Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra bohemistiky

Komparace významových stránek Zámku a jeho filmových adaptací prostřednictvím analýzy okularizací

Comparison of the semantic aspects of the Castle and its film adaptations through the analysis of the ocularizations

Magisterská diplomová práce

Vypracoval: **Bc. Jiří Gottlieber**

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

Obor: Česká filologie – Filmová věda

Olomouc 2013

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

V Olomouci 26. 4. 2013

.....

Děkuji PhDr. Janu Schneiderovi, Ph.D. za odborné vedení za obětovaný čas, za podporu a trpělivost.

Obsah

Obsah....3
1. Úvod....4
1.1 Úvodní premisy....5
1.2 Cíle práce....10
2 Literatura vs. film z pohledu komparativní naratologie....13
2.1 Okularizace v literatuře a ve filmu....16
2.1.1 Okularizace ve filmu....16
2.1.2 Okularizace v literatuře....17
3 Analýzy zvolených scén....19
3.1 Úvodní scéna (A)....19
3.1.1 Okularizace ve scéně A Zámku Franze Kafky....19
3.1.2 Okularizace ve scéně A Zámku Rudolfa Noelteho....20
3.1.3 Okularizace ve scéně A Zámku Michaela Hanekeho....22
3.1.4 Okularizace ve scéně A Zámku Alexeje Balabanova....23
3.1.5 Porovnání významů okularizací scén A v kontextu příběhů....24
3.2 Zobrazení Klamma (B)....27
3.2.1 Okularizace ve scéně B Zámku Franze Kafky....27
3.2.2 Okularizace ve scéně B Zámku Rudolfa Noelteho....28
3.2.3 Okularizace ve scéně B Zámku Michaela Hanekeho....30
3.2.4 Okularizace ve scéně B Zámku Alexeje Balabanova....31
3.2.5 Porovnání významů okularizací scén D v kontextu příběhů....32
3.3 Odjezd Klamma (C)....34
3.3.1 Okularizace v sekvenci C Zámku Franze Kafky....34
3.3.2 Okularizace ve scéně C Zámku Rudolfa Noelteho....35
3.3.3 Okularizace ve scéně C Zámku Michaela Hanekeho....37
3.3.4 Okularizace ve scéně C Zámku Alexeje Balabanova....39
3.3.5 Porovnání významů okularizací scén C v kontextu příběhů....40
3.4 Rozuzlení (D)....42
3.4.1 Okularizace ve scéně D Zámku Franze Kafky....43
3.4.2 Okularizace ve scéně D Zámku Rudolfa Noelteho....45
3.4.3 Okularizace ve scéně D Zámku Michaela Hanekeho....47
3.4.4 Okularizace ve scéně D Zámku Alexeje Balabanova....49
3.4.5 Porovnání významů okularizací scén D v kontextu příběhů....51
4. Dílčí závěry....54
4.1 Konfrontace s úvodními premisami – Zámek F. Kafky....54
4.2 Konfrontace s úvodními premisami – Zámek R. Noelteho....55
4.3 Konfrontace s úvodními premisami – Zámek M. Hanekeho....55
4.1 Konfrontace s úvodními premisami – Zámek A. Balabanova....56
Závěr....58
Bibliografie....59

1. Úvod

Franz Kafka ukončil práci na románu Zámek v roce 1922.[1] O čtyři roky později byl román prvně vydán mnichovským nakladatelstvím Kurta Wolffa.[2] V roce 1968 vytvořil německý, původně divadelní režisér Rudolf Noelte první filmovou adaptaci románu, stejnojmenný Zámek (Das Schloss, NSR, 1968). V roce 1994 vznikla druhá filmová adaptace v režii Alexeje Balabanova (Zamek, Rusko/Německo, 1994). Německý tvůrce Michael Haneke vytvořil pro rakouskou televizi zatím nejmladší stejnojmennou adaptaci v roce 1997 (Schloss, Rakousko, 1997).

Literární, resp. filmoví teoretici filmové adaptace literárních děl definují různě. V českém kontextu sice vznikly práce, které se zabývají komparací literárního a filmového díla, nicméně tyto práce postrádají jednotnou metodu a terminologický aparát.[3] My se naproti tomu pokusíme v analytické části naší práce přistoupit k problematice adaptace s jednotným pojmovým aparátem. Navážeme na studii francouzského filmového teoretika Françoise Josta *The Look: From Film to Novel: An Essay in Comparative Narratology* v anglickém překladu anglického filmového teoretika Roberta Stama, která byla otištěna v knize *A Companion to Literature and Film*, sestavené Robertem Stamem a Allesandrem Raengoem (2004). Pojmosloví, které se týká otázek analýzy filmových záběrů, vychází z obecně používané teorie.

První část naší práce představuje teoretický úvod do problematiky komparativní naratologie tak, jak ji definoval François Jost. V textu pracujeme především s pojmem okularizace (ocularization), který Jost používá pro označení vizuální stránky literárních i filmových textů.

[1]Jak je známo, text zůstal po smrti Franze Kafky nedopsaným fragmentem.

[2]Naše práce se opírá o šesté české vydání z roku 1997, které bylo přeloženo Vladimírem Kafkou a upraveno podle německého kritického vydání z roku 1982.

[3]Například z děl posledních dvaceti let jsou to knihy Marie Mravcové *Literatura ve filmu* (Praha, 1990) a *Od Oidipa k Francouzově milence* (Praha, 2002).

V dalších částech práce se věnujeme vlastní analýze textů, konkrétně analýzám scén, resp. sekvencí, které zachycují ve všech čtyřech zkoumaných textech významově shodné prvky fabule. K analyzovaným ukázkám nás přivedla kniha Hanse Dietera Zimmermanna s názvem *Jak porozumět Kafkovi* (2009), konkrétně kapitoly, které se zabývají románem Zámek (viz kap. 3).[4] Ve zvolených ukázkách identifikujeme okularizaci a zkoumáme její význam v příslušné scéně. V dílčích závěrech/porovnáních na konci jednotlivých analyzovaných ukázek porovnáváme nalezené okularizace a jejich významy vždy ve vztahu konkrétní filmová adaptace – literární předloha s akcentem na zachycení významových rozdílů obou médií.[5]

1.1 Úvodní premisy

Úvodní premisy vycházejí z knihy *Franz Kafka* českého autora Františka Kautmana (1996). Volíme tento text, jelikož vykládá významové stránky Kafkova díla bez zatížení interpretacemi. Stejně tak přistupujeme k jednotlivým textům i my.

Nyní si vyložíme významovou stránku románu Zámek. Jsme si vědomi, že význam díla může být dán mnoha pohledy. My přejímáme pohled Františka Kautmana, který Kafkův text chápe jako sled *„modelových situací vyabstrahované lidské existence a lidských vztahů, tady jakýmisi konstrukcemi se symbolickými či alegorickými náznaky“*[6].

Jak již bylo řečeno, texty neinterpretujeme. Hledáme významy, které budou premisami, s nimiž porovnáme výsledky analýzy.

Motivy a významy románu Zámek dle Kautmana

Kafkův román Zámek je možné významově vyložit jako „*snahu člověka*

[4]Jsou to kapitoly s názvem Zámek / Zlaté opojení (s. 146-152) a Pan Klamm / Jakob von Gunten (s. 153-161)

[5]Původní cíl práce bylo zaznamenat komparaci literárního díla se všemi filmovými adaptacemi Zámku. Tento cíl byl brzy zavrhnut. Byli jsme nuceni záměrně vynechat nedostupnou čtvrtou filmovou adaptaci Zámku finského režiséra Jaaka Pakkasvirta z roku 1987, která nebyla vydána na žádném nosiči. Během vypracovávání diplomové práce bylo obtížné sehnat ke zkoumání i další kopie analyzovaných snímků, vyjma Zámku Alexeje Balabanova, který byl oficiálně vydán na nosiči DVD vydavatelstvím Řitka Video.

[6]Franz Kafka, s. 41

bez domova splynout s novým, dobrovolně zvoleným společenstvím"[7], *„získat domovské právo a navázat kontakt s neznámou, tajemnou mocí, která tímto právem disponuje"*[8]. V průběhu románu osamělý cizinec K. s mocí bojuje za pomoci své milenky Frídy, rodiny posla Barnabáše a s dvěma pomocníky ze zámku. K. je po celou dobu románu unavený, často usíná. Jako v labyrintu bloudí vesnicí i útrobami vesnických domů ve snaze dostat se na zámek, resp. setkat se s úředníkem Klammem, který mu má udělit povolení k vykonávání práce zeměměřiče a k samotnému pobytu ve vesnici. Stejně tak je i samotný zámek labyrintem.[9] Ke Klammovi se K. chce dostat prostřednictvím Klammovy milenky, v průběhu románu i jeho vlastní milenky Frídy, výčepní z hostince. Tato láska je účelná, oproti lásce, kterou tíhne k Amélii, sestře posla Barnabáše. Ta totiž také svádí se zámkem jakýsi boj. Ona ale pokládá svůj zápas za prohraný.

V románu je zobrazen střet člověka s mocí. Základní postoj K. proti moci je útok, jak je řečeno v úvodu románu.[10] K. chce s mocí navázat kontakt a poznat ji. Snaží se pochopit její smysl. Rozhodně nechce konat nic proti jejím předpisům. Chce poznat a odhalit zákon (a zákon určuje moc, tedy zámecký úřad), který mu však do poslední chvíle zůstává skryt. Nepřijde do kontaktu s žádným zákonem, ani s úředním dopisem (oba dopisy, které mu jsou doručeny, jsou neformálně psané vzkazy), vše mu je tajeno.

Postavy v románu jsou popisovány bez vnějších vlastností, stejně tak je popsán i prostor. Pokud postavy mají nějakou vnější vlastnost, pak je zde patrná estetika ošklivého. Obdobně je na tom i krajina. Pokud má krajina nějaké vnější vlastnosti, pak je bizarní, křiklavě pitoreskní, hrůzná. Jinak je popisována fádně, monotónně, zasněženě, bez výrazných rysů. Tato estetika je podpořena i například přítomností zbytků jídla (jídlo na katedře ve škole, zbytky jídla v chodbě).
Postavy K. využívá ku svému prospěchu, aby mu pomohly dostat se na zámek.

[7]Franz Kafka, s. 33

[8]Tamtéž, s. 42

[9]Barnabášova sestra Olga říká K.: *„Koná vůbec Barnabáš službu na zámku? ptáváme se pak; jistě, chodí do kanceláří, avšak jsou ty kanceláře vlastní zámek? (...) Přichází do kanceláří, ale to je pouze část všech kanceláří, potom přijdou přepážky a za nimi jsou další kanceláře."* (*Zámek*, s. 194)

[10]*"To pro něho na jedné straně bylo nepříznivé znamení, neboť to nasvědčuje, že o něm na zámku vědí všechno, co potřebují, že zvážili poměr sil a s úsměvem přijímají boj."* (*Zámek*, s. 11)

Jejich přítomnost mu ale spíš škodí, důkazem jsou zkarikaturované postavy pomocníků, kteří chtějí pomoci, ale jen překážejí. On sám postavám s jejich problémy nepomáhá, distancuje se od nich. Domníváme se, že je to z důvodu, aby se oddělil od tohoto světa lží (prostředí vesnice) a nabyl pravdy. „*K. chtěl v zámku poznat a pochopit podstatu, smysl, pravdu o lidské existenci.*“[11]

K.ovi v jeho počínání nejvíce pomáhají ženy. *„Ženy-pomocnice mohou však nabízet pomoc jen proto, že se samy podřizují moci, že i touto pomocí jí slouží. (...) Žena se podřizuje moci, nejen pro svou sociální podřazenost, ale také sexuálně.“*[12] Což potvrzuje i Olga v rozmluvě s K.[13] K. si je vědom ženských rolí, využívá jejich lásku (Frída, Olga), aby se mohl dostat blíž ke Klammovi a k dalším úředníkům. I ženy však žádají od K. pomoc. Frída se vyznává K.ovi, že by byla ráda, kdyby ji odvedl pryč, do ciziny. Ženy se vztahem s K. samy zachraňují.

„*Klamm přitom přímo sankcionuje svazek Frídy a K., bdí nad ním i fyzicky v osobách pomocníků“*[14], kteří je neustále doprovází (jsou u jejich prvního milostného aktu pod výčepním pultem, bydlí s nimi ve škole, v níž K. dostane od starosty práci). Tímto je charakterizován i důležitý motiv románu, voyaerství. *„Lidé se v románu pohybuji v uzavřeném, uvnitř prázdném prostoru, jehož stěny jsou opatřeny kukátky, aby každý mohl být kdykoli pozorován. (...) Mezi lidmi se tak utváří zvláštní způsob duchovního nevolnictví. Ne že by všechno bylo zakázáno, ale o všem se ví.“*[15]

Úředníci, kteří jsou zhmotnělou mocí ve vesnici (včetně Klamma), mají nad vesničany moc. *„Lze položit rovnítko mezi moc a úřady, autonomně fungující, a vlastní zdroj moci. Hrabě Westwest tak může být pouhou neexistující legendou. Úsilí K. je tedy vpravdě beznadějné. I kdyby se K. dostal ke Klammovi, „nic by se*

[11] *Franz Kafka*, s. 90

[12] Tamtéž, s. 131

[13] *„My však víme, že ženy nemohou než milovat úředníky, jakmile k nim jednou úředníci obrátí tvář, ba milují je už předtím, ať to jakkokli zapírají, (...)“* (*Zámek*, s. 222)

[14] *Franz Kafka*, s. 132

[15] Tamtéž, s. 142

tím nezískalo“.“[16] Jak dále Kautman doplňuje na základě K.ova poznatku[17], ačkoli je moc autonomní, je velmi provázána s vesničany. Patriarchálně vedená vesnice (starosta, učitel, velitel hasičů) se podrobuje zámecké moci, aniž by museli dostávat od úředníků příkazy. Jako příklad uveďme bojkot Barnabášovy rodiny bez jakéhokoli příkazu za Améliino neuposlechnutí vulgární pozvánky k milostnému splynutí od úředníka Sortiniho. Pokrytectví této moci pak ukazuje jednání velitele hasičů Seemana, který vyloučil na základě Améliina chování jejího otce z hasičského spolku. *„Velitel hasičů je typický mezičlánek spojující moc a ovládané, sám je vlastně ovládaný a svými sympatiemi straní Amáliinu otci, ale současně je jakýmsi výkonným údem moci a z toho titulu se neodváží protivit její vůli.“*[18]

Vzhledem k úředníku Sortinim tedy slovy Kautmana konstatujeme, že „*moc je proteovská, neustále mění svou tvář“*[19]. Proto například u Klamma nemůže nikdo říct, že ho viděl. Tak jako říká následně Zimmermann, má na to vliv subjektivní stav toho, kdo Klamma pozoruje. Stejně tak jako Klamm, i úředníci jsou zaměňováni např.: podle jména - Sortini, Sordini, vzájemně se zastupují, *„jsou kompetentní ve všem a vlastně v ničem. Proto je také K. nejprve v telefonu označen za přivandrovalce, podruhé za zeměměřiče.“*[20] Právě proto, že si nejsme jisti, kdo je kdo a kdo zastává jakou roli, zámecká moc je nesrozumitelná (viz dopisy pro K.). *„Druhý dopis je dokonce nesmyslný. Chválí K. za provedené zeměměřičské práce. Starostovo vysvětlení omylu s funkcí či výslech u Erlangera podávají pouze nejasné informace či věci, které jsou K. dávno jasné.“*[21]

V existenciální rovině můžeme mluvit v románu Zámek o pojmu svoboda.[22] K. je jediný z vesnice svobodný, ale také nevědomý (jsem tu nejnevědomější

[16]Tamtéž, s. 160-161

[17]*„K. ještě nikdy neviděl úřad a život tak do sebe vpletené jako zde, tak vpletené, až se někdy zdálo, že si úřad a život vyměnili místa.“* (*Zámek*, s. 68)

[18]*Franz Kafka,* s. 162-163

[19]Olga říká K.: *Vypadá prý úplně jinak, když přijde do vsi, a jinak když odtud odchází, jinak, než se napije piva, a jinak potom, jinak, když bdí, jinak, když spí, (…) skoro úplně jinak nahoře v zámku.* (*Zámek*, s. 198)

[20]*Franz Kafka,* s. 161

[21]Tamtéž, s. 162

[22]*„A když pak po skončení práce ve stáji přešel kočí pomalým houpavým krokem přes dvůr, (...) tu přišlo K., jako by byl teď ovšem svobodnější než kdy jindy a mohl na tomto místě jemu jinak zakázaném vyčkávat, jak dlouho chce, a jako by si byl tuhle svobodu vybojoval tak, jak by sotvakdo*

ze všech – přiznává sám o sobě), proto se také chová vyzývavě, neopatrně a bezúčelně. Této svobody se vůči zámeckým úřadům nechce vzdát, jenže teprve kdyby se jí vzdal, mohl by s nimi navázat kontakt. Úřady ho nepronásledují, spíše on sám je pronásleduje – obratně mu unikají, kličkují před ním a zavádějí ho do slepých uliček. K. tedy dosáhl svobody, ovšem bezúčelné, pro nic. Ta mu spíše ubírá na síle, na aktivitě, a proto je nesmyslná. V tomto případě hovoříme spíše o paradoxu svobody. Jestliže ovšem je K. aktivní ve své snaze zkontaktovat zámek, tak jeho aktivita nese vinu. Tato vina mu přináší nezdar. On se svou iniciativností vysílil na tolik, že promeškal jedinou příležitost, která se mu naskytla – při výslechu u Bürgla usnul.

