

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií/ Oddělení skandinavistiky



Bakalářská práce

Natálie Černá

Helga, Gregorius a jejich proměna: Redefinování vedlejších postav v adaptacích Bengta Ohlssona

Helga, Gregorius and their transformation: Redefinition of the supporting characters in Bengt Ohlsson's adaptations

Praha 2025

Vedoucí práce: Mgr. Radka Stahr, Ph.D.

Poděkování

Tímto bych chtěla vyjádřit poděkování vedoucí své bakalářské práce, Mgr. Radce Stahr, Ph.D. za její cenné připomínky, trpělivý přístup a vstřícnost, které mi byly velkou oporou nejen během psaní práce, ale i v průběhu celého studia.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla předložena jako splnění studijní povinnosti v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 30. července 2025.

Natálie Černá

Klíčová slova:

Doktor Glas, Hjalmar Söderberg, Bengt Ohlsson, adaptace, intertextualita

Key words:

Doctor Glas, Hjalmar Söderberg, Bengt Ohlsson, adaptation, intertextuality

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se zaměřuje na vývoj postav Helgy a Gregoria z románu Hjalmara Söderberga *Doktor Glas* (1905) v adaptacích Bengta Ohlssona *Gregorius* (2004) a *Helga* (2024). Cílem práce je analyzovat a porovnat proměny těchto postav ve vztahu k originálnímu dílu, přičemž bude pozornost soustředěna na rozdíly v charakterizaci postav v jednotlivých dílech a význam dané proměny. Práce rovněž zkoumá, jak literatura odráží společenské proměny a proč se vedlejší postava stává postavou hlavní.

Teoretická část se opírá o principy intertextuality a teorii adaptace, které tvoří základ pro pochopení vztahů mezi původním dílem a jeho adaptacemi.

Abstract:

This bachelor's thesis focuses on the development of the characters Helga and Gregorius from Hjalmar Söderberg's novel *Doctor Glas* (1905) in the adaptations *Gregorius* (2004) and *Helga* (2024) by Bengt Ohlsson. The aim of the thesis is to analyse and compare the transformations of these characters in relation to the original work, with particular attention given to differences in character portrayal across the individual texts and the significance of these changes. The thesis also examines how literature reflects societal changes and why a supporting character becomes a main character.

The theoretical section is based on the principles of intertextuality and adaptation theory, which form the foundation for understanding the relationships between the original work and its adaptations.

Obsah

1. ÚVOD	7
2. TEORETICKÝ RÁMEC	8
2.1 INTERTEXTUALITA.....	8
2.2 ADAPTACE.....	11
2.2.1 ADAPTACE JAKO INTERMEDIÁLNÍ FENOMÉN.....	13
2.2.2 ADAPTACE JAKO INTRAMEDÍÁLNÍ FENOMÉN.....	15
2.3. VEDLEJŠÍ POSTAVA A JEJÍ REDEFINOVÁNÍ.....	17
3. KONTEXT A VÝCHOZÍ TEXTY	22
3.1 <i>DOKTOR GLAS</i> (1905) – HJALMAR SÖDERBERG.....	22
3.2 <i>GREGORIUS</i> (2004) – BENGT OHLSSON.....	25
3.3 <i>HELGA</i> (2024) – BENGT OHLSSON.....	27
4. KOMPARATIVNÍ ANALÝZA POSTAV	30
4.1. GREGORIUS.....	30
4.1.1 GREGORIUS A VÍRA.....	30
4.1.2 TĚLO, NEMOC A NEPLODNOST.....	31
4.1.3 SEXUALITA A VZTAHY K ŽENÁM.....	32
4.1.4 PROMĚNA OBRAZU POSTAVY V ADAPTACÍCH.....	33
4.2 HELGA.....	34
4.2.1 MANŽELSTVÍ A IDENTITA.....	35
4.2.2 SEXUALITA A ROLE OBĚTI.....	36
4.2.3 PRAVDA, VINA A PAMĚŤ.....	37
4.2.4 PROMĚNA OBRAZU POSTAVY V ADAPTACÍCH.....	38
5. ZÁVĚR	40
6. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	42

1. Úvod

Román *Doktor Glas* (1905) švédského spisovatele Hjalmara Söderberga patří k nejdiskutovanějším dílům moderní severské literatury. Od svého prvního vydání vyvolával pozornost i kontroverze, neboť otevřeně tematizuje otázky sexuality, manželství, náboženství a práva jednotlivce zasáhnout do života druhého. Protagonista, lékař Glas, se ocitá v morálním dilematu, zda má právo rozhodnout o smrti pastora Gregoria, jehož manželka Helga trpí v nerovném a tíživém svazku. Text je vyprávěn formou deníkových zápisků a čtenář je tak odkázán pouze na Glasovu perspektivu, což otevírá řadu interpretačních otázek spojených s nespolehlivostí vypravěče a s tím, jak jsou jednotlivé postavy nahlíženy z jeho úhlu pohledu.

O téměř sto let později se Söderbergův román stal východiskem pro švédského spisovatele Bengta Ohlssona, který se rozhodl nabídnout nový pohled na příběh prostřednictvím vedlejších postav. V roce 2004 vydal román *Gregorius*, jenž se pokouší rehabilitovat pastora a představit jeho vlastní perspektivu. O dvacet let později na tuto linii navázal románem *Helga* (2024), v němž dává hlas manželce pastora, dosud vnímané převážně očima Glase či Gregoria. Oba texty lze chápat jako literární dialog s klasikou, který ukazuje, jak může být kanonické dílo reinterpretováno a aktualizováno prostřednictvím proměny vypravěčské perspektivy a redefinice klíčových postav.

Cílem této bakalářské práce je analyzovat, jak jsou postavy Gregoria a Helgy v nových románech redefinovány a jak tato redefinice mění čtenářovo porozumění původnímu Söderbergově dílu. Zajímá nás, jak se vyvíjí jejich charakteristika, jaké nové motivy autor doplňuje a jak se proměňuje jejich symbolická funkce v příběhu.

Metodologicky práce vychází z literárněvědné komparace a analýzy postav a opírá se o teorii intertextuality a adaptace. V první části práce jsou proto vymezeny klíčové pojmy a přiblíženy koncepty intertextuality, adaptace a vedlejší postavy. Druhá část práce podrobněji představuje jednotlivé romány a následně se zaměřuje na redefinování postav Gregoria a Helgy v tematických okruzích, jako jsou víra, tělo, sexualita, manželství, vina či paměť, a porovnává jejich proměnu napříč texty. Závěr shrnuje hlavní zjištění a nabízí interpretaci významu těchto adaptací pro současné čtení Söderbergova románu.

2. Teoretický rámec

2.1 Intertextualita

Pojem intertextualita označuje vztah mezi jednotlivými texty a jejich vzájemnou návaznost. Žádný text nemůže vzniknout jako samostatná jednotka, ale vždy je v určité spojitosti s texty jinými. Tato propojenost je zjevná v přímých odkazech, jako jsou například citace nebo parafráze. V jiných případech se jedná o nepřímé vlivy, které se vyznačují například podobným tématem, stylem nebo postavami. Všechny texty jsou tak součástí rozsáhlého celku, který díky kulturním a literárním souvislostem tvoří jakousi „sít“ a díky ní jednotlivé texty nabývají svého významu.¹

Intertextualitu lze rozřadit do dvou hlavních kategorií, a to na *deskriptivní* a *ontologickou*. Deskriptivní chápání intertextuality ji vidí jako vztah mezi texty, které na sebe mají přímou návaznost. Ontologická se naopak oprošťuje od autorovy intencionality, přičemž je toto vnímání založeno na teorii dialogičnosti Michaila Bachtina, ke které se vrátím později.²

Počátky teorie intertextuality sahají do 20. století, kdy jí ve svém zásadním díle nepřímo položil základ švýcarský lingvista Ferdinand de Saussure. Ten navíc sehrál klíčovou roli ve formulaci a vymezení některých základních principů moderní lingvistiky a literární teorie. De Saussure odlišil a popsal dvě stránky jazyka – synchronní a diachronní. Synchronní lingvistika se zabývá vztahy mezi jednotlivými prvky a tím, jak spolu vzájemně fungují. Naproti tomu se diachronní lingvistika soustředí na vývoj jazyka a transformaci jazykových znaků v čase.

Pro intertextualitu má význam převážně de Saussureova studie zabývající se jazykovými znaky. Ferdinand de Saussure se ve svých přednáškách, které byly po jeho smrti písemně vydány v roce 1915 pod názvem *Kurs obecné lingvistiky*, zabývá jednou ze základních lingvistických otázek: Co je lingvistický znak? De Saussure ho definuje jako dvě strany té samé mince, kdy na jedné straně stojí slovo a na straně druhé význam nebo koncept, který mu byl uměle přiřazen. Vztah mezi nimi je tady arbitrární. To znamená, že pokaždé, když člověk promluví nebo něco napíše, odkazuje k systému, který byl vytvořen.³ De Saussure tak odlišuje znak označující (signifiant) – tedy fyzické formy, tzn. grafická nebo zvuková podoba, které znak nabývá, a znak označovaný (signifié), čímž je myšlen obecně sdílený pojem nebo mentální obraz, který znak

¹ RYAN, Michael a CASTLE, Gregory (ed.). *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*. Volume I, *Literary Theory from 1900 to 1966*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011. ISBN 978-1405183123.

² NÜNNING, Ansgar, (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host, 2006. ISBN 8072941704.

³ ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Taylor & Francis Group, 2021. s. 8–9.

vyjadřuje. Jako příklad lze uvést slovo *květ*. Označující je grafická nebo zvuková podoba, a tedy to, co vidíme napsané: *k-v-ě-t*, nebo co slyšíme při vyslovení: *[k-v-ě-t]*. Označovaný je pak pojem či význam, který se nám s tímto slovem spojuje – například si představíme třešňový květ.⁴

Jazykové znaky proto mimo tento systém nemají samostatný význam. Ten nevzniká izolovaně, ale teprve jejich kombinací skrze podobnosti a rozdíly mezi nimi. A stejně jako jazykový znak nabývá svého významu až v systému dalších jazykových znaků, tak ani text nepovažujeme za nezávislou jednotku, ale za součást spletné sítě již existujících textů, o čemž hovoří teorie intertextuality.

Pro teorii intertextuality je však mnohonásobně podstatnější jiné jméno než de Saussure, a to Michail Michajlovič Bachtin. Tento ruský filozof, literární teoretik a kritik byl jedním z prvních, kdo teoretizoval pojem „intertextualita“.⁵

Již výše byla zmíněna teorie dialogičnosti, které je Bachtin autorem. Tvrdí, že všechny texty jsou reakcemi na texty již existující a jsou vždy adresovány dalším případným mluvčím. Nevyskytují se podle něj tudíž izolovaně, ale existuje mezi nimi propojenost, což zdůrazňuje právě teorie intertextuality.⁶ Toto podle něj platí i pro samotný jazyk. Žádné slovo nemá pouze jediný samostatný význam, ale pojí se se svým přechozím použitím.⁷

Bachtin nabídl nový pohled na jazyk a tím pomohl dalším jazykovědcům formovat teorie intertextuality. Oproti Saussurovi nezkoumá jazyk jako systém, ale sleduje, jak je prakticky používán a jak se mění v souvislosti se společenským kontextem. Zatímco de Saussure viděl jazyk jako obecný a abstraktní systém a zajímal se o jeho strukturu a fungování jen z čistě analytického hlediska, zkoumal Michail Bachtin jazyk v konkrétních místech, sociálních kruzích, momentech a i to, jak jazyk závisí na samotném vnímání jak posluchačů, tak mluvčích.

Na Bachtinovu myšlenku jazyka jako dialogického procesu navázala bulharská lingvistka a literární teoretička Julia Kristeva, která tak přišla s první ucelenou formulací teorie intertextuality.⁸ Je proto mnohými považována za skutečnou autorku tohoto termínu.

⁴ de SAUSSURE, Ferdinand. Kurs obecné lingvistiky. Praha: Odeon, 1989. s. 98-100.

⁵ LEITCH, Thomas (ed.), The Oxford Handbook of Adaptation Studies, Oxford Handbooks (2017; online edn, Oxford Academic, 5 Apr. 2017) s. 71.

⁶ ALLEN, Graham. Intertextuality. Taylor & Francis Group, 2021. s. 211.

⁷ Ibid., s. 212.

⁸ Ibid., s. 3.

