

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra české literatury

## **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

# **FILMOVÉ ADAPTACE LITERÁRNÍCH DĚL VE VÝUCE LITERATURY NA SŠ**

Film adaptations of literary works in teaching literature in high  
school

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Štěpánka Klumparová, Ph.D.

Mgr. Filip Kumberec, Ph.D.

Autorka: Bc. Petra Heflerová

Obor studia: N ČJ-D

Typ studia: prezenční studium

2020

Odevzdáním této diplomové práce na téma Filmové adaptace literárních děl ve výuce literatury na SŠ potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucí práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Prohlašuji, že odevzdaná elektronická verze DP je identická s její tištěnou podobou.

V Praze, dne 4. května 2020

.....

## **Poděkování**

Děkuji vedoucím své diplomové práce Mgr. Štěpánce Klumparové, Ph.D. a Mgr. Filipu Kombercovi, Ph.D. za vstřícný a trpělivý přístup a cenné rady při zpracování práce.

## **Abstrakt**

Diplomová práce Filmové adaptace literárních děl ve výuce literatury na SŠ se zabývá porovnáním filmu a literatury jako druhů umění, analýzou filmu a procesem adaptace literárního díla do filmové podoby. Jejím cílem je návrh výukových aktivit týkajících se novely a filmu Ostře sledované vlaky pro využití filmových adaptací ve výuce literatury. Při návrhu aktivit je postupováno od stanovení cíle. Ve výuce je možné se zaměřit na využití motivačního potenciálu filmu pro žáky, na srovnání původního literárního díla a jeho filmové adaptace, na samotný proces adaptace, využití filmu ke zprostředkování teoretických znalostí či kulturního a historického kontextu vzniku díla.

## **Klíčová slova**

film ve výuce literatury, filmové adaptace, Ostře sledované vlaky, výukové aktivity

## **Abstract**

The diploma thesis Film adaptations of literary works in the teaching of literature in high school deals with the comparison of film and literature as types of art, the analysis of film and the process of adaptation of a literary work into a film form. It's aim is to propose teaching activities related to the short story and the film Closely Watched Trains for the use of film adaptations in teaching literature. The design of activities proceeds from the setting of the goal. In teaching it is possible to focus on the use of the motivational potential of film for students, on the comparison of the original literary work and its film adaptation, on the adaptation process itself, the use of film to convey theoretical knowledge or cultural and historical context of formation of the work.

## **Key words**

film in the teaching of literature, film adaptations, Closely Watched Trains, teaching activities

# OBSAH

ÚVOD.....	8
TEORETICKÁ ČÁST .....	10
<b>1 Film a literatura .....</b>	<b>10</b>
1.1 Vztah filmu k ostatním uměleckým formám .....	10
1.2 Film a román .....	12
1.3 Film a literatura podle míry abstrakce .....	14
1.4 Žánry .....	14
<b>2 Adaptace .....</b>	<b>15</b>
2.1 Proces adaptace .....	16
2.2 Sledování adaptace .....	18
<b>3 Analýza a interpretace filmu .....</b>	<b>19</b>
3.1 Hodnocení .....	19
3.2 Fabule a syžet.....	21
3.3 Film z hlediska sémiotiky.....	22
3.4 Čtení filmu .....	24
3.5 Styl filmu.....	24
3.6 Forma filmu.....	25
<b>3.6.1 Podobnost a opakování .....</b>	<b>26</b>
<b>3.6.2 Odlišnost a variace .....</b>	<b>26</b>
<b>3.6.3 Vývoj .....</b>	<b>27</b>
<b>3.6.4 Soudržnost a nesoudržnost .....</b>	<b>29</b>
3.7 Emoce ve filmu .....	30
3.8 Význam ve filmu.....	30
3.9 Obraz.....	31
<b>3.9.1 Filmové okénko.....</b>	<b>32</b>
<b>3.9.2 Záběr .....</b>	<b>34</b>
<b>3.9.3 Úhel pohledu .....</b>	<b>34</b>
3.10 Zvuková stopa .....	35
<b>3.10.1 Filmová hudba .....</b>	<b>36</b>
3.11 Postprodukce.....	40
3.12 Analýza filmu.....	41
<b>4 Divácká kompetence .....</b>	<b>42</b>
PRAKTICKÁ ČÁST.....	44
<b>5 Ostře sledované vlaky – interpretace novely a její filmové adaptace .....</b>	<b>44</b>

5.1 Interpretace novely Ostře sledované vlaky .....	44
<b>5.1.1 Stručný děj a interpretace novely</b> .....	44
<b>5.1.2 Téma</b> .....	47
<b>5.1.3 Kompozice</b> .....	47
<b>5.1.4 Jazyk</b> .....	47
<b>5.1.5 Poselství textu</b> .....	47
<b>5.1.6 Co je možné využít ve výuce</b> .....	48
5.2. Interpretace filmu Ostře sledované vlaky .....	48
<b>5.2.1 Shrnutí a interpretace děje filmu</b> .....	48
<b>5.2.2 Poselství filmu</b> .....	56
<b>5.2.3 Co je možné využít ve výuce</b> .....	56
5.3. Srovnání novely a filmu .....	56
<b>6 Návrhy výukových aktivit</b> .....	57
6.1 Film jako motivační prvek v hodině .....	59
<b>6.1.2 Příprava aktivity Film jako motivační prvek v hodině</b> .....	60
6.2 Vypravěč .....	62
<b>6.2.1 Příprava aktivity Vypravěč</b> .....	63
6.3 Detail ve filmu .....	65
<b>6.3.1 Příprava aktivity Detail ve filmu</b> .....	66
6.4 Scénář .....	67
<b>6.4.1 Scénáristé</b> .....	67
<b>6.4.2 Filmový štáb</b> .....	69
<b>ZÁVĚR</b> .....	72
<b>SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY</b> .....	74
<b>PŘÍLOHY</b> .....	77

# ÚVOD

Film je médium, které se v posledních desetiletích s rozvojem techniky stalo daleko dostupnější a dnes je běžnou součástí našeho života.<sup>1</sup> Lidé nemusejí ztrácet čas cestou do kina, filmy sledují v televizi, na DVD, na online platformách. Tím samozřejmě roste poptávka po filmech, s kvantitou však klesá kvalita. Už jen to, že filmy vyrábí *filmový průmysl*, svědčí o tom, že filmová produkce je vnímána jinak než literární. Zároveň jsou ale film a literatura spojovány, snad proto, že mají společné to, že vypráví příběh, nebo proto, že námětem pro film neřídka bývají literární předlohy.

Vzhledem k rozšíření filmu je film druhem umění, se kterým mají naši žáci pravděpodobně největší zkušenost, setkávají se s ním denně. To je skutečnost, kterou je nutné vzít ve škole na vědomí. Umí však žáci sledovat filmy kriticky, nebo je jen „konzumují“ bez jakékoli analýzy? Dbá se ve školách na rozvoj filmové gramotnosti?

Z vlastní zkušenosti vím, že nejen v hodinách literatury, ale i v jiných předmětech, často učitelům slouží hraný (případně dokumentární) film jako zábava, vycpávka, případně motivace, nepodléhá ale jakékoli interpretaci, sledování filmu není učitelem ani žáky reflektováno a učitel vůbec neví, co si žáci z takové aktivity odnesou.

Proto se ve své diplomové práci zaměřím právě na film, konkrétně filmové adaptace literárních děl a možnosti jejich využití ve výuce literatury. Film je médium žákům velmi blízké, proto považuji využití filmových adaptací literárních děl za nejsnazší způsob, jakým žákům tato literární díla představit.

---

<sup>1</sup> „*Těšíme se z filmů v kinech, domovech, kancelářích, autech, autobusech i letadlech. Nosíme je s sebou v laptotech, iPodech. Stiskneme tlačítko a přístroje vykouzlí film pro naše potěšení.*“ (Bordwell, Thompson, 2011, s. 22).



Zajímá mě, jaké je místo filmu v hodinách literatury, jak se interpretace a analýza filmu liší od interpretace a analýzy, kterou známe z literatury, jak má učitel postupovat při výběru filmové ukázky a přípravě hodiny, jaká mohou být úskalí práce s filmem v literatuře.

V teoretické části své diplomové práce se budu věnovat rozdílům mezi literaturou a filmem, analýze filmu a procesu adaptace. V praktické části pak navrhnu výukové aktivity, ve kterých využiji novelu i film *Ostře sledované vlaky*.

# TEORETICKÁ ČÁST

## 1 Film a literatura

Ve své práci se budu zabývat využitím filmových adaptací literárních děl ve výuce, proto se v první kapitole zaměřím na vztah filmu a literatury, resp. filmu a jiných druhů umění. Film totiž využívá např. obraz nebo hudbu, zajímá mě tedy, jakým způsobem jej ovlivňují.

### 1.1 Vztah filmu k ostatním uměleckým formám

Malířství, literatura, tanec nebo divadlo jsou umělecké formy existující tisíce let. Přestože film je starý pouze něco více než sto let, stal se vlivnou uměleckou formou, která zásadně ovlivnila povahu a vývoj starších forem a zároveň jimi byla do jisté míry utvářena. Od ostatních druhů umění se však odlišuje svou závislostí na technice – bez ní by se filmy nepohybovaly, nebylo by je čím natáčet – a tím, že film ověřeným postupem<sup>2</sup> vytváří víc lidí (Bordwell, Thompson, 2011, s. 22).

Film je médium, tedy zprostředkovatel nebo kanál komunikace, a umění je pouze jedním z jeho možných užití. Jako médium je také starší než jako umění. Podle Monaca (2004, s. 35) záznamová umění (film a fotografie) vytvářejí zcela nový způsob rozpravy, paralelní s již existujícími. Cokoli se stane, totiž může být zaznamenáno, umění filmu tedy překlenuje starší umění.

Filmy často zobrazují příběhy s postavami, které zaujmou diváka, můžou však také rozvíjet myšlenku, nebo zkoumat vizuální kvality a zvukové myšlenky (Bordwell, Thompson, 2011, s. 35).

---

<sup>2</sup> Tvorbu filmu můžeme rozdělit na tři fáze. 1. Příprava (napíše se scénář, najmou herci a technici, naplánuje natáčení a rozpočet). 2. Samotné natáčení. 3. Postprodukce (zpracování natočeného materiálu do výsledného filmu) (Monaco, 2004, s. 125).

Tvůrci filmů nejprve experimentovali s již známými druhy umění ve filmu, a hledali, které jejich postupy ve filmu fungují a které ne; většina jejich prvků funguje ve filmu velmi dobře (Monaco, 2004, s. 35).

Na první pohled je film nejbližší obrazovým uměním. Spolu s fotografií je chápán jako překonání malby a kresby, protože mohl zaznamenávat obrazy světa přímo (Monaco, 2004, s. 35).

Díky své narativní formě má film blízko i k literatuře. Příběhy jsou všude kolem nás, proto i k filmu diváci přistupují s určitými očekáváními typickými pro narativní formu jako takovou. Předpokládají odehrávání událostí v příběhu, které mezi sebou propojí osudy jednotlivých postav, tzn. sérii příhod, které spolu budou nějak souviset (Bordwell, Thompson, 2011, s. 111).

Diváci očekávají i to, že se v příběhu pravděpodobně objeví problémy, konflikty, které se nakonec vyřeší, nebo na ně aspoň získají jiný náhled. Jsou připraveni narativnímu filmu porozumět, během sledování filmu se snaží rozpoznat nabízená vodítka, pamatovat si informace a předvídat budoucí dění, tím se účastní vytváření filmové formy (Bordwell, Thompson, 2011, s. 111). Film tvaruje konkrétní divácká očekávání tím, že vzbuzuje zvědavost, napětí a překvapení.

Konec filmu uspokojí nebo vyvrátí očekávání, ke kterým diváky film jako celek nabádal. Stejně tak může apelovat na divákovu paměť a vybízet ho k tomu, aby předchozí události revidoval, uvažoval o nich v nových souvislostech (Bordwell, Thompson, 2011, s. 111). Příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru, se nazývá vyprávění. Během něj se na základě kauzálního vzorce proměňuje výchozí stav, až dospěje do stavu nového, kterým vyprávění končí. Divák se zapojuje do příběhu podle toho, nakolik rozumí vzorci proměny a neměnnosti, příčiny a následku, času a prostoru.

## 1.2 Film a román

Podle Bazina (1979, s. 105) je zdůrazňování příbuznosti románu a filmu mezi kritiky běžné. Narativní potenciál filmu je totiž natolik značný, že své nejsilnější pouto vytvořil právě s románem. Filmy i romány vyprávějí dlouhé příběhy s množstvím podrobností, a to z perspektivy vypravěče. Cokoli se dá říct slovy v románu, může přibližně být zobrazeno nebo řečeno ve filmu (Monaco, 2004, s. 41). Ačkoli slova slyšíme i ve filmu, postrádají naléhavost tištěné stránky.

Rozdíly mezi filmem a románem, kromě zjevného rozdílu mezi obrazovou a lingvistickou narací, jsou zřejmé: jelikož film pracuje v reálném čase, je více omezený. Filmy jsou na rozdíl od románů „*obecně omezeny tím, co Shakespeare nazval krátkým dvouhodinovým provozem na jevišti*“ (Monaco, 2004, s. 44).

Nejpodstatnější rozdíl v naraci těchto dvou uměleckých forem spočívá v tom, že romány vypráví prostřednictvím vypravěče jejich autor. Monaco (2004, s. 42) uvádí, že čtenář vidí a slyší jen to, co autor chce, aby čtenář viděl a slyšel, zatímco ve filmu divák vidí a slyší mnohem víc, než režisér nutně musel zamýšlet, ačkoli i filmy jsou víceméně vyprávěny svými autory.<sup>3</sup> Pro autora románu by bylo absurdní snažit se popsat scénu tak podrobně, jak nám ji podává film, protože spoléhá na divákovu představivost. Cokoli spisovatel popisuje, je omezeno jeho jazykem, jeho předsudky a jeho úhlem pohledu, zatímco „*ve filmu si divák může vybrat spíše jeden detail než jiný*“ (Monaco, 2004, s. 42). Čtenář si totiž přečte vše, co spisovatel chtěl, aby si přečetl, ale může to pochopit jinak, než spisovatel zamýšlel. Na plátně filmu, ale snadno může jeden detail přehlédnout, a naopak věnovat zvýšenou pozornost jinému.

---

<sup>3</sup> Vzhledem k tomu, že film vzniká jako kolektivní film, rozumím autory filmu minimálně scénáristu, režiséra, kameramana, střihače, autora hudby, kteří určují jeho výslednou podobu. Obecně může být za autora považován pouze režisér, který vznik filmu zajišťuje.

Fikční film utváří zvláštní časoprostor s vlastními zákonitostmi a děním, odkazuje k určitému fikčnímu světu, o němž je vyprávěn příběh (Kokeš, 2015, s. 15). Fikční svět existuje jako samostatný časoprostor a vytváří vlastní pravidla toho, co je v něm možné, hodnotné, povolené, věděné (Kokeš, 2015, s. 41). Rozděluje se na mikrosvět, který se odvozuje od postavy a zahrnuje její vlastní přání, cíle a představy, a subsvět, který sdílejí nebo by mohly sdílet nejméně dvě různé postavy; jedná se o soubor pravidel, hodnot a vědění. V okamžiku, kdy na sebe začnou mikrosvěty a subsvěty vzájemně působit, začíná ve filmu dění (Kokeš, 2015, s. 43).

Napětí románu vychází ze vztahu mezi materiály příběhu<sup>4</sup> a jeho narací jazykem, tedy mezi vyprávěním a vypravěčem (Monaco, 2004, s. 43). Napětí filmu vzniká mezi materiály příběhu a objektivní povahou obrazu, tedy tím, co divák skutečně vidí na plátně. Slova na stránce jsou pořád stejná, ale obraz se na plátně neustále mění podle toho, jak divák mění směr svojí pozornosti. V tomto smyslu přináší film bohatší zážitek. Osobnost vypravěče je ovšem ve filmu slabší než v románu.<sup>5</sup>

Nejen film byl a je ovlivněn románem, i román byl filmem změněn. Jeho scénický a deskriptivní charakter ustoupil vyprávění příběhů v menších jednotkách, připomínajících film (Monaco, 2004, s. 44). Romanopisci začali uvažovat spíše v krátkých scénách než v delších dějstvích.

---

<sup>4</sup> Za materiály příběhu považuje Monaco (2004, s. 43) zápletku, postavy, prostředí, téma atd.

<sup>5</sup> Monaco (2004, s. 43) uvádí jako příklad demonstrující omezenou osobnost vypravěče film, který kopíroval knižní vyprávění v první osobě, čímž ovšem divákovi poskytl stísněný, klaustrofobický zážitek. Pokud by byl např. film *Ostře sledované vlaky* vyprávěn v ich-formě jako jeho knižní předloha, divák by neměl šanci vypravěče spatřit. Proto je využit vypravěčův komentář toho, co se odehrává.

### **1.3 Film a literatura podle míry abstrakce**

Monaco (2004, s. 24) umísťuje jednotlivé druhy umění podle míry abstrakce na škálu od praktické, přes environmentální, obrazovou, dramatickou a narativní po hudební. Zařazení filmu a literatury na tuto osu považují dobře vypovídá o shodách a rozdílech mezi těmito druhy umění.

Román, povídka a literatura faktu se samozřejmě nacházejí v narativní sféře.

Film vzhledem k tomu, že patří mezi záznamová umění, pokrývá škálu abstrakce v celé její šíři. Nejvíce je známý jako dramatické umění, je však také silně obrazový a má silnější narativní prvek než jiná dramatická umění, přesným rytmem a zvukovou stopou je úzce spjatý s hudbou, a díky zasazování filmových pozadí do hmatatelnějších struktur je pak možné označit ho za environmentální (Monaco, 2004, s. 25).

### **1.4 Žánry**

V literatuře je nejběžnější tradiční rozdělení na literární druhy (lyrika, epika, drama) a jejich žánry (v lyrice např. píseň, balada, romance, v epice např. román, novela, povídka, v dramatu tragédie a komedie). Pokud se ale mluví o filmových žánrech, označují se tak určité typy filmů. Jedná se o termíny postrádající vědeckou přesnost, rozvíjející se spíše neformálně; na základě toho, že některé filmy připomínají filmy jiné, o nich rozhodují filmaři, kritici i diváci (Bordwell, Thompson, 2011, s. 423). Tak, jak filmaři přicházejí s inovacemi původních vzorů, dochází k proměňování žánrů, proto je určení jasných hranic mezi žánry obtížné.