Stejně je na tom s přílišnou aktivitou i Barnabášova rodina, která se dovolává odvolání trestu. Přitom žádná jejich vina nebyla stanovena, proto také nemůže být rozsudek a trest zrušen, či odvolán. K. se ovšem oproti Barnabášově rodině nedomáhá milosti, nýbrž svých skutečných či domnělých práv stát se zeměměřičem a mít úředně potvrzené místo ve vesnici. *„Byl nebezpečný stávajícímu společenskému řádu střeženému zámkem.“*[23] Přímo absurdní je fakt, že K.ovi nestojí na jeho cestě žádné překážky. Absurdita K. ova počínání dostává konkrétní kontury při pohledu na Barnabášovu rodinu. *„Prosebné akce, jimiž se její členové snaží ospravedlnit před zámkem, jsou bezúčelné a nesmyslné, protože Zámek proti nim nic nepodnikl, nemá jim tedy co odpouštět. Snad jedině to, že jej obtěžují svými prosbami.“*[24] Absurdnost přechází v případě úřední moci do komičnosti. Úředníci předvolávají strany, a pak je nepřijmou, dávají se zastupovat nepříslušnými a tudíž neinformovanými kolegy, či přijímají a vyslýchají strany v noci.

Důležitý prvek pak v návaznosti na motiv komičnosti zastává náhoda. Právě až náhoda přivede K. do pokoje úředníka Bürgla, který prvně v závěrečné části románu odhalí fakta, která mu mohou být ku pomoci. K. je však na toto setkání nepřipraven a usíná.

Román po absurdně komických motivech obsahuje i groteskní prvky. Skrze počí-

---

druhý svedl, a nikdo se ho nesměl dotknout nebo ho zahnat, ba ani promluvit na něj nesměl, avšak – to přesvědčení bylo stejně silné – jako by zároveň nebylo nic nesmyslnějšího, nic zoufalejšího než tato svoboda, toto očekávání, tato nezranitelnost.” (*Zámek*, s. 119)

[23] *Franz Kafka*, s. 108

[24] *Zámek,* s. 149

nání pomocníků, kteří mají za úkol K. rozveselovat (např.: groteskní ukládání dokumentů do starostovy skříně), tak i díky počínání úředníků (např.: roznos dokumentů zámeckým úředníkům, noční návštěva u ležícího úředníka Bürgla). Celkově tak absurdita, komičnost a grotesknost, jak již bylo nastíněno, snižují úřednickou důstojnost a sílu moci obecně.

Proti tomu je však potřeba zdůraznit, že obyvatelé vesnice groteskní vyznění úředního aparátu nesdílejí. Všichni vesničané jsou naopak šokováni nedostatečnou úctou K. k moci. Úcta k moci je totiž vesničanům stále vštěpována.[25] Proto je pro ně K. a vždy bude cizinec.

1.2 Cíle práce

Prvním cílem naší práce je ukázat, jak okularizace slouží ke komparaci dvou různých médií a jak je ji možné využít k pochopení významových rozdílů analyzovaných textů. Chceme zjistit, zdali je možné určit významy pouze na základě práce s jednou narativní kategorií.

Druhým cílem naší práce je porovnat nalezené motivy a významy ve všech čtyřech analyzovaných textech, ale vždy ve vztahu konkrétní filmová adaptace – román. Domníváme se, že jen zřídka budeme srovnávat filmové adaptace mezi sebou. Abychom mohli v závěru ověřit naše výsledky a stanovit, do jaké míry jsme díky našemu postupu byli schopni vyvodit nějaké výsledky, postupujeme následovně:

1. Do jaké míry se analýzou okularizace dokážeme dobrat shodných významových závěrů, jaké jsme nastolili v kapitole 1.2?
2. Jak se významová stránka proměnila ve třech analyzovaných filmových adaptacích?

Jak již bylo řečeno, k analyzovaným ukázkám nás přivedla kniha Hanse

[25] Jak říká K. Olze: *"Úcta k úřadům je vám vrozená, celý život se vám pak nejrůznějším způsobem ze všech stran dále vštěpuje a vy sami jste při tom nápomocni, jak jen dovedete."* (Zámek, s. 205)

Dietera Zimmermanna s názvem *Jak porozumět Kafkovi*[26], konkrétně kapitoly, které se zabývají románem Zámek.

V kapitole o zámeckém úředníkovi, který je ztělesněním moci zámku *Pan Klamm / Jakob von Gunten*[27], předkládá H. D. Zimmermann tuto otázku: *„Jak je Klamm charakterizován jako postava?“*[28] a následně cituje z románu část proslovu Olgy, sestry zámeckého posla Barnabáše:

„Ale o Klammovi občas mluvíme, sama jsem Klamma ještě neviděla – víš, že mě Frída zrovna nemiluje a nikdy by mi nedopřála pohled na něj – ale ve vsi je samozřejmě známo, jak vypadá, někteří ho viděli, všichni o něm slyšeli, a z očitých svědectví, z doslechu i z některých klamavých postranních úmyslů vznikl posléze Klammův obraz, který je snad v základních rysech správný.“[29]

My se tak spolu s Zimmermannem ptáme: *„Je to vůbec obraz člověka, když se do té míry mění? A lze to vysvětlit pouze různými náladami pozorovatelů? Klammův obraz je rozkolísaný: mění se podle nálady, podle situace, podle pozorovatele. Je to obraz, který je závislý na pozorovateli: obraz jím zidealizovaný, nebo obraz vyvolaný strachem? Existuje Klamm vůbec, není projekcí K. a těch ostatních?“*[30]

Tato část textu nás přivedla k jednoduché a pro tuto část naší práce stěžejní otázce: *Jak se Klamm proměňuje v závislosti na pozorovateli?* resp. *Kdo je pozorovatelem v románu Zámek?* Tato otázka je dále rozvíjena a my se ptáme: *S jakým významem je spojovaný nalezený pozorovatel či střídající se pozorovatelé?* Právě díky těmto otázkám jsme v praktické části zvolili analýzu ukázek z děl označené jako kapitola 3.2, resp. 3.3. Jsou to části textů, které zobrazují fyzickou podobu Klamma, resp. K.ův kontakt s Klammem.

Proč jsme poté zvolili ukázky označené jako kapitoly 3.1 a 3.4? K vysvětlení nás přivádí další část textu z knihy *Jak porozumět Kafkovi*, konkrétně kapitola

[26]ZIMMERMANN, Hans Dieter. *Jak porozumět Kafkovi*. Nakladatelství Franze Kafky, 2009. 200 str.

[27]*Jak porozumět Kafkovi*, s. 153-161

[28]*Jak porozumět Kafkovi*, s. 159

[29]*Zámek*, s. 198

[30]*Jak porozumět Kafkovi*, s. 159-160

Zámek / Zlaté opojení[31]. Tato kapitola staví svou premisu na úvodu celého románu:

„Bylo už pozdě večer, když K. dorazil na místo. Vesnice ležela pod hlubokým sněhem. Zámecké návrší nebylo vidět, obklopovala je mlha a tma, ani nepatrný záblesk světla nepřipomínal velký zámek. Dlouho stál K. na dřevěném mostě vedoucím od silnice ke vsi a díval se nahoru do zdánlivé prázdnoty.“[32]

Jestliže nás v předchozí ukázce zajímal pozorovatel, ptáme se nyní, jaké informace pozorovatel ví, resp. neví. *„Vypravěč ví, že existuje zámek, když K. jej ani nevidí. Prázdnota je jen zdánlivá, ve skutečnosti tam zámek nestojí. Příštího dne jej K. uvidí a vypravěč čtenáři přesně popíše, co K. vidí.“* (Jak porozumět Kafkovi, s. 146) Stejně jako H. D. Zimmermann si i my následně pokládáme tyto otázky: *„Ví tedy vypravěč víc než K.? Nebo ví K. víc, než vypravěč dává čtenáři znát?(...)* „*K. se zřejmě nemusí teprve učit znát, co je zámek, on už to ví. Věděl to dřív, než přišel, věděl že dojde k zápasu, a on přišel, aby se do tohoto zápasu pustil. (...) Vypravěč románu Zámek ví tolik jako jeho hrdina K., ne-li víc, nepředává to však dál čtenářům. Neříká čtenáři, co K. předem věděl, než přišel do vsi. Čtenář ví tedy méně než K. a může se jen dohadovat, proč se K. na tu dalekou cestu vydal.“.*[33] Tyto otázky nás přivádějí v analýzách k práci se čtenářem resp. s divákem.

[31]Tamtéž, s. 146-152

[32]*Zámek*, s. 7

[33]*Jak porozumět Kafkovi*, s. 146-147

2 Literatura vs. film z pohledu komparativní naratologie

Teoretický základ, jak již bylo řečeno v úvodu práce, poskytne pro naše bádání esej o komparativní naratologii *The Look: From Film to Novel: An Essay in Comparative Narratology* Françoise Josta[34], z níž přejímáme terminologický aparát pro komparaci literární předlohy a filmové adaptace z hlediska analýzy vizuální stránky textu (okularizace).

Pokud chceme přijmout terminologický aparát vhodný ke komparaci literatury a filmu z pohledu Jostovy komparativní naratologie, je potřeba vzít v úvahu literárněteoretické paradigma, které nastolil již Gérard Genette, že vidění a myšlení jsou dvě odlišné věci. Tato teze o pojmu fokalizace nás vede k tomu, abychom striktně odlišovali to, co je v obraze vyjádřeno vizuálně, a to, co je vnímáno postavou (toto je definováno kontextuálními vztahy v rámci fabule a jednotlivých diskurzů). Jost ve své stati akcentuje důležitost vyložení právě vizuální složky. Tuto vizuální složku pojmenovává okularizace (ocularization) a prezentuje ji jako „vztah mezi tím, co kamera (technologický nástroj) ukazuje a tím, co vidí postavy“.[35]

V naší práci ovšem používáme i následující termíny nebo s jejich definicemi významově pracujeme.

Implikovaný autor

Činitel, který řídí organizaci literárního a filmového textu a pracuje s vypravěčem a dalšími narativními složkami. Chatman o implikovaném autorovi hovoří jako o němém činiteli, avšak také jako o tvůrčí a organizující vůli.[36] Implikovaný autor nám však nemůže bez vypravěče nic sdělovat. Termínem implikovaný autor je dána najevo eliminace reálného autora a pratextuální čtení díla. Jsme si taktéž při využití tohoto termínu vědomi, že například film je kolektivní dílo, do jehož finální podoby zasahují jiní tvůrci (střihač, kameraman, ad.), než

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

[35]Tamtéž, s. 74

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

jen samotný režisér.[37]

Vypravěč v literatuře (literární vypravěč)

Činitel, který podává literární narativ, zprostředkovává příběh v literatuře. Vyjadřuje se jazykově, svým jazykem, jazykem vypravěče.[38] Oproti filmovému vypravěči je mu tak možné přisoudit „antropomorfní rysy", a navíc je vypravěč v textu stále přítomen, nemizí. Jen u něj rozlišujeme formy a stupně viditelnosti v textu.[39] Má svou pozici na narativní rovině (extradiegetický, intradiegetický), míru rozsahu účasti v příběhu (homodiegetický, heterodiegetický), svou míru do jaké se čtenáři dává poznat (jeho skrytost a odkrytost, v jaké míře je viditelný) a svou spolehlivost (spolehlivé a nespolehlivé vyprávění).

Vypravěč ve filmu (filmový vypravěč)

Dle Chatmana je vypravěč ve filmu hlasem (nezaměňovat s voice-overem), který vede implikovaný autor.[40] S tímto tvrzením souhlasí i Gaudreault a Jost, když hovoří o faktu, že bez zprostředkování by nemohla existovat nahrávka a my bychom neuviděli události.[41] Filmový vypravěč je tvořen zvukovými i vizuálními kanály filmu. Spektrum vypravěče ve filmu je tedy široké, je to technický nástroj tvořený hlukem, hlasem, diegetickou či nediegetickou hudbou, rekvizitami, místem, herci, osvětlením, barvou obrazu, kamerou, mizanscénou, typem, či rytmem.[42]

Fokalizace

Termín, který definuje, čím pohledem je nahlíženo na příběh. Usměrnění

[37]BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla.* Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2007. s. 55

[38]RIMMON-KENNANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění.* Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno: Host, 2001, s. 104.

[39]Tamtéž, s. 96.

[40]CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu.* Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 128.

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

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

množství informace, které se dostane ke čtenáři, resp. k divákovi. Myšleno jako pohled, kterým je popisováno dění, postavy a předměty ve fikčním světě, ať již prostřednictvím vypravěče či postavy.[43]

Tento termín pochází od Gérarda Genetta a definuje kognitivní pohled postavy na dění, jiné postavy a předměty v příběhu. Skrývá v sobě jak vizuální charakter pohledu, tak i co si o viděné skutečnosti postava myslí, jak ji reflektuje. Mieke Balová konstatuje, že čtenář i divák se tak dívají na fikční svět „očima" postavy – fokalizátora a přijímají ho za svůj.[44] Fokalizátor podává zúžený pohled. V literatuře tak můžeme po vzoru Todorovy triády s aspekty vyprávění rozčlenit fokalizaci na nulovou, při níž není vypravěč omezen ve svém pohledu, na fokalizaci vnitřní, při níž je vypravěčův pohled totožný s pohledem některé z postav a na fokalizaci vnější, při níž ví vypravěč méně než postavy.[45] Bubeníček ve své disertační práci nastoluje jeden ze zásadních problémů, a to do jaké míry může to které médium přinést pohled do vnitřních světů příběhu. Zároveň se ptá, jak zobrazit hlubinnou subjektivitu ve filmu a jak ji verbalizovat v literárním díle.[46] Proto nyní dostává prostor Françoise Jost, který spolu s dalšími filmovými teoretiky „důsledně odděluje onu vizuální stránku fokalizace, a to, co si postava myslí".[47]

Okularizace

Tento termín definuje vizuální charakter fokalizace; co vidí postavy, resp. co vidí čtenář / divák. Striktně se tak odděluje od složky, která postihuje, co si postava myslí.[48] Zachycuje vztah mezi tím, co se popisuje čtenáři / divákovi (co reálně, hmatatelně může divák či čtenář vidět), a tím, co se předpokládá, že vidí po-

[43]Pro tento termín se využívají i označení hledisko, úhel pohledu (point of view). Hrabal ve své knize Fokalizace ale například termín hledisko vyhrazuje pro soubor hodnotových postojů, přesvědčení a světonázorů každého konstituovaného subjektu v textu - vypravěči i postavě. (HRABAL, 2011)

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

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

[46]BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla.* Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2007. s. 86

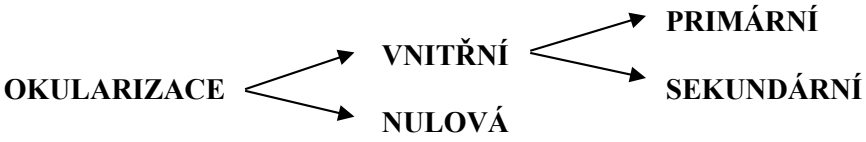
[47]Tamtéž, s. 86

[48]Jak konstatuje Bubeníček ve své disertační práci, "jako každý teoretický koncept je nicméně i tento omezující, neboť již sám pohled, tedy zacílení subjektu či vypravěče na konkrétní místo či objekt ve světě příběhu, je zákonitě příznakový." (BUBENÍČEK, 2007)

stavy. K tomu, abychom dokázali detailně odlišit „obrazovou stránku“ vybraných ukázek a nalézt okularizaci, je potřeba si definovat, jak jednotlivé okularizace v literatuře a ve filmu nalezneme.