Kristeva nevidí autorovo dílo jako zcela původní produkt, ale spíše jako propojení vysokého počtu vztahů mezi jednotlivými texty, které jsou pomocí komparace postupně odkrývány a rozplétány, když se čtenář propracovává směrem od jádra textu. To, že na sebe texty vzájemně na navazují a jakoby se vlévají jeden do druhého, vysvětluje ve svém eseji *Word, Dialog and Novel* následovně:

“Any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double.”⁹

Literární kritik a teoretik Roland Barthes pak tento přístup dovádí k důslednému závěru. Ve své eseji *Smrt autora (La mort de l'auteur)* označuje autora za výtvar moderní doby a nepřírozený konstrukt, jemuž je při interpretaci textu přisuzována až příliš velká váha. Barthes však věří, že skutečný význam text získává až ve chvíli, kdy s ním interaguje čtenář, který text propojuje s širšími kulturními a literárními souvislostmi.¹⁰

Barthes vysvětluje pojem intertextuality na několika názorných příkladech. Pokud soudobý autor představí například postavu ďábla, tak má mnohem pravděpodobněji namysli to, jak je vykreslen v epické básni *Ztracený ráj* od Johna Milтона než původní představu křesťanského ďábla. Dalším příkladem je příběh, ve kterém je hrdinka nejprve sužovaná nadpřirozenými silami a poté je uvězněna ve zřícenině hradu. Jako čtenáři si nejspíše nevybavíme skutečnou historickou událost, ale spíše tradici gotického románu, který byl typickým literárním žánrem 18. století. Z uvedených příkladů vyplývá, že i texty, které by mohly být považovány za realistické, formují svůj význam nikoli z přímého zrcadlení reality, ale spíše skrze kulturní a literární konvence, na něž vědomě či nevědomě navazují.¹¹

Na začátku kapitoly bylo zmíněno dělení intertextuality na deskriptivní a ontologickou. Existuje ale i řada dalších možností její klasifikace. Například podle způsobu, kterým odkazujeme na původní text nebo pramen, můžeme rozlišovat intertextualitu *explicitní* a *implicitní*. Explicitní intertextualita je čtenáři snadno rozpoznatelná – jedná se o přímou citaci, doslovný odkaz či zřetelnou narážku na původní text. Oproti tomu intertextualita implicitní

⁹ KRISTEVA, Julia. „Word, Dialogue and Novel.“ In: *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia University Press, 1986. s. 37.

¹⁰ ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Taylor & Francis Group, 2021 s. 70-76.

¹¹ BARTHES, Roland. *Smrt autora*. In: *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*, 2006, roč. 10, č. 3, s. 75–77.

funguje skrytěji: objevuje se v podobě aluze nebo motivu, který odkazuje k jinému dílu, aniž by toto bylo výslovně zmíněno.¹²

Dané rozdělení ovšem nevystihuje veškerou šíři vztahů mezi texty. Francouzský literární teoretik Gérard Genette proto navrhl propracovanější systém, který označuje pojmem *transtextualita* a v němž vymezuje pět hlavních kategorií těchto vztahů, kterými jsou: intertextualita, jenž vyjadřuje citační praxi mezi texty; paratextualita, která zahrnuje textový rámec obklopující vlastní text; metatextualita, v níž jeden text slouží jako hodnocení textu jiného; hypertextualita, kdy dochází k transformaci jednoho textu na jiný a kam mimo jiné patří i adaptaci; a architextualita, jenž vyjadřuje příslušnost textu k literárnímu žánru.¹³

Shrneme-li dosavadní vymezení, můžeme říct, že intertextualitu lze chápat jednak v užším smyslu jako přítomnost cizího textu v textu novém (citace, aluze), jednak v širším pojetí, které zahrnuje i různé formy přepisování a aktualizace starších děl. Gérard Genette sice tyto transformace řadí do samostatné kategorie hypertextuality, přičemž klade důraz na striktní rozlišování jednotlivých kategorií, tato práce se však záměrně přiklání k širšímu pojetí intertextuality. To umožňuje nahlížet adaptaci nejen jako textový přesun motivů a významů, ale také jako kulturní dialog napříč médii. V návaznosti na pojmy intermediality a intramediality bude proto adaptace chápána jako specifický projev intertextuality v širším smyslu. Tento rámec umožňuje sledovat adaptaci nejen jako textový přesun motivů a významů, ale také jako proces, při němž se mění médium nebo vnitřní forma literárního díla. Následující kapitola se proto zaměří na problematiku adaptace a na to, jakým způsobem tyto posuny ovlivňují význam původního díla.

2.2 Adaptace

Obecným významem slova „adaptace“ je přizpůsobení, a to v jakémkoli ohledu. Lidé se po celá staletí přizpůsobovali prostředí, ve kterém žili, a tento proces probíhá i nadále. Ani v oblasti literatury tomu není jinak. V literárním kontextu adaptaci také chápeme jako přizpůsobení, a to v podobě autorova vědomého přizpůsobení si nebo přepracování původního díla, námětu nebo postavy.¹⁴

¹² SMOLÍKOVÁ, Barbora. Tvůrce a divák mezi texty: Divadlo a intertextualita. Online. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta. 2023. Dostupné z: <https://theses.cz/id/heg6p8/>.

¹³ GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. s. 1-7.

¹⁴ SANDERS, Jullie. *Adaptation and Appropriation*. Taylor & Francis Group, 2005. s. 22-34.

Adaptace typicky jasně vymezuje vztah ke zdroji své inspirace. Vychází z něj, přebírá či opakuje některé motivy, postavy nebo dějové linky, ale nejedná se o pouhou kopii nebo opis. Vždy je spojena s určitou změnou, reinterpretací a vlastním nápadem, a je tedy považována za samostatné autorské dílo.¹⁵

Adaptace však nemusí být vnímána pouze v pozitivním slova smyslu, ale některými může být chápána jako problematická, přičemž ji v tomto případě označujeme jako tzv. *apropriaci* (z lat. *approprio* – přivlastnit si). Jedná se o vědomé přivlastnění si cizích myšlenek, námětů nebo i kultury.¹⁶

V dnešní době je nejčastěji debatovaná právě tzv. kulturní *apropriace*. Jde především o využívání cizí kultury, než je ta autorova. Ten tak činí pro vlastní zisk, aniž aby se snažil dané kultuře porozumět nebo aby projevil reálný respekt ke kulturnímu bohatství civilizace, ze které těží. Mezi nejčastěji *apropriované* kultury patří převážně ty, které byly nebo stále jsou utlačované nebo kolonizované.¹⁷

Na druhou stranu může adaptace sloužit i jako nástroj prospěšný pro uchování a šíření kulturního dědictví, čímž máme namysli například sbírání a zapisování mýtů, zaznamenávání lidových tradic, pohádek a pověstí pro budoucí generace.

V současnosti se s adaptacemi setkáváme na denní bázi a můžeme je najít v téměř všech kulturních oblastech – v literatuře, v kinematografii, v muzikálech, ale i tam, kde možná na první pohled adaptace nejsou zcela zřejmé: v tematických zábavních parcích jako je například Disneyland nebo ve videohrách, které bývají často inspirovány soudobou popkulturou, ale často i příběhy z minulosti.

Adaptační přepracování může probíhat v rámci samotné literatury, přičemž sem zařazujeme zjednodušené verze známých příběhů, jako jsou pohádky, ale také moderní zpracování klasických děl například pomocí použití současného jazyka nebo zasazení příběhu do přítomnosti. Adaptace však může vést k vytvoření zcela nové formy, kterou získáme převedením literárního díla do multimediální podoby nebo transformací do jiného žánru, jako je tomu například u filmových nebo divadelních adaptací literárního díla. Takovouto změnu média můžeme označit jako *intermediální*. Německý literární vědec Werner Wolf vnímá *intermedialitu* jako širší, zastřešující pojem, než je *intertextualita*. Zatímco *intertextualita*

¹⁵ HUTCHEON, Linda. O'FLYNN, Siobhan. A theory of adaptation. Routledge, 2006. s. 7-9.

¹⁶ SANDERS, Jullie. Adaptation and Appropriation. Taylor & Francis Group, 2005. s. 35-36.

¹⁷ Ibid., s. 40 a 103-104.

zůstává intramediální (uvnitř téhož média), intermedialita zahrnuje vztahy mezi různými médii, ať už jde o média verbální, vizuální, hudební či filmová.¹⁸ Z tohoto důvodu je teoretická podkapitola o adaptaci rozdělena na dvě části: první se věnuje jevům intermediálním, tedy vztahům a přesahům mezi médii, zatímco druhá se soustředí na jevy intramediální, tedy na způsoby, jimiž literární text navazuje na jiné literární texty v rámci téhož média.

2.2.1. Adaptace jako intermediální fenomén

Přestože je předmětem této práce adaptace mezi literárními díly, tedy intramediální, pro pochopení procesu a významu adaptace je přínosné věnovat pozornost i intermediálním adaptacím, které jsou v sekundární literatuře nejčastěji a nejpodrobněji rozpracovány.

Podle literární teoretičky a kritičky Lindy Hutcheon, které se ve své knize *A Theory of Adaptation* tímto tématem dopodrobna zabývá, jsou současná filmová zpracování klasických literárních děl častěji ostřeji kritizována, než je tomu například u baletů nebo oper. Právě tato umělecká zpracování jsou považována za „vyšší“ formu umění, a tedy jsou adaptací hodny. Hutcheon uvádí jako příklad adaptaci ikonické tragédie *Romeo a Julie* od anglického dramatika Williama Shakespeara. Zatímco balet *Romeo a Julie* nevzbuzuje žádné pobouření, popud ani silnou vlnu kritiky, na filmovou adaptaci *Romeo + Julie* režiséra Baze Luhrmanna z roku 1996 se jí snesla notná dávka. Důvodem je, že je film některými vnímán jako „nižší“ nebo podřadný žánr, který není hoden adaptací tak zásadních autorů, jakým Shakespeare bezpochyby byl.¹⁹

Hutcheon tento pohled rozporuje mimo jiné skutečností, že podle statistiky z roku 1992 až 85 % Oscarem oceněných snímků tvoří právě adaptace. Přestože jsou filmové adaptace mnohými kritiky považovány za „něco méně“ ve srovnání s adaptacemi uváděnými na divadelních prknech, nelze přehlížet jejich značný společenský dopad. Filmové adaptace literárních děl jsou nedílnou součástí dnešního kulturního světa a hrají v něm tak klíčovou roli. Hutcheon se snaží najít odpověď na otázku, proč jsou tedy adaptace brány jako podřadné, když jsou v naší kultuře tak hojně zastoupeny.²⁰

Adaptace není jen pouhým výsledným produktem, nýbrž i komplikovaným procesem, který výsledku předchází. Scénárista Charlie Kaufman upozorňuje na úskalí s touto činností spojená.

¹⁸ WOLF, Werner. Intermedialita: Široké pole výzkumu a výzva literární vědě. Česká literatura, vol. 59, no. 1, 2011, Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/42688131>.

¹⁹ HUTCHEON, Linda. O'FLYNN, Siobhan. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006. s. 3.

²⁰ Ibid., s. 4.

Jako autor adaptací cítí určitou odpovědnost jak vůči původnímu dílu, tak k jeho autorovi, a vynakládá snahu, aby k němu i jeho tvorbě přistupoval s dostatečným respektem.²¹

Během procesu adaptace obsáhlých klasických literárních děl například do filmové podoby je velice často nezbytné, spíše nevyhnutelné, zapracovat určité změny, jako jsou zkracování děje, filtrování zásadních informací a ponechání jen nejpodstatnějších pasáží, a naopak vypouštění těch méně důležitých. S těmito obtížnými úkony by si měl autor adaptací umět poradit. Scénárista nebo tvůrce adaptace by však stále měl zachovat podstatu, hlavní myšlenku nebo poselství, které si má divák odnést.

Ač ve většině případů není velký prostor na to se ve filmových adaptacích zabývat přílišnými detaily, je důležité, aby byla daná tematika dostatečně srozumitelná a dobře uchopitelná, a to i pro diváky, kteří se s původní předlohou pro adaptaci nikdy dříve nesetkali.²² Autorovým hlavním úkolem je tedy divákovi předložit produkt, který je pro něj pochopitelný, ale zároveň zachovává esenci svého vzoru.

Avšak filmová adaptace má oproti literární předloze značnou výhodu. Na rozdíl od literárního díla se film nemusí zabývat deskriptivními aspekty, jako jsou například detailní popisy prostředí, atmosféry, projevování emocí nebo vnější vzhled charakterů. Ve filmu si k tomuto všemu lze dopomoci vizuálně. Ve scénáři se tyto informace objeví pouze ve scénických poznámkách, což nijak neovlivňuje výslednou délku vzniklého filmu.

Naopak spisovatel má ve své tvorbě v otázce rozsahu daleko větší volnost. Nepocítuje totiž takovou svázanost, jako tomu bezpochyby je u scénáristy. Autor literárních děl nebývá běžně limitován počtem stran, který nesmí překročit, a může si tak dovolit věnovat se podrobným popisům v pasážích, v nichž to uzná za vhodné, a předložit tak čtenáři přesný obraz svých představ. Jistě také dochází k zestručňování, ale není to tak striktní jako u filmové nebo i divadelní podoby.

Jak již bylo zmíněno, adaptace se v dnešní době vyskytuje často v jiné formě, než je ta, ze které čerpá. Linda Hutcheon ve své knize rozděluje tři způsoby, jakými lze dané médium vnímat,²³ a mezi nimi se převádí. Toto převádění vždy funguje oběma směry.