Zařazení filmu ke skupině filmů určitého žánru probíhá podle společných námětů, témat, nebo emocionálního účinku, o který usilují (např. pobavení u komedií, nebo pocit souznění s tím, co prožívají hlavní postavy ve filmovém dramatu). Vymezení žánru je komplikované, protože žánr může být více či

méně obsažný (např. drama je možné specifikovat jako psychologické, válečné, životopisné apod.). Nezřídka bývá jeden film zařazován k více žánrům, jako je tomu u Ostře sledovaných vlaků, které jsou na Česko-Slovenské filmové databázi ([www.csfd.cz](http://www.csfd.cz)) zařazeny jako komedie/drama. Vhodnější by však dle mého názoru bylo využít možnosti specifikace dramatu a označit film za komediální drama.<sup>6</sup>

K analýze žánru slouží tzv. „žánrové konvence“, které dávají filmům jedné kategorie společnou identitu (Bordwell, Thompson, 2011, s. 425). Konvencemi se mohou stát prvky syžetu, nebo témata filmu, či charakteristické filmové postupy. Díky znalosti konvencí si divák dokáže nalézt cestu k filmu, konvence totiž filmu umožňují, aby přenášel informace rychle a úsporně. Na druhé straně může film konvence spojené se svým žánrem upravit nebo zcela odmítnout, případně mísit konvence různých žánrů.

Žánry jsou úzce vázány s kulturními faktory, mohou reagovat na širší společenské trendy, tzn. reflektují společenské postoje (Bordwell, Thompson, 2011, 433).

## 2 Adaptace

V první kapitole jsem se věnovala tomu, jaký je vztah mezi filmem a literaturou obecně, ale ve své práci budu pracovat s filmovými adaptacemi. Proto se v následující kapitole zaměřím na to, jak jsou literární předlohy převáděny do filmu, tedy na proces adaptace, vztah předlohy a její filmové adaptace a to, jak adaptaci sledovat.

Populární romány dlouhou dobu zásobovaly tvůrce komerčních filmů svými náměty. „*Ekonomika populárního románu je taková, že recyklování materiálu ve filmu je pro většinu nakladatelů prvořadou úvahou. Občas to téměř vypadá, jako kdyby populární román existoval jenom jako první zkušební verze scénáře*

---

<sup>6</sup> Žánrové zařazení v literatuře je definováno pevněji – Ostře sledované vlaky jsou novela.

*pro film*“ (Monaco, 2004, s. 41). Foster (2016, s. 233) dokonce nazývá svět knih „*obrovskou knihovnou již existujících příběhů*“ čekajících na převedení do filmu. I pokud se zaměříme pouze na českou literaturu, zjistíme, že spousta z jejích nejvýznamnějších děl byla zfilmována<sup>7</sup>, což je fakt, který nelze ve výuce opomenout. Filmaři totiž nesahají jen po aktuálních dílech, jako je tomu např. v případě Ostře sledovaných vlaků, které byly natočeny rok po vydání knižní předlohy, ale také po kanonických dílech české literatury – např. film Máj vznikl více než 170 let od vydání originálu.

## 2.1 Proces adaptace

Pro vytvoření výukových aktivit, které budou využívat filmovou adaptaci je nezbytné poznat, jak probíhá samotný proces adaptace. Konkrétní příklady tohoto procesu budu názorně popisovat na vybrané novele a filmu Ostře sledované vlaky.

Vzhledem k tomu, že filmy nedokáží reprodukovat rozsah celého literárního díla v čase, dochází k tomu, že podrobnosti se při převodu knihy do filmu ztrácejí. Miloš Hrma v novele panu přednostovi podrobně vypráví příběh o tom, jak výpravčí Hubička roztrhl přednostenské kanape, ve filmu však tato historka nemá větší opodstatnění, proto Miloš jen stručně zmíní, že se to stalo. V novele totiž tato situace slouží k tomu, aby čtenář poznal hodnoty a postoje pana přednosty, ve filmu k tomu divákovi stačí krátký dialog.

Na druhou stranu mají filmy obrazové možnosti, které romány postrádají, a tak je možné to, co nelze převést na události, převést do obrazu. Ve filmu např. divák sleduje záběr na Miloše v uniformě bez jediného komentáře, který by vysvětloval, co má na sobě, zatímco v knize si přečte její rozsáhlý popis.

---

<sup>7</sup> Namátkou např. filmy Babička (1940), Babička (1971), Kytice (2000), Máj (2008), Markéta Lazarová (1967), Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou (1965), Ostře sledované vlaky (1966), Postřižiny (1980), Smrt krásných srnců (1986), Spalovač mrtvol (1968), Žert (1968).



Zda se adaptace románu do filmu povede, nebo ne, resp. zda vznikne dobrý, nebo špatný film, nezávisí na kvalitě literární předlohy. V procesu adaptace se může mnoho věcí povést, nebo pokazit. Foster (2016, s. 231) upozorňuje, že autor filmové adaptace musí chápat a respektovat zdrojový materiál, aby vznikla věrná adaptace, a umět odhadnout a odůvodnit, v jakých případech se od originálu odchýlit. Novela a film *Ostře sledované vlaky* se liší v kultovní „razítkovací scéně“. V novele je průběh razítkování pouze popsán před komisí telegrafistkou Zdenkou během vyšetřování tohoto incidentu, zatímco ve filmu je kromě toho také zobrazeno. Přidání této scény do filmu umožnil fakt, že novela je psána v ich formě z pohledu Miloše, který u razítkování není přítomen. Důvodem, proč ji autoři filmu do scénáře připsali, když poté Zdenička ve scéně věrně předloze popisuje komisi, co se stalo, je nepochybně její divácká atraktivita a to, že mohou na rozdíl od Hrabala ukázat obraz, hrát si se světlem, zvýšit napětí.

Umění adaptace zahrnuje řadu rozhodnutí; nejčastější z nich je otázka, co vynechat. Volnost, s jakou mohou filmaři nakládat s literární předlohou, je typickou vlastností adaptací. Důvodem, proč filmaři vypouštějí nebo mění v příběhu předlohy postavy nebo události, bývá filmová logika. Změny, ke kterým dochází ve filmu oproti jeho knižní předloze, mohou být i nahodilé (postava má jinou barvu vlasů než v knize, protože jinak herec odpovídal nejlépe), některé z nich nejsou negativní, ani pozitivní, ale jednoduše nezbytné (Foster, 2016, s. 243).

Při analýze filmu je potřeba si položit otázku, zda změny slouží k vytvoření lepšího filmu (Foster, 2016, s. 242). V případě *Ostře sledovaných vlaků* je odpověď na tuto otázku dle mého názoru kladná. Změn ve filmové adaptaci je několik, nejsou však nijak zásadní, nemění děj příběhu, ani jeho vyznění.

Foster (2016, s. 237) konstatuje, že věrnost předloze není na filmové adaptaci tím nejdůležitějším; převažuje nad ní kvalita samotného filmu. (Kritériím pro

hodnocení kvality filmu se budu věnovat v kapitole 3.1). Dodává však, že je nutné ke každému jednotlivému románu přistupovat zvlášť, takovým způsobem, jaký vyžaduje.

Kromě toho, že příběhy adaptací z románu do filmu ztrácejí, také získávají. Ať jsou to emoce, které divák prožije při sledování filmu (leknutí přichází nečekaně, tak, jak ho čtení nezprostředkuje – např. když je Miloš postřelen; komické situace mohou být vytvářeny pohybem postav – Miloš a Hubička stojí vedle sebe a otáčí synchronizovaně hlavou; či tónem, intonací jejich hlasu – Miloš a Hubička se táží dopravního šéfa „a proč?“), nebo možnosti obrazu, který v jednom okamžiku dokáže zobrazit to, co je popsáno na několika stranách – např. již zmíněný záběr na Miloše v uniformě.

## **2.2 Sledování adaptace**

Film je samostatné médium, proto na diváky díky své bezprostřednosti a vizuálnosti působí specificky – ani hůř, ani lépe, ale jinak než román. Román nás nutí si vše představovat, naopak film se zdá být z hlediska divákovy aktivity pasivním médiem. Ve skutečnosti divák analyzuje a hodnotí, co se ve filmu odehrává.

Při sledování filmové adaptace podle knižní předlohy může divák uplatnit soubor zásad, který stanovuje Foster (2016, s. 246-247):

1. Mít stále na paměti, že film musí fungovat jako film.
2. Předem si nevytvářet požadavky, co musí, nebo nesmí v adaptaci zůstat.
3. Nespokojit se se změnami, které nezapadají do celkového kontextu.
4. Rozdělit si mysl na dvě části: jedna si uchová cenné vzpomínky na literární předlohu, druhá bude zkoumat filmové zpracování.

Oprostit se od originálu činí často divákovi problém: čím má předlohu raději, tím je to pro něj těžší. Divák navíc sleduje film proto, aby viděl film. Jestliže film nefunguje sám o sobě, nezáleží na tom, jak zachází s originálem. Film se má studovat jako samostatné umělecké dílo, zároveň si všímat rozdílů mezi původním románem a výsledným filmem. V tom, jak je kniha adaptovaná, lze rozpoznat záměr filmařů, nebo dosud neobjevené možnosti příběhu, které kniha nedokázala podat. „Filmový“ Miloš, který příliš nemluví a projevuje se jen svým chováním, působí na diváka mnohem naivněji a nezkušeněji než ten „knižní“, jehož vnitřní svět čtenář pozná díky tomu, že příběh vypráví v ich-formě. Tento dojem z hlavního hrdiny umocňuje i oproti předloze akcentovaný rozdíl mezi ním a zkušeným svůdníkem Hubičkou.

### **3 Analýza a interpretace filmu**

Využít film ve výuce literatury není možné bez toho, abychom věděli, jak film hodnotit, analyzovat a interpretovat. Proto se v následující kapitole budu věnovat tomu, jaká jsou vůbec kritéria pro hodnocení kvality filmu, jak číst film, co je forma a význam filmu, na jakých principech je film jako umělecká forma založen; dále tomu, jak pracuje kamera, jaký význam má pro film hudba, a co znamená pro jeho výslednou podobu postprodukce.

#### **3.1 Hodnocení**

Mluvíme-li o uměleckém díle, často jej hodnotíme – jako dobré, špatné, průměrné apod. Taková hodnocení jsou založena na osobním vkusu pozorovatele. Chceme-li hodnotit film objektivně, musíme si uvědomit rozdíl mezi vkusem a hodnocením (*líbí se mi* neznamená *je dobrý*). Pro srovnání relativní kvality filmů se nabízí kritérium realistické (je to, co se ve filmu děje, pravděpodobné?), či morální (hodnocení mimo formální systém – za kvalitní můžeme považovat film díky jeho celkovému pohledu na svět, ochotě ukázat

protichůdné postoje nebo široký emociální rejstřík) (Bordwell, Thompson, 2011, s. 97).

Hodnocení filmů je obecně důležité proto, že může upozornit na opomíjená umělecká díla, přimět nás k přehodnocení postojů k obecně známé klasice. Stejně jako u formální analýzy je hodnocení neúčinnější, když je založeno na podrobném zkoumání filmu.

To, jak je hodnoceno umění, je založeno na vztazích mezi dílem, umělcem a pozorovatelem. Umělec v procesu produkce vytváří dílo, které se v procesu konzumace dostane k pozorovateli. Vztahy mezi nimi odvádějí pozornost od díla samotného k médiu komunikace, takže nezkoumáme kvalitu díla, ale způsob jeho přenosu (Monaco, 2004, s. 26). Zkoumá-li se vztah mezi umělcem a dílem, vytváří se teorie o vzniku díla, analýza vztahu mezi dílem a pozorovatelem poskytuje teorie o jeho přijímání (Monaco, 2004, s. 27). K analýze vyprávění slouží rozlišení mezi fabulí a syžetem; rozdíl mezi nimi ovlivňuje všechny tři aspekty vyprávění: kauzalitu, čas i prostor (Bordwell, Thompson, 2011, s. 114).

Kritéria, která umožní posoudit díla jako celek a zohlední formu každého filmu, jsou *vnitřní soudržnost* (bývá považována za pozitivní aspekt filmu), *intenzita působení* (čím je film překvapivější, podmanivější, za tím hodnotnější bývá považován), *komplexnost* (komplexní filmy umísťují samostatné prvky do vzájemných vztahů, směřují k vytváření překvapivých soustav pocitů a významů) a *originalita* (sama o sobě není měřítkem – to, že je něco originální neznamena, že to bude dobré. Použije-li však umělec známou konvenci nově, jinak, může být dílo považováno za esteticky kvalitní) (Bordwell, Thompson,

2011, s. 96).<sup>8</sup> Film *Ostře sledované vlaky* rozhodně můžeme označit za vnitřně soudržný, komplexní a podmanivý

### **3.2 Fabule a syžet**

Porozumění vyprávění je možné díky rozpoznání jednotlivých událostí, které jsou chápány jako řetězec příčin a následků, odehrávající se v čase a prostoru (Bordwell, Thompson, 2011, s.113). Divák si však uvědomuje a domýšlí i události, které nejsou ve filmu přímo přítomny. Z explicitně i neexplicitně zobrazených událostí během sledování filmu vyvozuje fabuli.

Ta je tedy výsledkem divákovy snahy co nejpečlivěji sestavit to, co se ve filmu dosud stalo, co se děje a co se stane. Události se divák snaží sestavit v co nejpevnější podobě tak, aby jedna vyplývala z druhé a zároveň popořadě tak, jak se ve fikčním světě pravděpodobně odehrály (Kokeš, 2015, s. 18).

Vše, co ve filmu divák vidí a slyší, a to v pořadí a podobě, v jaké to vidí a slyší, je syžet (Kokeš, 2015, s. 17). Obsahuje všechny události, které jsou ve filmu uvedeny i ty, které nejsou součástí filmového světa. Syžet události fabule ve svém plynutí přeuspořádá, vynechá, roztáhne, zhustí, prozradí, zatají (Kokeš, 2015, s. 18).

Divák odhaluje logiku filmu, nikoli celý jeho systém (syžet), jeho představa o fabuli je tedy postupně přetvářena. Tento proces spočívající ve spolupůsobení syžetu a stylu a poskytující divákovi vodítka k rekonstrukci fabule – vysvětlení odvozuje od znalosti celku, nazýváme narací (Kokeš, 2015, s. 19).

Narace ve zvukové stopě dokáže posílit pocit vnímání událostí z perspektivy postav, zatímco neustále přítomný obraz ji oslabuje (Monaco, 2004, s. 209). Jeden z nejpodstatnějších rozdílů mezi narací v próze a ve filmu spočívá v tom,

---

<sup>8</sup> Tato kritéria je za předpokladu, že jsou žáci seznámeni s jednotlivými pojmy, možné využít pro hodnocení filmu ve výuce.

že u tištěného slova nemusí jeho čtenář neustále sledovat scénu, spisovatelé kromě popisování a vypravování také teoretizují a vysvětlují, kdežto ve filmu je prvek popisu obsažen díky obrazu i pokud zvuková stopa vysvětluje nebo teoretizuje. Pokud bude popisná povaha filmového obrazu eliminována, může zvuková stopa kopírovat abstraktní, analytický potenciál psaného slova (Monaco, 2004, s. 209).

Fabule a syžet se částečně překrývají i rozcházejí. Součástí obou jsou jednoznačně zobrazené události. Fabule však na rozdíl od syžetu zahrnuje i události, které ve filmu divák nemůže vidět. Syžet zahrnuje i nediegetické obrazy a zvuky, které ovlivňují divákovu chápání (Bordwell, Thompson, 2011, s.114).

Vypravěč může některé události fabule prezentovat přímo, některé naznačit a některé ignorovat. Divák však sleduje pouze syžet a fabule se vytváří v jeho mysli na základě syžetem poskytnutých vodítek, proto pozná, kdy se v syžetu objeví nediegetický materiál. Při převyprávění narativního filmu můžeme začít první událostí, kterou na základě syžetu předpokládáme a chronologicky pokračovat do konce, a tak shrnout děj fabule, nebo můžeme začít první událostí, kterou nám film představil a další události prezentovat v pořadí, v jakém jsme je při sledování filmu získávali, tedy převyprávět syžet (Bordwell, Thompson, 2011, s.114).

### **3.3 Film z hlediska sémiotiky**

Film není v pravém slova smyslu jazykem, ale velmi se mu podobá, proto se jím zabývají mimo jiné sémiotici. Film samozřejmě není nutné intelektuálně pochopit, aby mu divák rozuměl, ale lidé, kteří mají s filmem velké zkušenosti, jsou vizuálně sečtělí, vidí a slyší více než lidé, kteří sledují filmy zřídka. Vzdělání ve filmovém jazyce otevírá divákovi větší potenciální významy (Monaco, 2004, s. 148).

Každý dokáže vnímat a identifikovat vizuální obrazy, ale v různých kulturách k tomu dochází různě, proto je třeba tyto obrazy „číst“. Na rozdíl od vizuálního vnímání vzdělání ke zvukovému vnímání není potřeba, liší se pouze to, co je potřeba k jejich vnímání – zvukové záznamy nejsou považovány za jazyk, protože do něj není zapojovaný proces učení. Jinými slovy: uši slyší, co je jim dostupné, oči vidí, co si vyberou, ve vědomém i nevědomém smyslu (Monaco, 2004, s. 151). Kdokoli může film vidět, ale ne každý ho dokáže fyziologicky, etnograficky a psychologicky chápat (Monaco, 2004, s. 153).

Vzhledem k tomu, že je film jako jazyk, můžeme k jeho studiu užívat i metody, které používáme ke studiu jazyka. Podle sémiotiků je jakýkoli systém komunikace jazyk, otázkou však je, zda je film systémem komunikace. Podle filmového sémiotika Cristiana Metzeho nechápeme film proto, že známe jeho systém, ale jeho systém začneme chápat díky našemu chápání filmu; film nedokáže vyprávět tak dobré příběhy proto, že je jazykem, ale spíše se jazykem stal, protože vyprávěl tak dobré příběhy (Monaco, 2004, s. 153).