2.1 Okularizace v literatuře a ve filmu

Jost okularizaci člení na vnitřní (je ukotvena ve vnitřní souvislosti s postavou – je tedy subjektivní) či nulovou (není ukotvena ve vnitřní souvislosti s postavou – je tedy objektivní). Celkově můžeme znázornit jeho členění okularizace v následujícím nákresu:



V literatuře i ve filmu jsou části, které dokážeme přisoudit pohledu postavy či nikoli. Čtenáři by se dle Josta měli pokusit zjistit prostřednictvím slov a čtením mezi řádky, co z textu vnímají očima a co ušima; které z románových vjemů jsou zacíleny na zrak.[49] Neboť je možné v rámci jednoho záběru postihnout informace, které by v písemné podobě byly postihnuty i v několika větách, porovnáváme vždy okularizace jednotlivých záběrů i s několikavětnými konstrukcemi.

2.1.1 Okularizace ve filmu

Primární vnitřní okularizace

Primární vnitřní okularizace představuje záběr, v němž jsme schopni přisoudit – na základě osobních zkušeností – pohled postavě, která ovšem může, ale i nemusí být zobrazena v záběru. Tuto okularizaci nám umožňují odhalit např. úhel kamery, deformace obrazu (roztřesenost, rozostřenost ad.), částečné překrytí záběru předmětem značící pozorování (dalekohledem, klíčovou dírkou ad.), či když postava částečně překrývá záběr a nachází se v popředí záběru zády ke ka-

[49]JOST, François. The Look: from Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology. Přel. Robert Stam. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *A Companion to Literature and Film*. 1. vyd. Malden: Blackwell Publishing, 2004, s. 75.

meře. Nastává tak situace, kdy je divák obeznámen s diegetickým prostorem stejně a často i méně než samotná postava.[50]

Sekundární vnitřní okularizace

Sekundární vnitřní okularizace je druhou možností ztvárnění subjektivního záběru. Vychází z konvencionalizované syntaktické střihové skladby filmu. V prvním záběru je snímána postava, která bude v protizáběru označena za dívající se postavu (ačkoli není v protizáběru zobrazena). Subjektivitu druhého záběru tak identifikujeme skrze montáž. Stejně jako u primární vnitřní okularizace je pravděpodobné, že divák je s diegetickým prostorem obeznámen méně než dívající se postava.[51]

Nulová okularizace ve filmu

Nulová okularizace představuje záběr, v němž nejsme schopni přisoudit okularizaci žádné postavě, která je součástí diegetického světa. Nalezená okularizace v záběru je identifikována nikoli s nějakou osobou, nýbrž s vypravěčem, či dokonce s implikovaným autorem. Diváka mohou mást záběry, které označujeme jako subjektivizace objektivního vidění, jež jsou snímány zdeformovaným záběrem, který může přesněji odhalovat narativní rovinu organizující fikční svět díla, a to právě pohled vypravěče či implikovaného autora.[52]

2.1.2 Okularizace v literatuře

Primární vnitřní okularizace

Primární vnitřní okularizace v literatuře je dána momentem, kdy se ve větách či větných konstruktech objevují „deiktické prostředky“[53]. Ty se musí vztahovat k postavě, která je součástí diegetického světa. Zároveň okularizace odkazuje k osobě vypravěče a k pohledu postavy. Postava je vypravěčem příběhu

[50]JOST, François. The Look: from Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology. Přel. Robert Stam. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *A Companion to Literature and Film*. 1. vyd. Malden: Blackwell Publishing, 2004, s. 75.

[51]Tamtéž, s. 75.

[52]Tamtéž, s. 75–76.

[53]Termín využitý z práce: DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře.* 1. vyd. Praha : Český spisovatel, 1993. s. 15.

a čtenáři sledují dění v příběhu skrze postavu. Tato okularizace podává subjektivní pohled na události v diegetickém světě.[54]

Sekundární vnitřní okularizace

Sekundární vnitřní okularizace nastává v okamžiku, kdy věta či část textu (znovu dána deiktickými prostředky) obsahuje slova, která odkazují na zrak či dívání se.[55] (např.: *V mých očích se zdála nejhezčí.*) Čtenář tak vidí pouze to, co mu umožní vidět postava, obeznámení s prostorem je subjektivní.

Nulová okularizace

Nulová okularizace je dána taktéž deiktickými prostředky, ale my nejsme schopni určit, zdali se tyto deiktické prostředky vážou k postavě či k vypravěči. Tento pohled přisuzujeme tzv. „skrytému vypravěči".[56]

Je důležité zmínit, že může nastat situace, při níž nejsme schopni deiktické prostředky nalézt. V tu chvíli pohled přisuzujeme implikovanému autorovi, který deskriptivně zachycuje dění.

[54]JOST, François. The Look: from Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology. Přel. Robert Stam. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). A *Companion to Literature and Film*. 1. vyd. Malden: Blackwell Publishing, 2004, s. 78.

[55]Tamtéž, s. 78–79.

[56]Tamtéž, s. 79.

3 Analýzy zvolených scén

3.1 Úvodní scéna (A)

V literární předloze Franze Kafky a v adaptacích Michaela Noelteho a Alexeje Balabanova je v úvodní scéně, resp. v úvodním obrazu zachycena postava putující přes zasněženou krajinu směrem do vesnice. V adaptaci Michaela Hanekeho je znázorněna pouze vesnice bez zachycení aktu putující postavy.

3.1.1 Okularizace ve scéně A Zámku Franze Kafky

> „Bylo už pozdě večer, když K. dorazil na místo. Vesnice ležela pod hlubokým sněhem. Zámecké návrší nebylo vidět, obklopovala je mlha a tma, ani nepatrný záblesk světla nepřipomínal velký zámek. Dlouho stál K. na dřevěném mostě vedoucím od silnice ke vsi a díval se nahoru do zdánlivé prázdnoty. Pak se vydal hledat nocleh; (…)“[57]

Prvním kritériem pro identifikaci okularizace dle teorie Françoise Josta je vyčlenění všeho, co vidíme. Jsou to světelné vjemy *(tma, záblesk světla*), polohy lidského těla (*stát*), polohy objektů (*ležet, obklopovat),* samotné objekty (*vesnice, hluboký sníh, zámecké návrší, velký zámek, dřevěný most, silnice*), ve třetí větě obsažené verbum *vidět (zámecké návrší nebylo vidět),* v následují větě verbum *dívat se (díval se nahoru do zdánlivé prázdnoty)*. Ukázka je konstruována z vizuálních prvků. Existenci okularizace je možno prokázat.

Nyní najdeme v ukázce deiktické prostředky, abychom lokalizovali pohled Až ve větě *Dlouho stál K. na dřevěném mostě vedoucím od silnice ke vsi a díval se nahoru do zdánlivé* prázdnoty se nalézá adverbium *nahoru.* Přisuzujeme okularizaci postavě K. Prostřednictvím verba *dívat se* jsme schopni ji definovat jako sekundární vnitřní okularizaci. Závěrečná věta *Pak se vydal hledat nocleh* je již bez deiktického prostředku. Nejsme opět schopni určit okularizaci.

Pohled skrytého vypravěč se tedy mění na pohled K., aby se znovu vrátil ke skrytému vypravěči. Toto zjištění je klíčem k pochopení dalšího jednání hlavního

[57]KAFKA, F. *Zámek.* Nakladatelství Franze Kafky, 1997. s. 7.

hrdiny románu. Implikovaný autor dává čtenáři vodítko k popisu vědomostí postavy K., jak bude řečeno v kapitole 3.1.9.

3.1.2 Okularizace ve scéně A Zámku Rudolfa Noelteho

Obraz A (RN), záběr 1
Velký celek
na zámek, který ční na kopci a je zahalen ve tmě a v mlze. Částečně ho zakrývají koruny holých stromů. Záběr se odehrává v zasněžené krajině. V levém dolním rohu záběru identifikujeme v šeru jdoucí mužskou postavu.
Střih.

Nediegetický hudební doprovod trvající po celý obraz *A.2*

Obraz A (RN), záběr 2
Velký celek
na zasněženou pláň. Za horizontem vidíme pouze hlavu a ramena jdoucí postavy přecházející z pravé strany záběru do levé.
Střih.

Obraz A (RN), záběr 5
Velký celek
na kopec, za jehož horizontem vidíme vesnici. K. pomalu za chůze mizí za horizontem. Vidíme, že schází do vesnice.
Střih.

Obraz A (RN), záběr 6
Polodetail
ze spodního úhlu na jdoucího K. Kamera se obtočí o 45° za chodu K. za jeho záda a následuje jeho pohyb směrem do vesnice mezi domy.
Střih.

Obraz A (RN), záběr 7
Polocelek
na kostel, kolem nějž prochází K. osvícený lampou.
Střih.

Obraz A (RN), záběr 8
Polodetail
na K. zezadu, který se od kamery vzdaluje a přichází k domu s rozsvícenými okny. Kamera již nenásleduje a sleduje K. zpoza keře.
Střih.

Ve filmové sekvenci Noelteho adaptace vidíme v obraze postavu, která jde zasněženou krajinou, nad níž se tyčí zámek. V *záběru 1* postava stojí pod kopcem a hledí na zámek. Zámek je snímán přes hlavu mužské postavy (ačkoli postava

není jmenována, na základě kontextu ji pojmenujme K.). Postava se nachází v levém spodním rohu obrazu. Hlava je snímána zezadu, tušíme, že pohled postavy je směřován na zámek, ačkoli nevidíme obličej. Zámek je umístěn do vrchní poloviny záběru, tedy až nad hlavu hledící postavy. Kompozice záběru a úhel kamery (podhled) odkazují k subjektivnímu vnímání zobrazeného zámku. Primární vnitřní okularizace je lokalizována u postavy K.

V *záběru 2* identifikujeme nulovou okularizaci. Divák vidí postavu a další složky mizanscény (zasněžená krajina s holými stromy).[58]

V *záběru 5* identifikujeme taktéž nulovou okularizaci. Okularizace je lokalizována u skrytého vypravěče. Vypravěč nám zobrazuje obraz vesnice zapadané sněhem. V *záběru 6* je však nulová okularizace mění na primární vnitřní okularizaci. Otočením kamery o 45° je K. náhle snímán zezadu a jeho postava částečně překrývá zobrazovanou krajinu s vesnicí. Pohyb kamery následuje pohyb postavy. V *záběru 7* znovu identifikujeme nulovou okularizaci. Postava osvícená zvrchu lampou (součást mizanscény) jde podél zdi ve vesnici. V *záběru 8* nastává opačná proměna okularizace než v *záběru 6*. V záběru, v němž je lokalizovaná primární vnitřní okularizace, je snímán pohyb postavy jdoucí před kamerou. Implikovaný autor kameru během snímání tohoto záběru zestatičtí a zbytek záběru snímá staticky zpoza keře před hostincem. Příchod K. do domu je snímán tak, že identifikujeme nulovou okularizaci. Dojde k proměně okularizace v rámci jednoho záběru.

V této sekvenci je divákovi prezentována důležitost zámku ve vztahu k postavě K. a důležitost postavy K. samotné. Funkcí primární vnitřní okularizace je identifikace diváka s postavou tím, že si divák osvojuje její pohled na diegetický prostor. Když jsou následné čtyři záběry snímány nulovou okularizací, divák sleduje postavu, o niž jeví daleko více zájmu. K.ova bloudění po kraji, K.ovo hledání cesty tak divák vnímá intenzivněji. Následná změna nulové okularizace na primární vnitřní okulariazaci v rámci záběru zprostředkovává divákovi pocit, že objevil vesnici spolu s postavou. Poutníkovi tak bude zajištěna záchrana, jelikož nalezl noční azyl. V dalším záběru identifikujeme nulovou okularizaci. Divák

[58]Nulová okularizace je využita i v *záběrech 3* a *4,* které z ukázky z důvodu nezměněného hlediska vypouštíme. Pro ilustraci nám stačí analýza *záběru 2*.

prostřednictvím skrytého vypravěče vnímá atmosféru vylidněných prostorů vesnice, do které patří již i K.

V posledním záběru této sekvence oproti *záběru 6* identifikujeme změnu primární vnitřní okularizace na nulovou okularizaci. K.ův pohled na diegetický prostor je nahrazen pohledem „doslova“ skrytého vypravěče. Druhá část záběru, v němž K. přichází do hostince, je snímána přes keř. Tato změna okularizace v divákovi evokuje pocit voyaerství. Jedná se v tomto případě o konvenční filmový prostředek emocionálního zapojení diváka do příběhu (divák si připadá, že je tzv. v obraze).

3.1.3 Okularizace ve scéně A Zámku Michaela Hanekeho

Obraz A (MH), záběr 1

Detail zepředu na obraz, na němž je vyobrazena v černobílých konturách vesnice umístěná v kopcích. Obraz má levý horní roh překrytý odtrženým jiným obrazem, který připomíná jízdní řád. Do tohoto záběru začíná mluvit hlas: Obraz se překlápí (jako by tvořil titulní stranu knihy a kniha se rozevírá) *Střih.*	Hluk: folklorní dechová hudba linoucí se z rozhlasu a slabě slyšitelné lidské hlasy Hlas vypravěče: Bylo už pozdě večer, když K. dorazil na místo.

Obrazovou složku sekvence z adaptace Michaela Hanekeho tvoří záběr na objekt (mizanscéna bez přítomnosti postav; přítomnost postav v diegetickém prostoru je znatelná ve zvukové složce ukázky). V tuto chvíli jsme schopni identifikovat nulovou okularizaci.[59]

Záběr je komponován tak, aby byl divák seznámen s obrazem vesnice v podobě výtvarné koláže. Implikovaný autor rafinovaně mizanscénou zatajuje existenci zámku. Pro diváka zámek neexistuje. S kontextu jej však tušíme v pravém horním rohu koláže. Pravý roh koláže je zakryt další vrstvou papíru. Michael Haneke činí z motivu zámku nekonkrétní, zatím nespecifikovanou, nehmotnou sílu ovládající dění ve vesnici.

[59]Divák se domnívá, že obraz tvořící mizanscénu záběru je pouze grafický podklad titulkové sekvence. V následujícím záběru je objekt přiřazen do diegetického prostoru příběhu – do hostince. Zjišťujeme, že dva překrývající se obrazy, které v záběru vidíme, visí na vnitřní straně vstupních dveří do hostince.

3.1.4 Okularizace ve scéně A Zámku Alexeje Balabanova

Obraz A (AB), záběr 1
Celek
přes kmen stromu na jdoucí postavu pod kopcem ve sněhu. Postava přechází z pravého horního rohu obrazu do levé dolní části. Kamera ji staticky snímá z nadhledu.
Střih.
(…)

Nediegetický hudební doprovod trvající po celý obraz *A.4*

Obraz A (AB), záběr 7
Celek
na postavu scházející ve tmě z kopce. Přes záběr přejede zprava doleva detail kočáru taženého koňmi.

Kamera přejíždí doprava
po směru jízdy kočáru, který ujíždí směrem od kamery podél vysoké kamenné zdi. Za ním vybíhá zpoza kamery postava a volá:

Postava:
Hej!

Kočí:
Hyjé, hyjé!
(koně ržou)

Postava se vzdaluje zády od kamery, následuje v běhu kočár a křičí:

Postava:
Stůj! Stůjte!

Střih.

Obraz A (AB), záběr 8
Celek
na jdoucí postavu z pravé strany záběru nalevo směrem k osvětlené zdi. Kamera přejíždí po směru chůze, až se postava dostává do centra záběru a vzdaluje se zády ke kameře.
Střih.

Obraz A (AB), záběr 9
Celek
na postavu přicházející z pravého horního rohu záběru a mířící do levého dolního rohu. Kamera přejezdem sleduje pohyb postavy. V prostoru původně za kamerou se nachází lucernou osvětlené dveře v kamenné zdi, k nimž musí postava, již zády ke kameře, sejít z mírného kopce. Postava vchází do dveří.
Střih.

V úvodní sekvenci adaptace identifikujeme v *záběru 1–6* nejprve nulovou okularizaci. V obraze vidíme jdoucí postavu, která je snímána vždy v celku v zasněžených lesích a krajině.[60]

[60]Nulovou okularizaci identifikujeme i v *záběrech 2–5.* Tyto záběry z důvodu nezměněné okularizace vypouštíme. Pro ilustraci nám stačí analýza *záběru 1.*

Od *záběru 7* je zobrazen K.ův první kontakt s vesnicí. Sledujeme obraz, v němž identifikujeme vnitrozáběrovou změnu nulové okularizace na primární vnitřní okularizaci.