Prvním způsobem je převod „telling ↔ showing“, tedy z vyprávění na inscenaci. Jde o změnu média z literárního textu na vizuální vyjádření, mezi které patří jak film, tak i divadlo, a to

²¹ HUTCHEON, Linda. O'FLYNN, Siobhan. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006. s. 18.

²² *Ibid.*, s. 19.

²³ Linda Hutcheon je označuje jako tzv. modes of engagement.

včetně baletu, opery nebo muzikálu. Neobvyklou není ani změna žánru – Hutcheon uvádí jako příklad román spisovatele W. R. Burnetta *Asfaltová džungle*, který byl adaptován do stejnojmenného filmu s krimi tematikou z roku 1950 nebo například do westernu s názvem *Badlanders* z roku 1958. Adaptace z tištěných médií do performance sice poněkud snižuje možnost zapojit divákovu představivost, zato však například hudební podkres může umocnit výsledný zážitek z představení.²⁴ Toto tvrzení patří převážně pro film a divadlo, protože v tanečních a muzikálových představeních je hudba samozřejmě nepostradatelným prvkem.

Další způsobem je „showing ↔ showing“, kdy jde o zachování vizuálního aspektu, avšak se změnou média – například film nebo dokonce filmová adaptace je adaptována na muzikálové představení. Možná je i adaptace filmové adaptace na seriál, což sebou nese velkou výhodu, pokud je film natočený podle literární předlohy, a to, že se scénárista nemusí příliš trápit kompresí původního textu a vynecháváním detailů.²⁵

Posledním způsobem, který Hutcheon uvádí, je „interaction ↔ showing“. Tento případ nejčastěji vidíme v počítačových hrách, které čerpají inspiraci z nějakého literárního díla nebo například filmu či seriálu.²⁶

Jak jsme si tedy ukázali, adaptace může probíhat v široké škále podob, od převodu literárního díla do filmu či počítačové hry až po další formy meziproductní inspirace. Všechny tyto příklady spadají do oblasti intermediálních adaptací, kde se dílo přesouvá z jednoho média do druhého. Aby však obraz adaptace byl úplný, je třeba se zaměřit i na procesy, které zůstávají uvnitř jediného média. Následující část se proto obrátí k intramediálním adaptacím se zaměřením na převody mezi texty.

2.2.2 Adaptace jako intramediální fenomén

Již zmíněná kanadská literární teoretička Linda Hutcheon zdůrazňuje, že ne všechny adaptace nevyhnutelně vyžadují změnu média nebo způsobu, jakým je adaptace vnímána. Jako příklad uvádí tzv. remaky, což jsou zpracování již existujícího díla ve stejné formě média. Může se

²⁴ HUTCHEON, Linda. O'FLYNN, Siobhan. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006 s. 38-46.

²⁵ *Ibid.*, s. 46-50.

²⁶ *Ibid.*, s. 50-52.

jednat například o novou předělávku staršího filmu. Herecké obsazení je sice nové, ale médium i způsob vnímání zůstávají stejné.²⁷

Tato skutečnost samozřejmě platí i pro literaturu. Tam se může jednat o změnu žánru (například z eposu na pohádku) nebo může dojít ke změně kontextu literárního díla. Toho autor adaptace dosáhne například změnou fokalizátora a docílí tak úplné reinterpretace původního textu. Další možností je pak adaptace literárně zpracované reálné události či biografie na literární fikci.²⁸ Může se jednat o fikci buď částečnou, kdy jsou pozměněny jen určité skutečnosti, a to tak, aby se adaptace stala pro čtenáře atraktivnější, nebo také o fikci kompletní, kdy je například historická postava „vyjmuta“ z reálného důvěryhodného pramenu a je zasazena do zcela smyšleného příběhu, který s jejím původním osudem nemá nic nebo téměř nic společného.

Adaptace nemá kořeny pouze v moderním – a často tradičním – chápání jako převodu textu do jiného média, ale v rámci intramediální tvorby je přítomna uvnitř dlouhodobé literární tradice. Byla známá například již ve starořímské literatuře, i když ještě ne pod tímto pojmem. Římsští autoři usilovali o napodobení (lat. *imitatio*) starořecké techniky a stylu, kterou považovali za ideál klasické tvorby. Napodobování však neznamenovalo pouhý opis nebo kopírování již existujících textů, ale proces, při kterém se autoři snažili vyrovnat řecké předloze a v některých případech usilovali dokonce o překonání (lat. *aemulatio*) děl starořeckých autorů a jejich povznesení na ještě vyšší úroveň. Myšlenkou uměleckého napodobování (lat. *mimesis*) se ve svém díle *Poetika* zabýval i Aristoteles.²⁹

V případě intramediality tedy nejde pouze o zachování média, ale i o možnost hlubší reinterpretace původního díla v rámci téhož typu uměleckého projevu. Autor adaptace má volnost proměnit úhel pohledu, strukturu či žánr a zároveň zachovat formální rámec, v němž dílo existuje. Tato strategie je obzvláště účinná při přesunu narativní perspektivy – například při posunutí pozornosti od původního protagonisty k jiné postavě, často vedlejší. Právě taková transformace je ústředním bodem této práce, neboť umožňuje vedlejší postavu nově definovat, rozšířit její vnitřní svět a poskytnout čtenáři alternativní interpretaci známého příběhu.

Následující kapitola se proto zaměřuje na charakteristiku a funkci vedlejších postav a také na možnosti jejich redefinice v literárním díle.

²⁷ HUTCHEON, Linda. O'FLYNN, Siobhan. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006 s 170–177.

²⁸ *Ibid.*, s. 7–12.

²⁹ *Ibid.*, s. 20.

2.3 Vedlejší postava a její redefinování

Obecná definice literární postavy není jednotná. Pokud ji však budeme chápat z realistického, a nikoli z puristického či sémiotického hlediska,³⁰ můžeme ji pojímat jako napodobeninu člověka, která si zachovává svůj význam i tehdy, když ji hypoteticky „vyjmeme“ z textu, do něhož je zasazená. Takové postavě můžeme přiřknout i budoucí nebo minulé prožitky, aniž by to explicitně stálo v textu, či lze spekulovat o jejích úmyslech. Izraelská literární teoretička Rimmon-Kenan uvádí ve své knize *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* jako nejznámější příklad A. C. Bradleyho analýzu Shakespearových postav. Realistický argument má však své úskalí, a to v tom, že se může specifičnost postavy úplně vytratit, k čemuž může podle Bradleyho dojít i u protikladného puristickému vnímání.³¹

Do 70. let 20. století považovali lingvisté, často strukturalisté, jako například Vladimir Propp, postavu jako podřazenou jednání, přičemž musela plnit určitou roli. Tomaševskij bral postavu jako druhořadou oproti zápletky a považoval ji za její pouhou odvozeninu. Připouštěl však, že postava významně přispívá k lepší orientaci v ději.³² Fernando Ferrara se pokusil vytvořit model vyprávění, v němž je příběh strukturován a interpretován především skrze centrální postavu. Tato koncepce zdůrazňuje roli charakteru jako organizujícího principu narativu: události a motivy jsou uspořádány kolem postavy, která se stává nositelem významu a hlavním prostředníkem čtenářovy interpretace. Tento vývoj ukazuje, že přístup k postavě se v literární teorii postupně proměňuje: od jejího chápání jako podružného prvku závislého na ději, přes snahu vyvážit vztah mezi dějem a postavou, až k pojetí, v němž se postava stává ústředním organizujícím principem celého vyprávění.³³

Na tuto proměnu vnímání postavy navazuje i moderní naratologie. Podle Rolanda Barthes je literární postava „sestavována“ přímo čtenářem při samotném čtení. Toto tvrzení pak Seymour Chatman ještě rozšiřuje o tzv. osobnostní rysy, čímž má namysli relativně přetrvávající vlastnost. Přetrvávající proto, že může v průběhu příběhu vyprchat a být nahrazena jinou. Chatman pak postavu přímo označuje jako „a paradigm of traits“³⁴, tedy jako soubor osobnostních rysů, z nichž některé mohou být pro čtenáře klíčové při jejím rozpoznávání. Jako

³⁰ Puristický pohled poukazuje na to, že existence postavy mimo text, snaha o její vyjmutí z kontextu či její vnímání jako lidské napodobeniny je nepochopením literární podstaty. (RIMMON-KENAN s. 31).

³¹ RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Routledge, 2003. ISBN 9781134464982 32-33.

³² CHATMAN, Seymour Benjamin. *Story and Discourse*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1978. ISBN 9780801411311 s. 111-112.

³³ RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Routledge, 2003. ISBN 9781134464982 s. 34-35.

³⁴ *Ibid.*, s. 37.

příklad uvádí Shakespearova Othella, jehož charakter je chápán především skrze dominantní rys žárlivosti. Tento rys se stává natolik určujícím, že čtenář či divák často redukuje celou postavu právě na něj a vnímá Othella především jako „žárlivce“.³⁵

Tento přístup, který zdůrazňuje postavu jako soubor rysů, však není jediný. Rimmon-Kenan navazuje na Hrushkowskeho a navrhuje postavu chápat spíše jako hierarchickou strukturu, v níž jsou jednotlivé prvky propojování do určitých kategorií. Rimmon-Kenan tuto hierarchickou strukturu ilustruje na příkladu postupného zobecňování jednotlivých detailů. Pokud se například o postavě dozvídáme, že navštěvuje svou matku a zároveň se s ní hádá, lze tyto dílčí prvky spojit do kategorie „vztahy s matkou“. Tato kategorie se pak může stát součástí širší roviny, jako jsou „rodinné vztahy“ nebo obecněji „mezilidské vztahy“. Stejným způsobem lze pracovat i s jinými oblastmi charakteristiky postavy, například s jejím jednáním či povahovými rysy. Hierarchický model tak umožňuje chápat postavu nejen jako souhrn izolovaných znaků, ale jako komplexní systém, v němž jsou jednotlivé složky propojené a vzájemně se podmiňují.³⁶

Definovat, co přesně postava znamená, tak není jednoduchým úkolem, a ani rozdělení typů postav není úplně jednoznačné a názory se různí.

Jako příklad můžeme uvést dělení anglického autora a literárního kritika E. M. Forstera, který rozlišuje postavy „ploché“ a „plastické“. Plochá postava je podle něj taková, která se vyznačuje jedním dominantním charakterovým rysem, a její počínání je tedy velice předvídatelné. Může působit až karikaturním dojmem. Jednoduše řečeno, není komplexní a spisovatel často dokáže její podstatu vystihnout jednou jedinou větou. Z těchto důvodů je taková postava snadněji zapamatovatelná. Jako příklad tohoto typu postavy uvádí Caleba Balderstonea z románu *The Bride of Lammermoor* Sira Waltera Scotta.³⁷ Naopak postava plastická má charakterových rysů více, takže v sobě nese element překvapení, protože se její počínání může proměňovat.³⁸ Za postavy plastické považuje například všechny protagonisty z Tolstého *Vojny a míru* nebo úplně všechny postavy z Dostojevského románů. Jako test plastičnosti postav uvádí Forster přesvědčivost a uvěřitelnost překvapivého zvratu.³⁹

Problematice definování a rozdělení postav se Forster věnuje ve své publikaci *Aspects of the Novel*. V kapitole nazvané „People“ uvádí, že hlavním rozdílem mezi postavami fikčními

³⁵ RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Routledge, 2003. ISBN 9781134464982 s. 36-37.

³⁶ *Ibid.*, s. 37-38.

³⁷ FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt and Brace, 1927. s. 103-107.

³⁸ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Story and discourse*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1978. ISBN 9780801411311 s. 130-133.

³⁹ FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt and Brace, 1927. s. 117-118.

a skutečnými je ten, že u fikčních postav může autor čtenáři zcela odhalit jejich nitro a můžou tak být zcela pochopeny. Naopak u skutečné postavy musí autor pracovat s faktografickými údaji, takže zde nelze dojít ke stejnému výsledku porozumění a vcítění do postavy.⁴⁰ Forster považuje literární postavu za „skutečnou“ v případě, že o ní spisovatel románu ví veškeré informace, ač se je čtenáři někdy nerozhodne sdělit úplně všechny. Pokud tomu tak je, tak ale budeme jako čtenáři na tento fakt nějakým způsobem upozorněni, což se v běžném životě neděje.⁴¹

Ve druhé části této kapitoly se Forster blíže věnuje úhlu pohledu, ze kterého je příběh vyprávěn. Zabývá se vztahem vypravěče k příběhu, kde představuje tři různé situace. Pro první používá Forster pojmy nestranný (impartial) a zaujatý pozorovatel (partial onlooker), který popisuje pohled na postavy zvenčí. Dále může nastat situace, kdy vypravěč zná i niterní stránku postav a je tedy vypravěčem vševědoucím. V neposlední řadě se vypravěč přímo vtělí do postavy, aniž by prozradil motivy ostatních postav.⁴²

Dalším dělením postav, které nám zřejmě přijde na mysl jako první, je rozdělení na postavy hlavní a vedlejší. Hlavní postava je představuje klíčový prvek, jenž v příběhu zaujímá centrální postavení. Podívejme se ale blíže na definici a funkci postav vedlejších, protože právě ony hrají zásadní roli ve výchozím analyzovaném textu v této práci, byť se v adaptacích proměňují na postavy hlavní.

