po nějaké době doplňovány nebo naopak přestávají fungovat, a není pravděpodobné ani to, že stejný uživatel přečte při několikerém čtení stejný hypertext úplně stejným způsobem. Psaná kultura ovlivňuje nejenom prostor textu, ale také samotného čtenáře a jeho způsob pořádání informací. „Gramotný rozum", jak takový způsob myšlení pojmenovává Ong, se snaží seřadit i nespojité prvky, hledá příčiny a následky (TAMTÉŽ: 23). Také přístup autora se postupně mění: na začátku se obvykle snaží přizpůsobit novému médiu staré tvůrčí metody, postupem času ale vznikají i nové strategie psaní a následně i čtení.

Projevy těchto procesů v tradiční knize se pokusím ukázat na prozaickém diptychu Michala Ajvaze *Tyrkysový orel* (1997),[2] který tvoří novely *Bílí mravenci* a *Zenonovy paradoxy*. Jejich stavebním principem je krabičková kompozice, pro autora charakteristická. Jednotlivá vyprávění jsou vkládána do sebe, přičemž jednotlivé roviny se prolínají. Proplétají se zde témata banální a každodenní s prvky magického realismu či dobrodružné literatury. Příběhy jsou konstruovány na základě asociativního spojování různých jevů. V textech novel se sice nevyskytují žádné odkazy a čtenář si nemůže na základě nějakého vodítka zvolit cestu textem, příběhy však nejsou lineární. Obě novely jsou podány v první osobě, vypravěč však není totožný s hlavní postavou-vypravěčem. Hlavním motivem *Bílých mravenců* je cesta městem. Vypravěč se prochází Prahou a potkává na Smíchově archeologa, který mu vypráví příběh cesty do exotických zemí, jež skončila chronickým onemocněním jeho přítelkyně. Sylvie snědla neznámé exotické ovoce a upadla do kómatu, ze kterého se jen občas probouzí a líčí archeologovi své putování prázdnými nebezpečnými městy. Aby svou milovanou zachránil, vydává se archeolog na cestu. Hledá lék. První ingredience, kterou již získal, je zvláštní druh bílých mravenců. Druhá, kterou teprve musí najít, je skladba zahraná na magický hudební nástroj z varaní kůže a kostí pásovce. Spolu s vypravěčem podnikají cestu Prahou, aby našli nahrávku na jedné z lodí plujících po Vltavě.

[2] Autor pracuje s myšlenkou hypertextu také ve svých básních. V textu *Ponorná řeka* ze sbírky *Vražda v hotelu Intercontinental* píše doslova: „Vertikální souvislosti v básni jsou fiktivní. / Ve skutečnosti je každý verš součástí / dlouhého horizontálního textu, / který se na okamžik zviditelňuje, když prochází stránkou" (AJVAZ 1989: 23).

Pokud chceme tuto prózu vykládat jako hypertext, musíme se nejprve zaměřit na postavení vypravěče a příjemce v textu. Mluvčí, kterého označujeme jako vypravěč, vyprávění zahajuje. Poté je hlavním mluvčím archeolog, připojují se k němu ale další postavy z jeho příběhu. Několik hlasů, které sdělují své osudy v první osobě, tvoří samostatný, na původním vypravěči nezávislý proud. Ten se stává posluchačem a jeho role se tak vlastně ztotožňuje s rolí čtenáře.

Podobně tomu je i ve druhé novele *Zenonovy paradoxy*. Zde vše začíná náhodným setkáním prvního mluvčího a mladé dívky. Ta mu vypráví příběh, který sama vyslechla od spisovatele, jenž na hranici reality a snů podnikl cestu do jiného světa, podmořského království. Zajímavý je v obou příbězích motiv abecedy a psaní. V *Bílých mravencích* je popsána idea stvoření chuťové abecedy. Její autoři vycházejí z předpokladu, že písmo by nemělo být trvalé, tedy mělo by vlastně být opakem knihtisku či digitálního záznamu. V *Zenonových paradoxech* potkáváme spisovatele, autora rozsáhlého románu, o němž tvrdí, že ho nenapsal sám. Tato postava, stejně jako Ajvazův vypravěč-posluchač, je podnětem k přemýšlení o vztahu vypravěče/autora a posluchače/čtenáře.

Vztah mluvčího, příjemce a textu funguje úplně jinak u internetového hypertextu. Jako příklad z českého prostředí jsem si zvolila *Hypertext Poem Labyrinth. Básnická sbírka Banalytik provázaná kontextovými odkazy* Adama Nováka. Básně této sbírky jsou lyrické deskripce, většinou psané krátkým veršem. V každé básni najdeme asi patnáct až dvacet proodkazovaných veršů, které nás odesílají k jiným textům. Tato struktura ovlivňuje roli čtenáře, který se do jisté míry stává spoluautorem, neboť proklikávání vybraných odkazů je svým způsobem „tvůrčí" volbou. Během četby si volí svou vlastní cestu. Čte jen úryvky básní, ze kterých si sestavuje svoje vlastní texty, svoji vlastní básnickou sbírku. Když například během čtení jedné z básní klikne na první odkaz, přečte si „miluj/polykej stehna/v mechu/v dechu mechu/hrají kopanou mravenci". Pokud klikne na odkaz druhý, báseň bude znít takto: „miluj/polykej stehna/pročesej duhovky/duhovka terčem/trefa/fretka na běžícím pásu/pohled klouže jícnem/a padne mezi žaludeční šťávy/zasyčí, počátek slávy/s bonbóny větrovými". Čtenář, kterého Ong označuje synekdochou *gramotný rozum*, se bude snažit uspořádat nějak přečtené úryvky do kauzálního celku, interpretovat je tak, aby mezi nimi vytvořil smysluplný vztah. V důsledku sérií individuálních voleb to každý čtenář udělá jinak.

Toto posilování čtenářských kompetencí je pozorovatelné ve všech podobách *liternetu*, nejen v hypertextech. Příkladem jsou společenské sítě pro mladé básníky, respektive spisovatele, veřejně přístupné webové stránky, na kterých každý zaregistrovaný uživatel může publikovat své texty a komentovat texty ostatních. Příkladem může být *TOTální E Magazín* (www.totem.cz), kde publikují i známí autoři jako například Jonáš Hájek, autor dvou básnických sbírek a nositel Ortenovy ceny za rok 2007. Poznámky jiných uživatelů k jeho textům se na internetu stávají jejich součástí. Četba těchto komentářů ovlivňuje i naše vnímání samotných básní. Interpretace čtenářů,

kteří báseň četli na *Totemu*, se bude lišit od způsobu, jak ji budou interpretovat ti, kdo se s ní seznámili v tištěné podobě, tedy bez poznámek jiných čtenářů. Obdobný rozdíl ve vnímání textů můžeme sledovat u literárního hypertextu.

Vztah mezi knihou a internetem popíšu na příkladě z polského prostředí. Zvolila jsem si k tomu sbírku Anety Kamińské *Czary i mary*, jejíž digitální forma vypadá podobně jako již popsané dílo Adama Nováka. Tato sbírka se však vyznačuje intermediálním charakterem, objevují se v ní mj. animované prvky a grafika. Na začátku vidí čtenář pokyn „naplánuj si svoji cestu".[3] V knižní podobě je sbírka obsahově skoro stejná, ale čtenář si cestu neplánuje sám. I tady se však autorka snaží zachovat prvky otevřenosti a nelineárnosti. Mezi texty stojí pokyny jako například „vrať se zpět", „jdi dál", „vypni počítač". Zůstávají zachovány také šipky mezi texty. Je jich ale mnohem méně než v digitální verzi a nedovolují čtenáři zasahovat do textu, podílet se na něm. Domnívám se, že se tak stávají spíše symboly otevřenosti. Jsou to jenom poznámky autorky, stopy její přítomnosti v textu. Pokyny a šipkami se autorka snaží projektovat pořádek čtení, který si příjemce zvolí. V obou verzích je nabízená volba jen jednou z několika možnosti, ale ve verzi digitální je vliv čtenáře na momentální podobu textu podstatně větší.

Literární hypertext není žánr, je to metoda textové kompozice. Ve skupině textů, které z důvodu jejich multilinearity, otevřenosti, nehierarchizovanosti, decentralizace, interaktivnosti a intertextuality můžeme považovat za hypertexty, bychom mohli vymezit několik podmnožin, které se navzájem odlišují konstrukcí vypravěče a rolí příjemce. I pro popis každé z těchto podmnožin je ještě třeba vypracovat vhodný jazyk popisu. Jinak řečeno: zatím si každý nejenže může, ale dokonce musí zvolit cestu sám...

PRAMENY

AJVAZ, Michal

1997 *Tyrkysový orel* (Praha: Hynek)

1989 *Vražda v hotelu Intercontinental* (Praha: Mladá fronta)

KAMIŃSKA, Aneta

2007 *Czary i mary* (Warszawa: Staromiejski Dom Kultury), dostupné též na www.czary-i-mary.pl [přístup 20. 5. 2011]

NOVÁK, Adam

s.d. *Hypertext Poem Labyrinth. Básnická sbírka Banalytik provázaná kontextovými odkazy,* Adamuv.net, www.adamuv.net/htpl [přístup 28. 5. 2011]

TOTÁLNÍ E MAGAZÍN, Totem.cz, http://www.totem.cz [přístup 28. 9. 2011]

[3] V knižní podobě stojí na místě této výzvy „otevři nebo zavři" (KAMIŃSKA 2007: 3). Tento rozdíl velmi dobře ilustruje změnu přístupu autorky ke čtenářům.

LITERATURA

ARMAND, Louis

2007 [2003] *Techné: James Joyce, Hypertext & Technology* (Praha: Nakladatelství Karolinum)

BURBULES, Nicholas C.

1998 „Rhetoric of theWeb: hyperreading and critical literacy" in Ivana Snyder (ed.): *Page to Screen: Taking Literacy into the Electronic Era* (London – New York: Routledge), s. 102–122

KOBÍKOVÁ, Zuzana

2003 *Hypertext a jeho podoby v online médiích*, diplomová práce (Brno: Masarykova univerzita, FSS)

LANDOW, George P.

1997 *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press)

MARECKI, Piotr

2002 „Liternet" in idem (ed.): *Liternet. Literatura i Internet* (Kraków: Rabid), s. 7–21

ONG, Walter J.