V této sekvenci se nejprve díváme na obraz, který vidíme prostřednictvím skrytého vypravěče. Je nám ukázána postava jdoucí zasněženou krajinou. Vidíme K.ův fyzický vzhled, vidíme činnosti, které K. vykonává (pití z potoka, uklouznutí). Implikovaný autor nám zobrazuje výsek informací. Víme o postavě právě tolik, kolik nám toho zobrazí implikovaný autor, resp. skrytý vypravěč.

Následné vnitrozáběrové střídání okularizací z nulové okularizace na primární vnitřní v záběrech s přijíždějícím kočárem a osvětleným hostincem upoutává naši pozornost a identifikuje nás s postavou. V těchto záběrech je K. prezentován jako někdo, pro nějž je kontakt s další osobou záchranou. Stejně jako chce K. získat informace o prostoru, v němž se nachází, tak chce i divák proniknout do myšlení K., aby mu byly objasněny otázky, které si klade (Odkud přišel? Kdo je to? Kam jde? atd.). Identifikace primární vnitřní okularizace nám zdůrazňuje jejich důležitost pro K. Chce svézt? Chce se najíst? Hledá nocleh? Jsme taktéž schopni říct, že předměty a objekty zobrazené v záběrech s identifikovanou primární vnitřní okularizací mají pro K. důležitý význam.

3.1.5 Porovnání významů okularizací scén A v kontextu příběhů

V románu Zámek nemáme možnost zámek vidět, stejně jako jej nevidí K. O zámku víme jen prostřednictvím vypravěče. Ten jej umísťuje do tmy a mlhy. Vypravěč v úvodu románu deskribuje prostor. Změna na subjektivní okularizaci v nás vyvolává přemýšlení o zobrazení zámku, o postavě K., o jeho znalostech a úmyslech. Implikovaný autor v Zámku Franze Kafky kombinuje deskripci v úvodním odstavci se subjektivním pohledem K. Prostřednictvím K.ova pohledu vidíme oblohu ve tmě. Dívá se do míst, kde se nachází zámek. Ve větě s touto okularizací je přítomno adjektivum *zdánlivé*. To poodhaluje, že K. ví o existenci zámku, ačkoli ho právě nevidí. Proto se *dlouze díval do zdánlivé prázdnoty*. Na základě tohoto poznatku jsme schopni konstatovat, že následná K.ova reakce otázkou *Copak tady je nějaký zámek?*[61] při rozhovoru se synem podkastelána je lživá.

[61]KAFKA, F. *Zámek.* Nakladatelství Franze Kafky, 1997. s. 8.

Z takovéhoto závěru vyvozujeme, že skrytý vypravěč nám předkládá nedostatečné množství informací. V této souvislosti se nabízí k negaci ještě jeden fakt. Je K. opravdu zeměměřičem, když je schopný lhát o své neznalosti zámku? Není. Překvapivé telefonické potvrzení ze zámku, že je jako zeměměřič ve vesnici opravdu očekáván, dává K.ovi impuls, aby přijal tuto roli a ve vesnici setrval. Kafkův hrdina může být při nepozorném čtení vnímán jako postava, která má zpočátku pouze jediné přání, po dlouhé cestě najít klidný kout ke spánku, což mu není kvůli synovi podkastelána dopřáno. My díky identifikované okularizaci spolu s lexikálními prostředky odhalujeme jiné závěry. K. přišel do vesnice cíleně. Důvod nevíme. K.ova znalost místních reálií nás ale přivádí k závěru, že K. se chce usadit právě v této vesnici.

V adaptaci pod režijním vedením R. Noelteho je zámek vidět, ční majestátně na kopci. My díky nalezené okularizaci víme, že jej vidí i K. Vypravěč popisuje putování K. po kraji a částečně i po vesnici. Prostřednictvím záběrů s vnitřní okularizací dokážeme určit, které objekty jsou pro K. důležité. Zároveň objevujeme spolu s K. diegetický prostor. Jsme tedy schopni říct, že když K. přichází do vesnice, o zámku ví. Zde se znalosti s Kafkovým hrdinou shodují. Ovšem netušíme, zdali K. o zámku věděl ještě předtím, než vyrazil na své putování. Toto nám vypravěč oproti Kafkově románu nesděluje. Můžeme ovšem stejně jako u Kafkova textu konstatovat, že K.ův dotaz *Copak tady je nějaký zámek?* je bezpředmětný, resp. lživý (stejně tak označujeme za lež i K.ovu reakci k povolání zeměměřiče, ta je dána znepokojivým výrazem v obličeji). Pro oba hrdiny je vesnice v podzámčí prezentována jako prostředek nových životních možností. Je však potřeba učinit, co činí oba hrdinové, zapřít jeho znalost, neboť by jim hrozilo vyhoštění z vesnice. Nemají totiž povolení od zámku k setrvání ve vesnici. Noelteho adaptace si je v úvodu velmi blízká s Kafkovou předlohou, s tím rozdílem, že vypravěč Noelteho adaptace sděluje nižší míru informací o K.

Divák Hanekeho snímku zámek nevidí. Oproti K. z Kafkova románu dokonce není zámek v této sekvenci ani zobrazen. Sledujeme ilustrovaný obraz vesnice. Roh obrazu je překrytý jiným papírem. Implikovaný autor předkládá možnou va-

riantu diegetického prostoru, v němž se bude odehrávat příběh. Na základě kontextu jsme však schopni konstatovat, že pod zakrytým rohem obrazu bude nejspíš zámek vyobrazen, resp. tím také konstatovat, že nad vesnicí se zámek tyčí. Tato hypotéza se nám posléze potvrdí díky slovům kastelánova syna Schwarzera. Proč je ale zámek zakrytý? On není totiž vidět v celém snímku. Je tak posílen význam, že K. bojuje se zobecněnou nekonkrétní silou. Ta tak má pro každého diváka jinou podobu. V tomto bodě se Haneke shoduje s Kafkou, který v průběhu příběhu přestává akcentovat zámek jako konkrétní objekt, nýbrž jako abstraktní moc, s níž K. bojuje. Ten konkrétní boj bude K. svádět s obyvateli vesnice, kteří jsou slepě v moci zámku. Navíc jsme si stejně jako u Zámku Franze Kafky jisti, že tento K. je lhář, dle jeho udiveného výrazu na telefonické potvrzení o jeho přijetí do služby ve funkci zeměměřiče. K. ví více, než víme.

V úvodní sekvenci Zámku pod režijním vedením Alexeje Balabanova zámek nevidíme. Nevidí jej ani K. Skrytý vypravěč nám poskytuje obraz chůze K. po zasněženém lese a částečně i po vesnici. V záběrech, v nichž jsme identifikovali vnitřní okularizaci, vidíme objekty, které mají pro K. nějaký význam (kočár, hostinec). Z mizanscény jsme schopni získat informace, které o K. z románu nevíme (avšak v průběhu celého příběhu nezjistíme, zda značí pravdu). Můžeme si myslet, že kožešinový kabát značí K.ovo tzv. vyšší postavení v místě odkud přichází (z příběhu následně zjišťujeme, že K. u sebe nosí válec do fonografu – ze závěrečné scény můžeme konstatovat, že je to možná jediná vzpomínka na domov). I počtvrté můžeme říct, že K. lže o své funkci zeměměřiče. Usuzujeme tak z obav v jeho obličeji při telefonické konverzaci Schwarzera se zámkem a z jeho překvapivě radostného výrazu v okamžiku, kdy mu funkci zeměměřiče přisoudili. Navíc při prvním kontaktu se svými novými pomocníky ze zámku předstírá, že jsou to jeho vlastní pomocníci, kolegové, jejichž příchod očekával. Netuší, že ostatní hosté hostince jejich původ znají. Tento fakt mění pohled na K. v rámci příběhu a staví ho před ostatními obyvateli vesnice do pozice lháře. Zámek i obyvatelé tak vědí o jeho falešné roli a využívají K. k pobavení. Toto v románu nenalezneme.

3.2 Zobrazení Klamma (B)

Scény, resp. sekvence, v nichž K. pozoruje Klamma kukátkem skrz dveře z výčepu Panského dvora, znázorňují první kontakt K. se zámeckým úředníkem. Toto setkání mu zprostředkovává Frída, výčepní, s níž se chvíli předtím seznámil a která se ještě téhož večera stane jeho partnerkou.

3.2.1 Okularizace ve scéně B Zámku Franze Kafky

> „(…) Malou špehýrkou, která tu byla vyvrtána zřejmě kvůli pozorování, přehlédl skoro celý vedlejší pokoj. U psacího stolu vprostřed pokoje seděl na pohodlné lenošce v ostrém světle elektrické lampy, visící před ním, pan Klamm. Prostředně velký, tlustý, nemotorný muž. Obličej měl ještě hladký, ale tváře již trochu poklesaly pod tíhou stáří. Černé kníry měl nakroucené. Oči kryl nakřivo nasazený skřipec se zrcadlícími skly. Kdyby byl pan Klamm seděl těsně u stolu, byl by K. viděl jen jeho profil; ale protože k němu byl Klamm hodně otočen, viděl mu naplno do obličeje. Jeho levý loket ležel na stole, pravá ruka s viržinkem spočívala na koleně. Na stole stála sklenice s pivem; přes vysokou okrajovou lištu stolu neviděl K. dobře, leží-li tam nějaké spisy, zdálo se mu však, že stůl je prázdný. Pro jistotu požádal Frídu, aby se podívala dírou a řekla, co vidí. Protože však byla před chvilkou v pokoji, mohla mu rovnou potvrdit, že na stole žádné spisy neleží. (…)“[62]

Celá ukázka je tvořena slovy, která se týkají zraku - tvary verb (*přehlédnout, vidět* či *podívat*) značící vidění, dále tvary verb, která se přímo nevztahují ke zraku, ale svou funkcí poukazují na umístění či polohu postav a objektů v prostoru (*ukázat, sedět, ležet* a *stát*). Tato slova dotvářejí popis pozorovaného diegetického prostoru, stejně jako slova označující samotné subjekty a objekty v prostoru – *dveře, stůl, lampa, sklenice* ad., části těla popisovaného subjektu – *černý knír, loket, koleno, ruka* ad., a světelný vjem v textu formulovaný na základě substantiva rozvinutého kongruentním atributem *v ostrém světle*. Všechna tato slova a jejich tvary odkazují k přítomnosti okularizace.

V analyzované části textu nacházíme deiktické prostředky – adverbia *tu* a *vprostřed*. Adverbium *vprostřed* se nevztahuje ke konkrétní osobě, neboť *vprostřed* místnosti má pro každého stejnou polohu. Jinak je tomu ale u adverbia *tu*. Díky tomuto adverbium identifikujeme K.ův pohled. Nalezená verba týkající se

[62]KAFKA, F. *Zámek.* Nakladatelství Franze Kafky, 1997. s. 44–45.

zraku a vidění nám umožňují určit okularizaci v této části (do výpovědi *Na stole stála…* včetně) jako sekundární vnitřní okularizaci. Od výpovědi *Pro jistotu požádal Frídu…* již tato okularizace neplatí, neboť verba vyjadřující vidění nahrazují verba vyjadřující slyšení.

Franz Kafka vystavěl obrazovou složku analyzované scény převážně subjektivním pohledem. Vidíme pohledem K. popis pokoje a samotného Klamma - detaily Klammova těla, jeho polohu v prostoru místnosti s akcentem na detaily. Tyto detaily jsou podstatné pro K. Ostré světlo, které osvětluje tlustého, nejspíše spícího úředníka, Klamma vystavuje na obdiv před chtivými diváky, obyvateli vesnice.

3.2.2 Okularizace ve scéně B Zámku Rudolfa Noelteho

Obraz C (RN), záběr 1
Detail
na hlavu Frídy, která stojí před pootevřenými dveřmi. Nahlédne za ně. Za dveřmi je vidět rozsvícená lampa stojící na stole. Frída se podívá směrem za kameru.

Střih.

Hlas Frídy:
Chcete ho vidět?

Obraz C (RN), záběr 2
Americký plán
na K., který překvapeně kouká do míst za kameru, kde tušíme stát Frídu. K. jde pomalu dopředu směrem k Frídě.

Kamera se otáčí o 90° a
sleduje pohyb K. jdoucího k Frídě. Přes detail K.ova profilu v okamžiku, kdy K. prochází před objektivem kamery, se kamera ustálí za zády K., který nahlíží přes Frídu do pootevřené místnosti. V ní sedí nehybně na židli zády ke kameře holohlavý muž, spící Klamm. Frída zvedne hlavu ke K., poté se podívá zpět do místnosti na Klamma a zavře pomalu dveře.

Frída odchází k pípě a čepuje pivo. Otočí se směrem ke dveřím, do místa, kde tušíme K.

Hlas K.:
On spí.

Střih

Hlas Frídy:
Neměl byste to vidět.

Záběr 1, v němž Frída otvírá dveře do Klammova pokoje a nahlíží do něj, je nejprve komponován jako primární vnitřní okularizace. Implikovaný autor ovšem

nezprostředkovává pohled Frídy. Frída se v rámci záběru podívá do výčepu, směrem za kameru.

V záběru 2, v němž je K., identifikujeme sekundární vnitřní okularizaci vzhledem k předchozímu záběru na dívající se Frídu. V okamžiku, kdy K. prochází před kamerou v detailu a kamera se otáčí po směru jeho pohybu, dochází k proměně okularizace na primární vnitřní okularizaci. Pohled přisuzujeme K. Implikovaný autor nám zprostředkovává subjektivní pohled do Klammova pokoje a na Klamma samotného přes záda dívající se postavy K. Okularizace se nemění, i v okamžiku, kdy Frída zavírá dveře a odchází k výčepu.

Obrazovou složku scény tvoří mizanscéna s oprýskanou místností s vysokým stropem. Kromě dřevěných stolů a židlí a vysokých bílých kamen je místnost jinak holá, neútulná. Subjektivní pohled Frídy pozoruje vysoké dřevěné dveře, za nimiž se nachází Klamm. Máme možnost spatřit část Klammova pokoje. Samotného Klamma v tomto okamžiku nevidíme. Divák však očekává, že mu pohled nebude odepřen. Diváci nemají spatřit Klamma Frídiným pohledem. Následný pohled Frídy směrem ke kameře je pobídkou, aby se K. podíval. Spolu s ním i my.

Protizáběr na K. je na moment zprostředkován Frídiným pohledem. Tento pohled je dozvukem sekundární vnitřní okularizace v návaznosti na předchozí záběr. Pohybem K. směrem ke kameře je jeho hlava snímána v detailním záběru. Divák se poté identifikuje se subjektivním pohledem mužské postavy a začne nahlížet na spícího Klamma přes K.ovo rameno. Klammovu tvář nemáme možnost spatřit (nulová či žádná okularizace by nám byla schopna poskytnout i fyzický vzhled Klamma zepředu). Během tohoto pohledu je Frída zakrytá K. Vidíme jen temeno její hlavy. Když se Frída otočí směrem ke K., okularizace se stále nemění. Nemáme možnost spatřit, jak K. mimikou reaguje na Klamma. Frída zavře dveře a odchází vpravo k výčepu. Tím se stává centrem záběru, neboť kamera sleduje její pohyb. Prostřednictvím záběru s vnitřní okularizací lokalizovanou u K. pozorujeme Frídu.

3.2.3 Okularizace ve scéně B Zámku Michaela Hanekeho

Obraz C (MH), záběr 1
Polocelek
na Frídu a K. stojící před výčepním pultem. V pozadí vidíme sedláky v otevřeném prostoru výčepu. Frída bere K. za ruku a vede ho na pravou stranu záběru.

Kamera přejíždí doprava
a sleduje, jak Frída vede K. podél pultu. Obejdou pult a jdou směrem za kameru, kde tušíme dveře se špehýrkou.

Kamera se otáčí o 90 stupňů,
aby se K. s Frídou nedostali mimo záběr.

Kamera přibližuje na bližší polocelek
a sleduje Frídu, jak zády ke kameře kouká špehýrkou ve dveřích. Frída odchází mimo záběr zpět k pultu. K. se dívá špehýrkou.

Hlas K.:
Nevidím dobře, leží-li na stole nějaké spisy.

Hlas Frídy:
Žádné spisy tam neleží.

K. se od dveří podívá směrem k výčepnímu pultu.
Střih

Analyzovaný obraz je bez použití střihu. Scéna je nejprve snímána staticky. V záběru se nachází K. a Frída. Postavy se nacházejí v předním plánu obrazu, otočeny zády ke kameře. V zadním plánu obrazu vidíme výčep a sedláky. Frída bere K. za ruku a vede ho pryč. Před dveřmi do Klammova pokoje jsou K. i Frída snímáni zezadu, a stále identifikujeme nulovou okularizaci. Ta se změní v okamžiku, kdy K. odklání hlavu od špehýrky a dívá se směrem k výčepu.