Britský literární teoretik Alex Woloch vymezuje vedlejší postavu jako takovou, která je přehlušena příběhem, avšak se z něj v určitý moment vynoří, pronese zásadní repliku či nějakým způsobem pohne dějem a zase mizí. Může tomu tak být jen na určitý časový úsek, pak se čtenáři znovu připomene, nebo může po splnění své funkce zaniknout úplně.⁴³ Od protagonisty je podle této definice vedlejší postava odlišena tím, že neplní ústřední roli v ději, a tedy není středobodem příběhu. Woloch upozorňuje na důležitou roli vedlejších postav. Autor má díky nim možnost odvést čtenářovu pozornost od protagonisty a připravit si tak pro něj vhodné prostředí.⁴⁴ Jejich přítomnost dokresluje hlavní dějovou linii a přispívá k větší vrstevnatosti vyprávění. Zároveň pomáhá vytvářet ucelenější obraz celkového děje i samotných hlavních postav.

⁴⁰ FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt and Brace, 1927. s. 73-75.

⁴¹ *Ibid.*, s. 97-98.

⁴² *Ibid.*, s. 118-120.

⁴³ WOLOCH, Alex. *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Realist Novel*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003. ISBN 0691113149. s. 37-42.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 21-22.

Woloch propojuje definici vedlejší postavy s Forsterovou „plochou“ postavou. Ač dle něj vedlejší postava nemusí být zredukována na jeden signifikantní znak, její vnitřní život je zanedbán a je také vykreslena pouze fragmentárně. Taková postava je tedy zploštěná.⁴⁵ Tato definice však neznamená, že vedlejší postava musí být za každou cenu jen druhořadý nebo bezvýznamný charakter v příběhu, který nemá na dějovou linii hlavních postav žádný vliv. Její přítomnost může více či méně zasahovat do děje nebo být důležitá pro jeho posun.

Obvyklé je, že čtenář sleduje a vnímá příběh z perspektivy hlavní postavy, která funguje jako fokalizátor. V adaptacích oproti originálu však často dochází k posunu právě v této oblasti: pokud se z postavy vedlejší stane postava hlavní, mění se tím i perspektiva vyprávění a zároveň se redefinuje samotný význam dané postavy. Adaptovaný text tedy není pouhým přepracováním původního textu, ale představuje formu kreativní a intelektuální odpovědi na něj. Autor adaptace se soustředí na motivy či postavy, které jej v původním textu zaujaly, a ty pak nově rozvíjí a přetváří. Tímto procesem dochází k transformaci postav i jejich funkcí, což vede ke vzniku nového uměleckého díla, jež si přesto uchovává intertextuální vazbu na text původní.⁴⁶

Jak již bylo uvedeno v kapitole o intertextualitě, Gérard Genette rozlišuje pět základních typů transtextuálních vztahů. Adaptace se v jeho pojetí řadí pod hypertextualitu, tedy vztah mezi „hypotextem“ (původním dílem) a „hypertextem“ (odvozeným textem). Zajímavý je přitom právě aspekt proměny postav, který Genette označuje za „pře-hodnocení“ či redefinici.:

The revaluation of a character consists in investing him or her – by way of pragmatic or psychological transformation – with a more significant and/or more “attractive” role in the value system of the hypertext than was the case in the hypotext.⁴⁷

Jako příklad proměny postav(y) hlavní na vedlejší můžeme uvést například hru *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* od Toma Stopparda, která je komickou apropiací Shakespearova *Hamleta*. Rosencrantz a Guildenstern jsou Hamletovi přátelé a ve Stoppardově adaptaci se dozvídáme příběh z jejich úhlu pohledu.⁴⁸ Právě Shakespeare často slouží jako vděčný příklad redefinice neboli přetváření, a to jak díky dostupnosti jeho děl, které nepodléhají autorskému

⁴⁵ WOLOCH, Alex. *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Realist Novel*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003. ISBN 0691113149. s. 21-26.

⁴⁶ LEITCH, Thomas, ed.: *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, 2017. s. 644-648 a 652-658.

⁴⁷ GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, s. 343-344.

⁴⁸ SANDERS, Jullie. *Adaptation and Appropriation*. Taylor & Francis Group, 2005. s. 68-79.

právu, tak i jeho nadčasovosti. V dnešní době stále vzniká velké množství adaptací napříč všemi médii a kulturami. I díky tomuto faktu zůstává i nadále literárním kánonem.⁴⁹

Uvedené teoretické koncepty intertextuality, adaptace a redefinice postav vytvářejí rámec, v němž lze lépe porozumět analýze vybraných literárních děl. Stejně jako v příkladech z tvorby Shakespeara a jeho adaptací i reinterpretací, i v případě románu *Doktor Glas* a jeho intramedialních adaptací *Gregorius* a *Helga* se setkáváme s výraznou proměnou vypravěčské perspektivy a posunem funkce vedlejších postav.

V následující kapitole budou představeny samotné výchozí texty, a to jak z hlediska dějového, tak tematického. Tyto základní charakteristiky vytvoří rámec, z něhož pak vzejde jejich komparativní analýza.

⁴⁹ SANDERS, Jullie. *Adaptation and Appropriation*. Taylor & Francis Group, 2005. s. 57-68.

3. Kontext a výchozí texty

3.1 *Doktor Glas* (1905) – Hjalmar Söderberg

Hjalmar Söderberg (1869–941) byl švédským spisovatelem, dramatikem, novinářem a literárním kritikem, který započal svou literární tvorbu na konci 19. století románem *Poblouznění* (*Förvillelser*, 1895), kde poprvé ve švédské literatuře představuje postavu flâneura.⁵⁰ Söderberg se oprostuje od romantismu devadesátých let a směřuje k dekadentní skepsi a deziluzi. V jeho díle se pravidelně objevuje pesimismus a ironie. Navazuje tak spíše na zahraniční spisovatele jako Heinrich Heine nebo Herman Bang, než aby čerpal inspiraci z díla švédských autorů devadesátých let.⁵¹

Ve většině Söderbergových děl se setkáváme s motivy lásky a náboženství a ani *Doktor Glas* není výjimkou. Významnou roli v jeho tvorbě hraje také Stockholm, který důvěrně znal a ve svých románech toho mistrně využíval. Realistické popisy konkrétních míst ve svých textech mísi s impresionistickým zachycením vjemů a pocitů, jež se k těmto lokalitám vážou.⁵²

Doktor Glas je románem z roku 1905. Kniha je koncipovaná jako deník, a proto je každá kapitola označena konkrétním datem. Díky této formě je pro čtenáře jednodušší a přehlednější sledovat vývoj událostí přesně tak, jak jdou za sebou. Autor sice explicitně neuvádí rok, ale například z toho, že se v románu zmiňuje o Dreyfusově aféře,⁵³ dokážeme odvodit, že se příběh odehrává v roce 1894. Konkrétně od června do října tohoto roku.

V románu se s jako první postavou setkáváme s doktorem Glasem, který je jak protagonistou, tak i fokalizátorem. Příběh tedy vidíme jeho očima a nahlížíme do myšlenek a prožitků vypravěče, neboť dílo je psáno – jak je u deníkových záznamů očekávatelné – v ich-formě. Vypravěč je subjektivní a v mnoha ohledech nespolehlivý – některé události zkresluje, jiné záměrně zamlčuje či interpretuje podle svých emocí a zájmů. Tento typ vypravěče je typickým znakem modernistické literatury, do níž je *Doktor Glas* zpravidla řazen, i když zároveň nese prvky dalších směrů.

⁵⁰ Pojem flâneur pochází z 19. století a užívá se pro označení literární postavy muže, který se bez zjevného cíle bezstarostně prochází městem a je jakýmsi pozorovatelem dění kolem něj. Viz. HAJDÍKOVÁ, Karolína. Pryč z domova a nikde doma: Flanérky a ženská zkušenost rodícího se velkoměsta. A2 – neklid na kulturní frontě [online]. 2023, roč. 19, č. 17 [cit. 2025-08-16]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2023/17/pryc-z-domova-a-nikde-doma>.

⁵¹ GUSTAFSON, Alrik. Dějiny švédské literatury. Brno: Masarykova univerzita, 1998. s. 273; 276-280; 282; 287; 289 a 406.

⁵² Ibid., s. 273; 276-280; 282; 287; 289 a 406.

⁵³ Politický skandál, který se odehrál ve Francouzské republice na konci 19. století.

Románový doktor Glas je mladým, ale respektovaným stockholmským lékařem. Na své okolí a pacienty působí poněkud plachým a nenápadným dojmem. Důvodem je pravděpodobně to, že je poměrně samotářský a na první pohled ani neprojevuje žádný hlubší zájem o navázání vztahu s ženou.

Mezi nevýraznější vedlejší postavy románu patří manželé Gregorioví – pastor a jeho žena Helga. Doktor Glas vnímá pastora jako postaršího muže, který mu připadá slizký, možná přímo odporný, a naprosto jím opovrhuje. Naopak k Helze chová velké sympatie a cítí se být jejím samozvaným ochráncem. Sám sebe vidí jako rytíře, který chce zachránit ženu v nesnázích a chce ji zbavit onoho ohavy, který jí ztrpčuje život. Helga sama se považuje za mučednici – ve svém manželství s pastorem trpí a manžel ji odpuzuje. Zároveň má však pocit, že je předurčena k tomu, aby se po ní šlapalo a aby svůj život pouze snášela. Manželství s knězem Gregoriem vnímá jako Boží vůli a svůj úděl přijímá jako formu pokání. Ironií však je, že právě skrze svazek s pastorem víru v Boha ztrácí.

Helga se obrací na Glase s prosbou o pomoc, a on ve vyřešení její situace spatřuje své poslání. Helga cítí averzi už jen při pomyslení, že má sdílet manželské lože s Gregoriem. Glas se proto nejprve snaží přesvědčit pastora, aby Helgu ušetřil plnění „manželských povinností“, a argumentuje jejími závažnými ženskými zdravotními obtížemi, které by mohl pohlavní styk ještě zhoršit. Pastor sice na doporučený celibát na čas přistoupí, ale jeho trvání nepřekročí dva týdny – poté se Helga znovu plačící vrací do Glasovy ordinace.

Doktor tentokrát volí jinou metodu – namluví Gregorioví, že jeho srdce není zcela v pořádku. Sdělí mu, že srdeční problémy by mu mohly přivodit předčasnou smrt, pokud se neuchýlí alespoň k dočasnému celibátu, a doporučí mu ozdravný pobyt v lázních. Pastor odjíždí z města na celé dva měsíce a Helga během jeho nepřítomnosti září štěstím. Po návratu z lázní však Gregorius Helgu znásilní, což se pro Glase stává poslední kapkou. Rozhodne se pastora zbavit jednou provždy – prostřednictvím kapsle s kyanidem.

Doktor Glas chce Helgu osvobodit od života, kde je sužována starým mužem. Ačkoliv je do ní sám tajně zamilovaný, chce otevřít dveře k lásce, kterou pro Helgu představuje Klas Recke. Glas je dokonce ochoten pro Helgu obětovat i vlastní život, pokud by to situace vyžadovala. Vraždu Gregoria nakonec provede chytře, aby se na nic nepřišlo – spáchá ji tak, že to vypadá na přirozené srdeční selhání.

Neselhalo však pouze srdce kněze, ale i doktorův plán. Měl za to, že Helga bude konečně moci žít šťastným životem, být se svou láskou a třeba i mít děti, tak to však nedopadlo. Klas Recke

se chystá oženit s jinou ženou a Helga končí jako nešťastná vdova v pravděpodobně ne příliš příznivé finanční situaci. Glas Helgu už nepotkává na ulici a čtenář tak přesně neví, jaký se její osud dále rozvíjel.

Na začátku 20. století, kdy byl *Doktor Glas* vydán, ještě stále doznívala ve Švédsku industriální revoluce. Ač se život modernizoval a formovala se i ženská hnutí, společnost stále byla pod silným vlivem křesťanského protestantismu a žena tak byla vnímána převážně jako manželka a matka. V tomto ohledu byl Hjalmar Söderberg progresivním, podle měřítek tehdejší společnosti dokonce až kontroverzním autorem. Sprátněl se se švédskou spisovatelkou Ellen Key, která se zabývala postavením ženy a feminismem obecně. Své názory na tuto problematiku sdílela se Söderbergem a její vliv se tak nepřímou projevuje i v *Doktoru Glasovi*.⁵⁴

Reakce na román byly poněkud rozpolcené, převažovaly však spíše ty negativní, a Söderberg tak svým dílem vyvolal nemalou kontroverzi. Velká část společnosti ho považovala za provokaci a autora odsuzovala za ospravedlňování vraždy, která navíc prošla bez trestu, a potratů, odvrácení se od křesťanské víry a také glorifikaci mimomanželského sexu a podrývání posvátné manželské instituce. Za to si vysloužil mimo jiné negativní recenzi, kterou zveřejnil v časopise *Vårt Land* literární kritik a tajemník Švédské akademie Carl David af Wirsén. Ten vyjádřil svou nelibost k Söderbergově liberálnímu vnímání manželství, napadl jeho morální hodnoty a postavil se na stranu pastora Gregoria.⁵⁵ Pozitivní reakce, které román získal, se soustředily převážně na formu a Söderbergův spisovatelský talent.