Podle sémiotiků se znak skládá ze dvou částí: signifikantu (označujícího) a signifikátu (označovaného). Vztah mezi nimi je v literatuře zásadním bodem, konstrukce jsou složeny ze zvuků (signifikantů) a významů (signifikátů), v tom je síla jazykového systému. Ve filmu jsou však signifikant a signifikát téměř identické a v tom je naopak síla filmu (Monaco, 2004, s. 154). Znakem filmu je zkratovaný znak, díky kterému je obtížné pochopit jazyk filmu. „*Film je tak těžké vysvětlit, protože je tak snadné ho pochopit. Také díky tomu je „dělání“ filmu dosti odlišné od „dělání“ jazyka (psaní nebo mluvení)*“ (Monaco, 2004, s. 154). Znaky filmu nemůžeme obměňovat stejným způsobem, jak obměňujeme slova jazykového systému, proto je film jako jazyk.

Filmy předávají významy denotativně a konotativně. Filmový obraz je tím, čím je, není nutné se snažit jej nějak rozpoznat, má denotativní význam (Monaco, 2004, s. 158). Film se dokáže přiblížit realitě tak, jak to psaný nebo mluvený

jazyk neumí, proto je mezi popisem slovy něčeho a filmovým záznamem téhož velký rozdíl. Jazykové systémy jsou schopné lépe popsat abstrakci, ideje než fyzický svět. Konotační aspekty lingvistického jazyka přesahují jeho denotaci.

Mnoho konotačních schopností filmu vychází z těch denotačních, film čerpá efekty z ostatních umění, protože je může zaznamenat: konotace mluvené řeči umístí do zvukové stopy, konotace psaného jazyka do titulků. Film jako umění závisí poté, kdy se filmař rozhodl, co točit, na dvou souborech voleb: paradigmatické – jak to natočit, a syntagmatické – jak záběr prezentovat, sestříhat. Právě syntagmatickým aspektem se film nejvíce odlišuje od ostatních umění, „*syntagmatická kategorie (stříh, montáž) je svým způsobem nejfilmovější*“ (Monaco, 2004, s. 159).

### 3.4 Čtení filmu

Monaco (2004, s. 155-156) srovnává čtení filmu a literatury. Čtenáři literatura dovoluje si představovat, ale film divákovi nenaznačuje, nýbrž prohlašuje. V tom je síla i nebezpečí tohoto média, a proto, aby se divák „*mohl zmocnit části síly tohoto média*“ se má dobře učit číst obrazy. „*Čím lépe médium čteme, tím více mu rozumíme a tím větší nad ním máme moc*“.

Rozdíl ve čtení stránky a filmu je v tom, že čtenář stránky vytváří obraz, čtenář filmu ne, ačkoli oba pracují na interpretaci znaků, které vnímají. Čím více se jim podaří interpretovat, tím lepší bude v tomto procesu vztah mezi pozorovatelem a tvůrcem, a čím lepší rovnováha, tím závažnější a rezonantnější umělecký počín (Monaco, 2004, s. 156).

### 3.5 Styl filmu

Kokeš (2015, s. 25) charakterizuje styl filmu jako „*systematické a rozpoznatelné užití technických prostředků a estetických postupů filmového média, které chce nějakým způsobem působit na diváka*“. Styl se různým



způsobem vztahuje k požadavkům systému konvencí a upřednostňovaných uměleckých voleb, který se proměňuje napříč časem a jednotlivými národními kinematografickými systémy (Kokeš, 2015, s. 27). Styl se rozděluje do čtyř oblastí: mizanscéna (podrobněji viz kapitola 3.8), práce kamery a dalších strojů k zachycení obrazu a zvuku, střih, tedy spojení jednotlivých záběrů, a zvuk, hlasy, ruchy i hudba (Bordwell, Thompson, 2011, s. 25).

### 3.6 Forma filmu

Forma bývá někdy chápána jako protiklad obsahu. Film by pak byl jako džbán, který „obsahuje něco, co by mohlo být i v jiné nádobě“ (Bordwell, Thompson 2011, s. 86). Nelze však rozdělovat formu, která je celkovým systémem, na více částí.

Forma filmu může v divákovi vyvolat očekávání, která naplní hned, nebo později, čímž vytváří napětí, může nás znejistit v očekáváních, působit na nás nepříjemně. To, jak divák vnímá estetickou formu, vychází z jeho zkušeností. Film je produktem konkrétní doby a společnosti, ke které je nutně vztahován, tak jako k ostatním uměleckým dílům a aspektům vnějšího světa, tradici, převládajícímu stylu, které jsou společné více uměleckým dílům. Společné rysy se nazývají konvencemi (Bordwell, Thompson, 2011, s. 89). Ty často oddělují umění od života. Umělecká díla mohou vytvářet konvence nové.

„*Filmová forma je sjednocený systém vzájemně souvisejících a provázaných prvků*“ (Bordwell, Thompson, 2011, s. 96). Umělec vytváří dílo jako celek, a to tak uspokojuje lidskou potřebu formy. Díky tomu, že má umělecké dílo formu, poskytuje strukturovaný zážitek. Umělecká díla nás navádějí k činnosti, film diváka přiměje, aby jednotlivé scény pospojoval do celku. „*Filmová forma nám může pomoci vnímat věci z nového hlediska, setřást ze sebe zaběhnuté zvyky a může navrhnout nový způsob, jak slyšet, vidět, cítit, myslet*“ (Bordwell, Thompson, 2011, s. 87).

Pro utváření vztahů mezi jednotlivými částmi tohoto systému existuje pět principů, kterým se dále budu podrobněji věnovat: „*funkce, podobnost a opakování, odlišnost a variace, vývoj, soudržnost a nesoudržnost*“ (Bordwell, Thompson, 2011, s. 97). Předpokládá se, že každý z prvků má několik funkcí, které ne vždy filmař zamýšlí. K odhalení, jaká je funkce určitého prvku, pomůže zeptat se, které další prvky musí být ve filmu spolu s ním nutně přítomny nebo zvážit jeho motivaci (Bordwell, Thompson, 2011, s. 97).

### **3.6.1 Podobnost a opakování**

Podobnost a opakování představují klíčový princip filmové formy. Jedním z důvodů, proč jsou diváci schopni předvídat vývoj série, je pravidelný vzorec opakujících se prvků. Bez opakování filmu téměř nebudou rozumět. Musí být schopni vybavit si a rozeznat postavy, prostředí, kdykoli se znovu objeví (Bordwell, Thompson, 2011, s. 100). Opakovat se ve filmu může vše od hudby, přes chování postavy, po postavení kamery.

Nejčastějším pojmem k popsání opakování je motiv. Tím může být barva, předmět, místo, osoba, zvuk apod. V Ostře sledovaných vlacích můžeme opakování najít např. ve zvolání pana Nováka „Ty hodiny ale krásně bijou!“ pokaždé, když odbijí hodiny, které chápu tak, že čas v železniční staničce ubíhá pořád stejným tempem. Dalším příkladem může být zvuk tikání a drnčení strojů v dopravní kanceláři, který činí prostředí autentickým.

### **3.6.2 Odlišnost a variace**

Pokud by se ve filmu objevoval jen princip opakování, divák by se nudil. Pro změnu, rozmanitost či kontrast využívá princip variace, která může být pouze nepatrná. „*Postavy se musí lišit, prostředí musí být jasně vykresleno, divák se musí orientovat v časových vztazích a dějových liniích*“ (Bordwell, Thompson, 2011, s. 102).

Pouze pokud bude divák uvažovat nad podobnostmi i odlišnostmi naráz, rozpozná opakování motivů ve formě paralelismu i důležité variace.

Kontrast můžeme pozorovat na postavách Miloše a výpravčího Hubičky ve zkušenostech pracovních a milostných. Příkladem variace je změna prostředí přibližně uprostřed filmu, kdy se děj z železniční stanice přesune do fotografického ateliéru, později do nemocnice, nebo na dopravní úřad.

### **3.6.3 Vývoj**

Podobnosti a odlišnosti ve filmové formě pomůže uvědomit si pátrání po principech vývoje mezi jednotlivými částmi filmu. Vývoj je možné chápat jako postup od začátku přes prostředek do konce, k analýze vývojového vzorce filmu je nutná segmentace – tedy sepsat osnovu, ve které se film rozdělí na významnější a nevýznamnější části, které jsou označeny po sobě jdoucími čísly, či písmeny (Bordwell, Thompson, 2011, s. 103). Díky segmentaci je možné uvědomění vzorců, které při sledování filmu intuitivně cítíme, při běžném sledování filmu si je ale neuvědomujeme.

Formální vývoj filmu lze popsat také díky komparaci jeho začátku a konce. Po zvážení podobnosti a odlišnosti mezi nimi, je možné pochopit celkový vzorec filmu. Na rozdíl od segmentace se tak nezachytí vývoj filmu staticky, ale v procesu, kterým vývoj je.

Na začátku filmu je hlavní hrdina Miloš nezkušeným elémem, který právě nastupuje do prvního zaměstnání, vše se učí, k ženám se chová zdrženlivě. Na konci filmu umírá, jak sám po první milostné zkušenosti říká, jako „mužskej“ a navíc hrdina, který vyhodil do povětří ostře sledovaný vlak.

#### **3.6.3.1 Úvody, závěry a vývojové vzorce**

Počáteční stav vyprávění se proměňuje do konečného s využitím kauzality a časoprostoru. Film se nespustí sám od sebe, ale začíná, uvede diváky do

vyprávění. Ostře sledované vlaky k tomu volí postavu hlavního hrdiny, který se představuje a vysvětluje, kde se děj filmu bude odehrávat. Existují však i filmy, ve kterých syžet vyvolává zvědavost diváků tím, že je přivede do již započaté dějové akce (Bordwell, Thompson, 2011, s. 124). Jiné filmy začínají tím, že diváky seznámí s postavami a situacemi, v nichž se nacházejí, než začne děj filmu. Úvodní část (expozice) „*podněcuje naše očekávání tak, že rozvrhne možné příčiny a následky toho, co vidíme*“ (Tamtéž).

S vývojem syžetu se vytyčí vývojový vzorec. Z těch, které se objevují nejčastěji jmenují Bordwell, Thompson (2011, s. 125-126) změnu ve vědění, kdy to nejpodstatnější se postava dozví v posledním zlomovém bodě syžetu, syžet směřující k cíli, ve kterém postava „*činí kroky v souladu s cílem získat vytoužený objekt, dosáhnout kýženého stavu věci (založeno na hledání, pátrání*“, nebo syžety určené časem či prostorem, kdy současná situace spustí sérii flashbacků zobrazujících, co jí předcházelo, případně syžety pomocí cyklů událostí vytvářející vzorec založený na opakujících se akcích. Jednotlivé vzorce může syžet kombinovat. Nejvýraznějším vzorcem je v případě Ostře sledovaných vlaků syžet směřující k cíli – Miloš se snaží najít zkušenou ženu, která by jej zaškolila, aby se stal opravdickým „mužským“.

Vývojový vzorec se podílí na napínavosti filmu, může vyvolat překvapení, nebo zklamat naše očekávání, pozdržet své očekávané vyústění.

Stejně jako se film sám od sebe nespustí, ale začíná, sám od sebe se ani nezastaví, ale končí. Obvykle vyprávění dovede kauzální vztahy do závěrečného bodu, vyvrcholení. To má divákovi, který očekává konkrétní závěr filmu, protože ví, že je málo způsobů, jak se může děj rozvinout, poskytnout nejvyšší možné emocionální pnutí nebo napětí (Bordwell, Thompson, 2011, s. 126). Pokud vyprávění nemá konec, zůstává otevřeno, divákova reakce není tak emocionálně jednoznačná.

Závěr filmu *Ostře sledované vlaky* přesně s takovým napětím divák sleduje. Hubička a Miloš mají připravenou bombu na muniční vlak, ale jejich plán vyhodit ho do povětří naruší komise, která přijede vyšetřovat incident s orazítkovaným pozadím telegrafistky. Hubička proto nemůže ze stanice odejít a její chod zajišťuje Miloš, který na sebe nakonec vezme i úkol shodit z ramene semaforu bombu na projíždějící vlak. Když odchází, potká svou dívku Mášu, které slíbí, že se za chvíli vrátí. Po shození bomby je ale zastřelen a jeho tělo spadne do jednoho z vagónů. Divák tedy sleduje smrt hlavního hrdiny, který před smrtí nestihl dát do pořádku nesrovnalosti ve svých vztazích. Jeho osud je navíc ovlivněn náhodou: kdyby těsně před příjezdem ostře sledovaného vlaku nepřišla komise, kvůli které nemohl bombu podle jejich plánu shodit na vlak Hubička, Miloš by přežil.

#### **3.6.4 Soudržnost a nesoudržnost**

Film označíme za soudržný, pokud jsou všechny vztahy, které v něm vnímáme, jasné a dobře provázané (Bordwell, Thompson, 2011, s. 105). Každý přítomný prvek má soubor funkcí, jasně rozeznatelné podobnosti a odlišnosti, logický vývoj, a soudržnost filmu tak dodává našemu zážitku z něj pocit úplnosti a naplnění. Téměř žádný film ovšem není sjednocený tak, aby vysvětlil vše, proto je soudržnost filmu relativní.

Pokud je soudržnost filmu stanovena jako hodnoticí kritérium, film s několika nemotivovanými prvky lze posoudit jako nezdařený. Princip soudržnosti a nesoudržnosti však není jen nástrojem pro hodnocení, ale i formálním konceptem a celkový systém filmu spoluvytvářejí všechny vztahy mezi jeho jednotlivými prvky. Soudržnosti *Ostře sledovaných vlaků* pomáhá princip opakování i logický vývoj popsany v kapitole 3.5.3.

### 3.7 Emoce ve filmu

V tom, jak divák prožívá filmovou formu, hrají svou úlohu emoce. Pro zjištění této úlohy je potřeba rozlišit emoce prezentované ve filmu, které jsou součástí systému filmu od těch, které cítí divák (Bordwell, Thompson, 2011, s. 90). Miloš Hrma například cítí stud, divák s ním soucítí, nebo se baví Milošovým jednáním způsobeným ostychem.

Divákova reakce se však také vztahuje k filmové formě, na diváka působí zejména dynamické aspekty formy – očekávání, napětí v nás vyvolají obavy nebo zájem (Bordwell, Thompson, 2011, s. 91). „*Divákem pociťované emoce vzejdou z komplexní sítě formálních vztahů, které ve filmu vnímá. Čím bohatší je naše vnímání filmu, tím niternější a komplexnější může být naše reakce*“ (Bordwell, Thompson, 2011, s. 91).

### 3.8 Význam ve filmu

Film divák zkoumá s ohledem na jeho celkový smysl – co říká i co pouze naznačuje. Filmu také připisuje různé významy: referenční, explicitní, implicitní a symptomatický.

Referenční význam díla závisí na schopnostech diváka rozpoznat konkrétní souvislosti (Bordwell, Thompson, 2011, s. 92). Film referuje k věcem a místům, které samy o sobě něco znamenají. Divák by měl poznat, že Ostré sledované vlaky se odehrávají v době druhé světové války.

Explicitní význam je jasně vyjádřený, divák jej musí chápat v rámci celkové formy filmu. Stejně jako význam referenční je i explicitní význam určen svým kontextem. Např. za tím, že Miloš hlásí panu přednostovi svůj nástup do služby, nenajdeme žádný skrytý význam.

Implicitní význam je abstraktnější než referenční a explicitní význam, není jasně vyřčen (Bordwell, Thompson, 2011, s. 93). Pokud divák hledá implicitní

významy, film interpretuje. Filmy lze interpretovat různými způsoby najednou. Divák od filmu může očekávat, že se dozví něco o životě, nebo že bude vyjadřovat hlubokou myšlenku. Interpretace by měla být co možná nejvíc precizní, při hledání implicitních významů se nesmí opomíjet specifické rysy filmu, při interpretaci je potřeba vnímat, jak jsou tematické významy ovlivněny systémem filmu, to pomůže pochopit jeho celkovou formu (Bordwell, Thompson, 2011, s. 94). (Interpretace filmu *Ostře sledované vlaky* viz kapitola 5.2).

Symptomatický význam zasazuje film do obecných představ. „*V explicitních a implicitních významech se odráží specifický soubor společenských hodnot, tento jejich přesah nazýváme symptomatickým významem*“ (Bordwell, Thompson, 2011, s. 94). Tento soubor hodnot představuje v *Ostře sledovaných vlacích* postoj Čechů žijících v Protektorátu k válce, potažmo Němcům. Jsou v něm zastoupeny strach a respekt pana přednosta, proměna Hubičky a Miloše v partyzány, ale také kolaborace traťmistra a všední život paní přednostové, které jako by se válka nijak nedotýkala.

### **3.9 Obraz**

Základní jednotkou filmové konstrukce je obraz. Monaco (2004, s. 126) jej definuje jako „*jediný kus bez přerušení kontinuity akce*“. Obraz ve filmu snímá kamera. O možnostech snímání záběru, co a jak se natáčí, rozhoduje filmař (Kokeš, 2015, s. 29). Kromě toho, co točit a jak to točit si filmař klade ještě třetí otázku: Jak záběr uvést (Monaco, 2011, s. 179).

K naplnění prvních dvou otázek používá mizanscénu, k naplnění třetí montáž. Když čteme záběr, jsme do něj aktivně zapojeni. Mizanscéna je nástroj, kterým filmař mění a upravuje, jak divák záběr čte, kontroluje, co se objeví ve filmovém okénku. Jako měřítko její kvality nelze chápat to, nakolik je realistická, naopak je největší síla mizanscény v tom, že dovede normální pojetí

reality přesahovat. Jeden film ji může využívat k tomu, aby se co nejvíce přiblížil realitě, jiný naopak bude chtít komicky přehánět, nadpřirozeně děsit apod. (Bordwell, Thompson, 2011, s. 160). Proto je nutné analyzovat funkci mizanscény celkově, jak je motivována, jak se vyvíjí, jakou roli má ve vztahu k ostatním postupům užitým ve filmu.