Obrazová složka filmové scény z filmu Michaela Hanekeho je tvořena sporou mizanscénou. V prostoru výčepu bez nábytku s vysokými stropy s klenbou stojí výčepní pult. Kostýmy i dekorace řadíme pro jejich vzhled a design do poslední dekády 20. století. Máme možnost pozorovat celkové dění na scéně (včetně tančících sedláků v zadním plánu obrazu) bez emocionálního zapojení. Neměnnost okularizace má pro výstavbu obrazu i další významy. Teprve v okamžiku, kdy se Frída otočí směrem ke kameře, máme možnost spatřit její tvář (prvně ve filmu). Druhý moment nastává v okamžiku příchodu protagonistů ke

dveřím do Klammova pokoje. K. Klamma vidí, my však ne. Sledujeme pouze K.ovo klečení u kukátka. Jsou nám postupně odkrývány (obličej Frídy) či zamlčovány (obličej Klamma) informace.

3.2.4 Okularizace ve scéně B Zámku Alexeje Balabanova

Obraz C (AB), záběr 1
Polodetail
na Frídu stojící v levé části obrazu za pultem čelem ke kameře. Kamera snímá Frídu čepující pivo z podhledu. K. stojí zády ke kameře v pravé části obrazu.

Kamera přejíždí vlevo
a sleduje pohyb přecházejícího K. Ten se otáčí ke kameře a rozhlíží se, zdali jej nikdo nepozoruje. Frída se tak dostala mimo záběr.

Kamera sjíždí dolů
spolu s pohybem K., který se zády ke kameře sklání k dolní části dveří, které jsou prostorově umístěny nalevo od pultu. K. je snímán přes rameno. Odklápí dvířka od kukátka. Vidíme osvětlenou díru ve dveřích, k níž K. přibližuje hlavu.
Střih.

Obraz C (AB), záběr 2
Polodetail
na nehybně sedícího Klamma za stolem. Je snímán zepředu a z podhledu. Je osvětlen svítící lampou z pravé části obrazu.
Střih.

Hluk:
Rušné, nesrozumitelné hlasy hostů znějící po celou dobu obrazu.

V *záběru 1* vidíme dění na scéně a identifikujeme primární vnitřní okularizaci. K. je v pravé části obrazu snímán zády ke kameře, Frída stojí ke kameře čelem v levé části obrazu za výčepním pultem. Nachází se kompozičně výš než K. a je snímána z podhledu, což potvrzuje lokalizaci okulariazace u K. V rámci téhož záběru se mění okularizace v závislosti na pohybu K., který jde na levou stranu od pultu. Frída se dostává mimo záběr. Pohled K. do objektivu kamery zapříčiní identifikaci nulové okularizace. K. se v záběru natáčí zády ke kameře, která sjíždí dolů, aby vyrovnávala kompozici záběru, kterému dominuje postava K. K. pokleká, přes jeho rameno vidíme, jak odklápí dvířka od kukátka a dívá se skrz osvětlenou díru. Stále v rámci jednoho záběru dochází ke změně okularizace na primární vnitřní okularizaci.

V *záběru 2* je zobrazen Klamm, který nehybně sedí za stolem čelně ke kameře. Je snímán z podhledu. Okularizace je lokalizována v očích K. Jedná se tedy o sekundární vnitřní okularizaci, kterou jsem identifikovali na základě výskytu záběru/protizáběru.

V úvodu je identifikována subjektivní okularizace. Pohledem K. je divákovi zprostředkováván pohled na Frídu a na výčep hostince. Vidíme pult, mechanizovanou pípu a další běžné věci z výčepu. Nemáme možnost a ani nemusíme vidět celý prostor výčepu. Během pohybu K., při němž je do centra záběru komponován K.ův obličej, se distancujeme od subjektivního pohledu postavy a stavíme se do pozice přihlížejícího, který očekává pokračování akce. Následný opětovně identifikovaný subjektivní pohled K. v divákovi vyvolává zesílenou identifikaci s postavou. Tento postup zesiluje míru napětí v záběru.

V *záběru 2* vidíme Klamma v polodetailu subjektivním pohledem K. Vidíme jeho tvář bez mimiky. Upřeně se dívá na neurčitý bod za kamerou. Klamm je starší, přísně působící muž při těle, oblečený do červeného taláru. Postava je z boku nasvícena světlem lampy. Klamm je v obraze exponován tak, že K. i divák nemohou zapomenout jeho podobu. Červená barva oblečení kontrastuje s předcházejícím záběrem, jehož obraz byl zbarvený do šediva.

3.2.5 Porovnání významů okularizací scén D v kontextu příběhů

Klamm v románu Franze Kafky je viděn pohledem K. Popis Klamma akcentuje konkrétní detaily a rysy Klammova těla, předměty, které má Klamm na sobě. Nejsme však schopni vytvořit celistvý obraz Klamma. Implikovaný autor volí pouze části, které jsou pro významné pro K. Pokládáme si otázku, zdali není možné, že takovouto podobu Klamma vidí jen K., resp. zdali nejsou slova, která v této ukázce charakterizují Klamma, jen obecným zjednodušujícím popisem úředníka (tlustý muž se skřipcem a s knírem). Na tuto otázku nacházíme odpověď v již jednou citované Olžině replice. Podoba Klamma je ve vesnici nejasná, každý vesničan Klamma popisuje jinak, každý úředník se snaží vypadat jako on.[63] V románu vidíme Klamma jen zde a ani žádným jiným pohledem. V závěru sekven-

[63]KAFKA, F. *Zámek.* Nakladatelství Franze Kafky, 1997. s. 204

ce je žádána Frída, aby se také podívala kukátkem, což ona odmítá. Je nám sděleno, že se Frída dívala před chvílí.

Ve snímku Rudolfa Noelteho vidíme Klamma také jen pohledem K. Ačkoli Frída otevírá dveře do Klammova pokoje, jejím pohledem vidíme pouze rozsvícenou lampu. V knize jsou podány informace o nejasné podobě Klamma. Ve snímku je Klamm ztvárněný jako plešatý muž, kterého vidíme jen zezadu. Nevidíme K.ovy do tváře během doby, při níž pozoruje Klamma. Emoce K. jsou nám skryty.

Ve scéně ze snímku Michaela Hanekeho je využita jen nulová okularizace. Nemáme možnost spatřit žádnou podobu Klamma. Divák vidí pouze činnost K. a nemá možnost se ztotožnit s něčím pohledem. K.ovy reakce na Klamma jsou mu skryty. Oproti Kafkovi odlišná okularizace ale hlavního úředníka detailněji nepopisuje. Haneke zakrývá identitu postav (v případě nutnosti ji vyjeví, jak je tomu u zobrazení tváře Frídy během této scény). V divákovi takovýto postup vyvolává nejistotu ze sledovaného obrazu. Jestliže postava v Kafkově románu hovoří o nejasné Klammově podobě, o tom, jak jej každý vidí po svém, Haneke tuto definici v rámci zvoleného hlediska naplňuje. Z obrazu ani netušíme, jestli K. skutečně pozoruje Klamma. Divák je nucen si domýšlet a dotvářet nevizualizované a neslyšené informace z kontextu.

Alexej Balabanov volí stejně jako Kafka subjektivní pohled na příběh. Prostor výčepu a Frída jsou snímány s identifikovanou primární vnitřní okularizací. Divákovi je tak znázorněna důležitost prostoru a ženské postavy. Implikovaný autor prostřednictvím vnitřní okularizace zobrazuje Klamma jako vysoko postaveného úředníka. Přisuzuje mu takřka totožné všeobecné rysy, jaké byly dány pohledem K. z Kafkova románu (obtloustlý postarší muž s brýlemi). Na diváka jeho vzhled působí přísně a panovačně. Vzhledem k velikosti záběru (polodetail) a snímání Klamma zepředu s využitím kontrastní barvy jeho taláru nemůže dojít k záměně Klamma za někoho jiného. Obraz Klamma je pro K. i pro diváka pevně daný. Světlo, které osvětluje Klamma, vyvolává stejný dojem, jako je tomu v Kafkově románu. Záměrné exponování světla v Kafkově textu však není potvrzeno. V

Zámku Balabanova má tento aspekt podstatnou roli ve výkladu Klamma. Častá mechanizovaná mizanscéna se vyskytuje i v záběru, v němž je K. snímán v prostoru zámku, kde dochází prostřednictvím rozhodnutí úředníka Vallabenneho k výměně identit mezi K. a Brunsvíkem. K. se dovolává Klamma, aby mu vrátil ztracenou identitu. Při tom objeví v místnosti krabičku, přístroj s kukátkem. Přístroj v sobě ukrývá fotografii, onen prezentovaný obraz Klamma, který viděl K. v kukátku výčepu. Klamm jakožto nejvyšší úředník ve vesnici budící respekt vesničanů odkrývá svou identitu. Nastrčená loutka, u níž nevíme, zda žije či nikoli, za níž se skrývá moc úředníků. Předpokládáme, že popis Klamma v očích všech vesničanů je vizualizován stejně. Tímto se Klamm odlišuje od všech dosavadních analyzovaných obrazů a podob. Klamm je zde zobrazen jako ikona moci s konkrétní tváří.

3.3 Odjezd Klamma (C)

Analyzované ukázky popisují scénu odjezdu Klamma z Panského dvora kočárem. V literární scéně a ve filmové sekvenci z filmu Alexeje Balabanova není tato scéna explicitně znázorněna. Filmové sekvence z filmů Rudolfa Noeltheho a Michaela Hanekeho odjezd zobrazují, K. se odjezdu i fyzicky účastní.

3.3.1 Okularizace v sekvenci C Zámku Franze Kafky

> „Najednou však hostinská napjala sluch a soustředěně naslouchajíc civěla do prázdna. K. se otočil, neslyšel nic zvláštního, ani ostatní, jak se zdálo, nic neslyšeli, ale hostinská se rozběhla po špičkách dlouhými kroky k zadním dveřím vedoucím na dvůr, podívala se klíčovou dírkou, pak se s očima dokořán a celá rozpálená v tváři obrátila k ostatním, prstem je přivolala k sobě a teď se střídavě dívali klíčovou dírkou, hostinská měla sice největší podíl, avšak i na Pepinu se dostalo, pán byl z nich poměrně nejlhostejnější. Pepina i pán se brzy vrátili, jen hostinská se pořád ještě usilovně dívala, hluboko sehnuta, málem vkleče, skoro to dělalo dojem, že teď už jen zapřísahává klíčovou dírku, aby ji nechala prolézt, neboť už dávno asi nebylo nic vidět.“[64]

Vizuální složku ukázky určují tvary verb zrakového smyslového vnímání (*podívala, dívali, vidět*). Jsou zde i verba určující pohyb či polohu postav a objek-

[64]KAFKA, F. *Zámek.* Nakladatelství Franze Kafky, 1997. s. 122

tů v prostoru (*otočil se, rozběhla, prstem přivolala, sehnuta*), konkrétní postavy a objekty (*hostinská, Pepina, K., dveře, klíčová dírka* ad.) a fyzické stavy těla (*očima dokořán, rozpálená ve tváři*).

Deiktické prostředky v analyzované ukázce C nenacházíme. Nulová okularizace nemůže být prokázána. Jedná se o deskripci příběhu.

Jedná se v tomto případě o nezaujatý pohled vypravěče, bez osobní vazby, bez subjektivního hodnocení situace. Výrazy a formulace, které značí vypravěčovy domněnky (*skoro to dělalo dojem, asi nebylo nic vidět*), signalizují, že čtenáři nejsou zprostředkovány vnitřní pohledy do myšlení postav. Vypravěč komentuje dění, které právě probíhá v jeho přítomnosti. I tak je ale čtenář informačně znevýhodněn. Postavy vidí více než čtenář a vypravěč.

3.3.2 Okularizace ve scéně C Zámku Rudolfa Noelteho

Obraz D (RN), záběr 1 Kamera přejíždí na dveře vedoucí z výčepu za Panský dvůr. K. k nim přibíhá.	Hlas Mommuse: Jménem pana Klamma a zámku vás žádám, (…)
Střih.	
Obraz D (RN), záběr 2 Detail na K. vybíhajícího ze dveří ven za Panský dvůr. K. se dívá mimo záběr na pravou stranu, kde tušíme kočár s odjíždějícím Klammem. *Střih.*	Hlas Mommuse: (…) abyste zodpověděl mé otázky.
Obraz D (RN), záběr 3 Polocelek na odjíždějící kočár tažený koňmi, který vyjíždí mimo záběr vpravo skrz bránu dvora. *Střih.*	Hlas hostinské: Nedostanete se do blízkosti pana Klamma (…)
Obraz D (RN), záběr 4 Polocelek na K. běžícího směrem ke kameře za kočárem, který tušíme za kamerou. *Střih.*	Hlas hostinské: (…) dokud o to oficiálně nepožádáte.
Obraz D (RN), záběr 5 Polocelek na kočár odjíždějící vzhůru po zasněženém kopci směrem od kamery.	

Střih.

Obraz D (RN), záběr 6
Polocelek
na běžícího K., který utíká za kočárem skrz bránu. Gestikuluje rukama. Utíká těžkopádně, sníh mu stěžuje běh. V běhu se boří nohama do sněhu.
Střih.

Obraz D (RN), záběr 7
Polocelek
na vzdalující se kočár v kopci.

Obraz D (RN), záběr 8
Polodetail
na K. běžícího směrem ke kočáru, který tušíme v prostoru za kamerou. K. se špatně dýchá a padá na zem do sněhu.
Střih.

V *záběru 1* K. vybíhá ven z Panského hostince ke dveřím, aby zastihl odjíždějícího Klamma. V tomto záběru identifikujeme vnitřní okularizaci K. Na základě kontextu víme, že v předcházejícím záběru pozoroval K. novou výčepní Pepinu. Běžící K. zády od kamery se stává centrem záběru. Sekundární vnitřní okularizace se v rámci tohoto záběru mění na primární vnitřní okularizaci.

V z*áběru 2* je snímán K. z detailu na dvoře za hostincem. K. hledící mimo záběr je zobrazen v záběru s identifikovanou nulovou okularizací.

V *záběrech 3–8*, v nichž vidíme akci, během níž se K. snaží dostihnout Klammův kočár, je scéna snímána kombinací záběr/protizáběr. Označujeme tak kombinaci K. – Klamm – K. – Klamm – K. – Klamm jako sekundární vnitřní okularizaci. Tento závěr máme potvrzen i postavením kamery. Skrz sekundární vnitřní okularizaci lokalizovanou u postavy K. je objekt (kočár) snímán z podhledu, naopak postava K. je v běhu snímána z nadhledu.

V obrazové složce analyzované ukázky vidíme prostřednictvím pohledu K. interiér Panského dvora, konkrétně dveře, které se stávají centrem záběru. Divák očekává jejich využití. V okamžiku, kdy K. běží ke dveřím, si divák ověřil svou hypotézu. Je snímána v polocelku dívající se hlava K. Divák ale nevidí, na co se K. dívá. Oddaluje se tak divákovo obeznámení s venkovním prostorem. Tento náš deficit je v následujícím záběru odstraněn. Od *záběru 3* je sekvence subjek-

tivizována a navíc dynamizována střídáním záběrů, které diváka identifikují s pohledem K. Nově také s pohledem Klamma (Je otázka, zda se jedná o Klamma). Tím, že implikovaný autor staví Klamma do pozice dívajícího se, akcentuje jako váhu v příběhu. Nám není podoba Klamma v těchto analyzovaných záběrech známa. Klamm je prezentován jako anonymní nedostižná moc, která se na člověka, konkrétně na K. dívá svrchu (znázorněno nadhledem).

3.3.3 Okularizace ve scéně C Zámku Michaela Hanekeho

Obraz Ca (MH), záběr 1
Polocelek
na K., který stojí u dveří z výčepu a chystá se vyjít ven vchodovými dveřmi.
Náhle se rozbíhá.

Hluk:
Koně ržou.

Kamera přejíždí přes místnost
a snímá běžícího K. Ten vybíhá z výčepu mimo záběr kamery.
Střih.

Obraz Ca (MH), záběr 2
Polocelek
na venkovní prostor za Panským dvorem. K. stojí v osvětlených dveřích. Venku je tma. Kolem létá sněhový poprašek. K. sleduje projíždějící kočár tažený koňmi, který projíždí před kamerou záběrem zprava doleva. Poté, co kočár vjede mimo záběr, K. se za ním rozbíhá.
Zatmívačka.