O téměř sto let později, přesněji v roce 2004, přichází autor Bengt Ohlsson s adaptací, kterou pojmenoval *Gregorius* podle jedné z vedlejších postav. Ohlsson své dílo v roce 2024 doplnil ještě o další román s názvem *Helga*. Autor tak pracuje s původním románem, avšak zcela novým způsobem – propůjčí si postavy vedlejší, ze kterých ve svých dvou dílech vytvoří protagonisty. Dozvíme se tedy mnohem více informací ze života manželů Gregoriových – nejen, jaké bylo jejich dospívání, ale více o jejich rodinách a životě předtím, než se poznali, a i o jejich životě společném.

⁵⁴ LINDSTRÖM, Karsten. Hjalmar Söderberg och romanen Doktor Glas: i samtidens genuspolitiska diskussioner. Online. 2014. [cit. 2025-08-06]. s. 16–24.

⁵⁵ Ibid., 16–24.

3.2 *Gregorius* (2004) – Bengt Ohlsson

Švédský spisovatel, dramatik a novinář Bengt Ohlsson (*1963) debutoval svým románem *Dö som en man, sa jag* (*Zemři jako muž, řekl jsem*, 1984), který napsal v posledním ročníku gymnázia. Stejně jako Söderberg, tak i Ohlsson vyrůstal ve Stockholmu.⁵⁶ Ten však není s jeho dílem tak explicitně spjatý, kromě adaptací *Gregorius* (2004) a *Helga* (2024), ve kterých na Söderberga v tomto ohledu navazuje.

Ohlssonův román *Gregorius* vznikl téměř sto let po vydání *Doktora Glase*. Jak autor uvedl, *Gregoria* napsal jako poctu původnímu románu, který čte neustále dokola a považuje jej za nadčasový. Rozhodl se tak pro přepracování kánonu švédské literatury a pastora „polidštil“ tím, že dílo napsal z jeho pohledu.⁵⁷ Román byl kritikou velmi dobře přijat a autor za něj dokonce obdržel i několik cen, mimo jiné prestižní švédskou literární cenu Augustpriset, a to v oblasti krásné literatury.⁵⁸

Samotný děj románu se oproti *Doktoru Glasovi* nemění, odehrává se ve stejném čase, ovšem s tím rozdílem, že pastor Gregorius je fokalizátorem. V čem se *Gregorius* liší od prvního románu na první pohled je narativní forma. *Doktor Glas* je koncipovaný jako deník s řadou někdy i krátkých záznamů, kdežto román *Gregorius* je dělen na kapitoly, které ač nejsou deníkového charakteru, jsou vyprávěny Gregoriem. Zajímavé je, že se prolínají tři časové roviny ze života pastora.

První rovinou, která se ale objevuje nejméně často, je jeho dětství. Pastor vypráví o tom, jaké pro něj bylo vyrůstat se třemi bratry, přičemž on z nich byl nejmladší. Také nám sděluje, jak se dostal k víře — impulsem k obrácení k Bohu pro něj byla smrt jeho otce.

Další rovina Gregoriova vyprávění se týká už jeho dospělého života, konkrétně manželství s první ženou Lydií. Ta zemřela v mladém věku, takže Gregorius ovdověl dříve, než spolu mohli mít děti, po kterých oba velmi toužili. Právě do tohoto období spadá i první zmínka o Helze, tehdy ještě nikoli jako o pastorově manželce, ale o dívce v raném věku – je jí teprve jedenáct či dvanáct let. Gregorius a Lydia jsou přáteli Helžiných rodičů, Birgera a Evy, a pastor vzpomíná na to, jak se jeho vztah k Helze v tomto období pozvolna proměňoval. Zpočátku ji viděl jako dítě, a protože sám žádného potomka neměl a se svou ženou po něm velice toužili,

⁵⁶ GÖTEBORGS STADSTEATER. Göteborgs Stadsteaters största satsning på nyskriven dramatik någonsin. [online]. Göteborg: MyNewsdesk, [cit. 2025-08-06].

⁵⁷ MOSANDER, Ingalill. Intervju med Bengt Ohlsson av Ingalill Mosander. [online]. Stockholm: Aftonbladet, 2024 08 17 [cit. 2025-08-06].

⁵⁸ SVENSKA FÖRLÄGGAREFÖRENINGEN. Pristagare och nominerade 2004. [online]. Stockholm: Augustpriset, 2004 [cit. 2025-08-06].

představoval si, že se Birgerově s Evou něco přihodí a oni budou mít Helgu pro sebe. Chtěl si ji adoptovat a vychovávat ji s Lydií jako svou vlastní dceru. Gregorius ji dlouho vnímal jako dítě, avšak pak přišel zlom a od určitého okamžiku začal Helgu vidět jako dospívající ženu, která se mu neustále vracela do myšlenek i představ. Zanedlouho začala Lydia bojovat s nemocí, byla upoutána na lůžko a přestávala vnímat okolí. Její smrt pak znamenala konec jedné životní etapy a zároveň otevřela prostor pro Gregoriovo budoucí sblížení s Helgou.

Jako poslední přichází časové pásmo přítomnosti Gregoriova života, kdy mu je již přes padesát let. Helga je mladou a velice krásou ženou, ovšem už není taková, jakou ji pastor kdysi poznal – ztratila svou radost ze života i veselou povahu. Stejně jako se svou první ženou Lydií, ani s Helgou pastor nezplodil žádné potomky, po kterých tak zoufale touží. Právě proto na ní pohlavní styk často vynucuje, nebo ji dokonce znásilňuje. Tyto situace, které známe už z původního románu, pohánějí děj nejvýrazněji kupředu.

I v Ohlssonově adaptaci prosí Helga doktora Glase o pomoc s řešením jejího odporu k pastorovi, ale není to zde explicitně uvedeno, protože pastor je fokalizátorem a Helga se mu s tím ze zcela evidentních důvodů nesvěřuje. Víme pouze to, co Gregoriovi sdělí doktor Glas. Ten mu nejprve říká o Helžiných zdravotních problémech a o tom, že je pro její zdraví a bezpečí zásadní se zdržet sexu, a to alespoň na dobu šesti měsíců. Pastor je zprvu chápavý a projevuje snahu celibát dodržet. Do postele chodí až ve chvíli, kdy Helga spí. Vstupuje potmě, pouze se svíčkou, jejíž plamen ho nutí soustředit pozornost. Svlékne se, přikryje se a svíčku zhasíná. Nějakou dobu tento rituál dodržuje a on funguje, ale brzy poté se přesto Helgy zmocní, a to i přes doktorovo doporučení. Helga se i díky tomu pastorovi stále více vzdaluje a on ji navíc začne podezírat z nevěry. Poté, co ji znásilní, se o celé události dozvídá i doktor Glas – právě od Helgy. Pastor se ospravedlňuje touhou po dítěti. Když tedy na něj nezapůsobí varování ohledně manželčina zdraví, rozhodne se doktor Glas zvolit jinou cestu. Pastora důkladně vyšetří a sdělí mu anamnézu – prý trpí problémy se srdcem a pokud nezačne okamžitě jednat, mohlo by to pro něj mít fatální následky. Jako řešení doktor Glas pastorovi doporučí ozdravný pobyt v lázních.

Gregorius je poměrně otřesený, a i přes obavy, že ve Stockholmu nechává Helgu samotnou s v podstatě volnou cestou pro její aféru, odjíždí na šest týdnů do lázní do Porly. Zde se nám odkrývá část příběhu, kterou v původním románu nenajdeme. Gregoria čeká vyšetření jedním z nejlepších doktorů ve Švédsku, kterým je doktor Lindin. Když doktor pastora vyšetří, sdělí mu, že žádné problémy se srdcem nepozoruje a že je podle něj pastor v pořádku. Zvědavý doktor chce proto vědět více o doktoru Glasovi a jeho diagnóze. Pastor mu vysvětluje vše, co mu Glas

doporučil, včetně celibátu, což Lindina obzvláště pobaví. Dále však zůstává ke Glasově úsudku mírně řečeno skeptický. Pastorovi se uleví, že podle takového odborníka, jakým je doktor Lindin, má srdce v pořádku. Přesto ho stále ho provázejí obavy, že skutečnost může být jiná a že doktor Glas odhalil něco, co druhý lékař přehlédl.

Gregorius se v lázních setkává s Annou, další postavou, která v Söderbergově románu nevystupuje. Pastor v ní vidí to, co dříve viděl v Helze, což pozvolna vede k překročení hranice pouhého přátelství. Pastor se do Anny zamiluje a ona jeho city opětuje. Po návratu plánuje požádat o rozvod a Anna se chystá opustit manžela. Gregorius si ji představuje jako svou novou manželku – Annu Gregoriovou. Když už přichází čas odjezdu, Anna svému manželovi aféru přizná, Gregorius však není schopný jednat. Po návratu zpět do Stockholmu tedy Helze nic neprozradí. Helga se mezi tím uchýlila k pití alkoholu a zdá se, že její aféra také skončila, protože tráví mnohem víc času doma. Po šesti týdnech odloučení ji pastor opět znásilní.

Dostáváme se do závěrečné části příběhu, kdy Gregorius náhodně potkává doktora Glase. Sednou si spolu na skleničku, ale Gregorius je příliš nervózní, aby se doktora přímo zeptal, proč podle něj trpí srdeční nemocí. Doktor mu nabídne lék na srdce, který sám užívá, a pastor jej bez váhání přijímá. Nemá odvalu přiznat, že dobře ví, že je v pořádku, a raději lék poslušně užije. Román končí tím, že se pastor utvrzuje v odhodlání zeptat se doktora Glase na vše.

S postavou samotného doktora Glase se v průběhu románu setkáváme jen sporadicky. Pastor o něm více mluví a přemýšlí, než aby s ním interagoval. Glas se tak stává postavou vedlejší a přebírá oproti původnímu románu naprosto opačnou úlohu, lépe řečeno ji spíše ztrácí.

3.3. *Helga* (2024) – Bengt Ohlsson

Dvacet let po vydání úspěšného *Gregoria* se Bengt Ohlsson rozhodl představit román *Helga* a konečně tak odhalit příběh z jejího pohledu. *Helze* se však (zatím) nedostalo takové pozornosti a uznání, už třeba z důvodu, že jen se čtrnáctidenním odstupem vyšel další román psaný z pohledu Helgy – *Fru Gregorius* od Åsy Nilsonne.⁵⁹

Ohlsson je fascinován budoucností, proto se rozhodl pro zcela odlišný koncept, než jak tomu bylo u předchozího románu. Nyní zasadil děj do roku 1937, tedy těsně před druhou světovou válkou.

⁵⁹ MOSANDER, Ingalill. Intervju med Bengt Ohlsson av Ingalill Mosander. [online]. Stockholm: Aftonbladet, 2024 08 17 [cit. 2025-08-06].

Helga je ženou, které je již přes šedesát. Má tři dospělé děti, dceru Signe a dvojčata Holgera a Bosseho a žije ve šťastném manželství, alespoň to tak na začátku románu vypadá. Nejmenuje se Gregoriová, protože se po smrti svého prvního manžela znovu provdala, a to za úředníka Ivara Berga. Poklidná situace se ale mění, když Helga obdrží dopis od jistého Hanse Wiedemanna – obchodníka se starožitnostmi z Lidingö. Píše jí, že v dřevěném stole objevil deník, který obsahuje choulostivé informace a mohl by jí usvědčit z šokujících činů. Má mu proto co nejdříve zavolat, ovšem Wiedemann při jejím pokusu o kontakt není k zastižení. Helga nejdříve vůbec nerozumí, o co se jedná, a v tom se objeví postava z její milosti – Klas Recke, milenec z doby, kdy ještě bývala manželkou pastora Gregoria. Sděluje jí, že také dostal dopis, Wiedemanna navštívil a deník četl. Oznamí jí, že se v deníku píše o jejich románu a také o tom, že pastor nezemřel přirozenou smrtí, ale byl zavražděn doktorem Glasem. Helga přitom měla být tím, kdo Glase k vraždě přiměl. Helga je naprosto zděšena a obvinění považuje za lživé. Navíc Klas přichází s tím, že onemocněl a nezbyvá mu příliš mnoho času. Chce ho strávit s rodinou, za kterou považuje Signe. Pravým otcem Signe je totiž právě Klas, ačkoli Helga jí i všem ostatním celý život tvrdila, že je dcerou pastora Gregoria. Signe vzešla z milostného vzplanutí Helgy a Klase, který ji však opustil s příslibem, že už ji nikdy nebude kontaktovat. Nyní se ale Klas znovu objevuje a Helze se začíná život rozpadat pod rukama. Její vztah se Signe nebyl nikdy zcela harmonický a Helga se nyní obává, že o ni přijde úplně. Skutečnost o pravém otci ji tajila především proto, že v tehdejší Švédsku bylo velice těžké vyrůstat jako nemanželské dítě. Jediným člověkem, v němž Helga nachází naprostou oporu, je její nejlepší přítelkyně Agnes, která ji zná už od mládí a ví o ní vše.