2006 [1982] *Technologizace slova. Mluvená a psaná řeč* (Praha: Nakladatelství Karolinum)

Click Here. Speaker, Recipient and the Process of Reading Literary Hypertext

In my paper I discuss the phenomenon of literary hypertext as observed both in internet and in classical print form. The main source for analysis are web portals and personal web pages used primarily by young authors. After having given a definition of hypertext and a brief historical survey of its development I focus on aspects of reception of such texts. In my analysis the anthropological approach is employed, as presented particularly by Walter Ong in his essential notions of orality and literacy. In analyzing Czech and Polish texts I attempt to identify the qualities of texts in books, which appear akin to hypertext, and compare their structure as well as their functioning with internet. I also try to answer the question whether traditional poetics and its terminology may be helpful in analyzing literary hypertext. The main aim of the paper is to provide a redefinition of literary hypertext based on analysis of the roles of reader and narrator. Consequently, a new language of description has to be formulated, which would make it possible to grasp this phenomenon's distinctive characteristics.

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Multimediální hry jako tvůrčí princip Petra Nikla

HANA ŘÍHOVÁ

Záměr sledovat tvorbu Petra Nikla s ohledem na různé formy mediace, princip multimediality a komunikaci díla s příjemcem s sebou mimo jiné nese potřebu věnovat pozornost jak technickým médiím (hudební CD nosiče, které doplňují autorské knihy *Jéžeňovití*, 2008, a druhé vydání prvotiny *Pohádka o Rybitince*, 2008), tak problematice jazykově-sémiotické a estetické funkce zvuku v akustických médiích. V porovnání s okolní nakladatelskou produkcí pro děti a mládež, zvláště pak v tradičních takto zaměřených nakladatelstvích, jako je nynější Albatros, vyvstává otázka, čím se tato Niklova díla odlišují?

Tato otázka vybízí nejprve k nastínění aktuální situace v oblasti nakladatelské produkce pro děti a mládež. V posledních pěti letech se na knižních pultech setkáváme se zvukovými i jinými nosiči, které vstupují do procesu literární komunikace jako přílohy k tištěné knize. Vizuální a jazykový kód, se kterým pracuje klasická kniha, se tímto navíc rozšířil o kód zvukový. Podle Jána Sabola zvuk jako estetický fenomén vrací text k ikonicko-symbolickým kořenům, které zejména dítěti slouží k ověřování si okolní skutečnosti (viz SABOL 2003: 39). Propojením textu s formami vizuální prezentace a mluveným slovem, často s hudebním doprovodem, se usouvztažňují různé formy estetického vnímání. Položme si otázku, zda je tomu tak skutečně vždy? Nejsou nosiče spíše jen komerčním tahem, doplňkem, který se tváří jako „přidaná" hodnota?

Dodejme, že prostřednictvím zvukových nosičů jsou nastolovány různé komunikační situace: jak nahrávkami textů či obrazovými přílohami, které bezprostředně souvisejí s jazykově-sémantickými a estetickými kvalitami textů dětské literatury a předpokládají „multimediální konzumaci", tak i se zcela svébytnými nahrávkami, které s knihou netvoří kompaktní celek a pouze ji doplňují.

Je také na místě poznamenat, že základním předpokladem umělecké komunikace prostřednictvím akustických médií jsou nejvyšší nároky na výslovnost. Audioknihy většinou nahrávají profesionální herci znalí dokonalé segmentace zvukových prvků a suprasegmentací,

které odpovídají složitým významům textu. Zjišťujeme, že u přídavných nahrávek tomu tak nebývá, ba být nemusí. Neobvyklá tu není ani výslovnost s vadou řeči, se stylizovanou zabarveností, která se stává zdrojem komičnosti nebo originality. Předností nahrávky je zejména modulace zvukových prvků, avšak na rozdíl od konkrétní interpretace v podobě předčítaného textu postrádáme spontánnost i možnost uplatnit kinetické prvky. Proto se více využívá tempo, rytmus, intenzita hlasu, melodie, hlasové zabarvení atd.

Zaměříme-li se na CD nosiče Petra Nikla, zjistíme, že se jedná o situaci naprosto odlišnou. Jeho nahrávky představují fónické ztvárnění a uchopení textu, zachycují atmosféru v akustické podobě. Nikl využívá komplexu zvukových jednotek v úzké součinnosti s nejazykovými prostředky. Ve fónickém ztvárnění se do komunikace s příjemcem dostává řada dalších činitelů zvukového prostoru – šum, redundance zvukových prvků, které mohou vyjadřovat různé stavy a mají více konotací, pracuje s přitlumením nebo zablokováním zvuků a jejich entropickým zvýrazněním (poznamenejme, že prvek náhody patří k příznačným vlastnostem Niklových hudebních performancí).

Připomeňme si krátce vývoj všestranné tvůrčí osobnosti Petra Nikla. Tento dnes renomovaný výtvarník, spisovatel, hudebník, herec a performer vstoupil na literární scénu v roce 1998 knihou *Vyhnání z ráje*. Do povědomí veřejnosti se však zapsal až svou spoluprací s nakladatelstvím Meander, kde v roce 2001 na podnět Ivany Pecháčkové vydal *Pohádku o Rybitince* a kde během devíti let postupně vyšlo sedm knih, původně schraňovaných v šuplíku. Obrazy a texty tak mnohdy vznikaly a vznikají samostatně. Např. U *Jěléňovitých* (2008) předcházejí kresby z osmdesátých let svou textovou podobu. Podle Radka Malého ukazují Niklovy knihy na jeden podstatný rys české literatury pro děti a mládež: „na splývání cílových skupin, kdy si ‚dětskou' knihu kupují dospělí, a to nejen ze čtenářského zájmu, nýbrž i např. z pohnutek sběratelských" (MALÝ 2009: 107). Rodič je prostřednictvím knihy vybízen hrát si s dítětem, zatímco dítě ke hře přirozeně inklinuje. Podle kulturního historika Johana Huizingy (2000) se při hře setkáváme s primární životní kategorií, která je každému vlastní. Niklovy knihy mají povahu hypertextu, který staví recipienta do aktivní role, dává mu tvůrčí svobodu, možnost konstruovat a stát se spolutvůrcem. Autor původně knihy ani pro děti nezamýšlel, jsou výsledkem nakladatelského počinu, nicméně jsou potvrzením jeho životního principu, vidění světa skrze hru. A právě hra jako životní a tvůrčí princip představuje meritum našeho zkoumání. Její počátky můžeme najít už v Niklově dětství, kdy byl fascinován plastovými nafukovacími hračkami, které jeho maminka

navrhovala pro Fatru Napajedla. Vdechoval jim „život", formoval jejich podobu a podílel se tak na aktu tvorby.

Celým Niklovým dílem prostupuje fenomén hry, a to v různých transformacích, které mu zrovna to které médium – kniha, zvukový záznam, jeviště atd. – nabízí. V dětství jsou herní aktivity významnou náplní života, hrají podstatnou úlohu jak v socializačním, tak v psychickém vývoji jednotlivce. V dospělosti se pak hra odsunuje pod nánosem racionality do podvědomí a do prostoru vyhrazenému pro odpočinek a relaxaci. Petr Nikl svými specifickými projekty vybízí k návratu herní spontánnost, přirozenost, volnost a tvořivost. Narušuje zažité postoje dospělých čtenářů, diváků, vnímatelů a celých generací.

Tento tvůrce hledá způsoby vyjádření v různých oblastech umění. Můžeme se s ním setkat třeba na divadle, kde za zvuků hudebních i nehudebních nástrojů rozehrává představení jako spontánní a volný sled úryvků, básní, písní, které kombinuje v závislosti na interakci diváků a kde vystupuje nejčastěji pod maskou nějakého zvláštního zvířete. Právě tyto atributy nám evokují blízkost staré posvátné hry, jak o ní píše Johan Huizinga (srov. 2000: 184). Jde o neohraničenou fabulační hru bez jakéhokoli scénáře, žádné Niklovo vystoupení není nikdy stejné. Své hravé objekty i obrazy vystavuje v galeriích a výstavních síních. Při jejich prohlížení se divíme, je to něco neobvyklého, něco, co přesahuje rámec naší zkušenosti. Musíme aktivovat svou imaginaci a přistoupit na autorovu výzvu k interakci. Nikl zasadil umění do běžného života a recipienta vymanil z role pouhého vnímatele-konzumenta. Návštěvníci mnohdy vstupují do vystavovaných objektů a již samotná fyzická přítomnost se leckdy stává součástí procesu recepce.

K Niklovu všeumělství patří i muzikálnost a také zvuk. Ten se v jeho podání stává součástí hry, doplňuje jím své výstavy i vydání knih. Na prvním hudebním CD, které doprovází jeho lesní lyriku *Jéléňovití* (2008), se zaposloucháme do veršů, vycházejících přímo z textů knihy. Nosič s nahrávkami staršími více než dvacet let nám zprostředkovává autentické setkání se samotným autorem. CD začíná opakováním slovního spojení, jež čteme i na deskách knihy, „jelen je jelen je jelen...", a které tu nabývá až mantrické povahy. Uzavírá jej zhudebněná Morgensternova báseň „Měsíční tvary". V knize ji najdeme vyčleněnou před vlastním textem. Na nosiči tak nahrávka končí, ale mottem začíná nové čtení a nové zážitky. Objevujeme tu tedy jakýsi věčný koloběh, jeden z příznačných autorových motivů. Nikl je vnímavý ke zvukové a rytmické tektonice textu a svým přednesem odkrývá zvukomalebnou krásu jazyka, dodává mu autentičnost; v průběhu vnímání díla například prostřednictvím přímé reakce či nápodoby procházíme iluzí vlastního zapojení do herní skutečnosti.

Po natočení CD k *Jěléňovitým* doplnil autor hudebním médiem také druhé vydání své literární prozaické prvotiny – *Pohádku o Rybitince* (2008). Stejně jako na předchozí nahrávce i zde se můžeme zaposlouchat do hudebních interpretací vzniklých již před více než dvaceti lety. Rybí písně mají s knihou společné téma – moře jako zdroj podnětů, tajemství a roztodivných živočichů. Svým názvem a charakterem CD připomíná známou jen pomlkami a obloučky realizovanou báseň „Noční rybí zpěv" už zmiňovaného německého básníka Ch. Morgensterna. Slyšíme bublání, tekoucí vodu, ozvěnu, kvákání, rytmické ťukání, vrzání, cvakání, drnkání, čímž modeluje širokou škálu nálad; zaznívají tu charakteristiky různých druhů ryb (třeba cejna či okouna) nebo s nimi mluvčí vstupuje do dialogu.