Hluk:
Vítr fouká.

Roztmívačka.
Obraz Cb (MH), záběr 3
Americký plán
na profil K. běžícího za povozem. Kamera přejíždí vpravo souběžně s pohybem K., který je v centru záběru.

Hlas K.:
Zastavte, pane přednosto! Zastavte! Pane Klamme, prosím! Zastavte přeci!

V zadním plánu záběru svítí okna domů. K.ovi pochvíli docházejí síly a zastavuje. Natáčí se zády ke kameře, neboť cesta se začala stáčet do kopce, a do něj ujíždí kočár. K. se otáčí a profilem ke kameře se vrací pomalu zpět.
Střih.

V *záběru 1* vidíme K., jak stojí u dveří z výčepu Panského hostince. V záběru identifikujeme sekundární vnitřní okularizaci, neboť tomuto záběru předchází

záběr na do kamery dívajícího se úředníka Mommuse. K. vybíhá ze záběru do venkovních prostorů.

V *záběru 2* je snímán K., jak vybíhá ze dveří ven za Panský dvůr. Z levé strany vjíždí do záběru kočár tažený koňmi a ze záběru vyjíždí z pravé strany. Identifikujeme nulovou okularizaci.

Záběr 3, který je oddělen od *záběru 2* zatmívačkou, resp. roztmívačkou (označujeme ho jako *Obraz Cb (MH)*[65]), bezprostředně navazuje časoprostorově na *záběr 2*. Návaznost se týká i okularizace. V záběru stále identifikujeme nulovou okularizaci. V záběru vidíme běžícího K. V závěru záběru identifikujeme změnu okularizace. Teprve nyní je implikovaným autorem do záběru zakomponován objekt (kočár). Kočár svým pohybem mění dění v obrazu z horizontálního na diagonální. Kočár je v zadním plánu záběru snímán přes postavu K. Nulová okularizace se v rámci záběru mění na primární vnitřní okularizaci. Poté, co se K. podívá na ujíždějící kočár, otočí hlavou a vrací se zpět znovu snímaný z profilu a my identifikujeme nulovou okularizaci. Pohled K. již není směřován za ujíždějícím kočárem.

Obrazová složka scény C Zámku Michaela Hanekeho je nejprve tvořena skrze subjektivní pohled přítomné postavy, která přímo zasahuje do dění v obraze (Mommus). V okamžiku, kdy K. vybíhá na dvůr, vidí divák ujíždějící kočár, kvůli kterému K. běžel ven. Kočár je zakomponován do předního plánu obrazu, na okamžik zakryje divákovi kompletní pohled na K., stává se centrem záběru. Tím je akcentován význam kočáru. Divák vidí obrazově ztvárněnou převahu Klammovy moci nad K. Takto končí obraz C*a (MH).* V *Obraze Cb (MH)* je snímán K., jak běží. Je zobrazen pouze K. bez přítomnosti kočáru. Divák vidí běžícího, osamoceného K. ve tmě za ničím. Stupeň K.ova nepochopení situace se zesiluje. Okularizace se subjektivizuje v okamžiku, kdy kočár vybočí ze své horizontální trajektorie. Sledujeme obraz prostřednictvím pohledu K. Identifikace diváka s pohledem K. opětovně přikládá význam Klamma pro K.ovo počínání.

[65]Michael Haneke člení snímek na třicet obrazů (zde shledáváme výrazovou paralelu s literárním členěním textu na kapitoly jakožto tematické celky), které mezi sebou odděluje zatmívačkou, resp. roztmívačkou.

3.3.4 Okularizace ve scéně C Zámku Alexeje Balabanova

Obraz C (AB), záběr 1
Americký plán
snímaný z podhledu na K., který vchází čelem ke kameře do hostince, rozhlíží se, otáčí se zády ke kameře směrem ke dveřím a zavře je. Z pravé strany vstoupí do záběru výčepní Pepina a čistí mu kožich.
Střih.

Hluk:
šepot lidí (po celou dobu obrazu)

Obraz C (AB), záběr 2
Polodetail
na stojícího učitele, který je snímán z pravého profilu. Hledí do pravé části obrazu.

Kamera přejíždí vlevo a dolů
a snímá přijíždějící hostinskou v polodetailu na kolečkovém křesle. Ta přijíždí směrem ke kameře.

Kamera se vzdaluje
a sleduje pohyb kolečkového křesla ze stále stejné vzdálenosti.

Hluk:
koňské ržaní

Kamera se zvedá
a snímá v pohybu vzad v polodetailu přítomné, kteří se dívají vpravo za kameru.

Polocelek
snímaný stále za pohybu kamery vzad na přítomné v prostoru panského hostince.

Polodetail
na Mommuse, který stojí za řečnickým pultem a směřuje pohled taktéž vpravo za kameru. Kamera se ustálí a do obrazu vstupují dva asistenti, kteří na pult instalují nahrávací zařízení.
Střih.

Hlas Mommuse:
Vida, pan zeměměřič, konečně.

Americký plán
snímaný z podhledu na postavu K., od něhož se odklání Pepina poté, co jej očistila.

Kamera přejíždí vpravo
a sleduje přes Mommuse a asistenty stojící zády ke kameře pohyb K., který přichází k řečnickému pultu. Záběr na K. je snímán přes rameno Mommuse.
Střih.

Polodetail
na Mommuse za pultem přerovnávajícího si dokumenty ležící na pultu. V průběhu své repliky sklání hlavu k dokumentům a zvedá je. Repliku pronáší do prostoru napravo mimo záběr. V pozadí Mommuse vidíme v obraze sedící zapisovatele, přihlížející a dirigenta.
Střih.

Hlas K.:
Takže Klamm odjel?

Hlas Mommuse:
Jistě, přestal jste ho hlídat, tak odjel.

Hluk:
ženský smích

V *záběru 1* je příchozí K. snímán tak, že identifikujeme nulovou okularizaci. Vidíme K., který přichází do místnosti hostince a rozhlíží se.

V *záběru 2* jsou zachyceny jednotlivé osoby přítomné v hostinci (hostinská, učitel, Brunsvík ad.). Kamera se stane statickou v okamžiku, kdy je v záběru Klammův tajemník Mommus, jemuž dva pomocníci instalují na řečnický pult nahrávací zařízení.

V *záběru 3* identifikujeme nulovou okularizaci, a to do okamžiku, než se dá K. do pohybu. Kamera kopíruje pohyb K., který v zadním plánu záběru končí chůzi před Mommusovým řečnickým pultem. Záběr je snímán přes Mommusovo rameno. V tuto chvíli je postavení Mommuse rozhodující pro určení primární vnitřní okularizace.

Záběr 4 zobrazuje Mommuse v polodetailu. V zadním plánu záběru jsou další postavy, které mají určující roli v dalším vývoji této sekvence (zapisovatelé, dirigent). Vidíme prostor a identifikujeme nulovou okularizaci.

Vypravěč předkládá divákovi pohled na prostory hostince a popisuje nejen postavu K., ale i postavy přítomné v místnosti. Rozmístění postav na scéně určuje divákovi hierarchii jejich postavení. Akcentována je hostinská na vozíku, která za doprovodu syna podkastelána jede na vozíku před ostatní přihlížející. Do čela zástupu je inscenován Mommus. Ve třetím záběru se mění objektivní deskriptivní pohled na subjektivní. Divák sleduje reakce K. Mommusovým pohledem. Toto schéma je platné i pro zbytek sekvence, ačkoli bychom očekávali identifikaci okularizace u K. Implikovaný autor volí deskribtivní zobrazení, aby mohl snáze vybírat jednotlivé přítomné pro zachycení jejich mimiky při odmítavých reakcích K. na Mommusovy odpovědi.

3.3.5 Porovnání významů okularizací scén C v kontextu příběhů

V románu Franze Kafky je nám předložen objektivní pohled na situaci během odjezdu úředníka Klamma. K.ův postoj je ke Klammově odjezdu nezaujatý.

K. nemá potřebu Klamma dohánět a žádat jej o vysvětlení událostí ve vesnici. K. chová v této situaci distanční postoj ke Klammovi, což působí na čtenáře příznakově, vzhledem k tomu, že jej chtěl do té doby dostihnout. Je možné, že K. tuší, že již není nutné stíhat Klamma. Zároveň tento fakt vyjadřuje, že už nemá nutkání Klamma dohánět. Naopak hostinská, resp. výčepní mají velké nutkání Klamma spatřit a tísní se u klíčové dírky. Tato skutečnost pozorovaná objektivním vypravěčem nám zobrazuje informaci, kterou z textu již víme. Hostinská i výčepní, stejně jako i Frída stojí o Klammovu přízeň, jsou si vědomy možnosti vyššího postavení ve vesnici. Z oddanosti k zámku ovšem Klamma nechtějí rušit, a proto tajně koukají klíčovou dírkou. Kompozice scény nám neumožňuje vidět K. ani Klamma. Popisy bychom za těchto okolností získali jen vyjádřením některé z osob. Vypravěč nám informaci nesděluje. Implikovaný autor nám nechce zobrazit Klammovu podobu jinýma očima než K.ovýma.

Ve snímku Rudolfa Noelteho je odjezd Klamma zobrazen explicitně, ačkoli není Klammova podoba zobrazena. Měli jsme možnost spatřit Klamma pouze zezadu, jeho tvář nebyla známa. Klamm není v této scéně subjektem, nýbrž objektem s personifikovanou vlastností (pohledem). Kočár, resp. Klamm, ačkoli nemá lidskou podobu, zpodobňuje zámek, moc bez tváře. K. v Kafkově románu oproti K.ovi z Noelteho adaptace řeší věci s racionálním uvážením a stojí stranou od vesničanů u klíčové dírky. V Noelteho snímku vidíme naopak K.ův duševní rozklad. Stále se mu nedaří dohnat Klamma. K.ovo utrpení ze zámecké absurdnosti je rozpoznatelné nejen v samotném běhu za kočárem, ale především ve výrazu tváře. Unavený, psychicky narušený K. se snaží dostihnout kočár, aby získal odpovědi. Moc zámku je ale nedostižná. Je nám zprostředkován zoufalý K.ův čin. Sledujeme jej, jak vyčerpáním padá na kolena před zámeckou mocí, která na něj pohlíží shora (obraz K. snímaný z nadhledu).

Ve snímku Michaela Hanekeho je taktéž explicitně znázorněn Klammův odjezd. Nejprve je nám zobrazena Klammova převaha nad K. překrytím postavy K. kočárem. V dalším obraze je pak převaha zachycena během K. za kočárem, který je takřka po celou dobu běhu mimo obraz. Klamm nemá personifikovanou podobu

stejně jako zámek není explicitně vyobrazen. Implikovaný autor odkrývá psychické rozpoložení K. K. má snahu dohnat kočár, neboť si je vědom, že setkání s Klammem mu může zaručit jisté odpovědi. Minimálně se o to chce pokusit. K. z Hanekeho adaptace má k románovému K. blíže než K. z Noeltovy adaptace. Neběží iracionálně a nezastavuje ho až pád na kolena. Vyhodnocuje situaci a sám z vlastní vůle zanechává pro tuto chvíli marného boje.

Ve snímku Alexeje Balabanova není zobrazena scéna Klammova odjezdu explicitně. Oproti Kafkovu románu jsou všichni přítomní v hostinci postaveni do pozice vykonavatelů úřednické procedury. Toto je nám zobrazeno dříve, než si to uvědomí K. Nikdo z přítomných v hostinci nejeví zájem vidět Klamma, tak jak je tomu u románové předlohy. Přítomní nemají potřebu, oni jeho podobu znají.[66] Implikovaný autor mění v průběhu scény velikost záběru a zobrazuje přítomné nejprve v polodetailu, posléze v polocelku. Utvrzuje nás v tom, že každý jednotlivec v hostinci má stejný názor jako všichni ostatní. Taktéž vidíme, že spouštěcím mechanismem úřednických procedur je hudba. K. v průběhu scény odhaluje, že funkce, které si úředníci přisuzují, jsou nadnesené a vylhané (když konstatuje, že ví, že Schwarzer není synem kastelána, ačkoli se za něj vydává). Nikdo není tím, čím se zdá být. K. vyjadřuje, že Klamm nemá takovou moc, jak si všichni myslí. Toto je K.ův zásadní omyl. Od této chvíle K.ovo putování povede až k výměně identity za Brunsvíka a K. se stane smutnou součástí vesnice. Ačkoli se K. stejně jako románový K. proti výslechu vzpouzí, význam scény je diametrálně odlišný.

3.4 Rozuzlení (D)

Závěrečná scéna/sekvence zobrazuje ty části příběhu, v nichž je vyjádřeno výsledné stanovisko ke vztahu K. – Klamm (zámek) – vesnice. Z Kafkova textu volíme dva závěrečné odstavce, v nichž nejprve K. dostává nabídku od podkoního Gerstäckera, aby šel k němu bydlet a pracovat. Následně se K. u Gerstäckera po-

[66]Brunsvíkovo blažené prohlížení nám známé fotografie Klamma v útrobách zámku, kde ji objeví i K., nenasvědčuje tomu, že by ji Brunsvík viděl poprvé, nebo snad chtěl vědět, kdo že je to na fotografii vyobrazen.

tkává s jeho matkou. V Hanekeově textu je vyobrazena cesta K. a Gerstäckera do Gerstäckerova domu. Z textu Rudolfa Noelteho, který se od příběhu literární předlohy v závěru adaptace odklání, jsme zvolili obraz, v němž K. již značně psychicky vyčerpaný umírá. Z textu Alexeje Balabanova, který se odklání od románového příběhu nejvíce ze všech tří adaptací, je vzata závěrečná sekvence z hostince, v níž se psychicky i fyzicky vyčerpaný K. potkává s Janem Brunsvíkem.

3.4.1 Okularizace ve scéně D Zámku Franze Kafky

> „(…) To už se ale K. zastavil, nehledě na Gerstäckerovo potahování. Vždyť on přece koním vůbec nerozumí. To není nutné, řekl Gerstäcker netrpělivě a založil si hněvivě ruce, aby K. pohnul k odchodu. „Já vím, proč mě chceš vzít s sebou," řekl konečně K. Gerstäckerovi bylo lhostejné, co K. ví. „Myslíš si, že pro tebe mohu něco dosáhnout u Erlangera." – „Jistě," řekl Gerstäcker, „k čemu jinému bys mi byl." K. se zasmál, zavěsil se do Gerstäckera a nechal se od něho odvést do tmy.
>
> Světnice v Gerstäckerově chatě byla nejasně osvícena světlem z kamen a zbytkem svíčky, při jejímž světle si někdo četl v knize a v jakémsi výklenku pod vystupujícím šikmým střešním trámem. Byla to Gerstäckerova matka. Podala K. chvějící se ruku a posadila ho vedle sebe, mluvila s obtížemi, bylo jí těžko rozumět, ale co říkala…"[67]

Obrazovou stránku textu tvoří kromě samotných postav verba, která v prvním odstavci zachycují polohu či gesta lidského těla (*zastavil, založil hněvivě ruce, zasmál se, zavěsil se, odvést*), resp. polohu postav zastoupených v ukázce. Dále je to slovo, které zprostředkovává světelný stav v prostoru (*do tmy*).

Druhý odstavec je ve velké míře tvořen slovy a výrazy, které mají vizuální charakter či vlastnost. Kromě K. a Gerstäckerovy matky, nacházíme v textu označení pro objekty specifikující prostor scény (*světnice, chata*), objekty na scéně (*kamna, svíčky, kniha, výklenek*), některé i s popisem orientovaným v prostoru (*výklenek pod vystupujícím šikmým střešním trámem*), světelné efekty (*nejasně osvícena světlem*) a verba a výrazy zachycující polohu těla (v prostoru) či lidskou činnost (*četl, chvějící se, posadila ho vedle sebe*).

V textu nacházíme deiktický prostředek (adverbium *vedle*) a jsme schopni identifikovat vnitřní okularizaci. Okulariazci lokalizujeme v závěrečné větě *Poda-*

[67]KAFKA, F. *Zámek.* Nakladatelství Franze Kafky, 1997. str. 348.

la K. chvějící se ruku (...) u postavy matky, a mluvíme tedy o primární vnitřní okularizaci matky. V předchozí části textu však jiné deiktické prostředky nenalézáme, a hovoříme tedy o neexistenci okularizace. Způsob, jakým implikovaný autor text vizuálně popisuje, je deskripce bez zaujetí. V závěru je pohled lokalizován u matky.