Klas se chystá Signe odhalit pravdu, ovšem Helga chce situaci využít ve svůj prospěch a rozhodne se, že se jí přizná sama. Když se Signe dozví, kdo je jejím skutečným otcem, propukne v hněv vůči matce a nedokáže jí odpustit celoživotní lež. Helga to nese těžce, ale rozhodne se postupně informovat i ostatní členy rodiny. Její manžel Ivar to vezme kupodivu s klidem – ujišťuje ji, že to pro něj není taková změna, že Signe není jeho biologická dcera, a nachází pro Helgu pochopení. Poté zprávu sděluje zbylým dvěma dětem: synu Bossemu, který také reaguje velmi pozitivně, ovšem druhý syn Holger je naprostým opakem. O pravém otci Signe se dozvěděl od Klase Reckeho a na matku zanevřel stejně jako nevlastní sestra. Klas se totiž mezitím přestěhoval k Signe a jejímu muži Allanovi a pomalu ale jistě zaujímá své místo v rodině.

Helga se rozhodne navštívit starožitníka a přečíst si deník. Tentokrát uspěje a dozvídá se co je v deníku skutečně napsáno. Ukáže se, že doktor Glas ve svých zápiscích naznačoval, že vše

dělá pro Helgu. Z ničeho ji však přímo neobviňuje a Helga je z doktora především zklamaná, protože jej brala jako důvěrníka, ovšem on v ní viděl pouhý objekt svého zájmu. Navíc zjišťuje, že doktor strávil poslední roky života v protialkoholové léčebně a trpěl duševní chorobou.

Další ránou pro Helgu je mrtvice její hospodyně Hermine, ke které má tak blízko, že ji považuje za člena rodiny. Hermine je upoutána na lůžko a Helga se rozhodne nechat ji ve svém domě, najmout zdravotní sestry a také se o ni sama starat.

Nejhorší ale teprve přichází. Helga si je vědoma nevěry svého manžela Ivara, ale zprvu ji to nijak netrápí. Později však začíná žárlit a chce milenku odstranit. Objeví v kapse manželova saka smaragdovou náušnici, která nepatří nikomu jinému než její nejlepší přítelkyni Agnes. Helga je pochopitelně naprosto zdrcena, s Agnes přeruší kontakt úplně a Ivara většinu času ignoruje.

Román končí tím, že Helga pije spolu s Hermine ranní kávu na zahradě. V tom se objeví Hans Wiedemann, který si přišel pro deník, jenž měla Helga vypůjčený. Když Hans odejde, Helga si uvědomí, že vlastně jen odkryl to, co už rozbité bylo, jen o tom ona nevěděla. Užívá si přítomný okamžik s Hermine a je šťastná, že pouto mezi nimi se nezměnilo.

Po nastínění dějového a tematického rámce výchozího textu i obou adaptací se nyní pozornost přesouvá k jejich komparativní analýze. Ta se soustředí na způsob, jakým jsou postavy redefinovány, a na posuny, které mezi původním románem a adaptacemi v tomto ohledu vznikají.

4. Komparativní analýza postav

V této části práce se pozornost soustředí na samotné postavy, které se v adaptacích stávají klíčovým prostředkem redefinice původního Söderbergova románu. Analýza bude sledovat, jak se proměňuje jejich charakterizace, funkce i symbolický význam a jak tyto posuny mění perspektivu čtenáře na původní příběh. Kapitola je rozdělena na dvě části, které se věnují hlavním postavám, jež prošly nejvýraznější transformací – Gregoriově a Helze.

4.1 Gregorius

Postava pastora Gregoria představuje v adaptacích jednu z nejvýrazněji redefinovaných figur Söderbergova románu. Z původně jednorozměrného, až karikovaného obrazu duchovního se stává mnohem vrstevnatější charakter, jehož jednání i motivace získávají novou hloubku. Následující podkapitoly se proto zaměří na několik tematických oblastí: nejprve na jeho vztah k víře a roli náboženské autority, dále na otázku tělesnosti, nemoci a neplodnosti, poté na jeho sexualitu a vztahy k ženám. Závěrečná část pak shrne, jak se obraz Gregoria proměňuje v jednotlivých adaptacích a jak tyto změny ovlivňují čtenářovo porozumění celé postavě.

4.1.1 Gregorius a víra

Víra hraje v životě pastora zásadní roli, a to nejen jako profesní povinnost, ale i jako nástroj, jímž legitimizuje své postoje a jednání. V *Doktoru Glasovi* Söderberg vykresluje jeho náboženskou orientaci spíše okrajově – čtenář se o ní dozvídá jen nepřímě, prostřednictvím Helžiných vyprávění nebo útržků rozhovorů s doktorem. Gregorius zde nepůsobí jako skutečně duchovní osobnost, ale spíše jako vedlejší postava, jejíž zbožnost je jen kulisou a zůstává v pozadí. O to více vystupuje do popředí její problematická role – právě víra se stává argumentem pro vynuovení manželských povinností a součástí jeho omezeného a nepřitažlivého charakteru.

Ohlssonův *Gregorius* však poskytuje mnohem detailnější vhled do protagonistova spirituálního života a ukazuje, že jeho víra má své kořeny v raném dětství. Klíčovým momentem se přitom stává smrt Gregoriově otce, jak jsme již zmínili při popisu děje. Ač si s otcem nebyli příliš blízcí a Gregorius pro něj byl, nebo se cítil být, tím nejméně oblíbeným synem, otcova smrt ho velice zasáhla a stala se impulsem k prvnímu hlubokému náboženskému prožitku. Když otec ležel na

smrtné posteli a bylo jasné, že mu již nebývá mnoho chvil mezi živými, otevřel se pastor Bohu a začal se za otce úpěnlivě modlit. Ve víře tedy našel jakousi útěchu, stala se cestou k překonání osobního traumatu, a tedy i významným prvkem pastorovy psychologické výbavy. Zároveň pro něj byla nepochybně důležitá nejen v dětských letech, ale i v průběhu života, minimálně už kvůli jeho povolání pastora. Duchovní profese mu zajistila určité společenské postavení a respekt spoluobčanů, představuje tedy určitý společenský kapitál.

Je však třeba zmínit i negativní aspekty víry, resp. odvolávání se k Bohu. Boží slovo nepředstavuje pouze výraz oddanosti, ale i nástroj manipulace – zejména vůči Helze. Pomocí víry ji dokáže „zkrotit“ a přetvořit si ji k obrazu svému. Později dokonce zneužívá Boží vůli jako ospravedlňování k sexuálnímu násilí v manželství, maskované jeho snahou o plození potomků. Víra je zde tedy vykreslena jako mechanismus moci, jenž legitimizuje patriarchální dominanci. Gregoriova víra je tedy představena v ambivalentní podobě – na jedné straně jako zdroj útěchy a opory, na straně druhé jako prostředek k manipulaci a upevnění vlastní moci.

V *Helze* se o jeho zbožnosti dozvídáme pouze ze vzpomínek protagonistky. Román se tak této tématice nevěnuje příliš podrobně. Přesto však víme, že Helga pastora nevnímala jako bezmezně zbožného muže, který k Bohu vzhlížel a byl mu zcela oddán, ale jako někoho, kdo si jeho prostřednictvím vytvářel morální alibi a vlastně tak Boží jméno zneužíval ke svému vlastnímu prospěchu. Paradoxem je, že Helga byla manželkou služebníka Božího, ale díky němu se od víry a Boha samotného odvrátila.

Závěrem tedy můžeme říct, že odvolávání se k Bohu při ospravedlňování manželských povinností je patrné už u Söderberga, kde slouží především k vykreslení Gregoria jako omezující a nepřitažlivé postavy. V adaptacích je však tento motiv výrazně rozvinut: v *Gregoriově* získává hlubší psychologické ukotvení a ukazuje se jako síla současně útěšná i mocenská, zatímco v *Helze* je zřetelně akcentována jeho destruktivní stránka z perspektivy oběti.

4.1.2 Tělo, nemoc a neplodnost

V *Doktoru Glasovi* je Gregorius vykreslen převážně očima titulního hrdiny, který jím naprosto opovrhne. Pastorovo tělo je zdrojem odporu i posměchu: je líčen jako odpudivě starý, nevábny muž, posedlý germofobií a iracionálním strachem z nemocí, čehož Glas neváhá využít k manipulaci. V Ohlssonově *Gregoriově* dostává tato tělesná dimenze hlubší podobu. Pastor je k vlastní fyzické schránce nečekaně upřímný a kritický. Sám sebe popisuje jako starého, téměř

plešatého a tlustého muže a je si tedy vědom kontrastu, který tvoří s mladou a krásnou Helgou. Sebereflexe však nepřechází v sebekritiku – Gregorius sice chápe svůj fyzický handicap, ale není schopen z něj vyvodit důsledky. Kvůli neutuchající touze po potomcích je ochoten ohrožovat své i Helžino zdraví. Z Gregoriových vzpomínek se dozvídáme i o jeho prvním manželství s Lydií, které bylo rovněž bezdětné. Vzhledem k tomu, že Helga později děti má, se nabízí úvaha, že byl Gregorius pravděpodobně neplodný. Tato skutečnost působí ironicky, protože si sex nárokuje pod záminkou plození dětí, čehož by v tomto případě nebyl schopen.

Motiv tělesné neplodnosti však nelze číst jen doslovně a může v sobě nést i určitou symboliku. Pokud čteme *Doktora Glase* jako kritiku morálního řádu a církve, pak může neplodnost duchovního symbolizovat neplodnost instituce, kterou reprezentuje. V románu *Gregorius* se tato metafora dále prohlubuje a pastorovo tělo se stává odrazem jeho zastaralosti, vnitřní prázdnoty a duchovní sterility. Fyzická neplodnost se tak stává tělesným obrazem té vnitřní, což posiluje celkové vyznění postavy jako tragické i groteskní zároveň.

Román *Helga* tuto linii posouvá ještě o krok dál. Helžina dcera je ve skutečnosti dcerou bývalého milence Klase Reckeho a otázka pastorovy neplodnosti se tak stává o to reálnější. Při zobrazení fyzické stránky pastora nedochází k žádné změně oproti původnímu *Doktoru Glasovi* a ani *Gregoriov*.

Ve všech třech románech je Gregoriův vzhled vykreslen jednotně: jako objektivně neatraktivní a zanedbaný, což čtenáři usnadňuje pochopit Helžinu averzi vůči manželovi a vnímat jejich manželství jako nerovný svazek, v němž se tělesná odpudivost pojí s duchovní prázdnotou.

4.1.3 Sexualita a vztahy k ženám

Postava Gregoria je v *Doktoru Glasovi* líčena z hlediska sexuality a vztahů k ženám v silně negativním světle. Pastor zde působí jako násilník – a to nejen svým chováním, ale už samotným způsobem, jakým o sexualitě mluví. Helgu v průběhu jejich manželství nutí k sexu a také ji s pravidelností znásilňuje. Sexualita je zde úzce propojena s mocí – jde o nástroj nátlaku, nikoli o výraz intimity.

S touto skutečností Ohlsson pracuje i v *Gregoriov*, ale protože je pastor v roli vypravěče, snaží se nám situaci podat racionálním vysvětlením svých činů a legitimizuje své jednání touhou po dítěti. Přesto se v klíčových scénách ukazuje, že ztrácí sebekontrolu a podléhá vlastnímu libidu. Jasně deklaruje, že sní o potomkovi, ale pokud se soustředíme na jednotlivé scény, kdy se

uchyluje ke znásilňování své manželky, vidíme muže, který se nechá ovládat svou momentální sexuální touhou.

Gregoriův poměr s Annou má zcela odlišnou dynamiku než jeho vztah s Helgou. Anna mu náklonnost nejen opětuje, ale sama mu ji i projevuje. Sexuální energie je v tomto případě u partnerů vyrovnaná a oba po sobě touží ve stejné míře. V pastorově vztahu s první ženou Lydií naopak žádný sexuální aspekt nenajdeme. Když se o ní zmiňuje, projevuje lítost nad neúspěšnou snahou o potomka, ale intimní život nijak nerozebírá.