V Niklově tvorbě upoutává všestranná schopnost mediace sdělení, která je realizována nejen ve slovní struktuře (textové a metatextové), v řeči, ale také v hudbě, provázané společným jmenovatelem – fónickou strukturou. Akustická realizace je přitom typická pro zprostředkování literárních textů určených dětským příjemcům. Tím nechceme vyřešit otázku, zda jsou Niklovy kreace určeny dětem či nikoli, pouze upozorňujeme, že se zde do popředí dostává povaha zvuku jako estetického fenoménu. Dětští vnímatelé ještě neztratili neobyčejnou schopnost živě komunikovat a bezprostředně a herně reagovat na rytmické a zvukové vjemy a pohybovat se uvolněně v nečekaných situacích. „Je prokázáno, že před řečí vývojově předchází zpěv a chápání intonace a rytmu řeči má podstatné místo ve výchově pozornosti ke slovu" (LEPILOVÁ 2002: 13). Niklovy multimediální kreace nám navíc připomínají působení osob (médií), které tvořily jakýsi pomyslný oblouk mezi přírodním a civilizačně-kulturním světem lidského života a něčím z blízké nebo naopak velmi vzdálené budoucnosti.

Niklova multimediační schopnost vyniká zejména v živých divadelních představeních nebo na interaktivních výstavách, kde se uplatňují i kinetické prvky. V nahrávce na CD, v kombinaci řeči a hudby jako dvou specifických sémiotických soustav vyvstávají další dimenze zasahující širokou oblast komunikace. K akustickým vjemům se přidružují estetické informace, které fungují jako specificky subjektivně transformované obrazy vnějšího i „vnitřního" umělcova světa. Víme, že jazyková a hudební kreace se tu stala záznamem „paměti komunikace", funguje v nich odlišná apercepce než třeba v hraném nebo knižním provedení. Nikl v těchto nahrávkách nepracuje s jazykem v jeho „sémioticko-kulturním stavu lexika a syntaxe", nýbrž postupuje mnohem spontánněji a otevřeněji. Zatímco v knižní, tištěné podobě jeho díla jsou slova, výrazy a zvuky použity na bázi grafického variování a neustálého generování hypertextových relací, které ovšem mají určité hranice, dané psaným a tedy vždy znovu čitelným invariantem, na CD vzniká

specifický modus iterativity. K účinku nepochybně přispívají různé elektronické technologie použité při natáčení, avšak zde máme navíc pocit, že jsme svědky aktu tvoření.

Niklovy hudební interpretace nás stejně jako jeho texty a obrazy vracejí kamsi na úplný počátek lidské kultury, kdy hudba ještě neměla estetickou hodnotu, ale sloužila k obřadům a rituálům jako základní nástroj k překonání nadpřirozených sil, nemocí a také k duchovnímu povznesení. Vrátil jí její magický účel, který nás nutí vnímat to, co sice máme uloženo někde hluboko v podvědomí, avšak již dávno jsme to pod nánosem moderní civilizace zapomněli. Každá hudební činnost je ve své podstatě čistou hrou, neboť podle Huizingy nese všechny formální znaky hry: činnost probíhající v ohraničeném prostoru, má svůj řád, rytmus a pravidelné střídání, vytrhuje posluchače i hrající z „všedního" prostředí a dává mu pocit radosti (srov. HUIZINGA 2000: 64).

Při poslechu Niklova CD máme pocit, že se stáváme účastníky slavnosti či hry, jak ji chápe Hans-Georg Gadamer (1977) – hra, která je základní funkcí lidského života, neusiluje o účely ani cíle, vyznačuje se komunikativností, kdy ruší odstup mezi „hráčem" a divákem, vyžaduje spoluúčast. Umění jako hra přenechává příjemci určitý volný prostor, který má právě on vyplnit. Rovněž se nabízejí analogie s pojetím hry formulovaným Huizingou, který jí přisoudil tyto formální znaky: hra jako svobodné jednání; hra jako akt, který není nezbytný pro hmotné zájmy a životní potřeby, překračuje hranice ryze biologické nebo fyzické činnosti; hra, která má svůj smysl v sobě samé; má sklon ke kráse, rytmu a harmonii, obsahuje nejistotu i naději. Huizinga vyjadřuje neklid nad tím, že umění ztratilo něco ze své „věčné dětskosti" (2000: 274). Právě to Petr Nikl vrací umění – jeho herní prvek. „Umění je příliš výlučný pojem, to mi nevyhovuje. Nesedí mi role spiklenectví, něčeho, co je uzavřeno těm méně chápavým... Myslím, že nejdůležitější je tvůrčí potenciál, a ten mají všichni – stejně jako třeba ledviny. Všichni jsou schopni umění vnímat jako funkci, jíž si pročišťují život, pohled na svět a na sebe" (KITTLOVÁ 2009). Autor není nadřazen svému publiku, není ani moderátorem, spíše iniciátorem, stává se rovnocenným partnerem v umělecké komunikaci. Niklovo umění není uhlazené, netváří se ani výlučně, odhaluje své nitro a zve recipienta, aby do něj vstoupil. To je právě to, co na něm provokuje a nečekaně budí úspěch. Je to tvorba výjimečná svou osobitostí, polyfunkčností a eruptivností.

PRAMENY

NIKL, Petr

2008 *Jěléňovití* (Praha: Meander)

2008a [2001] *Pohádka o Rybitince* (Praha: Meander)

LITERATURA

GADAMER, Hans-Georg

1995 [1977] *Aktualita krásneho (Umenie ako hra, symbol a slávnosť)*, přel. Oliver Bakoš (Bratislava: Archa)

GEIST, Bohumil

1970 *Původ hudby* (Praha: Supraphon)

HUIZINGA, Johan

2000 [1938] *Homo ludens. O původu kultury ve hře*, přel. Jaroslav Vácha (Praha: Dauphin)

KITTLOVÁ, Markéta

2009 „Umění hrou" (Rozhovor Markéty Kittlové s Petrem Niklem), *iLiteratura.cz*,
http://www.iliteratura.cz/Clanek/24829/nikl-petr [přístup 22. 1. 2011]

KOPÁČ, Radim

2009 „Petr Nikl, výtvarník, spisovatel, písničkář" (Rozhovor Radima Kopáče s Petrem Niklem), *Týdeník Rozhlas*, http://www.radioservis-as.cz/archiv09/11_09/11_titul.htm [přístup 2. 2. 2011]

KREJČÍŘOVÁ, Dana – LANGMEIER, Josef

2007 [1998] *Vývojová psychologie* (Praha: Grada)

LEPILOVÁ, Květuše

2002 *Dynamika řečové a literární komunikace („Multimediální čtenář")* (Ostrava: FF OU)

MALÝ, Radek

2009 „Knihy (pro děti?) Petra Nikla", in Luisa Nováková (ed.): *Literatura pro děti a mládež na začátku tisíciletí: kontexty, problémy, trendy* (Praha: Obec spisovatelů), s. 103–109

SABOL, Ján

2003 „Zvuk ako estetický fenomén detskej literatúry v akustických médiách", in Zuzana Stanislavová (ed.): *Médiá v umení a literatúre pre deti a mládež*. (Prešov: Náuka), s. 32–41

UHRINOVÁ, Mária

2003 „Petr Nikl: Hravost jako přístup k životu" (Rozhovor Márie Uhrinové s Petrem Niklem), *Týdeník Rozhlas*, http://www.radioservis-as.cz/archiv03/3203/32titul.htm [přístup 2. 4. 2011]

Multimedia Play as a Creative Principle of Petr Nikl's Oeuvre

The paper focuses on the literary works by Petr Nikl accompanied by music CDs. It gives a brief survey of multimedia editions of books for children in the past five years in the Czech context. It identifies the basic types of communication situations as created by the media concerned, and the particular qualities of audio recordings. Subsequently, the paper inquires into the principles of Nikl's concept of art and creation while paying particular attention to his multimedia literary projects *Jěléňovití* and *Pohádka o Rybitince*. The key concept of these works seem to be the idea of play and interactivity of the perceiver involving a variety of media devices and perception modes, which contribute to their genuine character.

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Digitální hry a narativita

TOMÁŠ SUK

Podmínkou pro vznik a další distribuci narativu je diskurzivní rámec jeho zpracování a narativní manifestace jsou tedy nevyhnutelně výsledkem uplatnění konkrétních vlastností daného média. S rozvojem nových médií pak vznikají i nové možnosti narativní reprezentace. Technický vývoj přelomu devatenáctého a následně celého dvacátého století umožnil vznik audiovizuálních médií, na prvním místě filmu. Díky možnosti zaznamenat dynamický obraz a později i zvuk se k recipientům dostal způsob reprezentace, který měl tyto specifické znaky:

1) nevyžadoval po adresátovi zapojení „vizuální" fantazie v míře, jakou vyžadují (některá) literární vyprávění;

2) na rozdíl od takových manifestací narativu, jakými jsou např. výtvarné umění, balet či hudba, nebyl závislý na symbolizaci či exemplifikaci[1] narativních vlastností, ale dokázal je zobrazit v plném rozsahu.

Již více než dvacet let se setkáváme s dalším typem narativní manifestace, a to s *digitálními hrami*.[2] Nepochybně budou v brzké době definitivně odborníky akceptovány jako svébytná a plnohodnotná narativní reprezentace. Už nějaký čas můžeme sledovat snahy (zejm. anglosaských teoretiků) poukázat na narativní vlastnosti digitálních her. V devadesátých letech minulého století tak učinila mj. Janet Murrayová v práci *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (1998). V současnosti lze považovat za „nejviditelnější" zastánkyni herní narativity Marie-Laure Ryanovou. Tématu narativity v digitálních hrách se věnovala např. v knihách *Narrative as Virtual Reality* (2003) a *Avatars of Story* (2006). Toto téma se objevuje také v rámci několika hesel v *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), kterou společně s Davidem Hermanem a Manfredem Jahnem Ryanová editovala.

[1] Termínem *exemplifikace* nazýváme v návaznosti na Nelsona Goodmana vztah mezi *vzorkem*. a tím, k čemu vzorek odkazuje. Jedná se o proces, kdy dílo má jen určité znaky svého referentu. Termínem exemplifikace můžeme zjednodušeně označit opačný proces, než je abstrakce (srov. GOODMAN 2007: 56).

[2] Tento termín volíme zejména z důvodu jeho komplexnosti, neboť termíny jako „počítačové hry" (*computer games*) či „videohry" (*videogames*) se liší pouze v materiální formě nosiče, avšak princip je stejný, jedná se o digitální médium, tedy konstruované na základě binárního systému a uchovávané pomocí digitální technologie.