V této sekvenci románu Franze Kafky není nezobrazeno více, než mají možnost vidět postavy na scéně. Vypravěč popisuje dění v souslednosti tak, jak je vidí i postavy. U druhého odstavce je popis prostoru s osobou, jejíž identita je čtenáři známa až po chvíli (v další větě textu). Vypravěč využívá deskripce, aby zachytil atmosféru nejasně osvětleného prostoru, z něhož čtenář vidí pouze objekty, na které dopadá světlo či jsou samotným zdrojem světla. Do tohoto prostoru implikovaný autor zasazuje K. Okularizace identifikovaná v závěru textu, vzhledem k nedokončenosti románu, nemá prostor k rozvinutí významu. Můžeme jen konstatovat, že čtenář vidí postavu K. v těsné blízkosti matky (spolu s kontaktem rukou), což ve čtenáři vyvolává představu intimity spjaté s důvěrným sdělením.

3.4.2 Okularizace ve scéně D Zámku Rudolfa Noelteho

Obraz Da (RN), záběr 1
Celek
na kočár stojící ve svahu za Panským dvorem.

Hlas Erlangera:
Čím větší jednou práce je, a práce pana Klamma je samozřejmě největší, tím méně síly zbývá chránit se proti vnějšímu světu (…)

Střih

Obraz Da (RN), záběr 2
Polodetail
na K. vybíhajícího do svahu.

(…) Na základě toho může každá změna, i sebemenší, působit velice rušivě (…)

Kamera přejíždí na detail
Erlangera rozjíždějícího se v kočáře.

Kamera přejíždí na polodetail
K. pomalu jdoucího za ujíždějícím kočárem.

(…) Nová servírka samozřejmě neruší pana Klamma ani v nejmenším. O tom nemůže být řeč. Přesto máme povinnost odstranit problém, který vlastně ani neexistuje, a tím zabránit možnosti vzniku potíží. Tato Frída nyní musí ve výčepu zůstat. Vezměte si to za své. Přece s ní žijete. Tak se o to také postarejte. Na osobní pocity nemůžete brát zřetel.

Kamera přejíždí na celek
vzniklý oddalováním objektů od kamery, jedoucího kočáru, K. jdoucího za kočárem a nově do obrazu zakomponované brány k pozemku Panského dvora.

Kamera přejíždí na velký celek
a sleduje kočár následovaný již běžícím K. Kočár jede do kopce směrem k zámku zahalený v mlze.

Velký celek
na kopec za zdí Panského dvora zahalený do mlhy. V ní mizí černé siluety kočáru a K. Na kopci činí zámek, k němuž kočár směřuje.

Hlas K.:
Stůjte! Stůjte!

Střih

Obraz Db (RN), záběr 3
Polocelek
na dřevěnou rakev ve vykopaném hrobě. Na rakev padá hlína.

Hluk:
hlína dopadající na rakev

Střih

Obraz Db (RN), záběr 4
Polocelek
z podhledu na starostu a starostovou dívající se do kamery. Starostová hodí hlínu do kamery.

Hluk:
hlína dopadající na rakev

Střih

V *záběru 1* identifikujeme sekundární vnitřní okularizaci K., neboť v kombinaci s předchozím záběrem vznikla kombinace záběr/protizáběr (z podhledu).[68] Vidíme prostor za Panským dvorem s odkrytým kočárem, postavou Erlangera stoupajícího zády ke kameře. Vše je zakryto mlžným oparem.

[68]V předcházejícím záběru, který není v ukázce obsažen, identifikujeme okularizaci u K.

V *záběru 2* nejprve identifikujeme sekundární vnitřní okularizaci lokalizovanou u Erlangera (i na základě použitého nadhledu). K. je v obrazu zobrazen v protizáběru, jak stoupá do svahu. V rámci téhož záběru však dochází k panorámování kamery doprava. Implikovaný autor měl potřebu centralizovat subjekt K. Tím dochází k zobrazení Erlangera čelně ke kameře. V zadním plánu záběru se nachází příchozí K. Toto zobrazení mění okularizaci a my jej identifikujeme jako nulovou okularizaci. Stále v rámci téhož záběru kamera panorámuje zprava doleva, aby kompozici stále tvořili jedoucí Erlanger v kočáře následován jdoucím K. Z polodetailu se záběr pohybem objektů a subjektů v rámci záběru mění přes celek na velký celek. V rámu tohoto záběru vidíme jak K., tak kočár, zeď s bránou do dvora Panského dvora a zámek čnící na kopci.

Záběr 3 nenavazuje na předchozí obraz Da (RN) prostorově ani časově. V záběru vidíme rakev, která je snímána shora. V tomto záběru identifikujeme nulovou okularizaci v závislosti na předchozím záběru. Již v rámci tohoto záběru při aktu vhození hlíny a následném protizáběru na starostu a paní starostovou identifikujeme sekundární vnitřní okularizaci s lokalizací u starosty, starostové (záběr) / K. (protizáběr).

Okularizace K. v prvním záběru analyzované sekvence je dána vztahem k zámeckým úředníkům. Prostorové umístění kočáru a Erlangera v horní části subjektivizovaného záběru zobrazuje nadřazenost zámeckých úředníků a podřazenost K., jak ji vnímá právě K. Následný záběr do míst pod svahem, kde divák tuší dívajícího se K., nezobrazuje postavu z důvodu jejího umístění do neosvětleného prostoru. Zprvu identifikovaný Erlangerův subjektivní pohled nám říká, že Erlanger nemá možnost vidět K., K. je pro něj nepodstatný. K. opouští tmu, aby se dostal do těsného kontaktu k Erlangerovi. V okamžiku, kdy je Erlanger v centru záběru, je až do konce záběru nulová okularizace. Divák má od této chvíle možnost sledovat marnou snahu K. doběhnout kočár, který se vzdaluje od kamery a přibližuje se k zámku. Divák již není identifikován s pohledem postavy, aby nebyla scéna zatížena vnímáním diváka subjektivním pohledem (a divák byl šokujícím způsobem identifikován s pohledem K. až po smrti). Implikovaný autor po střihu, který je následován prudkým horizontálním švenkem, zprostředkovává divákovi nepříjemný stav K., jeho narušenou psychiku. Divák v okamžiku, kdy

mlha pohltila K., dostal nepříjemnou závrať. Naposledy je divákovi zprostředkován subjektivní pohled K. (ačkoli je již mrtev).

3.4.3 Okularizace ve scéně D Zámku Michaela Hanekeho

Obraz D (MH), záběr 1 Americký plán na K. a Gerstäckera, kteří jdou vesnicí snímáni jedoucí kamerou z levého profilu. Je tma, dující vítr kolem nich víří sněhový poprašek. Povětšinou jdou neosvětlenou částí vesnice. Jen dvakrát shora osvítí prostor pouliční lampa.	Hluk: dující vítr Hlas Gerstäckera: Potřebuji pomoct s koňmi. Chceš-li být zaplacen, pak ti budu platit. Hlas K.: Ale já koním vůbec nerozumím. Hlas Gerstäckera: To ani není potřeba. Tím se netrap. Hlas K.: Vím, proč chceš, abych šel s tebou. Protože si myslíš, že se mohu přimluvit u Erlangera. Hlas Gerstäckera: Jistě, na tom mi velmi záleží. Kvůli tomu ale nezačne padat z nebe síra. Hlas K.: Ne, na to to nevypadá.
K. uklouzne. Padající se zapře o Gestäckera a zavěsí se do něj. Takto pokračují v chůzi. Osvítí je světlo z pouliční lampy.	Hluk: smějí se Hlas: Světnice v Gerstäckerově chatě byla nejasně osvícena světlem z kamen a zbytkem svíčky, při jejímž světle si někdo četl v knize. Byla to Gerstäckerova matka. Podala K. chvějící se ruku a posadila ho vedle sebe, mluvila s obtížemi, bylo jí těžko rozumět, ale co říkala…
Střih Titulek	Nápis: Na tomto místě končí Kafkův fragment

Závěrečná scéna Hanekeho adaptace je snímána jízdou kamery zprava doleva. V tomto záběru je identifikována nulová okularizace.

Implikovaný autor ve venkovním prostoru jen spoře osvětlené vesnice zobrazuje chůzi K. a Gerstäckera, kteří spolu komunikují. Postavy jsou často zachyceny jen v obrysových konturách. Příčinou je využití svícení scény přirozeným světlem (měsíční světlo). Mimiku postav není možné spatřit, což je zapříčiněno i využitou velikostí záběru (americký plán) v kombinaci s postavením postav vzhledem ke kameře (levý profil). Postavy se divákovi postupně ztrácejí ve sněhové bouři a jen občasné světlo z lampy odhalí jejich přítomnost. Zvláště v okamžiku, kdy se K.ovi smekne noha a zachytí se o Gerstäckera. Tento moment vidíme pod světlem lampy.

3.4.4 Okularizace ve scéně D Zámku Alexeje Balabanova

Obraz Da (AB), záběr 1
Polodetail
na spícího K. sedícího za stolem v hostinci plném lidí.

Kamera transfokuje na detail
K.ovy hlavy.
Prolnutí

Hluk:
lidské hlasy

Obraz Db (AB), záběr 2
Prolnutí
Celek
na černobílý obraz. Spodní třetina obrazu je tvořena vodou, na níž jsou pěnové bubliny. Prostřední třetinu tvoří skály. Vrchní třetinu tvoří hradní zřícenina.
Prolnutí

Hluk:
dující vítr

Obraz Da (AB), záběr 3
Polodetail
na Jana Brunsvíka zezadu, který budí přes stůl vsedě spícího K.

Jan si sundává pokrývku hlavy.
Střih

Hluk:
smích a lidské hlasy

Hlas Jana Brunsvíka:
Vyrobil jsi ty hole?

Obraz Da (AB), záběr 4
Polodetail
na Jana Brunsvíka zepředu. Svírá K.ovy ruce ležící na stole.

Střih

Hlas K:
Hole?

Hlas Jana Brunsvíka:
Slíbils, že mě naučíš šermovat holemi. Pamatuješ? A taky jsi mi slíbil skleněný knoflík.

Obraz Da (AB), záběr 5
Polodetail
na K., který se nevěřícně rozhlíží po hostinci.

K. se otočí za sebe.

K. se otáčí zpět na Jana, sundává si čepici a usmívá se. Pohladí Jana po vlasech.
Střih

Hlas K.:
Byl jsem to já?

Zvuk:
Hraje melodie z válce, který patří K.

Obraz Da (AB), záběr 6
Polodetail
na Jana, který se usmívá.
Střih

Obraz Da (AB), záběr 7
Polodetail
na K., který se usmívá.
Střih

Obraz Da (AB), záběr 8

Polodetail
na usmívajícího se K. a další přísedící v hostinci přes rameno učitele.

Kamera se oddaluje
a záběr zobrazuje i hostinskou, Schwarzera, Barnabáše, který se otáčí za sebe směrem ke kameře.

Kamera se zvedá
a zabírá i plynový kruhový svícen, který hoří pod stropem. Záběr ztrácí barvy a stává se černobílým. V černobílých konturách je viděn jen bílý kruhový plamen svícnu.
Střih

V *záběru 1* identifikujeme nulovou okularizaci. I když vidíme v záběru další postavy, žádné z nich nejsme schopni na základě znalosti prostoru přisoudit pohled.

V *záběru 2*, který je označený Db (AB), není navázáno na prostorovou kontinuitu. Je však zachována časová souslednost. Vzhledem k předchozímu záběru, při němž došlo k transfokaci na detail K.ovy hlavy, identifikujeme okulariazaci u K. Díky filmové skladbě se jedná o sekundární vnitřní okularizaci.

V černobílém *záběru 3* potvrzujeme identifikaci okularizace ze *záběru 2* opětovným zobrazením K., který je snímán přímým pohledem již s otevřenýma očima. V barevném *záběru 3* je již identifikována sekundární vnitřní okularizace postavy, která je v rámu zobrazena zezadu a probouzí spícího K.

V *záběrech 3–7* probíhá střídání záběru/protizáběru, identifikujeme sekundární vnitřní okularizaci K. a již identifikovaného Jana Brunsvíka.

V *záběru 8* je K. stále zobrazen zepředu, i když je úhlově vychýlen přibližně o 30 ° vlevo oproti předchozímu záběru. Změnou místa snímání obrazu implikovaný autor zapříčinil proměnu subjektivní okularizace na nulovou okularizaci. Tu identifikujeme z důvodu zakomponování učitelova ramene do záběru.[69] Oddálením záběru se do zorného pole kamery dostávají kromě anonymních postav i další postavy z příběhu (hostinská, Schwarzer, Barnabáš, Brunsvík). Kamera jede vzhůru a záběr je snímán z pomyslného jeřábu. Do rámu je shora zakomponován kruhový plynový svícen. Stále identifikujeme nulovou okularizaci.

[69]Neidentifikujeme vnitřní okularizaci učitele, neboť učitelova hlava je v pravém horním rohu rámu snímána z profilu a jeho pohled je směřován vlevo mimo rám, nikoli na K.

Vypravěč (např.: prostřednictvím líčení postavy) nám zobrazuje viditelnou fyzickou vyčerpanost K. (pobledlá tvář, K. usíná vsedě).

Následný pohled K. zprostředkovává divákovi již počtvrté v rámci příběhu záběr zámku, resp. hradní zříceniny. Záběr je barevně tónován v odstínech šedi (oproti barevnému zobrazení scén z diegetického světa). Divákovi je zobrazen K.ův sen (je určený i prostorovou diskontinuitou a ohraničen prolínačkou do diegetického světa hostince).

Během střídání záběrů/protizáběrů při konverzaci K. s Janem Brunsvíkem dvakrát vidíme méně než postavy, ačkoli se identifikujeme s jejich pohledy. V momentu, kdy se K. otáčí za sebe, nejsme schopni určit za čím se otáčí. Ztotožňujeme se právě se subjektivním pohledem Jana Brunsvíka. Pro něj je K. v rámu centralizovaným subjektem. Tento vztah plynoucí z příběhu zvyšuje emocionální napětí v záběrech Brunsvíka a K., kteří svou přítomností a svým blízkým kontaktem docházejí k uspokojení (Brunsvík drží K. za ruce, usmívají se). Divák vidí fyzickou i duševní proměnu K. prostřednictvím člověka, který k němu cítí sympatie. V posledním záběru se divák identifikuje s pohledem, který je možné vnímat jako vyšší substanci. Postavy v rámu směřují své pohledy každá na jinou stranu. Divák nevidí, na co pohlížejí, co hledají. Divák je však vidí v celku z nadhledu a identifikuje se s pohledem oné vyšší substance, která shlíží na přítomné bez jakéhokoli hodnocení. Celý obraz je zakončen pomalou zatmívačkou, při níž se ztrácí barvy z obrazu, přes odstíny šedi, až je v centru záběru jen bílý hořící kruh na černém pozadí.

3.4.5 Porovnání významů okularizací scén D v kontextu příběhů

Implikovaný autor popisuje čtenáři scénu setkání Gerstäckera a K., v níž je popsáno K.ovo rozhodnutí zůstat ve vesnici již bez závazků k předešlým událostem (rozchod s Frídou, odhalování zmatečného úřadování zámku ad.). K.ův souhlas s pracovní nabídkou není přímo vyřčen. Domýšlíme si jej na základě K.ova neodmítnutí Gerstäckerovy nabídky a z důvodu Gerstäckerova přiznání o jeho odmítavém postoji k zámku.[70] Čtenář netuší, z jakého důvodu nabízí Ger-

[70]KAFKA, F. *Zámek.* Nakladatelství Franze Kafky, 1997. str. 23.

stäcker K.ovi službu (*Gerstäckerovi bylo lhostejné, co K. ví.*). Víme, že K. je ve stavu, v němž s nadhledem ironizuje situaci okolo zámku. K. tak poprvé přijímá práci, kterou mu nezprostředkoval zámek (zeměměřiči, školník). Prostor, do něhož je K. Gerstäckerem následně zaveden, vyvolává ve čtenáři nejistotu (*do tmy*).

Oproti předchozím srovnáním, nyní začneme srovnání s adaptací Michaela Hanekeho. Ten se ve svém zpracování příběhu nejméně odchyluje od románové předlohy. Filmový vypravěč nám popisuje informace o tom, proč chce Gerstäcker K. do služby. Mizanscéna spolu s osvětlením přirozeným světlem (zasněžené ulice, holé zdi domů, přirozené svícení pouličními lampami, minimální mimika a pohyby herců, tmavé kostýmy herců) zobrazuje informace. K. přijímá nabídku Gerstäckera jako východisko ze situace, s níž si neví rady. Proto je K.ův pád ve sněhu osvícen, stejně jako jeho následné podepření Gerstäckerem. Tento moment vnímá divák jako nutnou pomoc Gerstäckera K.ovi. Vypravěč, ani postavy však dále divákovi neříkají důvod, proč chce Gerstäcker K. do služby. Divákovi jsou shodně zamlčeny informace, stejně jako v románu Franze Kafky[71].