Právě tím, že Ohlsson zdůrazňuje Gregoria jako bytost se silnou sexuální energií, posouvá čtenářovo vnímání jeho postavy. Pastor není redukován na karikaturu nepřitažlivého muže, plochou postavu, ale stává se komplexnější figurou – člověkem, který má stejné touhy jako kdokoli jiný, a tím je určitým způsobem „polidštěn“. Čtenáři se tak nabízí nový způsob vnímání pastora, a to jako člověka s přirozenými touhami, což však kontrastuje s obecným obrazem členů církve.

Co Ohlsson postavě pastora v *Gregoriově* přidal, to mu v *Helze* opět vzal. Okleštil ho o jeho lidskost a tím i o pochopení jeho sexuality, čímž se postava opět stává negativní a plochou. Podíl na tom má samozřejmě změna vyprávěče, protože je pastor vykreslen pouze skrze Helžiny vzpomínky. Vidíme ho jako muže, jenž si ji bral, kdykoliv se mu zachtělo, a vytvářel na ni nátlak kvůli touze po dítěti. Sexualita zde není prostředkem k pochopení, ale symbolem útlaku a traumatizující moci.

Celkově tedy vidíme, že obraz Gregoria z hlediska sexuality a vztahu k ženám prochází v adaptacích výraznou proměnou. *Doktor Glas* jej staví do pozice násilníka a zosobnění odpudivé moci, zatímco *Gregorius* se pokouší tuto negativní perspektivu zjemnit a dodat postavě určitou psychologickou hloubku – byť výsledkem je spíše ambivalence mezi racionálními zdůvodněními a nekontrolovaným pudem. V *Helze* se však tento posun ztrácí a *Gregorius* se znovu objevuje jen jako traumatizující síla v životě své ženy, v podstatě zbavený jakékoli lidskosti.

4.1.4 Proměna obrazu postavy v adaptacích

Postava pastora Gregoria je v *Doktoru Glasovi* vykreslena především jako antagonist. Ačkoli se jako vedlejší postava neobjevuje ve velkém množství scén, dokáže ve čtenáři vzbudit pocity

opovržení a znechucení. Gregorius je zde redukován na negativní symbol – překážku v životě Helgy, a tím i v životě titulního hrdiny.

Ohlssonův *Gregorius* tuto jednostrannost zásadně přehodnocuje. Pastor zde poprvé dostává vlastní hlas a možnost vyprávět svůj životní příběh. Vstupem do role vypravěče se z „padoucha“ stává komplexní postava, která odhaluje svou niterní stránku a získává do určité míry čtenářovo pochopení. Z vedlejší postavy líčené jako karikatura duchovního a despoty se tedy dostává do role postavy hlavní a stává se tak plnohodnotným vypravěčem své životní cesty.

Naopak v *Helze* se Gregorioví dostává ještě menšího prostoru, než kolik ho měl v *Doktoru Glasovi*. Objevuje se jen v Helžiných vzpomínkách a díky tomu, že se příběh odehrává se značným časovým odstupem, jsou tyto vzpomínky již zkreslené. Helga vůči pastorovi však stále zastává kritický postoj a považuje jej za zosobnění traumatu a útlaku.

Celkově lze tedy říct, že proces redefinice Gregoria v adaptacích osciluje mezi třemi póly: v *Doktoru Glasovi* je karikovaným antagonistou, v *Gregorioví* získává komplexitu a možnost sebevyjádření, zatímco v *Helze* je redukován na vzpomínku, která přetrvává především jako stigma minulosti. Tyto posuny názorně ukazují, jak zásadní roli hraje perspektiva vyprávění a volba vypravěče pro interpretaci literární postavy – a jak může změna fokalizace přetvořit čtenářův pohled na tentýž literární subjekt.

4.2 Helga

Postava Helgy zaujímá v jednotlivých textech odlišné postavení. V původním románu *Doktor Glas* vystupuje především jako manželka pastora Gregoria a její obraz je zprostředkován výhradně skrze subjektivní pohled doktora Glase. Ohlssonovy adaptace jí však věnují podstatně větší pozornost. V *Gregorioví* se Helga objevuje jako mladá žena konfrontovaná s nerovným manželstvím, zatímco v románu *Helga* získává vlastní hlas a stává se ústřední vypravěčkou příběhu. Proměna perspektivy – od pasivního objektu mužského pohledu k aktivní vypravěčce vlastního příběhu – tak rezonuje s feministickým důrazem na získání ženského hlasu a práva na sebevyjádření.

Následující podkapitoly se zaměří na hlavní tematické okruhy, které s Helžinou postavou souvisejí: manželství a mocenské vztahy, zkušenost se sexualitou a rolí oběti, otázku pravdy, viny a paměti, a nakonec proměnu jejího obrazu v adaptacích.

4.2.1 Manželství a identita

V *Doktoru Glasovi* získáváme vhled do manželství Gregoriových především prostřednictvím Helžina vyprávění. Když o něm doktorovi vypráví, popisuje ho jako nešťastné, jako vlastní životní omyl a zdůrazňuje, že do pastora nikdy nebyla zamilovaná. Vyrůstala však v silně věřící rodině a její rodiče pastora obdivovali. Proto nakonec přijala jeho nabídku k sňatku – vnímala ji jako projev Boží vůle, proti níž není možné se vzepřít. Paradoxem je, že právě v tomto manželství Helga svou víru postupně ztrácí. Söderberg navíc otevírá v *Doktoru Glasovi* otázku rozvodu, který Helga odmítá jako nemožný, a to nejen proto, že by na něj Gregorius nikdy nepřistoupil, ale i kvůli vlastní vnitřní rezignaci. Přijímá svůj osud a charakterizuje jej výrokem, že „je stvořena, aby se po ní šlapalo“. Ohlsson pak vytvořil k Söderbergově textu paralelu a přímý intertextuální odkaz, když Helga v jeho stejnojmenné adaptaci pronáší identickou větu.

Manželství je v románu *Gregorius* nahlíženo výhradně očima pastora. Ten ho zprvu považuje za šťastné, avšak postupně si všímá Helžina odcizení, chladného chování a uzavírání se do sebe. To je také důvodem, proč Gregorius tak snadno propadne kouzlu Anny, která mu svou povahou připomíná Helgu z doby jejich seznámení. Po návratu pastora z lázeňského pobytu v Porle se dozvídáme, že se Helga uchýlila k pití alkoholu, což je oproti Söderbergově původnímu románu zcela nový motiv. Z kontextu vyplývá, že důvodem je krach její aféry s Klasem Reckem, ovšem Ohlsson otevírá i obecnější téma ženského alkoholismu a požívání alkoholu jako způsobu vyrovnávání se s nesnesitelnou životní situací.

Román *Helga* pak staví do protikladu dvě manželství hlavní hrdinky: první, s pastorem Gregoriem, vnímá Helga jako past a dalo by se říct, že ho bere jako formu pokání za vlastní sexualitu (k čemuž se ještě vrátíme v následující podkapitole). Naopak druhé manželství, s Ivarem, působí z počátku harmonicky a Helga se cítí naplněná ve své roli manželky a matky, a to i přes svůj komplikovaný vztah s prvorozenou dcerou Signe. Ke zlomu dochází ve chvíli, kdy Helga odhalí totožnost manželovy milenky, což rozbije její představu o bezpečném rodinném zázemí. Tato zkušenost ji však pomáhá na cestě k hlubšímu sebepoznání, Helga se neuzavírá do pasivity jako dříve a na rozdíl od minulosti nachází sílu se manželovi postavit a přímo ho konfrontovat. Ačkoli se z příběhu nedozvídáme, jestli došlo k rozvodu, zůstává podstatné, že si Helga uvědomila vlastní hodnotu a odmítá dále snášet útlak.

Z hlediska identity se tak v adaptacích odehrává výrazná proměna. Z pasivní ženy, která přijímá rozhodnutí druhých jako nezvratitelný osud, se stává osobnost schopná sebeobrany i sebeuvědomění. Ohlssonova druhá adaptace tímto posunem zdůrazňuje feministický rozměr

postavy – Helga se mění z pouhého objektu mužských rozhodnutí na aktivní aktérku vlastního života.

4.2.2 Sexualita a role oběti

Helžin vztah k sexualitě je v *Doktoru Glasovi* líčen jako ambivalentní a formovaný její výchovou i náboženským prostředím. Jako mladá, neprovdaná dívka je popisována jako poněkud naivní, líbání nepovažuje za hřích a nedochází jí, že tím muže svádí, byť svou smyslnost nepopírá. Sex mimo manželství však pro ni představuje hřích a chápe jej pouze jako prostředek k plození dětí. Doktoru Glasovi vypráví příběh, kdy se téměř nechala svést mužem, do kterého byla zamilovaná. Později litovala, že tehdy utekla a ignorovala jeho pokusy o znovushledání. Tato zkušenost ji přiměla upnout se k víře a doufat, že její touha v manželství s pastorem pomine. To se však nestalo, a protože ji Gregorius navíc odpuzuje, přesunuje svou touhu k jinému muži, ke Klasovi Reckemu. Söderberg tak vykresluje Helgu jako ženu rozpolcenou mezi morálním ideálem a tělesnou touhou, což z ní činí nejen oběť manželství, ale i oběť vlastního vnitřního konfliktu.

V *Gregoriově* není Helžině sexualitě věnován velký prostor, protože z její strany jednoduše neexistuje. Helga zde není líčena jako bytost s vlastní touhou, ale především jako oběť pastorovy sexuality. Je pasivní, její hlas je utlumen. Přestože ji Gregorius vnímá jako chladnou, podezřívá ji zároveň z nevěry – a tím paradoxně naznačuje, že v ní jistou touhu předpokládá. Absence aktivní sexuality zdůrazňuje pozici Helgy jako oběti: nejen manželského násilí, ale i narativního umlčení, neboť nemá možnost promluvit sama za sebe.

Ohlsson Helgu ve své druhé adaptaci zprvu také nepopisuje jako příliš sexuální bytost, alespoň ne v její současnosti. Žije ve spokojeném manželství, ale intimní život s Ivarem již vyprchal a dokonce je smířená i s tím, že má její muž milenku. Později se však situace proměňuje a Helga touží po opětovném navázání fyzického vztahu, probouzí se v ní žárlivost vůči neznámé ženě, která jí v tom překáží, a je odhodlána udělat vše proto, aby vypátrala, o koho se jedná a tuto překážku odstranila. V této fázi vystupuje Helga jako žena, která si uvědomuje vlastní potřebu intimity a je odhodlána aktivně čelit překážkám, jež jí v tom brání. Její vzpomínky na aféru s Klasem Reckem, která se odehrávala už v době jejího prvního manželství, i jejich pozdější intimní setkání při návštěvě dcery, posilují obraz ženy, jež není jen pasivní obětí, ale také bytostí s vlastní touhou.

Helžin vývoj napříč třemi romány tak ukazuje proměnu její pozice: od pasivní oběti patriarchálního manželství k ženě, která začíná reflektovat svou sexualitu a vlastní potřeby. Tento posun postavy ji přibližuje modernějšímu pojetí ženské identity, jež zdůrazňuje právo na sebeurčení i v oblasti intimních vztahů.

4.2.3 Pravda, vina a paměť

Jedním z ústředních témat Helžina příběhu je otázka pravdy a její skrývání, zejména v souvislosti s nevěrou a těhotenstvím. V románu *Doktor Glas* se od Helgy dozvídáme o pastorově touze po dítěti. Zároveň víme o jejím poměru s Klasem Reckem. Zpochybňování plodnosti Gregoria zde sice není explicitně tematizováno, ale náznaky najít můžeme: pastor a Helga jsou manželé již několik let, a přesto se jim stále nenarodily děti. Söderberg podle některých naznačuje, že v závěru příběhu je Helga těhotná, a přesně tak si to interpretoval i Ohlsson, který kolem otázky otcovství Helžina prvního dítěte vystavěl příběh své druhé adaptace.

V *Gregoriově* nás totiž Ohlsson utvrzuje v pastorově pravděpodobně neplodnosti. Gregorius nemá děti s Helgou a nemá je ani z předchozího manželství s Lydií, ačkoli po tom podle jeho slov oba velmi toužili. Pastorova frustrace z bezdětnosti se zde přetavuje v paranoii, jež se projevuje podezíráním Helgy z nevěry – motiv, který v původním románu není nikterak rozpracován. Vše začíná tím, že mu Helga připadá nepřítomná a vyhýbavá. Situace se stupňuje a on čichá k jejímu prádlu, aby zjistil, jestli neucítí mužský pach, a také ji sleduje, když chodí ven. Helga chodí pryč často a i ráno se stává, že odchází ještě před pastorovým probuzením, jen proto, aby se s ním nesetkala. Vše nasvědčuje tomu, že Gregoriová víra ve stabilitu manželství se hroutí. Ohlsson tak zdůrazňuje psychologickou křehkost své hlavní postavy.