Vedle naratologického přístupu v anglosaském odborném prostředí existuje mnoho prací, jež se zabývají hrami spíše z *ludálního*[3] hlediska či z hlediska konceptu *remediace*. První proud zastupují zejména dva reprezentativní sborníky studií nakladatelství Routledge *The Video Game Theory Reader I* a *II* (2003 a 2008) a internetový portál *gamestudies.org*. Jedná se o teoretický směr, který vyzdvihuje simulační funkci hry a důrazně se vymezuje vůči aplikaci narativní metodologie na digitální hry. Remediační přístup se zabývá tím, jak nová média ovlivňují zpětně média zavedená. Jako příklad se zde často uvádí vztah mezi digitální hrou a filmem, kdy diskurz filmu napodobuje strukturu hry. Za kanonickou příručku remediačního přístupu lze považovat monografii Jaye Davida Boltera a Richarda Grusina *Remediation: Understanding New Media* (1999).

V českém prostředí odborný zájem o zkoumání narativních digitálních her zatím zaostává. Pouze sporadicky se objevují stručné kompilační články v odborných časopisech (např. *Cinepur*) či bakalářské a diplomové práce, jejichž zaměření je spíše ludologického či remediačního charakteru. Na původní práci věnující se digitálním hrám coby narativnímu médiu stále čekáme, ačkoliv česká herní produkce patří mezi světovou špičku v oblasti vývoje her s výraznými narativními rysy. Za všechny jmenujme například hru *Mafia: The City of Lost Heaven* (2002) a její pokračování *Mafia II* (2010).

Nás zde budou zajímat digitální hry pouze jako médium schopné manifestace narativu. Jelikož široký pojem digitální hra zahrnuje nejen hry narativní, klademe si za cíl nejprve zodpovědět otázku: *které hry je možné zkoumat jako narativní?*, respektive *které hry narativ obsahují a jaký je vztah mezi narativem hry a ludální rovinou hry?*

V anglosaském prostředí se o digitální hry vedou teoretické boje mezi ludology a naratology. Jedni obhajují v jádru *hráčský přístup k hrám* (jednoduše řečeno, zdůrazňují, že si hry zaslouží svou vlastní teorii), druzí zase hájí *přístup narativní* (tj. argumentují, že teorie vyprávění je vhodným prostředkem k popisu her). Nehodláme se zde vyjadřovat k této přetahované na poli teorie digitálních her, ale pokusíme se ukázat, že oba přístupy mají své přednosti a mohou se v analýze her uplatnit (podobně jako se naratologie ukázala užitečnou ve filmové teorii).

Ještě v osmdesátých letech a v první polovině let devadesátých se tehdejší vývojáři snažili dodat hrám příběh, jehož znaky byly ve hře znázorněny velice povrchně, nebo je hra zcela postrádala. Jednalo se o marketingový tah, kdy byl na obalu hry vyprávěn příběh, který samotná

[3] Záměrně se zde vyhýbáme termínu *ludický*, který vzhledem ke své šíři přesně nevystihuje podstatu této teoretické koncepce, a volíme proto variantu *ludální*.

digitální hra nedokázala zcela realizovat (příběh sloužil pouze jako jakési „orámování" herní aktivity). Jako příklad zde můžeme uvést hru *Prince of Persia* (1989). Narativní prostředky se zde vyskytují pouze dvakrát, a to na začátku a na samotném konci hry. Na počátku se recipient setkává s promluvou vypravěče realizovanou prostřednictvím textových tabulek a němých *cutscén*. Herní strukturu mezi první flashback událostí a událostí druhou vyplňuje ludální pasáž realizovaná hráčskými akty recipienta/hráče.

V současné době je díky technickým možnostem snadné vytvořit plnohodnotný audiovizuální narativ, a to zejména díky neustále se zvyšující přenosové rychlosti dat a díky vyšší výpočetní kapacitě hardwaru a schopnosti uchovávat více informací jak na médiích přenosných (DVD, flashdisky), tak statických (interní harddisky). Díky tomu mohou vývojáři vkládat do her zvukovou stopu či rozpracovanější grafické rozhraní. Zvuková stopa je následně v digitálních hrách realizována buď jako audiální podkreslení fikčního světa, či jako řečové pásmo postav – stejně jako ve filmu.

Abychom se vyhnuli zbytečnému rozšiřování a zkreslování pojmu narativita, považuji za vhodné na základě převládajících znaků rozdělit digitální hry na narativní a ludální. Marie-Laure Ryanová a ještě a dříve radikálněji Janet Murrayová chápou naraci digitálních her se značným přesahem k světu reálnému. Murrayová dokonce tvrdí, že „hry jsou příběhy vždy, dokonce tak abstraktní hry jako dáma nebo Tetris nesou příběh" (cit. podle RYAN 2006: 191), a svou tezi obhajuje argumentem, že o každém hraní je možno zkonstruovat příběh. Ryanová sama je zdrženlivější, když konstatuje, že „mohou být stroje na generování příběhů" a že „je třeba hru respektovat jako strojový narativ" (2006: 189). Svoji teorii staví na konceptu simulace, která předpokládá variabilitu událostí příběhu.

Naše diferenciace digitálních her na *narativní* a *ludální* spočívá v samé podstatě narativní struktury. Narativ můžeme vymezit klasicky jako množinu událostí příběhu organizovanou za pomoci diskurzu a manifestovanou určitým médiem. Jestliže narativ tvoří uspořádaná množina událostí, můžeme říci, že primárním a nutným znakem narativu je jeho strukturní stabilita. Na tomto základě pak můžeme konstatovat, že digitální hry mohou být narativní pouze tehdy, je-li jejich struktura předem daná a neměnná, tedy invariantní. Jsem si vědom toho, že invariantnost na první pohled s digitálními hrami příliš nekoresponduje, avšak jedná se pouze o vstupní hypotézu. Pokusme se nyní na tento problém podívat detailněji.

Narativní rovinu získává digitální hra stejně jako kterýkoli jiný narativ. Původcem narativu je jeho tvůrce či zprostředkovatel, osoba či osoby reálného světa, která/é vytváří fikční svět, a to včetně zápletky, která se v něm odehrává. Konkrétně u digitálních her to jsou vývojáři, kteří vymýšlejí příběh a uspořádávají události fikčního světa digitálních her.

Rozdíl mezi recepcí narativní digitální hry a například filmu či literárního díla spočívá v úloze recipienta a v požadavcích, jaké na něj narativní digitální hra klade. Recipient narativní digitální hry jde za úroveň dekódování narativu a pravidel fikčního světa, tedy za kognitivní procesy nutné pro recepci klasických narativních manifestací. Hra po něm vyžaduje také motorické akty, pomocí kterých přenáší svá mentální rozhodnutí do fikčního světa digitální hry. Z hlediska herní realizace můžeme v tomto případě hovořit o tzv. *naplňování narativu*.

Naplňování narativu se odvíjí na dvou základních úrovních, na rovině příběhu a na rovině diskurzu. Aby byl narativ kompletní, musí hráč nejen naplňovat vývojáři předem stanovené události, ale musí je naplňovat i v předem stanoveném uspořádání. Stručně řečeno, narativní digitální hry předepisují proces naplňování od bodu A do bodu Z bez jakékoli variability událostí. Jakýkoli recipientův pokus o narušení narativní struktury hry končí neúspěchem, neboť právě celkové naplnění narativu dle logiky po sobě jdoucích událostí je cílem narativní digitální hry.

Aby byla narativní digitální hra hrou, musí být interaktivní, tedy obsahovat ludální akty a taktéž ludální rovinu hry. Hráč realizuje narativ, jestliže splňuje předepsané složky v narativní rovině hry, jestliže naopak „tápe“, dostává se do roviny ludální. Ludální rovina narativní digitální hry je obvykle plná *akcidentů*, které se snaží recipienta/hráče navést k narativní linii. Akcidentem v narativní struktuře hry nemusí být jen akcidentní předdefinované akce postav či prostředí fikčního světa, ale může jím být také akce nulová.

Jednotlivá naplnění událostí může recipient/hráč zaznamenat například spuštěním cutscén, s čímž souvisí dočasná ztráta interaktivity či mnohdy kompletní zmizení herního rozhraní. V průběhu cutscén můžeme také sledovat změnu ve vypravěčské perspektivě a proměny dalších formálně-vizuálních znaků diskurzu.

Například ve hře *Mafia: The City of Lost Heaven* můžeme zaznamenat minimálně dva typy cutscén:

1. Jedním typem jsou *cutscény filmové*, které se spustí po úspěšném herním aktu a často slouží jako explicitní oddělení kapitol hry. Recipient/hráč v těchto cutscénách získává informace

pro proces dalšího naplňování událostí. Filmové cutscény jsou nejen prezentovány prostřednictvím vypravěče ve třetí osobě, tedy dochází zde k přechodu od perspektivy *avatara* (účastníka fikčního světa) do perspektivy filmového vypravěče, ale taktéž tyto cutscény doprovázejí po formální stránce filmové pruhy na horizontálních stranách obrazu. Některé filmové prostředky využité v cutscénách popsal v krátkém článku Luděk Janda (srov. 2005: 26).

2. Druhým typem jsou v *Mafii* cutscény *dramatické*, jež jsou rovněž zprostředkovány z perspektivy vypravěče ve 3. osobě, avšak jsou výrazně kratší a umístěné do struktury hry tak, aby zvyšovaly napětí. Tyto custcény se od filmových liší zejména svou délkou, neboť ta je v řádu vteřin až desítek vteřin, kdežto filmové trvají i několik minut. Dramatické cutscény zobrazují nevyhnutelné události úzce spjaté s činností avatara.

V případě cutscén se můžeme setkat s určitou zdánlivou variabilitou narativu, neboť jedna událost narativu může být realizovaná i dvěma cutscénami. Toho si však recipient/hráč všimne až po opětovném hraní. Princip je podobný jako v případě slavného *Kinoautomatu* Radúze Činčery (1967). Recipient/hráč dospěje k určité události a program hry náhodně zvolí odvíjení aktuální události hry a tím i příslušnou cutscénu.

Například *Mafia: The City of Lost Heaven* proslula variantní cutscénou, jejímž obsahem byla smrt Morela, dona konkurenční mafiánské rodiny. Variantnost zde spočívá v tom, že program hry sám vybere, zda Morelo zemře při pádu letadla, či při pádu svého auta z mostu. V závěru však tato variantnost nemá žádný význam pro další odvíjení narativu, neboť následuje další cutscéna, která má v narativní rovině pouze jednu variantu.