Ve snímku Rudolfa Noelteho je zobrazena závěrečná snaha již značně psychicky narušeného K. dostihnout kočár mířící na zámek. Příběh adaptace R. Noelteho adaptace se v tuto chvíli odklání od příběhu literární předlohy Franze Kafky. Na rozdíl od románové předlohy, ve filmové adaptaci má K. po celou dobu příběhu snahu získat informace o své práci ve vesnici. Vynakládá veškeré úsilí, aby se dostal do blízkosti kompetentního úředníka. Vypravěč značí divákovi současný psychický a fyzický stav K. (klátivým vyčerpaným pohybem postavy, která není schopná rychlého běhu, líčení postavy, nedostatek světla v záběru, mlžný opar v záběru, třesoucí se kamera snímající K., panorámování kamery o 360 ° kolem postavy K.). Explicitní nezobrazení smrti K., jeho mrtvého těla, může značit pohl-

[71]Michael Haneke pracuje v syžetu s formálními prvky knihy. Závěr snímku je dán titulkovým nápisem Na tomto místě končí Kafkův fragment. Titulek je zobrazen ve chvíli, kdy voice-over v Hanekeho snímku odcituje závěrečný odstavec literární předlohy. Haneke dělí adaptaci na třicet částí, které jsou odděleny zatmívačkou, resp. roztmívačkou a korespondují s tematickým rozčleněním Kafkova románu na kapitoly. V neposlední řadě je úvodní scéna (A) skončena otevřením dveří do hostince. Tento obraz upomíná na otevření knihy, u níž je ve filmových pohádkách nejprve zabírána titulní strana knihy a samotné odvíjení příběhu je načato po jejím otevření.

cení K. zámkem. Ve scéně zešílení K. běží za kočárem k zámku, který je v mlžném oparu.

Ve snímku Alexeje Balabanova je v závěrečné scéně zobrazen vyčerpaný K., který se záměnou jmen stal Brunsvíkem. Příběh Balabanovova snímku je oproti ostatním adaptacím nejvíce odlišný.[72] V tomto snímku byly také v nejvyšší míře zatajovány určité informace, o nichž jsme se později dozvěděli. V Balabanově adaptaci jsou zobrazeny snové pasáže, ty se v románové předloze také nevyskytují. Čtyři sny v rámci syžetu zobrazují zámek čnící nad bublající hladinou jezera. Zpod hladiny se v průběhu snů vynoří černý havran (krkavec). Formou snu je tak možná zobrazen vnitřní svět postavy. Divák má možnost nahlédnout do zlých snů, jejichž význam není divákovi jasný, neboť se vizuální stránka snu neodráží v diegetickém světě, který divák pozoruje. Nemůžeme si je dát do souvislosti s ničím poznaným. Nabízí se nám význam tzv. K.ova neblahého tušení.

[72]K. má touhu získat manželku Brunsvíka a kývne na možnost požádat na zámku o záměnu jmen s Brunsvíkem, který by chtěl být naopak zeměměřičem. Na poslední chvíli se však K. rozhodne nechat si své jméno. Na to je však již pozdě. Celá vesnice ho od té chvíle oslovuje Brunsvíku. Manželka Brunsvíka mu sdělí, že miluje K. a odchází od něj. K. jako Brunsvík je psychicky vyčerpaný. Až syn Jan Brunsvík mu v poslední scéně filmu dá vzpomenout na zážitky, které společně prožili, a K. si uvědomí, že jeho identita stále není ztracena.

4. Dílčí závěry

V úvodu naší práce jsme si stanovili dvě cílové otázky, na které bychom si chtěli nyní odpovědět.

1. Do jaké míry se analýzou okularizace dokážeme dobrat shodných významových závěrů, jaké jsme stanovili v premisách?
2. Jak se významová stránka proměnila ve třech analyzovaných filmových adaptacích?

4.1 Konfrontace s úvodními premisami – Zámek F. Kafky

Během analýz jsme dokázali na základě práce s okularizací a s jejími významy v románu Zámek, že K. bojuje s úřednickou a zámeckou mocí, má nutkání dostat se na zámek, setkat se s Klammem. Shodně jsme také zjistili, že K. postupem času rezignuje na posedlost Klammem a soustředí se pouze na poznání fungování úřednického aparátu, resp. na poznání zákona. Klamm je pro nás také člověk s vnějšími vlastnostmi obecných rysů, který může být lehce zaměněn s kýmkoli jiným. Taktéž můžeme potvrdit, že Klamm je pro nás zhmotnělou mocí, která hypnoticky přitahuje vesničany (ženy obzvlášť). Význam žen pro počínání K. je v našich analýzách pouze načrtnut, a to Frídinou pomocí K. dostat se ke Klammovi. Motivy voyaerství a absurdity jsou v našich analýzách taktéž zastoupeny. Scéna u klíčové dírky byla plná posedlosti, která hraničila s komičností. Voyaerství je obsaženo i ve scéně pozorování Klamma. Motiv svobody spojený s vyzývavostí K. byl taktéž v našich analýzách zpracován. Svobody se K. nechce vzdát, a proto není schopný navázat se zámkem kontakt. Motiv náhody není v našich analýzách nijak zastoupen. Je to dáno naší úzce vyprofilovaným postupem. Ani motiv labyrintu jsme nebyli schopni nijak popsat, neboť K.ův příchod do vesnice není nijak komplikovaný a pohyb K. po vesnici či v budovách není v našich vytipovaných scénách zahrnut.

4.2 Konfrontace s úvodními premisamy – Zámek R. Noelteho

Díky analýzám a následným výsledkům můžeme říci, že jsme dokázali existenci motivu labyrintu. Již v úvodní sekvenci bloudí K. po krajině. Bloudit bude i následně, ať po vesnici, tak v útrobách budov. Budov, které jsou neútulné a holé, stejně jako postavy jsou ošklivé a psychicky vyčerpané. Voyaerství je motiv, který je taktéž zastoupen a stejně jako u K. hned dvakrát. Poprvé již při příchodu K. k hostinci. Voyaerství se v tomto případě netýká vesničanů či K., ale diváků. Jedná se o scénu, při níž diváci pozorují Klamma zpoza křoví. Následně je voyaerství obsaženo i v pozorování Klamma skrz pootevřené dveře. Klamm nemá tvář, je otočen zády. Klammovu tvář nikdy nespatříme. Jestliže je Klamm v první případě osobou, byť bez obličeje, při druhé setkání s K. se již stává nedostižným subjektem. Klamm je dle našich výsledků prezentován jako anonymní nedostižná moc, která se na člověka, konkrétně na K. dívá svrchu. Ostatní úředníci tvář mají a oproti románu není možnost jejich záměny. Jsou ale stejně nedostižní, protože spadají pod moc zámku, tak jak je tomu v závěrečné analyzované ukázce. Proto závěr Noelteho snímku nekončí otevřeně, nýbrž jedinou možností, jak ukončit toto životní trápení. Jestliže Kautman hovoří o tom, že K. je v románu unavený, v Noelteho adaptaci je psychicky nemocný. Absurditu přecházející v komično, ani groteskno v Noelteho adaptaci nenacházíme. Nemožnost poznat a dostihnout úřední moc po celou dobu graduje ke stále větším psychickým tlakům na K.

4.3 Konfrontace s úvodními premisamy – Zámek M. Hanekeho

Michael Haneke činí z motivu zámku nekonkrétní, nespecifikovanou, nehmotnou sílu ovládající dění ve vesnici. I Klamm je nekonkrétní, nemá tvář. Vzhledem k tomu, že neznáme jeho obličej, nejsme schopni říct, zda-li je proteovský. Klamm je jen nehmotná moc zastupující zámek a úřad. Ani nalezený motiv voyaerství nám neodhaluje Klamma. V průběhu snímku K. vzdává marný boj s úřednickou mocí, ačkoli ji chce do poslední chvíle poznat. K. se nuceně ne-

vzdává, on racionálně vyhodnocuje situaci, sám z vlastní vůle. Je svobodný, proto se chová tak vyzývavě a snaží se dostihnout kočár. Poté již bojuje spíše s obyvateli vesnice, kteří jsou slepě v moci zámku. Stejně jako v předchozích adaptacích je diegetický prostor fádní, neútulný, prázdný. Prostor vesnice taktéž evokuje labyrint. Jako labyrint je znázorněna vesnice na ilustraci v úvodní scéně. I jdoucí postavy v ulicích jsou zobrazovány tak, že v zadním plánu obrazu stojí zeď. K.ovy pomáhá Frída. Absurditu ani grotesknost naše analýzy nevykazují.

4.1 Konfrontace s úvodními premisamy – Zámek A. Balabanova

K. jde v úvodu snímku zasněženou krajinou, ale nebloudí. Stejně tak vesnice není zastavěná, nemůžeme tedy hovořit o motivu labyrintu. Při prvním kontaktu s vesničany se K. uvede jako lhář, což on netuší, avšak vesničané ano. Od toho okamžiku si ho vesničané tajně dobírají. Můžeme tedy říct, že se v adaptaci vyskytují komediální prvky, i když v jiné rovině, než v románu. Vesničané taktéž zastupují moc a jsou i pod jejím vlivem. Uznávají řád a zákon. Ve scéně, v níž je vyslýchán K., vystupují všichni společně proti narušiteli řádu a zákona, zpupnému K. Uznávají zákon, díky kterému mohou mít různé funkce, které si navzájem zaměňují. I zde je tedy moc proteovská. Vesničané jsou pod vlivem moci. Když zjistíme, že K. přišel o svou identitu a stal se Brunsvíkem, předpokládáme, že každý z vesničanů má jinou identitu. Stali se součástí komunity. Uctívají ikonu moci, Klamma, a postaví se každému, kdo něco namítá proti jejich řádu. Klamm má konkrétní obličej, avšak v závěru snímku pochopíme, že je jen ikonou zosobňující moc zámku. Nastrčená loutka, u níž nevíme, zda žije či nikoli a za níž se skrývá moc úředníků. Předpokládáme, že popis Klamma v očích všech vesničanů je vizualizován stejně. Tímto se Klamm odlišuje od všech dosavadních analyzovaných obrazů a podob. Úředníci nejen zastupují zámeckou moc, ale jsou i samotnou mocí. Žijí na zámku, jehož interiér známe. Navenek zřícenina, vevnitř honosné komnaty. Úředníci mají konkrétní tváře, ale jak bylo řečeno, každý může

být každým. K., ač by chtěl poznat jejich úřad a stát se tak právoplatným obyvatelem, nemůže, neboť je vyzývavý. V příběhu hrají důležitou roli ženy. Frída ukáže K. Klamma. Důležitější ženou v příběhu je však paní Brunsvíková, žena ze zámku, která nakonec K.ovy lásku neopětuje. Nešťastný K. zůstává ve vesnici s novou identitou a novým povoláním. Nedokázal v boji s mocí zvítězit kvůli lásce. Dle Kautmana ženy využívají K., aby si pomohly. Lest, kterou na něj paní Brunsvíková vymyslela, už ovšem nešla zvrátit. K. v závěru snímku vysvobozuje láska malého hocha.

Závěr

François Jost ve své stati *The Look: From Film to Novel: An Essay in Comparative Narratology* definoval termín okularizace, pomocí něhož jsme analyzovali jednotlivé sekvence. Ty jsme zvolili na základě práce *Jak porozumět Kafkovi* H. D. Zimmermana a týkaly se úvodní pasáže analyzovaných textů, závěrečné pasáže textů a sekvencí, při nichž došlo ke kontaktu K. s Klammem. V těchto sekvencích jsme identifikovali okularizace a určili jsme jejich významy. Významy jsme dále srovnávaly. Srovnání významů bylo prováděno vždy v kombinaci román – jednotlivá adaptace. Abychom dokázali naše výsledky zhodnotit, v úvodu práce jsme si stanovili premisy. Ke stanovení těchto premis posloužila kniha *Franz Kafka* Františka Kautmana, která určila motivy a jejich významy při obecném pohledu na Kafkovo dílo. Naše dílčí závěry z analýz jsme porovnali s těmito premisami v kapitole 4. (Dílčí závěry)

Vzhledem k našim, výše popsaným, zvoleným sekvencím, se ukázalo, že některé významové motivy románu a jeho adaptací byly pouze v našich analýzách nastíněny, ale už jsme nebyly schopni je v našich analýzách postihnout (především vztah K. k ženám, groteskní motivy motiv náhody). Bylo to dáno vzorkem, jaký jsme analyzovali. Neměli jsme z našich výsledků analýz dostačné množství informací, které bychom mohli zpracovat. Domníváme se, že námi zvolený postup v práci by byl vhodný pouze pro určitou skupinu motivů (nikoli na takto početný výčet motivů, který jsme si v premisách stanovili).

V naší práci jsme zahrnuli všechy tři dostupné adaptace románu. Pro komparaci bylo vhodné vzít spíše jednu z adaptací. Našim zvoleným postupem jsme docílili komparace, ovšem vždy jen román – jedna adaptace.

Naše práce si i tak nekladla za cíl analyzovat všechny motivy ve zkoumaných textech po větách, resp. po obrazech. Spíše měla naznačit cestu, jak využít teoretickou stať Françoise Josta o komparaci literatury a filmu pro analýzu vizuální stránky sekvencí.

Bibliografie

Primární literatura:

Beletrie:

KAFKA, F. *Zámek.* Přel. Vladimír Kafka, 6. vyd. Nakladatelství Franze Kafky, 1997. 416 s.

Filmografie:

Zámek (Rudolf Noelte, Západní Německo, 1968)

Zámek (Alexej Balabanov, Rusko, 1994)

Zámek (Michael Haneke, Německo/Rakousko, 1997)

Sekundární literatura:

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

BORDWELL, David - THOMPSON, Kristin. *Film Art. An Introduction.* 7. vyd. New York : McGraw-Hill, 2004. 532 str.

BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla.* Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2007. 268 str.

CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Přel. Helena Giordanová, Jan Hanzlík, 1. vyd. Nakladatelství AMU, Praha, 2008. 408 str.

DOLEŽEL, Lubomír. Narativní způsoby v české literatuře. 1. vyd. Praha : Český spisovatel, 1993. 144 str.

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

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000. 259 str.

CHATMAN, Seymour. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca : Cornell University Press, 1980, 277 str.

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

2004.

KAUTMAN, František. *Franz Kafka*. reprint 2. vydání Praha 1992: Academia, 1996. 177 str.

RIMMON-KENNANOVÁ, Shlomith. Poetika vyprávění. Přel. Vanda Pickettová. 1. vyd. Brno: Host, 2001, 176 str.

ZIMMERMANN, Hans Dieter. *Jak porozumět Kafkovi*. Nakladatelství Franze Kafky, 2009. 200 str.

Anotace

Příjmení a jméno: Gottlieber Jiří
Fakulta a katedra: Filozofická fakulta UP, katedra bohemistiky
Název práce: Zámek – knižní předloha a její filmové adaptace
Vedoucí práce: PhDr. Jan Schneider, Ph.D.
Počet znaků: 112 065
Počet titulů užité literatury: 16

Klíčová slova:
Zámek, Kafka, Noelte, Haneke, Balabanov, komparativní naratologie, Jost, okularizace

Závěrečná magisterská diplomová práce se týká komparace dvou textů – literáního a filmového. Jedná se o dílo Zámek spisovatele Franze Kafky a stejnojmenné filmové adaptace režisérů Rudolfa Noelteho, Alexeje Balabanova a Michaela Hanekeho. Teoreticky se týká vzniku a vymezení termín z oblasti komparativní naratologie – okularizace. V praktické části dochází ke komparaci scén na základě lokalizace okularizace a jejích významů. Podstatou práce je tak předložit možnost komparace literárního a filmového textu s jednotným teoretickým aparátem.

Key Words:
Zámek, Kafka, Noelte, Haneke, comparative narratology, Jost, the point of view, ocularization

The thesis deals with the comparison of two texts – literary and film. It's the book called Zámek by the writer Franz Kafka and the films with the same name by Rudolf Noelte, Alexej Balabanov and Michael Haneke. The theoretical part deals with the conception of the terms in the area of comparative naratology – the ocularization. The practical part is about the comparison of the identical images. The main aim of this work is to offer the option of the comparison of the literary and film according to the scientivical researches.