Důležitými aspekty mizanscény jsou prostředí, kostýmy, masky, osvětlování a inscenování (Bordwell, Thompson, 2011, s. 162). Prostor může být pouze místem, kde se odehrávají události, ale může do narativní akce vstoupit. Celková podoba prostředí ovlivňuje naše vnímání děje. Nemusí být vždy skutečné, ale filmaři zdůrazňují jeho autenticitu. Např. autenticita dopravní kanceláře je podtržena jejími zvuky, nebo tím, že postavy během dialogu dávají návěstidlo do polohy volno apod.

Kostýmy a masky mohou být stylizované, aby přitahovaly pozornost, ale mohou také ve vyprávění hrát motivační i kauzální roli (Bordwell, Thompson, 2011, s. 166). Kostým obvykle bývá sladěn s prostředím, což může upevňovat narativní a tematické vzorce. (Typickým příkladem jsou uniformy pracovníků železniční stanice, nebo oblečení paní hraběnky přijíždějící na koni v kontrastu s oblečením paní přednostové šhubající husu). Obvykle má za úkol zdůraznit postavu, proto filmaři často volí neutrální pozadí a výraznější kostým (Bordwell, Thompson, 2011, 168). Masky zdůrazňují hercovu tvář, ale divák si jich nemá všimnout, můžou však ruměncem naznačit stud, nebo zvýraznit pohyby očí (Bordwell, Thompson, 2011, s. 170).

### **3.9.1 Filmové okénko**

Ve filmovém okénku působí „*vyváženost, tvar, forma, růst, prostor, světlo, barva, pohyb, napětí, výraz*“ (Monaco, 2004, s. 180). Okénko stanovuje meze obrazu, kompozici uvnitř obrazu okénka určuje výběr formátu.



Rozměry okénka se mohou měnit v průběhu filmu maskováním obrazu, a to buď uměle, nebo přirozeně pomocí kompozice. Je-li obraz okénka soběstačný, považuje se za uzavřenou formu (Monaco, 2004, s. 181). Otevřenou formou je v případě, že je záběr zkomponovaný takovým způsobem, že si divák uvědomuje prostor mimo okénko (Monaco, 2004, s. 182).

Otevřené a uzavřené formy souvisí s prvky pohybu v záběru. „*Pokud má kamera sklon věrně sledovat subjekt, forma bývá uzavřená, pokud na druhou stranu filmař umožňuje nebo podporuje, aby subjekt vyšel ze záběru a opět do něj vstoupil, forma je zjevně otevřená. Vztah mezi pohybem uvnitř záběru a pohybem kamery je specifickým filmovým kódem*“ (Monaco, 2004, s. 182).

Kompozice filmu je trojrozměrná, to znamená, že se tam objevují tři sady kompozičních kódů. Jeden se týká roviny obrazu, jeden snímaného prostoru a jeden roviny hloubky vnímání, která je kolmá na rovinu okénka i prostorovou rovinu (Monaco, 2004, s. 183). Tyto roviny do sebe zapadají a navzájem na sebe působí, blízkost a proporce jsou důležitými ukazateli: čím je objekt blíže, tím působí důležitěji. Ještě dřív, než se objeví obraz, vkládáme do prostoru okénka určité významy. Spodek je důležitější než hořejšek, levá strana je důležitější než pravá, spodek znamená stabilitu (Monaco, 2004, s. 186), hořejšek nestabilitu, horizontály mají větší váhu než vertikály (Monaco, 2004, s. 189). Když se v okénku obraz objeví, forma, linie a barvy jsou těmito ukazateli ovlivněny. Samy mají vlastní hodnoty váhy a směřování. Existují-li v rozvržení obrazu ostré linie, vnímáme je zleva doprava (Monaco, 2004, s. 189). „*Veškeré prvky formy, linie a barev obsahují své vlastní niterné zájmy, značnou závažnost a navzájem se popírají, posilují, vytvářejí kontrapunkt nebo se vyvažují v komplexním systému*“ (Monaco, 2004, s. 190).

K modifikaci významů formy, linie a barvy slouží filmařům nasvícení. **Příklad** Manipulace se světlem ovlivňuje, jak bude obraz působivý. Nasvícení dokáže směřovat naši pozornost k určitým věcem a událostem, podle toho, které oblasti

jsou světlejší a které tmavší (Bordwell, Thompson, 2011, s. 172). „*Plné nasvícení zepředu subjekt rozmělnuje, nasvícení nad hlavou dominuje, nasvícení zesponu vypadá ponuře, bodové nasvícení pomůže přitáhnout pozornost k detailům, nasvícení zezadu subjekt upřednostní nebo zvýrazní, boční nasvícení dosáhne dramatického efektu*“ (Monaco, 2004, s. 193) Například poslední zmíněné boční nasvícení je v Ostře sledovaných vlacích užito při záběru na Milošův obličej ve scéně, kdy žádá o zasvěcení paní přednostovou. Ve tmě je tak jeho obličej zvýrazněn a světlo a zároveň stín, který mu přes oči vrhá kšilt služební čepice, znázorňují vážnost situace.

### **3.9.2 Záběr**

Termíny pro definování velikosti záběru podle množství viděného subjektu se užívají volně, podle subjektivního pohledu pozorovatele. Záběry zahrnují celek, polocelik, polodetail, detail, velký celek a extrémně velký celek (Monaco, 2004, s. 194). V Ostře sledovaných vlacích můžeme sledovat jak detail (nejčastěji obličej), polocelik a celek, tak velký celek.

Zaostření se určuje podle osy, je-li popředí, střed i pozadí zaostřené, jedná se o velkou hloubku ostrosti, zdůrazňuje-li však zaostření jedno pole před ostatními, jedná se o malou hloubku ostrosti. Druhou osu tvoří jasnost a změkčení kresby. Změkčená kresba je chlácholivá, pojí se s romantickou náladou. Jasná se naopak spojuje s realističností. Změny zaostření v rámci záběru mají za účel umožnit kameře sledovat pohybující se zaostřený objekt, nebo odvést pozornost od jednoho subjektu ke druhému (Monaco, 2004, s. 196).

### **3.9.3 Úhel pohledu**

Vzhledem k tomu, že vztah mezi kamerou a subjektem existuje v trojrozměrném prostoru, existují tři druhy úhlů: úhel přístupu, svislá osa a osa nachýlení (Monaco, 2004, s. 197).

Film dokáže kopírovat modely úhlu pohledu, které známe z románu (vypravěč součástí příběhu v první osobě, vševědoucí vypravěč, který nemusí být spojený s postavou v příběhu). Většina filmů je vyprávěna z hlediska vševědoucího, stejně jako většina románů (Monaco, 2004, s. 207).

### 3.10 Zvuková stopa

Každý film obsahuje více rovin informací: vedle vizuálního obrazu a grafiky je to zvuk. Ten ve filmu zahrnuje jak mluvené slovo, tak hudbu a ruchy (hluk, zvukové efekty). Napomáhá soudržnosti filmu, hladce spojuje jednotlivé scény tím, že zvuk přechází z jedné scény do další – funguje jako „zvukový můstek“ (Kokeš, 2015, s. 38). V Ostře sledovaných vlacích je to např. scéna, ve které pan přednosta křičí do světlíku věty adresované Hubičkovi, který je v dopravní kanceláři v následující scéně poslouchá. Pouze obraz a hluk jsou souvislé, hudba, grafika a řeč jsou přerušované, pro film nepodstatné.

Zvuk divák čte jinak než obrazy. Nezaměřuje na něj pozornost jako na obraz, nečte je vědomě. Zvuk je všudypřítomný a pronikavý, to je jeho nejatraktivnější vlastnost. Ovlivňuje totiž utváření časoprostoru. „*Nehybný obraz ožije, jakmile k němu přidáme zvuk, který vytvoří pocit plynutí času*“ (Monaco, 2004, s. 210). Svou hodnotu zvuk tedy projevuje vytvářením kontinuity podporující obrazy, těm se pak věnuje větší množství vědomé pozornosti. Řeči a hudbě divák věnuje pozornost pro jejich specifický význam. Nejdůležitější je hluk, který vytváří skutečnou konstrukci zvukového prostředí, nazývá se *zvukem prostředí* (Monaco, 2004, s. 210), tedy např. hluk v dopravní kanceláři nebo zvuk přijíždějícího vlaku.

Zvukovou stopu nelze odloučit od obrazů, proto se kódy zvukové stopy popisují pomocí vztahů mezi zvukem a obrazem. Rozlišuje se mezi zvukem skutečným (dialogy lidí na scéně), který se váže s obrazem, a komentujícím (dialogy lidí mimo scénu), nebo zvukem synchronním, který má svůj zdroj

v okénku, a asynchronním, který přichází odjinud než z okénka (Monaco, 2004, s. 212). Zkombinují-li se tato dvě rozdělení, vznikne třetí, které rozlišuje zvuk paralelní, který je synchronní a spojený s obrazem, a kontrapunktní, který je asynchronní, komentující, v protikladu k obrazu (Monaco, 2004, s. 212).

### **3.10.1 Filmová hudba**

S hudebním potenciálem filmu jako nového média experimentovali filmaři už od jeho počátku. Filmaři s hudebníky spolupracovali ještě před zvukovou érou filmu, hudba se integrovala do filmové projekce, němé filmy byly běžně předváděné s živou hudbou. Od 20. let do dnešní doby pak došlo ke stmelení hudby a ostatních složek filmu, filmaři se snaží o maximální propojení vizuální složky se znějící hudbou. V některých filmech hudba vedoucí úlohu a určuje obrazy. Melodie je totiž narativním aspektem hudby, jejím časovým prvkem je rytmus. Syntézou melodie a rytmu je harmonie. Film nabízí stejné množství rytmu, melodie a harmonie jako hudba.

Po filmové hudbě je požadováno, aby sloužila době, ve které film vznikl, situacím, příběhu, a umocňovala děj a jeho prožitek, upozornila na významné momenty, či v době ticha nebo náhlé dramatické pauzy zvyšovala napětí (Dušek, 2002, s. 10). Takové užití hudby, kdy je hudba s vizuální složkou co nejtěsněji spojována, se označuje jako *asociativní* – použití jistého typu hudby či již existující hudby, kterou divák zná, vyvolá v divákovi spontánně emoce v místech, kde tvůrci chtějí takového emocionálního účinku dosáhnout (Dušek, 2002, s. 10).

Hudbu ve filmu můžou postavy přímo slyšet nebo produkovat, pak ji nazýváme diegetickou. To je např. píseň Ty jsi úžasná puštěná z gramofonu při návštěvě Hubičkovy sestřenky. Nediegetická hudba, kterou postavy ve filmu neslyší, vytváří základ pro divákův prožitek scény. Podle Duška (2002, s. 25) je však hudba málokdy psychologizující, nevyjadřuje pocity a stavy hrdiny, kterého

sledujeme, protože filmům chybí hudební dramaturgové, kteří by skladateli pomohli s vytvořením celkové formální struktury filmové hudby a vystavět tak osu směřující k nejvyššímu vrcholu filmu.

Hudba ve filmu může mít několik funkcí, které se vzájemně nevylučují. Dušek (2002, s. 26) uvádí 10 základních.

1. *hudební ilustrace – asociace k pohybům a dalším vizuálním jevům*
2. *hudební stylizace reálných zvuků*
3. *reprezentace prostředí a času*
4. *deformace zvukového materiálu*
5. *prostředek autorského komentáře*
6. *hudba reálná – diegetická*
7. *prostředek vyjádření duševních stavů*
8. *základna pro divákovo vnímání*
9. *hudba jako symbol*
10. *formálně jednotící prvek*

První funkcí, kterou tvůrci využívali, byla ilustrace hudbou. Některé její principy jsou dnes používány v duchu grotesknosti (animovaný film), dodnes přetrvává i hudební ilustrace ve vztahu k vizuálnímu pohybu; hudební doprovod by měl odpovídat tempu a pravidelnosti pohybu zachyceného v obraze (Dušek, 2002, s. 27).

Do hudební podoby mohou být stylizovány reálné zvuky. Někdy je reálný zvuk zcela ztišen a nahrazen hudební stylizací, používány jsou prostředky zvukomalby (Dušek, 2002, s. 39). V hraném filmu je stylizace užita pro dosažení komiky nebo kontrastu k reálným zvukům. Vizuální realita je pak

hudbou změněna, je dosaženo snížení její realističnosti, vyvolání pocitů tajemna, fantastičnosti, komiky (Dušek, 2002, s. 41).

Filmová hudba dále reprezentuje, kdy a kde se děj odehrává. Tato její funkce je samozřejmá ve filmech historických, „*hudba koresponduje stylově nebo stylizačně s hudbou doby zachycené obrazem*“ (Dušek, 2002, s. 41). Například titulky Ostře sledovaných vlaků, které jsou zařazeny až ve 4. minutě filmu, podbarvuje vojenská hudba.

Za deformování zvukového materiálu se považuje studiové zpracování reálných zvuků bez ohledu na způsob jejich pořízení. Ve filmu hudba nebývá užita v podobě, v jaké by zazněla na koncertním pódiu, způsob snímání a zpracování filmové hudby se liší od obvyklých postupů nahrávání hudby.

Některé filmy nechávají výklad a pochopení filmu jako celku fantazii diváka, jeho filozofické a psychologické vyznění je proto individuální a silně subjektivní. Hudba v takových filmech pouze nepomáhá emocionálnímu vnímání sledovaných scén, ale klade divákovi otázky právě propojením s obrazem. Užitím hudby stojící v kontrapozici k dané scéně se vytvoří oblouk, který nechává divákovi možnost subjektivního významového vnímání, hudba je spíše komentářem k dané scéně než návodem k jejímu výkladu (Dušek, 2002, s. 56). Tvůrci užívají hudbu jako autorský komentář, pokud se snaží rozšířit vyznění scény o další rozměr. Možnost rozdílného subjektivního vnímání a prožitku dané scény umožňuje hudba stojící v kontrapozici dějové situaci či psychickému stavu hrdinů. Takovým propojením hudby s obrazem dochází k mystifikaci diváka, kterého to nutí se nad významem důkladněji zamyslet. Pak je hudba „*komentářem v pravém slova smyslu a nahrazuje komentář mluvený*“ (Dušek, 2002, s. 62).

Reálná vnitroobrazová hudba je v různé míře součástí většiny filmů. Vnímají ji postavy zachycené na obraze, můžeme vidět i její přímý zdroj, např. interpreta nebo gramofon. Ten hraje při návštěvě údajné Hubičkovy sestřence.

Nejširší oblast hudby používané ve filmu je hudba psychologizující a vyjadřující různým způsobem emoce hrdinů. Ve filmu může dojít k odosobnění mezi divákem a hercem způsobenému právě médiem – filmem samotným. Herec musí před kamerou podávat plnohodnotný výkon, který ale nemá okamžitou odezvu, jako je tomu v divadle. Emocionální a psychický prožitek hrdinů zachycuje film různými způsoby záběrů a střihů. Hudba může výsledné působení na diváka posílit, některé scény by naopak oslabila nebo pozměnila, a tak jsou ponechány tiché. Celkový dojem z hereckého výkonu je výsledkem hereckého výkonu i hudby, která prožitek hrdinových emocí umocňuje. Vyjádření emocí pomocí hudby nebývá komplikované, hudba odpovídá určité náladě (smutný hrdina – smutná hudba). Problém může být dekodování hudby jakožto prostředníka hrdinových emocí divákem v případech, kdy hudba ve vztahu ke konkrétní scéně není jednoznačná a může plnit některou z jiných funkcí (Dušek, 2002, s. 70). Funkčnost hudby bývá modifikována podle subjektivního vnímání a přiřazování hudby k emocím. Proto je náročné označit hudbu jednoznačně jako psychologizující a konstatovat její cílené vyznění.

Ve své podstatě je hudba základnou pro divákovo vnímání. Z dané scény vychází výrazně, koexistuje s ní v jedné výrazové rovině, dotváří její celkovou emocionální působivost právě díky silnému sepětí s vizuální a dějovou situací. Pokud by scéna v celkovém kontextu mohla vyvolávat emoce jiné, než jakých chtěli tvůrci dosáhnout, pocity postav jsou odlišné od těch, které by měly mít diváci, využijí jako návod pro divákovo vnímání hudbu.

Být základnou pro divákovo vnímání se podle Duška (2002, s. 78) stává základním úkolem filmové hudby. Existují i případy, kdy opodstatnění pro užití hudby v dané scéně postrádáme, a hudba v ní pouze dotváří atmosféru, její použití je zaměřeno pouze k posílení prožitku beze snahy propojit hudbu s filmovou situací i jiným způsobem.

Díky možnosti přiřazovat určitý typ hudby k určité životní situaci, může být hudba užívána jako symbol. Přiřazení dosáhnou tvůrci filmu prostřednictvím všeobecně známé hudby pojící k jedinečné životní situaci (např. svatební pochod) nebo vytvořením specifického propojení konkrétní hudby s konkrétní situací v daném filmu (může a nemusí se vizuálně opakovat).

V různé míře hudba sjednocuje celkovou formální výstavbu filmu. Protože je film sérií záběrů z různých prostředí a zachycuje dějovou linii v různých časech, hrozí roztříštění jednotlivých jeho částí na dílčí úseky. Vhodně vyřešená hudební koncepce může v rámci celého filmu díky své vlastní formální výstavbě celé dílo sjednotit. Často se pak objevuje princip návratu, reprízy. Opakování paradoxně autorovi umožňuje užití množství jiné hudby. Kdyby byla neustále uváděna nová hudba, divák by ztratil pocit soudržnosti a logiky. Pomocí hudby, kterou už zná, si podvědomě vytváří oblouky mezi momenty filmu, ve kterých tato hudba zněla, a tak vzniká opěrná kostra pro vnímání filmu jako celku (Dušek, 2002, s. 83).

### **3.11 Postprodukce**

Postprodukce je závěrečnou fází práce při tvorbě filmu. Probíhají během ní tři procesy: střih, zvukové míchání (doplnění ruchů a postsynchrony) a optické efekty (Monaco, 2004, s. 126).

Střih definuje Kokeš (2015, s. 31) jako „*koordinaci dvou samostatných záběrů, technický spoj mezi dvěma samostatnými kusy filmového pásu, nebo dvěma souvislými digitálními záznamy akce před kamerou*“.