Variantní cutscény považuji tedy za pouhé ozvláštnění herního zážitku a samotného narativu, avšak nikoli za důkaz jeho variability, neboť jejich užití má vždy konečný počet (většinou pouze dvě varianty). Navrhuji spíše, aby se variantní cutscény chápaly jako horizontální rozvíjení jednoho jedné narativní linie.

Cutscény nejsou ani zdaleka jediným narativním prostředkem digitálních her, mezi další patří například texty fikčního světa, na které je možné nahlížet jak z perspektivy avatara, tak z perspektivy vypravěče, dále dialogy postav, či samomluva avatara a ostatních postav. Abych explicitně ukázal praktický význam diferenciace herní struktury na narativní a ludický aspekt, zvolil jsem jen jeden výrazný prostředek konstrukce narativní roviny digitální hry, tedy zmíněné cutscény.

Narativní a ludální rovina společně utvářejí herní strukturu. Obě roviny si navzájem nekonkurují, avšak jsou obligatorní pro vznik narativní digitální hry. Mezi rovinami nelze vést ostrou hranici, neboť se obě protínají zejména v ludálně recepčním aktu *naplňování narativu*.

Jestliže digitální hra ve své struktuře obsahuje obě dvě roviny, může ke zkoumání her přispět jak naratologie, tak ludologie, neboť každý z těchto oborů nachází v narativní digitální hře objekt svého zájmu. Zkoumání digitálních her pak těmto disciplínám poskytuje zpětnou vazbu, která může vést k obohacení či rozvoji jejich metodologií.

PRAMENY

DIGITÁLNÍ HRY:

Mafia: The City Lost of Heaven (2002, Illusion Softworks)

Mafia II (2010, 2K Games)

Prince of Persia (1989, Brøderbund)

FILMY:

Kinoautomat: Člověk a jeho dům (1967, režie Radúz ČINČERA)

LITERATURA

BOLTER, Jay David – Grusin, Richard

1999 *Remediation : Understanding New Media* (Cambridge, Mass. – London: The MIT Press)

GOODMAN, Nelson

2007 [1976] *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*, přel. Tomáš Kulka a kol. (Praha: Nakladatelství Academia)

HERMAN, David – JAHN, Manfred – RYAN, Marie-Laure

2005 *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. (New York: Routledge)

JANDA, Luděk

2005 „Cutscenes", *Cinepur* 13, č. 42, s. 26

MURRAY, Janet

1998 *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (Cambridge, Mass.: The MIT Press)

PERRON, Bernard – WOLF, Mark J. P. (edd.)

2003 *The Video Game Theory Reader* (New York – London: Routledge)

2008 *The Video Game Theory Reader* 2 (New York – Abingdon: Routledge)

RYAN, Marie-Laure

2001 *Narrative as Virtual Reality*: *Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press)

2006 *Avatars of Story* (Minneapolis – London: University of Minnesota Press)

Digital Games and Narrativity

The nature of digital games has changed recently due to new technical possibilities. This may be observed i. a. in the fact that the originally supportive narrativity has been replaced by narrative structure imbedded in the structure of the game. The aim of the paper is to identify border zones between games provided with a genuine narrative level, and those that lack it. Subsequently, individual narrative techniques and devices of this particular genre of digital games are described and analyzed.

Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Čtenář – čtenář-autor – uživatel?

ANNA LUKEŠOVÁ

Prudký rozvoj moderních technologií, jako jsou celosvětové informační sítě, virtuální realita, multimediální komunikace či digitalizace textu a jejich stále širší uplatňování ve všech oblastech umění výrazně ovlivňuje a formuje podobu produkovaného sdělení – textu. Autorům se otevírají nové obzory, nabízejí nové pracovní nástroje, skýtající nové, dosud pouze tušené možnosti. V souvislosti s tím dochází k výrazné transformaci tradičních či vzniku nových typů narativních struktur. Text literárního díla se v součinnosti s počítačem a možností konektivity mění v hypertext, svébytný svět si vytvářejí počítačové hry. Jako vlastnost mimořádně důležitá se u nových narativních struktur jeví interaktivita s vnímatelem, možnost zapojení recipienta do procesu utváření díla-textu. Díla se stávají objektem i procesem, artefaktem i aktivitou zároveň. V návaznosti na zalíbení dnešní společnosti v interaktivitě, participaci a hravosti v různých podobách v jakémkoliv druhu komunikace můžeme pozorovat také tendenci k multimedialitě, k propojování textu, zvuku, obrazu, ke snaze oslovit recipienta v rámci jediného uměleckého zážitku různými „kanály". V důsledku těchto proměn došlo k revolučním změnám samozřejmě i na straně příjemce sdělení, který se setkává s novým typem vnímatelské i uživatelské zkušenosti.

Badatelé opírající se o naratologické přístupy zkoumají interaktivní texty jako jednu z možných realizací narativity coby transmediálního fenoménu a aplikují na ně stávající literárněvědné koncepty s důrazem na místo těchto textů ve vývoji textuality. Jako alternativu k těmto přístupům zde představíme originální koncept kybertextu, jenž se etabloval především na platformě studia počítačových her.

Hlavním cílem studie je vymezit interaktivní narativ, poukázat na rozdílnost zážitku recipienta interaktivního textu a nastínit možnost uchopení těchto textů z jiného pohledu, než jaký nabízí tradiční naratologie.

1. Vymezení pojmu interaktivní narativ

Pokud se blíže zaměříme na problematiku interaktivních textů, zjistíme, že mezi teoretiky panuje pouze malá shoda v definici interaktivních narativů jako žánru – pokud vůbec připouštějí, že něco takového existuje a lze to definovat.

Těžko ovšem hledat shodu i u složek tohoto pojmenování, a to *interaktivní* a *narativ*. V rámci této studie se nehodláme zabývat diskuzemi vedenými nad významem těchto pojmů, protože už samo vymezení narativu v jednotlivých teoretických systémech by vydalo na samostatnou práci. Všechny pojmy užíváme v míře potřebné pro cíle studie.

1.1 Narativ

Termín narativ chápeme jako: „vylíčení[1] (výsledek i proces, objekt i akt, strukturu i strukturaci) jedné či více skutečných či fiktivních událostí, sdělovaných jedním či více (více či méně zřetelnými) vypravěči jednomu, dvěma či více (více či méně zřetelným) adresátům“ (PRINCE 1987: 58), jako sémiotický fenomén, jenž přesahuje hranice žánrů a médií (je transmediální).

Marie-Laure Ryanová charakterizuje narativní text:

> Narativní je takový text, který naší mysli zpřítomňuje určitý svět (prostředí) a obsazuje jej inteligentními činiteli (postavami). Tito činitelé se podílejí na jednání a dění (událostech, ději), které vyvolávají globální změny ve světě příběhu. Vyprávění je tak mentální reprezentací kauzálně propojených stavů a událostí, která zachycuje část historie tohoto světa a jeho členů.
> (RYAN 2004a: 337)

V souvislosti s cíli práce nepovažujeme za nutné rozlišovat v návaznosti na formalisticko-strukturalistický přístup k narativu dvě úrovně (či aspekty) analýzy, které literární vědci běžně nazývají *příběh* a *diskurz* (přibližné ekvivalenty dichotomií *fabule – syžet*, *histoire – récit*), přičemž první termín označuje události, jež text konstruuje, a druhý způsob, jímž jsou tyto události vylíčeny.

[1] To odlišuje epické vyprávění od jevištní prezentace dramatu, kde jsou události místo líčení přímo předváděny.

1.2 Interaktivita

S pojmem *interaktivní* se obecně setkáváme především ve dvou základních významech – ve významu interakce obecně komunikační a poté ve spojení s tzv. *novými médii*.

Interakce (interaktivita) je obecně chápána jako vzájemné působení dvou či více[2] činitelů. Jde o jednu ze základních charakteristik komunikace, ať již máme na mysli komunikaci mezi jedinci lidského druhu, či například komunikaci jednotlivce s počítačovou matricí. Termín tedy obecně zdůrazňuje aktivní zapojení účastníků komunikace.

V souvislosti s novými médii bývá interaktivita chápána jako jedna z jejich charakteristických vlastností. Mnohdy je dokonce, vzhledem ke stále výraznějšímu intermediálnímu charakteru nově vznikajících děl a problematice jejich teoretického uchopení, považována za rámec, na jehož základě lze vyčlenit nová média. Marie-Laure Ryanová si klade otázku, zda nová média povedou ke vzniku nových druhů narativu, a jako první charakteristiku digitálních médií uvádí jejich reaktivní a interaktivní charakter; interaktivita je podle ní odpovědí na záměrné akce uživatele (RYAN 2004a: 338).

Spojení adjektiva *interaktivní* s tzv. novými médii a digitálními technologiemi samozřejmě není náhodné – k etablování interaktivního umění totiž docházelo především v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století v přímé návaznosti na prudký vývoj informačních technologií započatý ještě o desetiletí dříve. A je samozřejmě neoddiskutovatelné, že prostředí vytvářená moderními informačními technologiemi se jeví jako ideální platforma pro posouvání hranic interaktivní umělecké tvorby. Při užívání termínu ve spojení s médii je ovšem nutné mít se na pozoru před nechtěnými konotacemi. Teoretik kybertextu Espen Aarseth je k termínu interaktivita všeobecně velmi kritický. V souvislosti s novými médii zdůrazňuje především, že adjektivum interaktivní bývá neodůvodněně spojováno s moderními technologiemi ve vztahu k technologiím starším. Dále kritizuje termín jako vágní, „konotující obrazovky počítačů, uživatelskou svobodu a personalizovaná média, ale nedenotující nic“ (AARSETH 1997: 48). Ve své teorii termín interaktivní narativ nahrazuje pojmem „ergodický text“ (tamtéž: 1).

V textu se primárně budeme zabývat specifickým typem interakce s uměleckým dílem. Nejde však o typ interakce s textem, jaký v návaznosti na fenomenologickou filozofii formuloval v osmdesátých letech 20. století Wolfgang Iser ve své teorii implicitního čtenáře (Iser 1972).

[2] V kontextu interaktivity ve spojení s textem se např. u počítačových her mohou na průchodu textem podílet celé skupiny hráčů.

Pojmem *interaktivita* budeme rozumět interakci příjemce sdělení s takovým druhem textu, který tento specifický přístup příjemce sdělení vyžaduje, protože v závislosti na strukturní organizaci textu čtenář ani nemůže postupovat narativem bez participace na jeho utváření. (Například bez kliknutí na odkaz umístěný v určitém bodě hypertextu, tzv. *uzlu*, nelze postupovat k další části textu, tzv. *lexii*.)