Román *Helga* pak přináší klíčový obrat – odhalení, že otcem její dcery Signe není Gregorius, ale Klas Recke. Ohlsson tímto ještě více posiluje hypotézu o neplodnosti a dává Helžině nevěře konkrétní podobu. S tímto odhalením se však pojí i vina, kterou Helga nese. Její trauma nespočívá pouze v samotném poměru, ale i v celoživotní lži, kterou před svou dcerou udržuje. Nejde přitom jen o otázku otcovství, ale Helga Gregoria idealizuje, aby dceři dopřála „lepšího otce“, než jakého ve skutečnosti měla. V manželství s pastorem Helga trpěla a teď ho vykresluje v naprosto jiném světle, než jakým mužem je v jejích bolestivých vzpomínkách. Touto idealizací však zároveň popírala vlastní bolestnou zkušenost, což potvrzuje, že paměť je selektivní a přetvářená potřebou chránit své blízké i sebe samu.

Další vrstvu do spletilého vztahu pravdy, viny a paměti přináší Helžino setkání s deníkem doktora Glase. Konfrontace s možností, že podle něj sehrála nepřímou roli ve smrti svého bývalého manžela, pastora Gregoria, ji přivádí k reflexi vlastní minulosti a provinění. V případě Gregoriovoy smrti však vinu odmítá, protože ani netušila, že byl zavražděn.

Nakonec Helga přijímá následky svých činů, tedy nevěry a celoživotních lží, a zároveň sama sobě odpouští. Rozhodne se již nadále neutápět se v pocitu viny a nežít v sebedrskočství. Její cesta od popírání k přijetí ukazuje, že její identita je formována nejen samotnými činy, ale i tím, jak jsou zpětně interpretovány a uchovávány v paměti. V tomto smyslu je Helga představena jako postava, která dokáže proměnit trauma v možnost nového sebezpočtení.

4.2.4 Proměna obrazu postavy v adaptacích

V *Doktoru Glasovi* vystupuje Helga především jako oběť nešťastného manželství s pastorem Gregoriem. Její hlas zaznívá jen prostřednictvím rozhovorů s doktorem, a proto je její obraz značně omezený. Přesto si získává čtenářovy sympatie – jednak svou křehkostí, jednak snahou vymanit se z dusivého svazku. V *Gregoriovovi* se její role ještě více zúží: je typickou vedlejší postavou a je vykreslena výhradně skrze manželovu perspektivu, která ji redukuje na pouhý objekt. Gregorius se nesnaží nijak pochopit její vnitřní stránku a Helga tak působí jen jako tělesná schránka a projekční plocha jeho tužeb.

Naopak ve stejnojmenné adaptaci se Helga poprvé stává plnohodnotnou postavou. Jako protagonistka získává vlastní hlas, možnost interpretovat minulost a přehodnocovat své činy. Konečně nabývá odvahy a bere život do vlastních rukou. Její vyprávění je nejen cestou k sebezpoznání, ale i k emancipaci: Helga se učí chápat svou hodnotu, nalézá odvahu čelit mužské dominanci a odmítá roli pasivní oběti. Oproti předchozím románům dochází tedy k zásadní proměně – z vedlejší postavy bez autonomie se stává aktivní vypravěčkou a hybatelkou děje.

Z feministického hlediska je tato proměna mimořádně důležitá. Helžin posun od umlčeného objektu k subjektu s vlastním hlasem reflektuje širší proces literárního přehodnocování ženských postav. Zatímco Söderbergův román reprodukuje dobový patriarchální pohled, Ohlssonova adaptace jí poskytuje prostor pro sebevypovězení a přetváří ji v hrdinku, která může artikulovat svou zkušenost – včetně traumatu, touhy i viny.

Celkově lze tedy sledovat trojí proměnu Helžina obrazu: v *Doktoru Glasovi* je postavou pasivní a zranitelnou, v *Gregoriově* redukováným objektem manželova pohledu, zatímco v *Helze* se stává aktivní vypravěčkou a hrdinkou. Tyto posuny názorně ukazují, jak perspektiva vyprávění zásadně ovlivňuje interpretaci literární figury – a jak může adaptace otevřít cestu k feministickému přehodnocení ženských postav původně vykreslených jen skrze mužský pohled.

5. Závěr

Tato bakalářská práce se zabývala proměnou postav Gregoria a Helgy ve stejnojmenných adaptacích Bengta Ohlssona, a to ve srovnání s původním románem *Doktor Glas* od Hjalmara Söderberga. Cílem bylo prostřednictvím těchto děl konkrétně demonstrovat, jak se mohou vedlejší postavy prostřednictvím reinterpretace a změny perspektivy proměnit v postavy hlavní, a jak se jejich obraz vyvíjí napříč adaptacemi.

V teoretickém rámci jsem vycházela z pojmů intertextuality a adaptace. Ačkoli Gérard Genette řadí adaptaci mezi hypertextuální vztahy, v této práci je chápána jako specifický projev intertextuality, která úzce souvisí s intermedialitou a intramedialitou. V souladu s Wernerem Wolfem je zde intertextualita považována za pojem podřazený intramedialitě. Adaptace, jak zdůrazňuje Linda Hutcheon, není pouhým výsledným produktem, ale procesem, v němž se ze zdrojového textu stává díky nové myšlence, reinterpretaci nebo například změně fokalizace zcela původní autorské dílo.

Analýza románů ukázala, že postava pastora Gregoria, který je v Söderbergově románu redukován na negativní vedlejší postavu – odpudivého a mocensky zneužívajícího manžela –, získává v Ohlssonově *Gregoriov* nový rozměr. Stává se fokalizátorem vlastního příběhu, odhaluje své nitro, svou minulost, motivaci svých činů, a tím působí komplexněji a lidštěji. Naopak ve druhé adaptaci je Ohlssonem redukován na pouhou vzpomínku, zosobnění útlaku, který protagonistka reflektuje s odstupem času. Helga sama prochází ještě výraznější proměnou: Ohlsson ji v *Gregoriov* nejprve přetransformoval ze Söderbergovy role pasivní oběti do ploché postavy, která je objektem pastorovy sexuální touhy, aby ji následně v *Helze* pasoval do role emancipované protagonistky s právem na vlastní perspektivu i možnost redefinovat svou identitu. Tento posun má také zřetelný feministický rozměr, neboť odráží širší snahu literatury otevírat prostor ženským hlasům, původně umlčeným nebo zprostředkovaným pouze mužským vypravěčem.

Vzhledem ke struktuře analýzy je třeba zdůraznit, že tematické rozdělení (víra, tělo a nemoc, sexualita, paměť a vina atd.) není striktní. Jednotlivé roviny se prolínají a navzájem podmiňují – například pastorova víra úzce souvisí s jeho sexualitou, Helžina role oběti s otázkou paměti a viny, tělesnost s problematikou moci. Právě v tomto prolnutí se ukazuje síla adaptací: dokážou akcentovat různé aspekty původního díla, rozvinout je nebo jim dát nový význam.

Komparativní čtení románů tedy potvrdilo, že adaptace není pouhou variací, ale prostředkem hlubší reinterpretace, která rozšiřuje interpretační pole originálu a otevírá diskusi

o nadčasových tématech – postavení ženy, patriarchální moci, sexualitě či morální odpovědnosti. Ohlsson navazuje na Söderberga, udržuje tradici *Doktora Glase* a zároveň ji obohacuje o nové perspektivy. Díky tomu se původní příběh proměňuje v dialog mezi texty, v němž se odkrývá nejen literární, ale i kulturní a společenský význam.⁶⁰

⁶⁰ Při psaní této práce byla využita umělá inteligence pro úvodní brainstorming témat, dohledávání sekundární literatury a drobné stylistické úpravy v některých pasážích textu. Veškerá odborná analýza, interpretace a konečná podoba práce jsou výsledkem autorčiny vlastní práce.

6. Seznam použité literatury

Primární literatura:

SÖDERBERG, Hjalmar. *Doktor Glas*. [Ny utg.]. Alla tidens klassiker. Stockholm: Bonniers, 1992.

SÖDERBERG, Hjalmar. *Doktor Glas*. Přeložil Otakar Franczyk. Brno: Host, 2000.

OHLSSON, Bengt. *Gregorius*. Stockholm: Bonniers, 2004.

OHLSSON, Bengt. *Helga*. Stockholm: Bonniers, 2024.

Sekundární literatura:

ABBOTT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. ISBN 0-521-65969-8.

AHLIN, Lena. *The Doctor and the Pastor: on Love and Evil in Hjalmar Soderberg's Doctor Glas and Bengt Ohlsson's Gregorius*. Online. *Forum for world literature studies*. 2012, roč. 4, č. 2, s. 260. ISSN 1949-8519. [cit. 2024-12-09].

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Taylor & Francis Group, 2021.

de SAUSSURE, Ferdinand. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Odeon, 1989.

BARTHES, Roland. *Smrt autora*. In: *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*, 2006, roč. 10, č. 3.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Story and discourse*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1978. ISBN 9780801411311.

FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt and Brace, 1927.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

GÖTEBORGS STADSTEATER. *Göteborgs Stadsteaters största satsning på nyskriven dramatik någonsin*. [online]. Göteborg: MyNewsdesk, [bez roku] [cit. 2025-08-06]. Dostupné z: https://www.mynewsdesk.com/se/goteborgs_stadsteater_ab/pressreleases/goeteborgs-stadsteaters-stoersta-satsning-paa-nyskriven-dramatik-naagonsin-197207

GUSTAFSON, Alrik. *Dějiny švédské literatury*. Brno: Masarykova univerzita, 1998.

HESS – LÜTTICH Ernest W.B.. Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität*. Marburg: Philipps-Universität Marburg, 1987.

HAJDÍKOVÁ, Karolína. *Pryč z domova a nikde doma: Flanérky a ženská zkušenost rodičího se velkoměsta. A2 – neklid na kulturní frontě* [online]. 2023, roč. 19, č. 17 [cit. 2025-08-16]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2023/17/pryc-z-domova-a-nikde-doma>.

HRABAL, Jiří. *Perspektivizace narativního prostoru*. Dostupné také z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/399>.

- HUTCHEON, Linda. O'FLYNN, Siobhan. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.
- KADEČKOVÁ, Helena. HUMPÁL, Martin. PARENTE-ČAPKOVÁ, Viola. *Moderní skandinávské literatury 1870–2000*. Praha: Karolinum, 2006.
- KELLNER, Renate. *Der Tagebuchroman als literarische Gattung : thematologische, poetologische und narratologische Aspekte*. Berlin: De Gruyter, 2015.
- KRISTEVA, Julia. „Word, Dialogue and Novel.“ In: *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia University Press, 1986.
- LEITCH, Thomas, ed.: *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, 2017.
- LINDSTRÖM, Karsten. Hjalmar Söderberg och romanen Doktor Glas: i samtidens genuspolitiska diskussioner. Online. 2014. [cit. 2025-08-06].
- LUNDGREN, Lars O.. *Liv, jag förstår dig inte : Hjalmar Söderbergs "Doktor Glas"*. Stockholm: Carlsson, 1987. Hjalmar Söderberg Sällskapets skriftserie, 3. ISBN 9177981499.
- MOSANDER, Ingalill. *Intervju med Bengt Ohlsson av Ingalill Mosander*. [online]. Stockholm: Aftonbladet, 2024-08-17 [cit. 2025-08-06]. Dostupné z: <https://www.aftonbladet.se/kultur/a/Eylo2o/intervju-med-bengt-ohlsson-av-ingalill-mosander>
- NÜNNING, Ansgar, HOLÝ, Jiří a TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy: [rozšířeno o 45 českých hesel]*. Přeložila Zuzana ADAMOVÁ, přeložil Aleš URVÁLEK. Brno: Host, 2006. ISBN 8072941704.
- RAJABI, Vahid. NAZERI, Afsaneh. KHODABAKHSHI, Samira. *Perspectives of Intertextuality in Cinema, with Special References to the Work of Kristeva, Barthes, and Jenny: A comparative study*. *Avanca Cinema Journal*, 2023, 14: 437-446.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Routledge, 2003. ISBN 9781134464982.
- SANDERS, Jullie. *Adaptation and Appropriation*. Taylor & Francis Group, 2005.
- SMOLÍKOVÁ, Barbora. *Tvůrce a divák mezi texty: Divadlo a intertextualita*. Online. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta. 2023. Dostupné z: <https://theses.cz/id/heg6p8/>.
- SVENSKA FÖRLÄGGAREFÖRENINGEN. *Pristagare och nominerade 2004*. [online]. Stockholm: Augustpriset, 2004 [cit. 2025-08-06]. Dostupné z: <https://augustpriset.se/prisnom/2004/>
- TERNÈS, Anabel. *Intertextualität: Der Text als Collage*. Springer VS, 2016. ISBN 9783658127916.
- WOLF, Werner. ADAMOVÁ, Zuzana. *Intermedialita: Široké Pole Výzkumu a Výzva Literární Vědě*. Česká Literatura, vol. 59, no. 1, 2011, Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/42688131>.
- WOLOCH, Alex. *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the realist novel*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003. ISBN 0691113149.