Při sledování filmu se zdá, že střih přerušuje realitu, je manipulativní, proto filmaři využívají švenk – prudký pohyb kamery, který přenáší pohled z jednoho bodu a druhý. Podle Monaca (2004, s. 170) se zdá švenk realističtější, neboť zachovává integritu prostoru, pokud se však posuzuje střih a švenkování z hlediska pozorovatele, je opak pravdou. Psychologicky je totiž střih bližší



našemu přirozenému vnímání: napřed naši pozornost zaujme jeden subjekt, a pak druhý, obvykle nás nezaujme prostor mezi nimi, a když svou pozornost přesměrujeme z jednoho bodu na druhý, málokdy skutečně švenkujeme, přitom právě k prostoru mezi dvěma subjekty směřuje švenk naší pozornost (Monaco, 2004, s. 170).

Při analýze filmu nás zajímá střih jako kompoziční kategorie, to znamená tam, kde jej filmaři jako postup „*okázale neskrývají – dochází k viditelné časové výpustce ze snímané akce, nebo se změní pozice, ze které je snímána*“ (Kokeš, 2015, s. 32). Tak je tomu i v Ostře sledovaných vlacích. Mluví-li se o protrženém kanapi, následuje na něj krátký střih se záběrem na něj. Nejviditelnější střihy jsou pak užity tam, kde naznačují časový odstup od posledního záběru.

### **3.12 Analýza filmu**

V praktické části své práce se budu věnovat spíše interpretaci filmu Ostře sledované vlaky, proto zásady jeho analýzy v této kapitole zmiňuji jen velmi stručně.

K analýze filmu nestačí soupis a popis prvků, potřebujeme i předpokládat vztahy mezi nimi, které jsme vpozorovali – přípravě analýzy předchází pozorování (Kokeš, 2015, s. 59). Při rozboru díla si nevystačíme s jeho uspořádáním, naše předpoklady jsou ovlivněny našimi znalostmi, zkušenostmi a kulturním zázemím<sup>9</sup>.

Proces analýzy obsahuje sled postřehů, nápadů, předpokladů, i poznání o jejich možné nesprávnosti, hypotézy, které při analýze možná vůbec nevyužijeme (Kokeš, 2015, s. 60). Mezi výsledky pozorování musíme najít a vysvětlit

---

<sup>9</sup> Patří sem znalosti pojmů, jiných filmů, knih, studií, děl stejného autora, kulturně sdílené představy o výstavbě dobrého filmu, poutavého příběhu (Kokeš, 2015, s. 59)

souvislosti a na základě různých parametrů je uspořádat a dokázat (Kokeš, 2015, s. 92).

Segmentaci provádíme podle toho, jak a co si chceme zpřehlednit, podle toho jak dlouho, v jakém pořadí, jak často se ve filmu něco děje nebo se v něm objevuje nějaký prvek, postup, postava apod. (Kokeš, 2015, s. 93).

## 4 Divácká kompetence

Jako cíl zařazení filmu do výuky předpokládám rozvoj divácké kompetence. Tedy kompetence, kterou chápu jako dílčí kompetenci komunikativní. Je-li naším cílem to, že *„žák rozumí sdělením různého typu v různých komunikačních situacích, správně interpretuje přijímaná sdělení“* (RVP G, c2007, s. 10), nemůžeme film opomíjet, protože i ten je sdělením, které žáci mají umět interpretovat. Zařazením filmu do výuky zároveň naplníme výstup *„samostatně interpretuje dramatické, filmové a televizní zpracování literárních děl“* (RVP G, c2007, s. 15)

S diváckou kompetencí úzce souvisí i pojem filmová/divácká gramotnost. Tím se zabývá rozšiřující vzdělávací obor filmová výchova. Pokusím se tedy v této kapitole postihnout to nejpodstatnější, co si můžeme z filmové výchovy odnést pro literární výchovu pracující s filmem.

Filmová výchova nemá být primárně informativní, ale formativní. Neměla by být osekána na poznatky o filmu a jeho historii, ale proměňovat vztah žáků k umění i skutečnosti, měla by být zaměřena na kultivaci diváctví než na filmový dějepis.

Ideálním cílem filmové výchovy je *„kultivovaný divák motivovaný k celoživotnímu diváctví a vzdělávání“*, jehož prožitek je estetický a emocionální, kriticky přemýšlí a díky *„porozumění filmu, tvořivé práci s ním a rozlišování různých autorských přístupů poznává sám sebe, uvědomuje si svou*

*pozici ve vztahu ke skutečnosti a k druhým lidem, zaujímá stanoviska k sobě i světu, etabluje v sobě etické cítění a systém hodnot, za kterými si bude stát“* (Kršiak, Königsmarková, 2014).

Film nabízí skupinovou interakci diváctví, proto je skvělým nástrojem pro rozvoj divácké gramotnosti.

Ve filmové výchově tedy pozorujeme stejnou tendenci jako v literární, ve které usilujeme o rozvoj motivace dětí číst se zájmem, kriticky. Proto můžeme do jisté míry k filmu přistupovat stejně nebo přinejmenším podobně jako k literatuře. Vždy však záleží na volbě konkrétního filmu a jeho náročnosti, tedy i zkušenostech učitele i žáků.

Spojení literatury a filmu se nabízí z mnoha důvodů (viz kapitoly 1 a 2). Panuje všeobecná představa, že každý učitel češtiny má skvělé předpoklady pro interpretaci a analýzu filmového vyprávění. Film by však měl být ve výuce literatury zastoupen stejně jako ve výuce dalších předmětů. Nabízí se dějepis<sup>10</sup>, občanská výchova, výtvarná výchova, která má k analýze obrazu, pohybu kamery blíže než literatura, ale také informatika, ve které je možné např. analyzovat technickou stránku filmu.

Ideálním případem využití filmu ve škole by tak kromě filmové výchovy bylo systematické zařazení filmu do více předmětů, ať už do běžné výuky, či např. formou projektu, aby žáci poznali jednotlivé složky filmu a dokázali pak film vnímat jako celek.

---

<sup>10</sup> Filmem ve výuce dějepisu se zabývá příručka Ústavu pro studium totalitních režimů Dějiny ve filmu: Film ve výuce dějepisu z roku 2014.

# **PRAKTICKÁ ČÁST**

## **5 Ostře sledované vlaky – interpretace novely a její filmové adaptace**

Vzhledem k tomu, že v praktické části své diplomové práce bych ráda navrhla několik různých úkolů zaměřených na filmovou adaptaci novely *Ostře sledované vlaky* Bohumila Hrabala pro studenty středních škol, budu nejprve didakticky interpretovat obě díla.

Mým cílem je zaznamenat, jakým způsobem je chápu, jaké otázky ve mně vyvolávají a které z nich lze využít i při přípravě výukových aktivit. Dále chci zjistit, co je třeba si uvědomit před jejich zařazením do výuky, i jaké jsou možnosti využití dílčích částí příběhu ve výuce.

### **5.1 Interpretace novely *Ostře sledované vlaky***

#### **5.1.1 Stručný děj a interpretace novely**

Děj novely *Ostře sledované vlaky* se odehrává v zimě roku 1945. Mladík Miloš Hrma se po tříměsíční pauze vrací zpět do práce v železniční stanici, kde se zaučuje jako výpravčí. Popisuje chod stanice a jak vypadá dopravní kancelář. Seznamuje čtenáře se svými kolegy – výpravčím Hubičkou a panem přednostou.

Pan přednosta jako vášnivý holubář před válkou choval norimberské holuby, ale když Němci napadli Polsko, pořídil si polské rysy. Jedná se sice o nenápadný krok, kterým ale vyjádřil své vnitřní politické přesvědčení. Pan přednosta Milošovi vypráví, co se stalo ve stanici po dobu jeho nepřítomnosti, ptá se ho oklikou: jestlipak si všimnul, že nemají telegrafistku Zdeničku Svatou? Kritizuje výpravčího Hubičku, protože „pěkně proslavil“ staničku. Miloš vypráví o tom, jak v minulosti Hubička roztrhl s fešnou dámou

přednostenské kanape. Pan přednosta událost komentuje slovy: „*Kanape přetrhli, ale to je tím, že nic už nad lidma není, ani bůh, ani mýtus, ani alegorie ani symbol*“ (Hrabal, 1965, s. 19). Protože jsme na světě sami, nikdo nás nechrání, ani není morálním vzorem, je všechno dovolené – zabíjet nevinné lidi i roztrhnout kanape svého nadřízeného. Vedle sebe tak stojí událost ovlivňující světovou historii i zdánlivá malichernost.

Důvod Milošovy absence v práci se čtenář dozvídá v okamžiku, kdy jede na německém vlaku, kam ho naložili příslušníci SS, jejichž průjezd Hubička s Milošem zbrzdili. Miloš srovnává cestu s tím, jak „*si vyjel tenkrát před třemi měsíci za svou smrtí*“ (Hrabal, 1965, s. 28) – retrospektivně se vrací do doby před třemi měsíci, kdy se rozhodl odjet do náhodně vybraného města, a podřezat si žíly. Zachránil jej však zedník v bílých šatech. Bílá barva symbolizuje čistotu, zedník může být chápán jako anděl strážný. Teprve když mu vojáci dovolí vystoupit, sedne si na mrtvého koně (utrpení lidí během války je zobrazováno na zvířatech) a vzpomíná na noc, kterou strávil se svou dívkou, průvodčí Mášou, ale zvadl jako lilium, z čehož byl tak nešťastný, že se rozhodl spáchat sebevraždu. Nakonec dojde k tomu, že Němci jsou blázni na útraty druhých, zatímco on jen na útratu sebe. Neublížil by ale i on svým blízkým, pokud by se mu podařilo se zabít?

Stanicí projíždí vlak s dobyt看em, ale spadlo rameno semaforu, proto jej Miloš jede na kole zvednout. Do stanice přijedou dopravní šéf Slušný a rada Zednicek vyšetřovat incident s orazítkovanou zadnicí telegrafistky Zdenky Svaté. Díky nim se objevuje odlišný pohled na válku než doposud. Kolaborant Zednicek vytýká Hubičkovi, že zatímco nejušlechtilejší krev za ně nasazuje životy, on zneuctí razítka a hanobí státní jazyk – němčinu.

Výpravčí Hubička Miloše seznamuje s plánem vyhodit do povětří ostře sledovaný muniční transport, který bude v noci projíždět jejich stanicí. Miloš se znovu setkává s Mášou, která jej zve pozítří na návštěvu, nemá mu nic za

zlé. Proto jde Miloš požádat paní přednostovou, aby ho zaškolila. Ta jej uklidní, že všechno pozítří půjde.

Když odbíjí půlnoc, vchází do dopravní kanceláře Viktoria Freie, která dovezla bombu, se slovy „*Ich muss nach Kersko.*“ (Zde je možné poukázat na pouto místa s autorem, který píše o tom, co skutečně zná). Miloš k Viktorii pocítí takovou důvěru, že se jí svěří se svým trápením a ta jej zaškolí, zatímco za oknem je vidět nálet na Drážďany. Milníky v dějinách se odehrávají na pozadí událostí významných pro jednotlivce. Miloš zjistí, že přednostenské kanape je přetržené, ale poprvé v životě pocítí klid. Pan přednosta nálet komentuje: „*Neměli jste se pouštět do války s celým světem!*“ (Hrabal, 1965, s. 71). Považuje spojenecký nálet na Drážďany za odplatu pro Němce. (Díky zmínce o náletu můžeme děj novely datovat přesněji, než je tomu na začátku novely: „*tenhleten rok, rok pětáctýřicet*“ (Hrabal, 1965, s. 5).

Výpravčí Hubička oznamuje, že vlak přijede za půl hodiny. Miloš se svěřuje výpravčímu, že už je *mužskej* zrovna tak jako on a ničeho se nebojí, je naprosto klidný. Cítí se způsobilý k odvážnému činu jen proto, že už není panic: „*Za dvacet minut přijede můj vlak naložený střelivem a já budu mít možnost vykonat velkou věc, protože už nejsem zvadlé lilium.*“ (Hrabal, 1965, s. 74).

Bombu Miloš po dohodě s Hubičkou shazuje seshora z ramena semaforu doprostřed vlaku, jenže je postřelený a spadne. Podaří se mu však také postřelit jednoho vojáka, se kterým pak leží v příkopu. Voják volá matku svých dětí, Miloš myslí na svou maminku a napadá ho, že kdyby nebyla válka, žili by a třeba by si rozuměli – oba mají na světě někoho, komu budou zbytečně chybět. Před smrtí ještě Miloš stihne zahlédnout výbuch vlaku a do své poslední chvíle drží mrtvého německého vojáka za ruku, do které mu vloží jeho přívěsek ve tvaru čtyřlístku pro štěstí, a opakuje, že kdyby Němci nerozpoutali válku, teď by tam spolu neleželi. Válka zasahuje do života všem, i těm, kdo v ní neválčí, ale nezůstanou pasivní, jako Miloš.

## 5.1.2 Téma

Mezi hlavní témata novely patří proměna chlapce v muže, intimita, hrdinství. Autor kritizuje válku, protože lidé kvůli ní zbytečně umírají.

## 5.1.3 Kompozice

Kompozice je chronologická, místy retrospektivní, často se objevují volné asociace – vypravěč od vyprávění hlavní linky odbočuje a vypráví historky atd. Autor používá metodu koláže, kdy stejnou váhu přikládá osobnímu traumatu i atentátu na muniční vlak.

## 5.1.4 Jazyk

Autor užívá spisovnou a hovorovou češtinu, vzhledem k historickému kontextu se objevují např. německé názvy institucí i celé věty pronášené německými postavami v jejich mateřštině, v přímé řeči se objevují vulgarismy.

Jména některých postav jsou symbolická; výpravčí Hubička je proutník, Zdenička Svata si klidně nechá orazítkovat zadnici, takže ve skutečnosti svatá není, dopravní šéf, který dbá na dodržování předpisů se jmenuje Slušný, Viktoria Freie má přinést vítězství a svobodu. Naopak pan přednosta a paní přednostová vůbec nejsou jmenováni, jako by postavy byly definovány jen titulem své funkce (v případě paní přednostové dokonce povoláním jejího manžela), pravděpodobně proto, že vypravěč Miloš je vnímá jako své nadřízené a jménem je neoslovuje.

## 5.1.5 Poselství textu

I za války lidé žili obyčejný život, řešili jak každodenní starosti, tak problémy vyplývající z jejich věku, sociálního postavení nebo povolání. Na pozadí historických událostí druhé světové války v Protektorátu Čechy a Morava sledujeme příběh mladého nezkušeného Miloše Hrmý, který řeší starosti přiměřené jeho věku. Válka a její hrůzy se k Milošovi dostávají „po kolejích“.

Železniční staničkou, ve které pracuje, projíždějí transporty se zbraněmi, dobyt看, nebo vojáky. Jinak se však jeho života nedotýká – žije u rodičů, začíná pracovat, prožívá první lásku a své selhání, které se pro něj stává důvodem k pokusu o sebevraždu. Postupně dospívá v muže a teprve, když je mužem v sexuálním slova smyslu, může projevit hrdinství, odvahu a zasáhnout do války tím, že pomůže partyzánům.

### **5.1.6 Co je možné využít ve výuce**

Hlavní hrdina je středoškolákům blízký věkem a tím, co v osobním životě prožívá. Vzhledem k tomu, že je celá novela vyprávěna v ich formě, může žáky snadno vtáhnout do děje. Stejně tak je pravděpodobně zaujme erotický podtext nebo některé absurdní situace (např. dědeček hypnotizující německé tanky).

Objevuje se retrospektivní kompozice. Vzhledem k tomu, že novela je na rozdíl od některých jiných Hrabalových děl výrazně dějová, je možné ji využít k představení jeho typického autorského stylu – vyprávění historek, vzpomínek.

## **5.2. Interpretace filmu Ostře sledované vlaky**

### **5.2.1 Shrnutí a interpretace děje filmu**

Film začíná tím, že se Miloš představuje. Divák sleduje, jak mu maminka pomáhá oblékat si železničářskou uniformu a jeho hlas jako vypravěč popisuje to, co divák vidí. Tyto záběry se střídají se záběry na fotografie členů rodiny, o kterých Miloš mluví. Poté, co Miloš vypráví o pradědečkovi, který celý život nic nedělal a bral rentu, mu maminka říká, že má uniformu a zase to někdo z rodiny někam dotáhl a celé město jim bude závidět. Vzniká tak komický kontrast mezi tím, co řekl Miloš, a tím, jak situaci vnímá jeho maminka.

V okamžiku, kdy je Miloš oblečen a připraven k odchodu do práce, zabírá jej kamera postupně od nohou po hlavu a začíná hrát slavnostní hudba, která



zesiluje, odpovídá tomu, o jak výjimečnou událost v Milošově životě se jedná. Při záběru na Milošův obličej na límci můžeme vidět jeho hodnost, když mu dosedne čepice na hlavu, hudba se proměňuje, slavnost prvního oblékání uniformy je u konce.

Vypravěč mluví plynule, jako by opravdu mladý kluk vyprávěl o svých předcích. Plynulost mluvy zvýrazňuje spojka *a* na začátcích vět. („*A děda neuhnul a už říšské armádě nic nestálo v cestě. (...) A celé město ví, že chci být výpravčím, abych nic nedělal, zatímco oni musí dřít a dřít a dřít.*“) Poté následují titulky podložené pochodovou hudbou, za kterými se promítají dobové fotografie.

Pan přednosta krmí holuby, mluví s nimi jako s dětmi, oslovuje je *koťátka, koťátka moje májový, kluci moji, kuřátka*. Miloš se u něj hlásí do služby. Výpravčí Hubička pak Milošovi vysvětluje, jak fungují návštěvidla. V následujících scénách stojí vedle sebe, synchronizovaně se pohybují. Scény beze slov, kdy v kanceláři všichni sedí a jen tikají hodiny a jsou slyšet telegraf a ostatní stroje, znázorňují stereotyp ve stanici.