Měřítkem interaktivity bude „možnost nového materiálního přizpůsobení a uspořádání sdělení jeho přijímačem" (LÉVY 2000: 34). Tedy v případě literárního díla možnost čtenáře podílet se na strukturaci narativu recipovaného díla.

1.3 Interaktivní narativ

Tento typ narativu tedy chápeme jako dílo, při jehož recepci si čtenář nebo publikum ve specifických bodech musí vybrat mezi větvícími se možnostmi cesty narativem. Jedná se o transmediální fenomén, to znamená, že s tímto typem narativity se můžeme setkat v textech slovníkového typu, digitálních videoinstalacích, ve všech typech hypertextů nebo i v počítačových hrách, v nichž si hráč k tomu, aby dosáhl cíle hry, musí vybrat jednu z alternativ postupu textem.[3]

2. Teoretické přístupy k interaktivním textům

V současné literární vědě se setkáváme se dvěma výraznými, ucelenými a obecně přijímanými pojetími tohoto typu narativních struktur. První vychází z tradice literární vědy a studuje interaktivní texty jako jednu z možných realizací transmediálního fenoménu narativity, vyprávění příběhu. Aplikuje tedy na interaktivní texty stávající literárněvědné koncepty. Jedná se o komparativní a generalizující přístupy, v jejichž rámci jsou interaktivní texty vymezovány ve vztahu k ostatním textům, tzn. porovnávány s klasickými romány, dramaty apod. Důraz je tedy kladen na místo tohoto typu textů ve vývoji textuality literárního díla.[4] Z výrazných představitelů tohoto tradičnějšího pojetí zmiňme například teoretičku digitálních médií Janet H. Murrayovou či naratoložku Marie-Laure Ryanovou. Druhý z přístupů, originální koncept *kybertextu,* představil

[3] U některých počítačových her je narativní složka odsunuta do pozadí a jsou organizovány na základě jiných, především ludických principů.

[4] Pravděpodobně to lze také považovat za jeden z důvodů, proč se ze strany literární vědy dostalo teoretické pozornosti dříve hypertextům než například počítačovým hrám (tzv. adventurám). Hypertext, přestože je vývojově mladší než tyto počítačové hry, lze z tohoto pohledu snáze začlenit do vývoje textuality jako pokračování textuality literárního díla.

Espen Aarseth ve své knize *Cybertext: Perspectives of Ergodic Literature* (1997), která je považována za kanonický text tohoto pojetí. Interaktivní texty chápe jako realizaci zvláštního „řádu" textu, přičemž jejich odlišnost tkví v tom, že vyžadují po recipientovi určitý typ uživatelské aktivity, nadstandardní vůči běžným textům.

Protože se jedná o koncept v českém literárněvědném prostředí relativně málo známý, objasníme nejprve jeho hlavní stanoviska.

2.1 Kybertext a ergodická literatura

Jak již bylo předesláno, od běžných textů odlišují kybertext především nadstandardní požadavky na čtenáře. A právě možnost interakce nahrává teoretickému uchopení tohoto typu textů z pozice ludologů, to jest uznáním hry jako jejich základního organizačního principu.

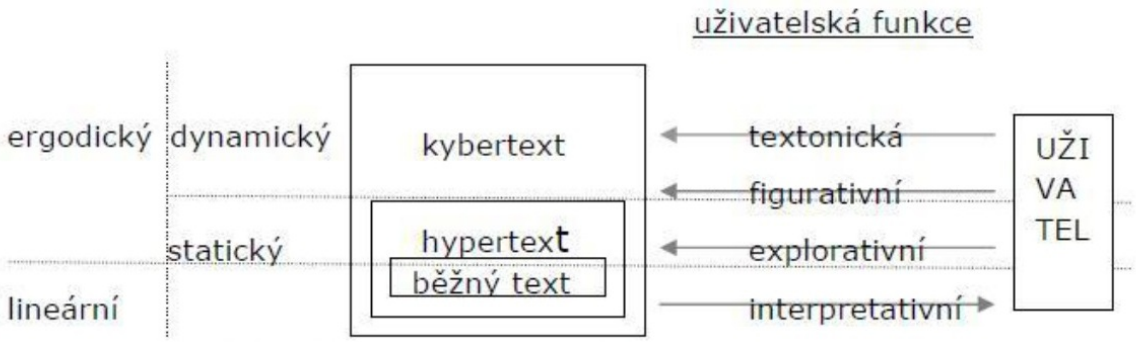
> Čtenář kybertextu je hráčem, gamblerem, kybertext je světem hry anebo hrou světa; v těchto textech je možné objevovat, ztrácet se a odhalovat tajné cesty, a to nikoli metaforicky, ale pomocí topologických struktur textu [...]
> (AARSETH 1997: 4)

Vzhledem k možnosti čtenářské volby je nutné, aby dílo bylo svým způsobem otevřené, nabízelo různé cesty narativem. Topologii kybertextu srovnává Aarseth s topologií stroje – kybertext je pro něj mechanismem, který na základě interakce s uživatelem produkuje různé podoby textu či čtenářského zážitku. Takový přístup umožňuje Aarsethovi klasifikovat texty bez závislosti na textovém médiu (tisk, digitální formát), a tudíž vytvořit kategorii, ve které se setkávají jak literární díla, tak produkty tzv. interaktivní kinematografie, hypertextová produkce, díla tzv. počítačové či digitální literatury či počítačové hry. Všechny tyto texty spojuje právě požadavek na recipienta, aby se v různě velké míře fyzicky podílel na utváření jejich narativní struktury, ovlivňoval ji, v případě počítačových her postup narace konfiguroval.[5] „Kybertext je strojem produkujícím různé významy" (AARSETH 1997: 3)„je úhel pohledu na všechny formy textuality, způsob, jak rozšířit oblast zájmu literární vědy, aby zahrnula fenomény, které jsou dnes vnímány mimo její oblast, nebo jsou marginalizovány – anebo dokonce vůči ní stavěny do opozice [...], a to ze zcela vedlejších důvodů" (TAMTÉŽ: 18); Kybertext […] je široké pole (nebo způsob nazírání) možných textualit, vnímaných jako typologie strojů, jako různé druhy literárních

[5] Viz uživatelské funkce v následujícím schématu.

komunikačních systémů, kde funkční rozdíly mezi mechanickými částmi hrají určující roli v nastavování estetického procesu“ (TAMTÉŽ: 22).

Pro popis textů, jež vyžadují po čtenáři specifický druh účasti na vytváření sdělení, vytváří Aarseth vlastní pojmový aparát. Negativně se vymezuje vůči termínu interaktivita. Kromě neopodstatněných konotací, které jsou podle něj s termínem spojovány, mu vadí, že termín nevychází z podstaty média, ale pouze z povahy vztahu čtenáře a textu. Trvá na tom, že to, co někteří teoretici označují jako interaktivitu, „je pravděpodobně lepší charakterizovat jako spoluúčast, hru či prostě užívání. Není to správný popis díla, jež umožňuje uživateli přispívat“ (TAMTÉŽ: 49). Navrhuje proto toto označení nahradit pojmem *ergodicita*.[6] Východiskem pro formulování rámce ergodických textů pak Aarsethovi není vztah uživatele a textu, nýbrž jeho povaha a specifické vlastnosti. Text klasifikuje na základě tzv. uživatelských funkcí, tj. podle typu aktivity, kterou vyžaduje po čtenáři. Funkce nadstandardní běžnému textu (tzn. možnost s textem interagovat, ovlivňovat jeho narativní strukturu) se v Aarsethově pojetí nazývají ergodické.



Uživatelské funkce a typy textů v teorii kybertextu Espena Aarsetha.

Jak vidíme na schématu, Aarseth typ vnímatelovy práce textem klasifikuje pomocí čtyř typů funkcí: *interpretativní, explorativní*, *figurativní* a *textonické* (TAMTÉŽ: 64–65).[7] Rozlišení těchto uživatelských funkcí umožňuje odlišit míru zapojení čtenáře/hráče při pohybu kybertextem lexikonového typu od čtení hypertextu či pohybu v počítačové hře. Raine Koskimaa považuje Aarsetha za prvního teoretika, který objasnil rozdíl mezi interaktivitou tradiční[8] a digitální literatury tím, že interaktivitu kategorizoval do čtyř typů funkcí čtenáře/uživatele: interpretační,

[6] Z řeckého *ergon* – práce, *hodos* – cesta.
[7] Překlad označení funkcí a schéma převzato ze ŠVELCH 2007: 14.
[8] Tradiční interaktivitou je zde pravděpodobně myšlena spolupráce čtenáře na utváření smyslu jakéhokoli lineárního textu formulovaná Wolfgangem Iserem v rámci recepční estetiky.

průzkumnické,[9] konfigurační[10] a textonické. „Aarsethovy typy uživatelských funkcí mohou sloužit zároveň jako demonstrace rozdílů mezi čtením tradiční a ergodické literatury. Zatímco čtenářskou funkcí u tištěné literatury je interpretace, průzkumnická funkce jako navigace multilineárním dílem je spojená s každým druhem ergodické literatury, tištěné i digitální. Konfigurace podle Aarsethovy definice znamená možnost částečně měnit obsah díla, například přidávat vlastní linky. Funkce textonická, do které zahrnuje i programování, je samotná participace na psaní textu" (cit. dle HUSÁROVÁ 2009: 17–18).

Možnosti volby pohybu daným ergodickým textem, tzn. aktivace explorativní, figurativní či textonické funkce jsou samozřejmě podmíněny topologickou strukturou díla.

3. Posun role čtenáře při interakci s textem

Nutnost podílet se na utváření narativní struktury díla samozřejmě modifikuje i čtenářskou interakci s textem. Ze čtenáře se stává uživatel. Tyto rozdíly jsou patrné především u interakce s určitým typem ergodických textů, jako jsou například počítačové hry – především tzv. adventury.[11] Při pohledu z této perspektivy se dle našeho mínění vyjevuje problém, zda je možno vzhledem k rozdílné čtenářské aktvitě tyto ergodické texty pojmout na základě klasických naratologických konceptů. Samozřejmě je zjevné, že počítačové hry se zcela neobejdou bez narativní složky, a nelze je tedy vyjímat z předmětu studia literární teorie nebo tvrdit, že komparativní přístupy nejsou relevantní a přínosné.