Zaběhnutý chod stanice naruší až příjezd osobního vlaku, konduktérka Máša na Miloše volá a chválí ho, že mu to sluší. Je to ona, kdo je ve vztahu aktivnější, přímější. Hraje romantická hudba, chtějí se políbit, ale Hubička píská, vlak se rozjíždí a Miloš zůstane stát na perónu s nastavenou pusou, do které mu Hubička vloží píšťalku. (Film díky svým obrazovým možnostem vytváří komiku, kterou novela neumí.) Ptá se pak Miloše, jaká Máša asi je. Ten mu odpovídá, že hodná. To je podle Hubičky každá, ale co jinak? Sledujeme rozdíl mezi zkušeným lamačem dívčích srdcí a nezkušeným klukem, který prožívá první lásku. Podle pana přednosta je žena ozdoba, později Miloše nabádá, ať si nebere příklad z Hubičky. Oba dva se Miloše snaží poučit, ale každý jinak. Zatímco výpravčí Hubička jej svými otázkami provokuje k tomu, aby ve vztahu

s Mášou pokročil, a dává mu najevo svou převahu, pan přednosta chce zabránit tomu, aby měl Hubička na Miloše špatný vliv.

Při příjezdu dopravního rady hraje slavnostní hudba. Rada popisuje postup německých armád a rozmisťuje podle nich razítka po mapě. Z moci své funkce by měl pravděpodobně raději kontrolovat, jak funguje železniční stanice, místo toho nejspíš jezdí od stanice ke stanici a šíří propagandistické myšlenky. Tvrdí, že situace je kromobyčejně příznivá, ale vzápětí vysvětluje, kde všude se armády takticky stáhly nebo ustoupily, čímž si protirečí. Hubička se ptá: „*Ale proč?*“ Rada ho pochválí za správný dotaz a odpovídá s dětskou radostí, že tak vlákáme nepřítele do pastí. Mluví v množném čísle, jako by taky bojoval na frontě nebo taktiku armád organizoval.

Na další „*A proč?*“ rada odpovídá: „*Protože abychom se všichni měli dobře.*“ Opravdu je to důvod, proč vést válku? Nelze zajistit blahobyt jiným způsobem? Hubička a Miloš vedou s radou absurdní rozhovor. Rada nepoužívá skutečné argumenty, mluví v naučených frázích („*Pár českých šovinistů si myslí, že zvrátí chod dějin. Vůdce to s námi myslí dobře i s dobrými Čechy.*“), Hubička ho záměrně provokuje svým „*a proč?*“, Miloš se stejně ptá doopravdy. Tak se s Hubičkou doplňují, a to vytváří vtip, ačkoli situace je vážná. Zaženou v podstatě svými dotazy radu do kouta a ten proto naposledy odpovídá: „*Protože si to vůdce přeje a basta!*“ Jediný, kdo má z šéfa respekt, je přednosta, který sleduje Hubičku káravým pohledem.

Za výpravčím Hubičkou přijede údajná sestřenice, sedí v kanceláři na kanapi, z gramofonu hraje píseň „Ach, ty jsi úžasná“. Přednosta i Hubička ji zahrnují komplimenty, Miloš klopí stydlivě hlavu. Přednosta pak sedí se ženou u večere a je slyšet, jak se sestřenka dole směje. Pan přednosta oznamuje ženě, že bude muset dolů, ale dostane vlnu, kterou je třeba smotat do klubíčka. Paní přednostová poznala jeho záměr, proto použila záminku, proč musí zůstat doma, a přednosta ji poslouchá. Přednosta se rozčílí, že „*nad lidma vůbec nic*

není,“ později křičí do světlíku: „*Hroznej úpadek mravů, nic mu není svatý, církev stojí na hliněných nohou!*“ Nikdo v dopravní kanceláři si z toho nic nedělá, jeho názor zůstává bez odezvy. Dokud byl v kanceláři s mladou sestřenkou, nepřipadalo mu, že společnost upadá, ale když mu manželka po večeři nedovolila se vrátit do kanceláře, káže o dobrých mravech.

Výpravčí Hubička se zavírá se sestřenkou v kanceláři přednosta a prosí Miloše, aby vzal službu za něj. Za Milošem se cestou ze služby zastaví Máša, když se chtějí políbit, ozve se zvuk trhání látky, jak Hubička přetrhl přednostenské kanape. Už podruhé Miloše s Mášou vyrušil – na jednu stranu Miloše ponouká, aby vztah s Mášou posunul dál, na druhou stranu mu vždycky sblížení s ní překazí.

Ráno Hubička stojí na peróně a píská si. Pan přednosta zjišťuje, že přetrhli kanape. Prohlašuje: „*Vidí na nebi jen samý prasárny.*“ Hubička se znovu ptá Miloše: „*Jaká je ta tvoje holka?*“ - „*Hodná.*“ - „*To není všechno. Jaká je v posteli?*“ Milošovu odpověď neslyšíme, hlučí projíždějící vlak, Miloš jen krčí rameny. Působí rozpačitě, nesměle, jako by ani nevěděl, na co se ho Hubička ptá.

Jaro.

Ve stanici stojí vlak se zdravotními sestřičkami. Miloš jde okounět. Když se jde Miloš podívat do vlaku, do kterého mezitím přistoupili vojáci jdoucí kolem, hraje hravá hudba. Jakmile si ho všimnou zatáhnou závěsy.

Znovu přijede osobní vlak s Mášou. Ta Milošovi oznamuje, že pojedou ke strejčkovi a budou tam spát. Máša má nad Milošem navrch, stojí na nástupních schůdcích vlaku, zatímco Miloš na nástupišti. Když se vlak rozjíždí, Máša se jistě opře o zábradlí. Miloš běží za vlakem a nesměle jí mává.

Miloš a Máša jsou u strýčka ve fotoateliéru. Strejček fotografuje děvčata, Máša mu pomáhá, strýček se chová žoviálně. Rodiče čekající s dětmi na

vyfotografování jim zakrývají oči a nakonec celá rodina odchází. Miloš má kolem sebe muže, kteří to s ženami umí, proto si možná připadá ještě více nejistý. Když se Miloš s Mášou líbají se v temné komoře, nevyruší je Hubička jako vždycky, ale strýček, který z nich má legraci. Milošovi to pravděpodobně spíše ubírá sebevědomí.

Večer Miloš a Máša osamí, Miloš je oblečen jen v košili, na hlavě má ale pořád služební čepici, ve které vypadá vtipně, navíc působí jako malé dítě – jde si lehnout do postele a ani si nesundá z hlavy čepici. Z kuchyně, kde strýček večerí, hraje rádio, dveře nejdou zavřít. Máša se k Milošovi vine, ale ten ji odmítá, protože všechno je slyšet. Máša si ostentativně odnese peřiny a lehne si jinde.

Ráno Miloš sedí na posteli a zapíná uniformu, když začne nálet. Střecha ateliéru se zborťí a strýček se v posteli pod širým nebem hystericky směje. Čemu? Tomu, že přišel kvůli válce o střechu nad hlavou, nebo že přežil? Nebo, že se ho válka tak dlouho netýkala?

Miloše odvádí recepční v hodinovém hotelu po schodech kolem zedníka v bílých montérkách, který vytlouká omítku. Miloš a recepční vedou absurdní dialog: „*Kde máte slečnu?*“ - „*Na co slečnu?*“ - „*Vy ji s sebou opravdu nemáte? A nepotřebujete? A za hodinu musíte pryč.*“ Miloš nechápe, že do hodinového hotelu obvykle hosté nechodí sami, opět působí spíše jako dítě než mladý muž. Zamkne se na pokoji a napouští vodu do vany, stále je slyšet zedníka, jak tluče do zdi. Miloš si připravuje břitvy, zedník pořád pracuje. Miloš vlez do vany, vrazí ruku na břitvu připravenou v mezeře mezi prkny dřevěné stoličky.

Zedník prorazí zeď, zděsí se a vyrazí dveře do Milošova pokoje. Recepční hystericky vykřikuje, zedník nese chodbou bezvládného Miloše, který má kolem pasu přehozený ručník. Na dveřích, kterými projdou, visí plakát s rukou a nápisem „*Zachvátí-li tě, zahyneš!*“ Na ruce je nakreslený symbol srpu a

kladiva, pod ní Pražský hrad. Záběr na plakát trvá ještě několik vteřin poté, co zedník s Milošem zmizí za dveřmi, proto tam pravděpodobně není náhodou. Můžeme ho chápat jako protikomunistický v době, kdy se film odehrává, nebo v době vzniku filmu (tedy vyjádření názoru tvůrců filmu), nebo pouze předloktí jako symbol právě proběhlého Milošova pokusu o sebevraždu.

Miloš se probouzí v nemocnici, prohlíží si obvázané ruce. Hubička se Zdeničkou slouží sami. Ta výpravčího provokuje, a ten jí obtiskává razítka na pozadí. Když to Zdenčina maminka ráno zjistí, zhrozí se. Miloš mluví s doktorem o tom, co se mu stalo, diagnóza zní ejakulatio praecox.

Maminka odvede Zdeničku na policii: „*Copak je to možný? A ve službě!*“ Sledujeme absurdní jednání další postavy – nevdá jí vyhrnout Zdenče sukni a ukázat policistům její orazítkované pozadí, ale že jej viděl Hubička ano. Možná jí ale nejde o zneužití, ale o to, že se incident s razítky stal v práci. Policista rozhodne: „*Matko, pojedem s tím na okresní soud!*“

Lékař Miloše propouští a ačkoli je také mladý, otcovsky mu radí, ať myslí na něco jiného a nechá se zaškolit nějakou starší „ženskou.“ Šeptá mu důvěrně do ucha.

U soudu způsobí Zdeniččina zadnice pozdvižení – odsouzený se nestačí divit, soudce je spíše pobaven: „*To jste si jistě vymysleli nějakou novou společenskou hru?*“ Následně konstatuje, že záležitost musí prošetřit jedině na státních drahách. Instituce přehazují vyšetřování jedna na druhou, nikdo neví, co s tím, což je téma stále aktuální, nezávislé na době.

Miloš se hlásí u dopravního rady zpět do služby. Dozví se, že mládenci sotva odrostlí Hitlerjugend bojují za lepší Evropu, za lepší zítřek, zatímco on svůj život maří. Rada mu vytýká, z jaké rodiny pochází, že dědeček hypnotizoval tanky osvobozující Prahu. Miloš se podle něj chtěl vyhnout službě říši, dopustil se sabotáže, klidně ho za to může žalovat. Miloš bez skrupulí cizímu člověku,

navíc nadřiznému řekne, proč se pokusil o sebevraždu, ale s Mášou o svém problému nemluví.

Pan přednosta Milošovi po návratu do služby také vyčiní: „*Pěkně jste naši staničku proslavili, takhle ze svého přednosty stahujete kůži.*“ Miloš se přišel přihlásit stejně jako poprvé k holubníku – jde o princip opakování. Miloš přednostu žádá, zda by ho jeho paní nemohla zaškolit. Vypadá to jako by neměl žádné zábrany a nastavené meze toho, co je ve vztahu k ostatním vhodné a co ne.

Běžný chod stanice je narušený varováním před esesáckým vlakem, který je na cestě sem. Všichni se schovají, Miloš jediný zůstane stát s otevřenou pusou na peróně. Příslušníci SS ho naloží na lokomotivu. Jedou beze slov, hraje jen hudba. Když si všimnou jeho jizev, nechají ho vystoupit.

Hubička mu po návratu poděkuje, že „*to vzal za něj. Do smrti dobrý.*“ (Milošovu smrt nakonec právě on nepřímo zavíní. Během průjezdu muničního vlaku stanicí bude probíhat vyšetřování Hubičky, který nebude moci odejít.) Najednou Hubička Miloše nebere jako chlapce, ale jako sobě rovného a seznamuje ho s plánem vyhodit do povětří ostře sledovaný muniční vlak. Společně plánují, jak to nejlépe provést.

Opět projíždí Máša, už se nezlobí, a domluví se s Milošem, že se pozítří uvidí. Miloš se jde zeptat paní přednostové, jestli by ho nezaškolila, jak mu poradil lékař. Vůbec mu není trapné, zeptat se na něco tak intimního manželky svého nadřizného. Bylo by to možné v té době ve skutečnosti? Nebylo tabu o takových věcech mluvit? Není to vlastně tabu dodnes? Jak to, že Miloš ve vztahu k Máše má zábrany, ale ve vztahu k paní přednostové ne?

V noci sedí Hubička a Miloš v kanceláři a Hubička předčítá z novin: „*Brambory obsahují mnoho škodlivých látek lidskému tělu nebezpečné.*“ Střetávají se s naprosto všedními, nepodstatnými informacemi. Proč

v novinách nechte o válce, která se jich tuhle noc týká ještě více než kdy jindy? Do kanceláře vchází Viktoria Freie, všimne si jizev na Milošově zápěstí, Hubička jí něco šeptá. Pravděpodobně jí vysvětluje, proč se Miloš pokusil o sebevraždu. Viktoria požádá, zda si může ve stanici zdřímnout. Miloš pro ni připravuje přednostovo kanape. Chystá se odejít, Viktoria poznamenává, že by ji tam snad nenechal samotnou. Miloš odvětví, že se zeptá, ale než to stihne, Hubička ho strčí do dveří. Nakonec je tedy tou, která Miloše zaškolí, Viktoria, která dovezla bombu k odpálení vlaku. Z Miloše se stane „*opravdickej mužskej*“ – stejně jako Hubičkovi se mu podaří přetrhnout přednostovi kanape. Hraje dramatická, slavnostní hudba.

Ráno přednosta zjišťuje škody, Miloš si na peróně, stejně jako Hubička po návštěvě sestřenice, píská. Je „*klidnej, nikdy nebyl tak klidnej jako dneska.*“ Přijíždí traťmistr a Zdenička s matkou. Hubička a Miloš vědí, že vlak přijede za pár minut, ale je zahájena disciplinární komise proti výpravčímu Hubičkovi. Traťmistr začíná svou promluvu stejně jako minule: „*Situace našich vojsk je kromobyčejně příznivá.*“ V kanceláři panuje napjatá atmosféra, cinkají stroje, Hubička a Miloš se po sobě dívají. Miloš jde pro bombu do šuplíku. Zdenička popisuje průběh razítkování – hráli na fanty. Ve chvíli, kdy říká: „*Smrt letí...*“ Miloš odchází. Smrt letí a Miloš odchází zemřít, aniž by kdokoli kromě Hubičky tušil, že se to může stát.

Před stanicí na Miloše čeká Máša, sedne si na vůz a čeká, až se Miloš vrátí. Hubička je nervózní, sundává si čepici a otírá zpocené čelo. Když traťmistr zjistí, že Zdenka k razítkování přistoupila dobrovolně (chtěla si lehnout a čekat, co to bude dělat), rozhodne, aby vyšetřování neskončilo beztrestně, protože se sice nejedná o zločin omezování osobní svobody, ale je to hanobení státního jazyka němčiny.

Miloš na semaforu počká na několikátý vagón a shodí bombu. Sleduje, jak vlak ujíždí, když ho voják z vlaku postřelí. Miloš ze semaforu spadne na jeden

z vagónů a vlak odjíždí. Traťmistr prohlásí, že Češi jsou smějící se bestie. Zvoní zvon. Na konci filmu stojí všichni před stanicí, k Máše se přikutálí Milošova čepice. Zatímco Miloš umíral, oni řešili razítka na zadnici.

### **5.2.2 Poselství filmu**

Ve filmu sledujeme nezkušeného, k ženám velmi zdrženlivého naivu Miloše Hrmu a jeho proměnu v muže. Zlomem v této jeho proměně je neúspěšný pokus o sebevraždu, který jako by znamenal znovuzrození, něco, čím si Miloš musel projít, aby skutečně dospěl. O to se přičiní také výpravčí Hubička, jehož vztah k Milošovi se změní poté, co se Miloš vrátí z vlaku SS (Hubička ho pak seznámí s plánem vyhodit do povětří muniční vlak a nakonec po příjezdu Viktorie Freie domluví, že ho zaškolí). Neproměňuje se tedy jen Miloš, ale také chování výpravčího Hubičky, který Miloše teprve poté, co za něj vezme cestu na lokomotivě s příslušníky SS, začne brát jako sobě rovného.

### **5.2.3 Co je možné využít ve výuce**

Hlavní hrdina je středoškolákům blízký věkem a tím, co v osobním životě prožívá. To, čím pro ně je film atraktivní, je nepochybně humor a milostné scény.

## **5.3. Srovnání novely a filmu**

Nejvýznačnější rozdíly vyplývající ze vztahu předlohy a adaptace jsem popsala v kapitole Adaptace. Nyní chci před návrhem aktivit shrnout své poznatky z interpretace novely a její adaptace, které je podstatné si uvědomit pro jejich využití ve výuce.

Nejzásadnější rozdíl ve způsobu vyprávění mezi novelou a filmem je v kompozici. V novele autor využívá retrospektivní princip, film je vyprávěn chronologicky. Tento rozdíl je rozpoznatelný po prvním přečtení a zhlédnutí,



popíše jej i žák, který nezná terminologii. Tu můžeme na základě komparace žákům představit.

Více než v knize vynikají ve filmu vztahy ve stanici. Ve filmu totiž nesledujeme vnitřní svět vypravěče, proto mohla interakce postav dostat větší prostor, než tomu je v předloze k němu. Ze stejného důvodu působí Miloš ve filmu naivněji než v novele.

Ve filmové adaptaci nicméně zůstávají stěžejní témata její předlohy – první láska, zklamání, pokus o sebevraždu, proměna chlapce v muže i každodenní život během války a hrdinství jednotlivce.

## 6 Návrhy výukových aktivit

Cílem praktické části mé diplomové práce je navrhnout několik různých aktivit<sup>11</sup> zaměřených na filmovou adaptaci novely *Ostře sledované vlaky* Bohumila Hrabala pro studenty středních škol. Novela vyšla poprvé v roce 1965 a film podle ní natočil režisér Jiří Menzel o rok později.

Moje původní idea při návrhu tématu práce byla zaměřit se na srovnání poetiky knih Bohumila Hrabala a filmů Jiřího Menzela natočených podle nich, což je ovšem velmi široký problém. Nakonec z těchto mých úvah přirozeně vyplynuly *Ostře sledované vlaky*. Jednak jsou kniha i film významné pro českou kulturu, jednak jsou považovány za díla, se kterými by středoškoláci měli být seznámeni, a novela často bývá v seznamu četby pro ústní část státní maturitní zkoušky z českého jazyka.

Moje představa toho, jak budou aktivity vypadat, se během psaní diplomové práce také měnila. Původně jsem na návrh aktivit, které budou využívat filmovou adaptaci pohlížela velice obecně – mým hlavním cílem bylo

---

<sup>11</sup> Používám pojem aktivita, protože ne vždy se bude jednat o přípravu na celou vyučovací hodinu, ale např. o dílčí aktivitu v hodině nebo naopak o projekt vyžadující časovou dotaci delší než jedna hodina.

nevyužívat film ve výuce bezúčelně. Konkrétnější nápady na možnost využití filmové adaptace se začaly rýsovat až během zpracování teoretické části práce, kdy jsem se blíže zaměřila na film jako umění, a především jeho podobnosti s literaturou. Podstatný byl také výběr jednoho díla a jeho adaptace, který mi umožnil propojit obecné nápady s vhodnými scénami filmu či pasážemi knihy.

Byla bych ráda, aby mnou navržené aktivity byly využitelné v kterémkoli ročníku střední školy, bez ohledu na to, o který typ SŠ se jedná, a bez ohledu na ŠVP konkrétní školy (pokud by se vyučovala literární historie diachronně, byly by všechny aktivity využitelné až ve čtvrtém ročníku). Proto u jednotlivých aktivit nebudu uvádět, pro který ročník jsou určeny, ale spíše s jakými prekoncepty žáků daná aktivita počítá, jaké znalosti, schopnosti a dovednosti vyžaduje. Aktivity budou různorodé a každá bude vyžadovat různou míru znalostí žáků, proto bude možné některé vybrat pro žáky 1. ročníku, jiné bude možné využít v rámci volitelného literárního/filmového/kulturního semináře.

U jednotlivých aktivit vždy nejprve charakterizují jejich záměr, zdůvodním jejich postup a výběr textových i filmových ukázek. Zaznamenám i vývoj svých nápadů a případné obměny, nebo možnosti rozšíření aktivit, které se u nich nabízejí.

Následně bude uvedena klasická příprava, tedy postup během hodiny, rozfázování aktivity podle modelu E-U-R i předpokládané trvání dílčích aktivit v hodině. Pokyny učitele v nich označuji kurzívou.

Literární i filmové ukázky k výukovým aktivitám jsem zařadila do přílohy. Filmové ukázky ve formátu .mp4 jsem vytvořila v programu Easy Movie Maker z originálního DVD vydaného společností Bonton Entertainment Group.

## 6.1 Film jako motivační prvek v hodině

Využití ve výuce literatury motivační potenciál filmu považuji za nejjednodušší z možností, které se nabízejí, rozhodně však nemůžeme, chceme-li využít ve výuce film, zůstat jen u ní. Těžit z atraktivity filmu pro žáky nám však může pomoci přivést je ke čtení, proto ji chci v následující aktivitě využít.

Počáteční inspirací k vytvoření této aktivity metoda Sekvence (Sequenzmethode), kterou popisuje Luca (1994, s. 34). Ta spočívá v tom, že film je pozastavován na předem vybraných místech a diváci si zapisují, co je při sledování filmu napadá, co viděli, co ještě chtějí vidět, jak si přejí, aby děj filmu pokračoval. Metoda mě zaujala zejména pro prostor k utřídění myšlenek, který dává divákovi při sledování filmu. Považuji však za vhodné použít ji při sledování celého filmu nebo jeho delší části. Není mým zájmem, aby film ve výuce literatury literaturu nahradil, proto ji považuji za vhodnou přímo pro filmovou výchovu. Pro aktivitu využívající motivační potenciál filmu jsem využila princip, na kterém tato metoda stojí – předem jsem vybrala ukázkou z filmu a úkolem žáků bude mimo jiné odhadnout, jak příběh bude pokračovat.

Žáci pro tuto aktivitu nemusí znát ani jedno z děl, naopak je žádoucí, aby nevěděli, co se v příběhu stane. V úvodní části hodiny shlédnou ukázkou (ukázka 1 A), ve které Miloše naloží na vlak esesmani a odváží ho. Ukázka však skončí ještě předtím, než vlak zastaví a Miloš dostane povolení vystoupit. Volila jsem záměrně takovou ukázkou, která je napínavá a lze předpokládat, že diváci, tedy žáci, v ní sympatizují s hlavním hrdinou a obávají se o jeho osud. Napětí ukázky vyplývá z toho, že žádná z postav nemluví, vše se odehrává v pohledech a gestech.

Úkolem žáků bude poznamenat si, co je na ukázce zaujalo, co očekávají, že se s Milošem stane (zatkou ho, zastřelí, pustí, budou ho vyslýchat) a na základě čeho tak usuzují. Své myšlenky proberou ve dvojicích.

Následně si každý žák přečte ukázkou (ukázka 1 B). V té Miloš popisuje průběh cesty s esesmany, ale také vzpomíná na svůj pokus o sebevraždu. Myslí tedy na smrt – jednou už jí unikl, ale tentokrát se mu to možná nepodaří. Nakonec ho právě jizvy na zápěstích zachrání a je propuštěn.

V ukázkách je nejzřetelnější rozdíl v tom, že z té filmové nelze poznat, jak Miloš situaci prožívá, co si myslí o esesmanech na lokomotivě.

Po čtení si žáci jednotlivě odpoví na následující otázky, odpovědi si zaznamenají.

Proč byl Miloš naložen na vlak? Co Milošovi pomohlo k propuštění? Jak probíhala cesta? S čím ji Miloš srovnává?

Ve společné diskuzi řízené učitelem dojde ke shrnutí, vyjasnění výkladu děje ukázky.

V závěru hodiny se každý žák zamyslí nad rozdílem ve svých očekáváních a toho, co si přečetli v ukázce. Opět proběhne rozhovor ve stejných dvojicích jako po zhlédnutí ukázky. Žáci si navzájem sdělí, k čemu dospěli. Poté proběhne závěrečná diskuze.

Uvažovala jsem i o variantě, ve které by v závěru žáci zhlédli pokračování ukázky 1 A, ale zavrhla jsem ji z toho důvodu, že cílem celé hodiny není, aby žáci srovnávali úryvek z knížky a filmu.

### **6.1.2 Příprava aktivity Film jako motivační prvek v hodině**

**Časová náročnost:** 45 minut

**Cíl:** Žák na základě kontextu filmové ukázky předvídá vývoj následujících událostí v příběhu, své tvrzení podloží argumenty. Následně interpretuje ukázkou z novely a srovná svoje očekávání s vývojem v ní.

**Metody:** diskuze, sledování filmu s předvídáním

**Pomůcky:** ukázka 1A, ukázka 1B, projektor

## **Postup**

### **Evokace (15 minut)**

*V dnešní hodině se budeme zabývat dílem *Ostře sledované vlaky* Bohumila Hrabala. Děj této novely, která byla zfilmovaná režisérem Jiřím Menzelem se odehrává na konci druhé světové války. Právě z tohoto filmu si za chvíli pustíme krátkou ukázkou. Hlavním hrdinou, kterého v ní mimo jiné uvidíme, je Miloš Hrma, který se zaučuje na výpravčího v malé železniční stanici, jejíž poklidný chod válka narušuje. Během sledování ukázky si průběžně zaznamenávejte vše, co vás v ní zaujme. (2 minuty)*

### Ukázka 1 B (cca 2 minuty)

*Diskuze: Co jsme právě viděli? Jaká byla situace? Co se dělo? Co jste si během sledování poznamenali? (3 minuty)*

*Jak myslíte, že bude film pokračovat? Co se s Milošem stane? Podle čeho tak soudíte? Zapište si. Až to budete mít, proberte svoje očekávání ve dvojici. (7 minut)*

### **Uvědomění (20 minut)**

*Pojďme tedy zjistit, jak Milošova jízda na lokomotivě probíhala a jak dopadla podle předlohy k tomuto filmu. Každý si potichu přečtete ukázkou, kterou dostanete a poté písemně odpovězte na otázky napsané na tabuli. (15 minut)*

### Ukázka 1 A

Zatímco žáci čtou, učitel napíše na tabuli nebo promítne následující otázky:

- Proč byl Miloš naložen na vlak?
- Co Milošovi pomohlo k propuštění?

- Jak probíhala cesta?
- S čím ji Miloš srovnává? Proč asi?

Diskuze: *Jak jste odpovídali na otázky? Odlišovala se tato ukázka od filmové, kterou jsme viděli na začátku hodiny?* (5 minut)

**Reflexe** (10 minut)

*Zamyslete se a pak opět proberte ve dvojicích, jak se lišila vaše očekávání od toho, co jste právě přečetli? Podle čeho jste usuzovali, že Miloše nechají jít? Co naopak nasvědčovalo tomu, že ho zastřelí?* (3 minuty)

Diskuze: *K čemu jste došli?* (7 minut)

## 6.2 Vypravěč

Prostřednictvím této aktivity, bych chtěla žákům ukázat, že jeden z největších rozdílů mezi literaturou a filmem je ve způsobu vypravování. Jako velkou myšlenku jsem stanovila Monacovo tvrzení: „*Film má obrazové možnosti, které románu scházejí.*“ Shrnuje totiž to, co by žáci měli během následující hodiny zjistit. Cílem tedy je, že žák na základě porovnání přečtené a promítnuté ukázky pojmenuje rozdíly mezi vyprávěním filmu a krásné literatury.

Protože vycházím z předpokladu, že žáci mají větší zkušenost se sledováním filmu, evokační část hodiny je zaměřena na film. Učitel na začátku hodiny položí otázku: Co všechno se potřebujete na začátku filmu dozvědět, abyste jej chápali? Předpokládám, že žáci vyjmenují odpovědi jako např. vidět, poznat, kde se děj odehrává; vidět, kdo tam je a co je zač, rozpoznat jeho roli v příběhu.

Ke zjištění rozdílů ve způsobu vyprávění v literatuře a filmu jsem vybrala korespondující ukázky z první kapitoly knihy a úvodní scény filmu, kde Miloš Hrma představuje své předky a popisuje svou uniformu, respektive ve filmu je bez komentáře představena v detailních záběrech.

Žákům učitel rozdá nejdříve text (Ukázka 2 B), který si každý přečte, a zodpoví si písemně otázky k němu. Kdo příběh vypráví? Jaká je forma vyprávění? Jaké prostředky vypravěč užívá?

Poté následuje diskuze, ve které dochází ke sdílení odpovědí.

Po diskuzi učitel promítne vybranou filmovou ukázkou (Ukázka 2 A). Po prvním zhlédnutí učitel zadá otázky: Kdo je vypravěčem? Jaké prostředky využívá k vyprávění příběhu? a pustí ukázkou podruhé. Žáci se tedy při prvním zhlédnutí soustředí na děj, při druhém na způsob vyprávění.

Ve filmu nediegetický vypravěč popisuje to, co sledujeme na plátně. To znamená, že film má na rozdíl od knihy možnost popisované i zobrazit. To mu umožňuje nepopisovat, ale pouze zobrazovat (srov. fotografie dědečka na stěně, ze které nepoznáme, že hypnotizoval německé tanky, a Miloš oblečený v uniformě – nepotřebujeme komentář toho, jak vypadají knoflíky, když je vidíme).

### **6.2.1 Příprava aktivity Vypravěč**

**Časová náročnost:** 45 minut

**Velká myšlenka:** Film má obrazové možnosti, které románu scházejí.

**Cíl:** Žák na základě porovnání přečtené a promítnuté ukázky pojmenuje rozdíly mezi vyprávěním románu a filmu.

**Metody:** brainstorming, diskuze, metoda sněhové koule

**Pomůcky:** ukázka 2 A, ukázka 2 B, projektor

#### **Postup**

**Evokace (5 minut)**

Brainstorming: *Přemýšleli jste někdy, co všechno se potřebujete na začátku filmu dozvědět, abyste jej chápali? Proč? (5 min)*

## **Uvědomění (30 minut)**

*Přečtěme si nyní úryvek z úvodu novely *Ostre sledované vlaky*. Každý si zodpovězte otázky napsané na tabuli. (10 minut)*

### Ukázka 2 B

#### Otázky

- Kdo příběh vypráví?
- Jaká je forma vyprávění?
- Jaké prostředky vypravěč užívá?

*Nyní se podívejme, jak je zpracován úvod stejnojmenného filmu, který byl podle této novely natočený.*

### Ukázka 2 A

Po prvním zhlédnutí: *Překvapilo, zaskočilo vás něco, v čem se tato ukázka liší od té, kterou jsme četli? (5 minut)*

*Zkusme se na ni teď podívat trochu jinýma očima. Zjistěte, kdo je vypravěčem a jaké prostředky využívá k vyprávění příběhu.*

### Ukázka 2 A

Po druhém zhlédnutí: *Ve dvojicích proberte, k čemu jste došli při druhém zhlédnutí filmové ukázky? Co mají textová a filmová ukázka společné? Jakmile dojdete ke společnému stanovisku, najděte si ve třídě další dvojici (utvořte čtveřici), opět společně porovnejte názory dvojic a najděte to, na čem se za celou skupinu shodnete. (15 minut)*

(Návodné otázky: Jak Miloš vypráví o své rodině v knížce, jak ve filmu? Jak je popsána uniforma? Co k popisu potřebuje spisovatel? Co filmař?)

## **Reflexe (10 minut)**



*Diskuze: Co mají prostředky, které využívá vypravěč v ukázce z novely a filmu, společné? Jak se naopak tyto prostředky liší? Který způsob vyprávění je bližší vašemu vnímání/vyhovuje vám více? Proč?*

### **6.3 Detail ve filmu**

Při sledování filmu *Ostře sledované vlaky* a jeho interpretaci jsem si všimla detailu, který mě zaujal. Nezasahuje sice do děje filmu, ale pravděpodobně vyjadřuje názor jeho autorů. Jedná se o reálný plakát České ligy proti bolševismu z roku 1943 „Zachvátí-li tě zahyneš“. Ten ve filmu visí na dveřích, kterými prochází zedník s Milošem v náručí.

Divák si plakátu vůbec nemusí všimnout, případně mu může přisoudit pouze význam, který má v historickém kontextu děje filmu.

Následující aktivita bude sledovat právě možnost autorů filmu zařadit do filmu záměrně takový motiv, který by mohl cenzorům sloužit jako záminka pro zakázání filmu.

Aktivita bude zařazena do výuky v souvislosti s tvorbou Bohumila Hrabala, který nesměl po roce 1970 několik let publikovat, případně samizdatovou a exilovou literaturou v komunistickém Československu obecně. Předpokladem je, že žáci budou znát celý film – můžeme se tak zaměřit na to, zda si plakátu vůbec všimli, tedy zda je pro vyznění filmu nějak podstatný.

Žákům nejprve učitel promítne již zmíněný plakát a ti provedou jeho rozbor, interpretují význam a historicky jej zařadí. Zamyslí se nad tím, proč se plakát nejspíš ve filmu objevil, jestli má pro film nějaký význam. Následně učitel provede anketu o tom, kdo z žáků si plakátu ve filmu všiml. Pokud ano, proč? (očekávaná odpověď např. záběr na dveře, na kterých visel, trval déle, než bych očekával/a). Pokud ne, proč? (očekávaná odpověď např. myslel/a jsem v tu chvíli na to, jestli Miloš přežije, dění na plátně jsem přikládal/a menší význam).

Poté si všichni přečtou text „Slavné trezorové filmy (ukázka 3 B). Proč právě po roce 1968 začala být cenzura přísnější a zakazovat i filmy, které se do té doby směly promítat? Co vedlo k uzavření konkrétních filmů do trezoru? V závěrečné fázi se studenti zamyslí nad tím, proč se Ostře sledované vlaky trezorovým filmem nestaly.

### **6.3.1 Příprava aktivity Detail ve filmu**

**Časová náročnost:** 20 minut

**Cíl:** Žák interpretuje historický plakát, na základě zhlédnutí filmu Ostře sledované vlaky a přečtení textu Slavné trezorové filmy odpoví na otázku, proč se Ostře sledované vlaky trezorovým filmem nestaly, tuto svou odpověď podloží argumenty.

**Metody:** diskuze, volné psaní

**Pomůcky:** ukázka 3 A, ukázka 3 B, projektor

**Předpokládané znalosti:** formy protinacistického odboje v Protektorátu Čechy a Morava (dějepis), sledování filmu Ostře sledované vlaky

**Evokace (5 minut)**

Žákům promítáme plakát, který se objevil ve filmu Ostře sledované vlaky. Třída společně provede brainstorming o tom, co na plakátu všechno vidí, co se skrývá za tím, co je na něm zobrazeno, z jakého období podle nich pochází. Možná je i diskuze o tom, proč se plakát ve filmu objevil. Evokační fázi uzavře anketa o tom, kdo z žáků si ve filmu plakátu všiml. (Případně otázka, jak je možné, že ho nezaznamenali.)

**Uvědomění (10 minut)**

Každý si přečte krátký text o trezorových filmech a zodpoví otázky napsané na tabuli.

- Proč právě po roce 1968 začala být cenzura přísnější a zakazovat i filmy, které se do té doby směly promítat?
- Co vedlo k uzavření konkrétních filmů do trezoru?

### **Reflexe (5 minut)**

Napište každý krátké zamyšlení o tom, proč film podle vás nebyl po roce 1968 zakázán. (Očekávaná odpověď např. zobrazoval každodenní život za druhé světové války, neobjevovaly se v něm aktuální politické názory, ale názory protinacistické.)

## **6.4 Scénář**

Následující aktivitu zaměřenou na proces adaptace literárního díla na film představím ve dvou variantách. Ty se liší zejména v časové a technické náročnosti. Pro obě je žádoucí, aby žáci neznali filmovou adaptaci Ostře sledovaných vlaků (resp. nemžeme zabránit tomu, že film někdy viděli, ale pro tuto aktivitu jej znát nemusí).

### **6.4.1 Scénáristé**

Žáci v roli scenáristy (filmaře) dostanou za úkol použít knihu jako námět pro film a převést část textu do podoby scénáře. Budou se tedy muset rozhodnout stejně jako filmař, co z psané předlohy využijí, co vynechají a jak to, co se děje v knize, zprostředkují ve filmu. Cílem je, aby žáci pochopili proces adaptace, což nejspíše dokážeme tím, že si jím sami projdou.