Jako východisko pro „běžné" pojetí čtenářské aktivity jsme zvolili koncept *implicitního čtenáře* formulovaný v návaznosti na fenomenologickou filozofii Wolfgangem Iserem jako součást recepční teorie. Samozřejmě se nejedná o jediný možný přístup ke vztahu mezi textem a čtenářem. Vycházíme z něj, protože jde o koncept pravděpodobně nejrozšířenější a nejužívanější, a protože právě recepční estetika v literární vědě posunula vnímání čtenáře k přiznání aktivního podílu na utváření významu díla. Podle Isera je totiž účast příjemce sdělení jedním ze základních předpokladů recepce textu vůbec. Fikční svět totiž nemůže z textu vyplynout bez procesu dekódování, procesu, v němž příjemce vykazuje stejný podíl aktivity při rekonstrukci fikčního (zobrazovaného) světa jako původce sdělení při jeho konstrukci. Toto

[9] My užíváme překladu explorativní.
[10] My užíváme překladu figurativní.
[11] Adventury (*adventure games*) jsou hry, ve kterých hráč přejímá roli protagonisty v interaktivním příběhu. Cílem je objevovat možnosti postupu hrou a vyřešit její zápletku, tzn. hru dohrát.

dekódování, proces čtení narativu, je chápáno jako dynamický soubor mentálních procesů, při nichž čtenář k aktuálně recipované informaci vztahuje informace již získané a vlastní hypotézy o informacích budoucích, čímž jsou vyplněny „mezery" v textu a je možné dosažení narativní koherence. Iser rozlišuje dva póly díla – umělecký, jenž se vztahuje k textu vytvořenému autorem, a estetický, představující právě tuto konkretizaci uskutečňovanou čtenářem (srov. ISER 1978).

Co se ovšem stane, pokud dojde k posunu v rovině organizace díla? Iser totiž sice připouští, že dílo vychází ze spolupráce autora a čtenáře, ovšem v tom smyslu, že narativní struktura díla je pevně dána autorem a proměnlivé a od čtenáře odvislé jsou pouze spoje, které čtenář v závislosti na svých možnostech, zkušenostech a očekáváních mezi jednotlivými „částmi" díla, skutečnostmi, udělá. A přestože Iserova teorie nutně vede k uznání existence různých variant, různých konečných smyslů modifikovaných jejich čtenářem, je nutné si uvědomit, že interakce mezi dílem a čtenářem je jaksi „statická" a jednotlivé varianty jsou jen *různými možnostmi čtení*, ale ne *čteními různého narativu*.

Podle Isera text nabízí čtenáři možnost konstituovat jeho význam – „v aktu čtení se uskutečňuje (pro každé literární dílo ústřední) interakce mezi strukturou díla a jeho příjemcem" (ISER 1978: 12). U textů, které nabízejí interaktivitu ve smyslu, jak byla definována na počátku našeho výkladu, ovšem není čtenář/uživatel konfrontován se statickým textem, nýbrž se stává součástí systému, který se neustále vyvíjí jako dynamický objekt. Aarsethova teorie tedy počítá s „jiným" typem interakce. „Jeho čtenář" plní navíc tzv. *extranoematickou* funkci[12] (AARSETH 1997: 1). Tato funkce umožňuje čtenáři/uživateli textu ovlivňovat sémiotickou sekvenci, tzn. podílet se na konstruování toho, co je recipováno. Z pohledu Aarsethovy typologie uživatelských funkcí textu zastavuje se Iserova interakce na úrovni textů bez ergodických vlastností. Veškerá interakce s textem, již popisuje Iser, se totiž odehrává pouze v rovině interakce s textem vedoucí k utváření jeho významu, tedy v rovině funkce *interpretativní*. Role čtenáře ergodických textů ovšem zahrnuje i aktivaci dalších funkcí v závislosti na typu recipovaného textu.

Aarseth tedy při klasifikaci ergodických textů posunuje základní tezi Iserovy recepční teorie, teorii nedourčenosti, tezi, že proces čtení se uskutečňuje jako zaplňování prázdných míst v sémantické struktuře textu. Ergodické texty (a především pak některé počítačové hry – tzv. *adventury*) ovšem vykazují jakousi druhou rovinu prázdných míst, která je nutné doplnit, aby vůbec text mohl dál pokračovat. Aby mohlo být realizováno to, co Iser u literárního díla nazývá

[12] Extranoematická funkce se tak stává nadřazeným pojmem uživatelských funkcí definovaných Aarsethem (viz schéma).

estetickým pólem, musí u těchto textů nejprve proběhnout jiný typ interakce se čtenářem. Je ovšem nutno neopomenout rozdíl mezi těmito prázdnými místy v textu literárního díla (v iserovském smyslu) a u počítačových her. Na rozdíl od běžných textů totiž u her tato místa slouží spíše jako filtr, který dovoluje pouze v případě „správné" (relevantní) čtenářské interakce pokračovat dále textem (AARSETH 1997: 111). Příběh se tedy utváří jako konkrétní realizace z množství potenciálních realizací příběhu právě na základě čtenářské aktivity. Další výrazný rozdíl mezi narativní a ergodickou situací, a tedy *čtenářským* a *uživatelským* zážitkem je, že při hraní hry se uživatelská aktivita nemusí dobrat „zdárného" konce – hráč nemusí být s to hru dohrát, a tak uskutečnit závěrečné „osmyslení" textu. Čtenář běžného narativu může po celou dobu čtení předpokládat, že všechny akce (byť jejich smysl mu nemusí být ve chvíli čtení zřejmý) na konci nabudou smyslu, aby narativ dosáhl koherence. Hráč hry ovšem neví, jestli akce, přestože jsou relevantní (tj. umožňují určitý postup hrou) povedou k onomu závěrečnému osmyslení. Hráč se tedy po celou dobu průchodu textem nachází v jakési nejistotě: pojem příběh, tak jak jej chápe literární věda, se ve hře rozkládá, protože pozornost hráče je upřena k jakémusi neuchopitelnému příběhu, který se zde dynamicky vyvíjí.

Závěrem

V příspěvku jsme se pokusili vymezit interaktivní narativ a proměnu čtenářského zážitku takového typu narativu, kdy se čtenář mění z pasivního recipienta v aktivního spolutvůrce narativní struktury, a to s oporou teorie ergodických textů Espena Aarsetha. Tu lze přijmout minimálně jako zajímavou alternativu k dosavadním pokusům o naratologický výklad těchto jevů. Interaktivní texty, především počítačové hry, vyvolávají mnohé otázky, jež se často se dotýkají limitů současných literárněvědných konceptů. Uveďme například obtížnost teoretického uchopení mnohorozměrného prostoru, který namísto lineární struktury klasických literárních textů nabízejí texty ergodické. Stejně tak se komplikuje uchopení povahy čtenářského zážitku: Jak se například vypořádat s rolí uživatele textu (počítačové hry), který na sebe zároveň přebírá roli hlavní postavy?[13] To jsou jen některé problémy, které se nabízejí k dalšímu zkoumání.

[13] S níž se do značné míry identifikuje a má tendenci vyhodnocovat její konání a jeho následky jako své vlastní; postavu pak spíše vnímá jako svou extenzi, kterou ovládá.

LITERATURA

AARSETH, Espen J.

1997 *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (Baltimore: The John Hopkins University Press)

2001 „Computer Game Studies, Year One", *Game Studie*s 1, č. 1, http://www.gamestudies.org/0101/editorial.html [přístup 12. 4. 2010]

2005 [Blog entry on Umea Aarseth/Jenkins Debate.], *Ludonauts.com,*

http://www.ludonauts.com/index.php/2005/02/27/p208 [přístup 30. 5. 2005]

DOUGLAS, Jane Yellowlees

2000 *The End of Books – Or Books without End?: Reading Interactive Narratives* (Ann Arbor: University of Michigan Press)

ESKELINEN, Markku

2001 „Cybertext Theory and Literary Studies, A User's Manual", *Altx.com,*

http://www.altx.com/ebr/ebr12/eskel.htm [přístup 12. 4. 2010]

HERMAN, David – JAHN, Manfred – RYAN, Marie-Laure. (eds.).

2005 *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (London – New York: Routledge)

HUSÁROVÁ, Zuzana

2009 *Písanie v interaktívnych médiách. Digitálna fikcia*, disertační práce, Bratislava: Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied

ISER, Wolfgang

1974 [1972] „The Reading Process", in idem: *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: Johns Hopkins University Press), s. 274–294

1978 [1976] *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: Johns Hopkins University Press)

JENKINS, Henry

2004 „Game Design as Narrative Architecture", in Noah Wardrip-Fruin – Pat Harrigan (eds.): *First Person: New Media as Story, Performance, and Game* (Cambridge, Mass.: The MIT Press), s. 118–130 (dostupné též na http://web.mit.edu/cms/People/henry3/games&narrative.html [přístup 12. 4. 2010])

JUUL, Jesper

2003 „The Game, the Player, the World: Looking for a Heart of Gameness", in Marinka Copier – Joost Raessens (eds.): *Level Up: Digital Games Research Conference Proceedings* (Utrecht: Utrecht University), s. 30–45 (dostupné též na http://www.jesperjuul.net/text/gameplayerworld/ [přístup 12. 4. 2010])

KOSKIMAA, Raine

2000 *Digital Literature: From Text to Hypertext and Beyond*, disertační práce, Jyväskylä: University of Jyväskylä (dostupné též na http://users.jyu.fi/~koskimaa/thesis/thesis. shtml [přístup 9. 9. 2008])

LÉVY, Pierre

2000 *Kyberkultura* (Praha: Karolinum)

MONTFORT, Nick

2000 „Cybertext Killed the Hypertext Star", *Electronic book review*,

http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/cyberdebates [přístup 12. 10. 2010]

MURRAY, Janet

1998 *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (Cambridge, Mass.: The MIT Press)

PRINCE, Gerald

1987 A *Dictionary of Narratology* (Lincoln & London: University of Nebraska Press)

RYAN, Marie-Laure

2001 *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Baltimore: Johns Hopkins University Press)

2004a „Will New Media Produce New Narratives?" in Marie-Laure Ryan (ed.): *Narrative Across Media* (Lincoln – London: University of Nebraska Press), s. 337–359

2004b „Digital Media" in Marie-Laure Ryan (ed.): *Narrative Across Media* (Lincoln – London: University of Nebraska Press), s. 329–330

2004c „Introduction", in Marie-Laure Ryan (ed.): *Narrative Across Media* (Lincoln – London: University of Nebraska Press), s. 1–40

SZCZEPANIK, Petr

2002 „Intermedialita", *Cinepur* 9, č. 22, s.36 (dostupné též na http://www.cinepur.cz/article.php?article=5 [přístup 12. 4. 2010])

ŠVELCH, Jaroslav

2007 *Počítačové hry a jejich místo v mediálních studiích* (Praha: Mediální řada MED, FSV UK)

Reader – Reader-(co)author – User?

The essay inquires into the phenomenon of interactive narrativity. After having explained the key notions such as narrative, interactivity, and interactive narrative, an alternative approach intended to grasp the related phenomena emerging from the dynamic development of advanced technologies is presented, based on the concept of cybertext by Espen Aarseth. The nodal point of this concept is the user function, which seems to provide an efficient base for pursuing the changes of reader/user role. Basically, the reader role is transformed from that of a passive recipient into an active co-author of narrative structure. The issues that we touch upon in the essay obviously encourage scholars to further, both extensive and intensive research.

Cena Vladimíra Macury byla udělena Bc. Anetě Zatloukalové (Masarykova univerzita, Brno, FF, Ústav české literatury a knihovnictví, 2. roč. Mgr. studia) za referát *Krvavý román Josefa Váchala v adaptaci Jaroslava Brabce*.

Čestné uznání Vladimíra Macury bylo uděleno Mag. Julii Miesenboeck (Universität Wien, PKF, Institut für Slawistik, 4. roč. Mgr. studia bohemistiky) za referát *Fotografie jako voyeuristické médium v literatuře a ve filmu* a Mgr. Jánu Kralovičovi (Trnavská univerzita, FF, Katedra dejín a teórie umenia, 2. roč. dokt. studia) za referát *Portrét mesta alebo Po stopách pouličného chodca.*

Seznam účastníků

PhDr. Lucie Antošíková (Universität Wien, PKF, Institut für Slawistik)
Bc. Zofia Baldyga (Uniwersytet Warszawski, WP, Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej)
Mgr. Martin Boszorád (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, FF, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie)
Mgr. Petr Bubeníček, Ph.D. (Masarykova univerzita, Brno, FF, Ústav české literatury a knihovnictví)
Dr. hab. Joanna Czaplińska (Uniwersytet Opolski, Katedra Slawistyki)
doc. RNDr. Miroslava Černochová, CSc. (proděkanka pro zahraniční vztahy PedF UK)
Mgr. Lucie Česálková, Ph.D. (Masarykova univerzita, Brno, FF, Ústav filmu a audiovizuální kultury)
Mgr. Stanislava Fedrová (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav pro dějiny umění)
PhDr. Jakub Flanderka (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav české literatury a literární vědy)
Mgr. Michal Charypar, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
Ing. Pavel Janáček, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav české literatury a literární vědy)
doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Katedra divadelní vědy; DAMU)
PhDr. Alice Jedličková, CSc. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, PedF, Katedra bohemistiky)
PhDr. Lenka Jungmannová, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
Bc. Klaudia Kaczmarek (Uniwersytet Opolski, WF, Katedra slawistyki)
Mgr. Pavel Kořínek (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav české literatury a literární vědy)
Mgr. Jiří Koten, Ph.D. (Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, PedF, Katedra bohemistiky – Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i)
Mgr. Daniel Kováčik (Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra, FF, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie)
Mgr. Ján Kralovič (Trnavská univerzita, FF, Katedra dejín a teórie umenia)
Mgr. Iva Krejčová, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, PedF, Katedry české literatury)
Mgr. Jana Kršiaková (Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra, FF, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie)
Bc. Ľuboš Lehocký (Univerzita Konštantína Filozofa Nitra, FF, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie)
Mgr. Anna Lukešová (Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav českého jazyka a teorie literatury)
Mgr. Zuzana Malá (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav české literatury a literární vědy)

Mgr. Vojtěch Malínek (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav české literatury a literární vědy)
prof. PhDr. Petr Mareš, CSc. (Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav českého jazyka a teorie komunikace)
Mgr. Iveta Mindeková (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc. (Univerzita Karlova, Praha, PedF, Katedry české literatury)
Mag. Julia Miesenboeck (Universität Wien, PKF, Institut für Slawistik)
Mgr. Lucia Miklošková (Trnavská univerzita, FF, Katedra dejín a teórie umenia)
Bc. Eva Palkovičová (Univerzita Komenského, Bratislava, FF, Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy)
PhDr. Tomáš Pavlíček, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
PhDr. Lucie Peisertová (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav české literatury a literární vědy)
PhDr. Karel Piorecký, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
Mgr. Petr Píša (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav českých dějin)
Bc. Maciej Podlasin (Uniwersytet Warszawski, WP, Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej)
Mgr. Miroslava Režná, PhD. (Univerzita Konštantína filozofa, Nitra, FF, literárnej a umeleckej komunikácie)
Mgr. Jakub Říha (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
Mgr. Hana Říhová (Ostravská univerzita, FF, Katedra české literatury a literární vědy, teorie a dějiny české literatury)
Mgr. Zdeněk Smolka, Ph.D. (Ostravská univerzita, FF, Katedra české literatury, literární vědy a dějin umění)
Tomáš Suk (Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, PedF, Katedra bohemistiky)
Mgr. Ivona Turinská (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav české literatury a literární vědy)
Mgr. Martin Tvrdý (Trnavská univerzita, PedF, Katedra slovenského jazyka a literatúry)
Mgr. Ivana Vaľková (Univerzita P. J. Šafárika, Košice, FF, Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie)
Mag. Dr. Michael Wögerbauer (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
Bc. Aneta Zatloukalová (Masarykova univerzita, Brno, FF, Ústav české literatury a knihovnictví)

Studentská literárněvědná konference PRAHA

Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, v. v. i., ve spolupráci s Pedagogickou fakultou Univerzity Karlovy pořádají ve dnech **27. a 28. dubna 2011**

10. ročník studentské (intermediální) konference

Kniha, filmový pás, internet

středa 27. dubna

9.00–9.25 prezentace

9.25 zahájení

9.30–10.10 Filmová adaptace literární předlohy

Bc. Ľuboš Lehocký (Univerzita Konštantína Filozofa Nitra, FF, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 1. roč. Mgr. studia): *Muška* v inom svetle

Bc. Aneta Zatloukalová (Masarykova univerzita, Brno, FF, Ústav české literatury a knihovnictví, Český jazyk a literatura, 2. roč. Mgr. studia): *Krvavý román* Josefa Váchala v adaptaci Jaroslava Brabce

10.10–10.30 diskuse

10.30–10.50 přestávka

10.50–11.30 Mediální aspekty interpretace díla

Bc. Maciej Podlasin (Uniwersytet Warszawski, WP, Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej, 1. roč. Mgr. studia): Zobrazení symbolického násilí ve Fuksově *Spalovači mrtvol*

Bc. Klaudia Kaczmarek (Uniwersytet Opolski, WF, Katedra slawistyki, 1. roč. Mgr. studia): *Bratři Karamazovi* Petra Zelenky jako aktualizovaná interpretace románu Dostojevského

11.30–11.50 diskuse

11.50–14.00 oběd

14.00–14.40 Podoby historicity v literární a filmové tvorbě

Mgr. Ivana Vaľková (Univerzita P. J. Šafárika, Košice, FF, Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie, 1. roč. dokt. studia): Prípad Jakubisko alebo O histórii na plátne v dvoch obrazoch

Bc. Eva Palkovičová (Univerzita Komenského, Bratislava, FF, Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy, 2. roč. Mgr. studia): Ako si vychovat rodičov? Schematizácia literatúry a filmu – hlas radikálnej mládeže prvej polovice 60. rokov

14.40–15.00 diskuse

15.00–15.20 přestávka

15.20–16.20 Vizualita a vizualizace

Mgr. Martin Tvrdý (Trnavská univerzita, PedF, Katedra slovenského jazyka a literatúry, 1. roč. dokt. studia): Prvky vizualizácie v novele Dominika Tatarku *Panna zázračnica*

Mgr. Lucia Miklošková (Trnavská univerzita, FF, Katedra dejín a teórie umenia, 2. roč. Mgr. studia):
Záhyby diela ako intertextuálna knižnica

Mgr. Jana Kršiaková (Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra, FF, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 1. roč. dokt. studia): O políčkach a paneloch... a trochu aj o Pac-manovi

16.20–16.50 diskuse

16.50–17.10 přestávka

17.10–17.50 Pozorování a pozorovatelství

Mag. Julia Miesenboeck (Universität Wien, PKF, Institut für Slawistik, 2. ročník Mgr. studia): Fotografie jako voyeuristické médium v literatuře a ve filmu

Mgr. Ján Kralovič (Trnavská univerzita, FF, Katedra dejín a teórie umenia, 2. roč. dokt. studia): Portrét mesta alebo Po stopách pouličního chodca

17.50–18.10 diskuse

18.15–? společenský program

čtvrtek 28. dubna

9.30–10.10 Narativita ve filmu a virtuálním světě her

Mgr. Daniel Kováčik (Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra, FF, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2. roč. dokt. studia): Časové modality naratívu a spôsoby ich diskurzívneho stvárnenia v literárnom a filmovom médiu

Tomáš Suk (Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, PedF, Katedra bohemistiky, 2. roč. Mgr. studia): Počítačové hry a narativita

10.10–10.30 diskuse

10.30–10.50 přestávka

10.50–11.50 Čtenář jako uživatel multimédií

Mgr. Anna Lukešová (Univerzita Karlova, Praha, FF, Ústav českého jazyka a teorie literatury, 1. roč. dokt. studia): Čtenář – čtenář-autor – uživatel? Role recipienta v interaktivním narativním prostředí

Bc. Zofia Baldyga (Uniwersytet Warszawski, WP, Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej, 1. roč. Mgr. studia): Klikněte zde. Mluvčí, příjemce a proces četby literárního hypertextu

Mgr. Hana Říhová (Ostravská univerzita, FF, Katedra české literatury a literární vědy, teorie a dějiny české literatury, 1. roč. dokt. studia): Multimediální hry jako tvůrčí princip Petra Nikla

11.50–12.20 diskuse

12.20–12.35 porada členů poroty

12.35 vyhlášení Ceny Vladimíra Macury, závěr konference

Za vydatnou pomoc při ediční a technické přípravě sborníku děkuji Pavlu Kořínkovi, za korekturu slovenských referátů Márii Pavligové.

Kniha, filmový pás, internet

10. ročník studentské (intermediální) konference
Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 27.–28. dubna 2011

Ediční příprava a redakce: Alice Jedličková

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Praha 2012

ISBN 978-80-85778-84-7