Aktivita bude rozdělena do dvou hodin, v ideálním případě jdoucích za sebou. V první z nich bude aktivita vysvětlena, žáci budou pracovat na svém scénáři. Ve druhé hodině dojde k reflexi – žáci představí svůj scénář, vysvětlí, jak postupovali při adaptaci ukázky.

Žáci se stanou scénáristy, kteří se přihlásili na konkurz k nově připravovanému filmu podle novely *Ostře sledované vlaky*. V rámci výběrového řízení dostanou za úkol převést úryvek z ní (ukázka 4 B) do podoby scénáře a ten pak obhájit.

Ukázku jsem záměrně vybrala takovou, ve které je popsán děj, ale obsahuje i velké množství dialogů. To žákům umožní vyzkoušet si obtížnější i jednodušší převod do podoby scénáře.

#### **6.4.1.2 Příprava aktivity Scénáristé**

**Časová náročnost:** 2 vyučovací hodiny

**Cíl:** Žák charakterizuje vztah mezi předlohou a adaptací, vysvětlí vlastní proces adaptace.

**Metody:** diskuze

**Pomůcky:** ukázka 4 B

**Prekoncepty:** Žák rozumí pojmu drama, zná podobu scénáře.

#### **Postup**

##### **1. hodina**

**Evokace** (5 minut)

Učitel může buďto zůstat učitelem a uvést situaci, nebo si spolu s žáky zahrát např. na režiséra, nebo vedoucího výběrového řízení. (Záleží samozřejmě na věku žáků, na tom, jaká je třída, zda toto hraní v rolích přijme atd.).

*Dobrý den, vítám Vás na konkurzu na scénáristu filmu *Ostře sledované vlaky*. Za moment Vám rozdám text, který prosím převedete do podoby scénáře pro náš film.*

**Uvědomění** (40 minut)

Každý žák si přečte text a samostatně jej převede do podoby scénáře. Měl by počítat s tím, že každou změnu, kterou oproti předloze provede, musí umět obhájit, znát důvod, proč se odlišuje.

## **2. hodina**

### **Reflexe (45 minut)**

Žáci si navzájem ve tříčlenných skupinách představí své scénáře. Za skupinu vyberou ten, který je podle nich nejlepší. Pak každá skupina prezentuje svůj vybraný scénář – vysvětluje, jak probíhal proces adaptace

### **6.4.2 Filmový štáb**

Při promýšlení předchozí aktivity zaměřené na proces adaptace, mi vyvstala otázka, proč vlastně tento proces nedotáhnout do konce. Následující aktivita znamená větší časovou a technickou náročnost, nutnou spolupráci s dalšími učiteli, ale umožní zařadit filmovou adaptaci do výuky literatury v nejryzejší podobě.

Žáci si při ní vyzkouší, jak složitý proces adaptace je, prožijí jej z hlediska štábu i herců a zjistí, jak

Do výuky bude zařazena napříč literární výchovou, a informatikou, případně dějepisem (vzhledem k části ukázky, kde je popisována pozice říšských vojsk), jako dlouhodobý projekt.

Třída se rozdělí na šest pětičlenných skupin – filmových štábů. Každý štáb si rozdělí role při natáčení: kdo bude režisér, kdo kameraman, střihač, kdo scenárista, dramaturg. Následně scenárista adaptuje ukázku (podobně jako v předchozí aktivitě). Není na to však sám, svou představou mu do procesu zasahují ostatní – režisér, který promýšlí, jak bude vypadat film jako celek, kameraman, kterému záleží např. na tom, v jakém úhlu k sobě postavy stojí, dramaturg snažící se, aby z ukázky vytěžili to nejlepší.

Dalším krokem je natočení krátkého filmu podle vlastního scénáře. Každá skupina se tedy stane herci pro jinou skupinu. Filmový štáb ze skupiny 1 tedy natáčí podle svého scénáře film s herci ze skupiny 2 atd.

Ani na postprodukci se nebude podílet pouze střihač, ale také další členové filmového štábu, jehož cílem je, aby výsledný film odpovídal jejich počáteční ideální představě.

#### **6.4.2.1 Příprava aktivity Filmový štáb**

**Časová náročnost:** 9 vyučovacích hodin

**Cíl:** Žák charakterizuje proces adaptace, vysvětlí z úhlu pohledu své role ve filmovém štábu postup v tomto procesu.

**Metody:** dramatizace, diskuze

**Pomůcky:** ukázka 4 B, kamery, rekvizity, počítače, počítačový program k tvorbě videí

#### **Postup**

#### **Evokace**

Diskuze: *Víte, co obnáší práce jednotlivých členů filmařského týmu?*

(Dochází k upřesnění rolí, které na sebe ve skupinkách žáci vezmou.)

Žáci se rozdělí do skupin, které vytvoří filmové štáby, rozdělí si role.

#### **Uvědomění**

Každá skupina dostane jednu kopii textu a začne pracovat na jeho adaptaci.

(2 vyučovací hodiny)

Skupiny si utvoří spolupracující dvojice a začnou natáčet své filmy. (3 vyučovací hodiny)

Po natočení bude každá skupina potřebovat počítač s nainstalovaným programem ke stříhání videí a v procesu postprodukce dá svému filmu konečnou podobu. Tato fáze může probíhat (2 vyučovací hodiny)

Natáčení a postprodukce filmu může probíhat během hodin informatiky, skupiny tak budou vždy pracovat najednou.

### **Reflexe**

V závěrečné fázi celého projektu dojde k projekci filmů, reflexi toho, jak probíhala adaptace v rámci jednotlivých štábů (2 vyučovací hodiny). Zásadní je odpovědět si vzájemně na otázky, co filmová adaptace z původní novely ztratila a co oproti ní získala navíc. Reflexe by ideálně měla proběhnout s oběma učiteli, aby mohl být hodnocen i technický aspekt filmů.

## ZÁVĚR

Ve své diplomové práci jsem se věnovala možnostem využití filmových adaptací literárních děl ve výuce literatury. Jejich místo ve výuce literatury shrnuje očekávaný výstup v RVP G (c2007), podle kterého žák samostatně interpretuje filmové zpracování literárního díla.

V teoretické části jsem se nejprve zaměřila na film jako druh umění a jeho srovnání s literaturou. Jedná se o narativní druhy umění, které se liší zejména v možnostech, které mají k dispozici při vyprávění příběhu.

V další kapitole teoretické části jsem se věnovala adaptaci literárního díla do filmu. Zásadní pro mě v této fázi práce bylo uvědomění si, že filmová adaptace může původní literární dílo obohatit, rozšířit čtenáři obzory. Původně jsem totiž na filmové adaptace pohlížela spíše jako na jednodušší způsob (v tom smyslu, že film je pro ně dobře známým médiem), jak žákům zprostředkovat významná literární díla.

Dále pro mě bylo vzhledem k tomu, že jsem o filmu měla pouze laické znalosti, důležité pochopit, jak vůbec film funguje, jak je možné jej analyzovat, ačkoli dále jsem se v praktické části zaměřila spíše na jeho interpretaci. Díky analýze filmu jsem si uvědomila, jak se film formálně liší od literatury, že má jiné možnosti, jak vyprávět příběh.

Původně jsem se v práci chtěla více věnovat i tomu, jaký prostor má v současné době film ve výuce, ale od tohoto záměru jsem ustoupila, a zaměřila se pouze na divácké kompetence.

V úvodu praktické části jsem shrnula děj a interpretovala novelu a film *Ostře sledované vlaky*. Důvodem k tomuto rozhodnutí bylo ujasnit si, jak obě tato díla chápu, jaký v nich vidím didaktický potenciál, co konkrétně mohu využít při návrhu výukových aktivit.



Poté jsem připravila návrh pěti výukových aktivit, které využívají novelu nebo film *Ostře sledované vlaky*. Při jejich vytváření jsem nejspíše ve snaze zúročit vše, co jsem se o filmu dozvěděla při zpracování teoretické části, více tíhla právě k filmu a zapomínala na skutečnost, že film chci využít ve výuce literatury. Teprve když jsem začala při promýšlení aktivit postupovat od stanovení cíle, dokázala jsem se v nich soustředit na literaturu. Až po stanovení cíle jsem vybírala vhodné ukázky, které k němu vedou.

Výukové aktivity jsou různorodé, jejich prostřednictvím chci ukázat, jak široké je využití filmových adaptací ve výuce literatury. Můžeme se zaměřit na srovnání původního díla a jeho adaptace, na samotný proces adaptace, využít film ke zprostředkování teoretických znalostí např. z oblasti kompozice nebo kulturního a historického kontextu vzniku díla, či využít např. napětí ve filmu a tím připoutat pozornost žáků k oběma dílům.

# SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

## Prameny

HRABAL, Bohumil. *Ostře sledované vlaky*. Praha: Československý spisovatel, 1965. Život kolem nás.

*Ostře sledované vlaky* (film). Režie Jiří Menzel. Československo, 1966.

## Literatura

BALADA, Jan. *Rámcový vzdělávací program pro gymnázia: RVP G*. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, c2007.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

DUŠEK, Jan. *Hudba v českém hraném filmu: kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby*. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-904506-3-9.

FOSTER, Thomas C. *Jak číst film: cinefilův průvodce po světě pohyblivých obrázků*. Přeložil Lucie CHLUMSKÁ. Brno: Host, 2017. ISBN 978-80-7577-183-4.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.

KUČERA, Jan. *Poetika českého filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. ISBN 978-80-7331-415-6.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.

## Články

ARBANOVÁ, Linda. Jak na film ve výuce. *Učitel'ské noviny: týdeník pro učitele a přátele školy*. 2006, **109**(46), 18.

ČIHÁK, Martin. Co vyučovat v rámci filmové výchovy? *Rodina a škola*. 2009, **56**(1), s. 12.

LUCA, Renate. Filme und Videos im Unterricht. *Pädagogik*. 1994, **46**(10), s. 32-34.

PETŘÍČEK, Miroslav. Filmová výchova ve škole. *Rodina a škola*. 2009, **56**(1), 10-11.

SCHYTOVA, Olga. Využití filmů s estetickou hodnotou ve výuce na ZŠ. *Komenský*. 2016, **141**(1), s. 55-58.

SOKOL, Petr. Film a škola. *Moderní vyučování*. 2003, **9**(2), s. 8-10.

ŠTEFFLOVÁ, Jaroslava. Aby filmy mohly pomáhat. *Učitel'ské noviny: týdeník pro učitele a přátele školy*. 2019, **122**(9), 22.

ŠTEFFLOVÁ, Jaroslava. Když je na rozvrhu filmová tvorba. *Učitel'ské noviny: týdeník pro učitele a přátele školy*. 2012, **115**(42), 8-9.

## Elektronické články

KNESPLOVÁ, Jana. Škola hrou? S moderními technologiemi je to snadné. *Moderní vyučování* [online]. [cit. 2019-04-05]. Dostupné z: <http://www.modernivyucovani.cz/skola-hrou-modernimi-technologiemi-je-snadne/>

KRŠIAK, Filip a Jana KÖNIGSMARKOVÁ. Co je a co není filmová výchova - a proč ji potřebujeme. *EDUin Informační centrum o vzdělávání* [online]. [cit. 2019-04-05]. Dostupné z: <https://www.eduin.cz/clanky/co-je-a-co-neni-filmova-vychova-a-proc-ji-potrebujeme/>

ZABILANSKÝ, Tomáš. Filmové žánry. *25fps* [online]. 2007 [cit. 2019-11-10]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-typy-priklady/>

### **Další elektronické zdroje**

Ostře sledované vlaky. *Česko-slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/6664-ostre-sledovane-vlakly/prehled/>

Plakát "Zachvátí-li tě, zahyneš." In: *Fronta.cz* [online]. [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: <https://www.fronta.cz/plakat/zachvati-li-te-zahynes>

# PŘÍLOHY

## Seznam příloh

1. Film ve výuce
2. Ukázky z filmu
  - Ukázka 1 A
  - Ukázka 2 A
  - Ukázka 3 A
3. Ukázky z novely
  - Ukázka 1 B
  - Ukázka 2 B
  - Ukázka 3 B
  - Ukázka 4 B

## 1. Film ve výuce

Při zpracování tématu své diplomové práce jsem se zajímala i o to, jak je film ve výuce v současné době využíván. Kapitulu jsem po zvážení do práce nezařadila, protože se týká spíše filmové výchovy obecně, přikládám ji pouze jako doplňující přílohu.

Zda, popřípadě jak využívat film ve vyučování je otázka, kterou si učitelé kladou už od počátku jeho existence. Přesto je film stále považován za nové médium, které je nesnadno zařaditelné a nedostatečně odborně didakticky zpracované. Podle Petříčka (2009) *„ve školském systému chybí konkrétní podoba základní filmové výchovy přitom čas strávený u televize, v kině, u videa je stejný jako čas strávený ve škole. (...) Děti se mají orientovat ve způsobech, jimiž film svými specifickými prostředky představuje svět, aby získali dovednosti, které jinak získat nemohou.“*

Film, ať už dokumentární nebo hraný, je přitom možné využívat téměř ve všech předmětech. Otázkou je, jakým způsobem film do výuky zařadit, jak s ním pracovat. K práci s filmem ve výuce však neexistuje žádná metodika, učitelé, kteří film do výuky chtějí zařadit se potýkají s nedostatkem didaktických pomůcek, návodů, příruček (Arbanová, 2006). Vzhledem k tomu, že film je jako umění součástí kulturního dědictví, film není vhodné využívat jen jako doplněk výuky, či ho považovat za pokleslý, masový, nehodnotný nebo nepatřičný druh umění, ale naopak s ním děti seznámit.

Vzhledem k tomu, že film se stal hlavním prostředkem dětské vizuální zkušenosti, je potřeba pozornost obracet k rozvoji a podpoře vizuální gramotnosti žáků včetně analýzy a kritického přijímání vizuálních podnětů (Tamtéž). Pro to není nutné ve škole probírat dějiny filmu či filmovou teorii, nutný je pro pochopení filmu pouze určitý základ (střih, záběr, vztah obrazu a hudby). Sokol (2003) podotýká, že *„jedině při kolektivním sledování díla může nastat u mnoha jedinců efekt fascinace, který je pro seznámení se s uměním tak*

*důležitý. Škola by měla umožnit tento druh zážitku v době studia alespoň několikrát.“*

Učitel by se neměl bát vlastní nedostatečnou odbornou znalostí filmového umění, ale zaměřit na film jako jeden z mnoha způsobů vizuálního a audiovizuálního vyjadřování. Neměl by opomíjet ani jeho vztah k ostatním druhům umění, na druhou stranu film nesmí být zúžen pouze na adaptace, to by potom jediným uměním byla literatura (Sokol, 2003). Dále je také důležité poukázat na specifickou film, jeho společenskou roli a časté balancování mezi vysokou a masovou kulturou.

V posledních letech se objevuje více zdrojů, ze kterých lze čerpat nápady pro využití filmu v hodinách. Webová stránka EDUEDU nabízí školám databázi hraných i dokumentárních filmů, které jsou využitelné ve výuce i ve volném čase. Filmy jsou tu rozděleny do kategorií filmy z českého archivu, československé týdeníky, dokumenty a záznamy z přednášek z univerzit. (Aby filmy mohly pomáhat, č. 9, 2019, s.22). Web [www.filmovavychova.cz](http://www.filmovavychova.cz) přináší informace o filmové výchově a v rubrice Metodika odkazy na stránky shromažďující přípravy ke konkrétním filmům, nikoli však obecné metody, které lze aplikovat ve výuce.

Jednou z možností k zařazení filmu do školní výuky, která se nabízí, je filmová výchova jako doplňující vzdělávací obor v rámci vzdělávací oblasti Umění a kultura, který je od roku 2010 zařazený v RVP pro základní školu, avšak v RVP pro gymnázia a střední školy jej nenajdeme. Přesto je možné se při práci s filmem ve výuce ztotožnit s cíli a záměry filmové výchovy.

Filmová výchova je „*uměnovědný obor zaměřený na hrané i dokumentární filmy od krátkometrážních po celovečerní*“ (Kršiak, Königsmarková, 2014). Neujal se zejména z důvodu náročnosti na přípravu a nepřipravenosti učitelů. Zároveň neexistuje metodika, kterou by bylo možné ve výuce využít.

Petříček (2009) jmenuje důvody proč filmová výchova patří do školy – film je druh umění, se kterým se setkávají žáci nejčastěji (ačkoli vzniká jako produkt zábavního průmyslu). Vzhledem k tomu, že „*film způsobuje, že naše chápání světa je dynamické, že víme o jiných podobách reality (svět zrychlený, zpomalený) a jsme schopni spojovat události bez ohledu na jejich prostorové a časové souvislosti,*“ můžeme film využívat pro vstup do světa moderních technologií. Dále je možné pomocí filmu zkoumat širší kulturní vztahy, např. právě vztah filmu a literatury. „*Vizuální zkušenost filmu jev literatuře výzvou k hledání takových způsobů narace, které nejsou vázány na vypravěče.*“ Zároveň můžeme proto, že se v kinematografii prostupuje vysoké umění s nízkým, využít film k pochopení populární kultury a dotknout se problémů sociologie umění a teorie kultury. Jako poslední zmiňuje problém autorství – film je dílo kolektivní, ale vždy spojené s režisérem.

Situace, kdy by ve škole měla filmová výchova stejné místo jako literární, by byla ideální, ale zároveň je nerealistická. Spojení literatury a filmu se nabízí z mnoha důvodů (viz kapitoly Film a román, Adaptace). Panuje všeobecná představa, že každý učitel češtiny má skvělé předpoklady pro interpretaci a analýzu filmového vyprávění. Přikláníme se však k tomu, že film by měl být zastoupen stejně jako ve výuce dalších předmětů (dějepis, výtvarná výchova, občanská výchova).

## **2. Ukázky z filmu**

Ukázka 1 A a ukázka 2 A jsou uloženy jako samostatná příloha ve formátu .mpg.

Ukázka 3 A





<https://www.fronta.cz/plakat/zachvati-li-te-zahynes>

### 3. Ukázky z novely

#### Ukázka 1 B

A pan přednosta salutoval a já jsem šel ke kolejím a salutoval jsem taky. A lokomotiva zastavila a spustili se z ní dva štíhlí esesáci, paraboly v prstech, chvíli se dívali na mou červenou čepici. Srazil jsem kramfleky a zasalutoval, ale oni mně každý z jedné strany nasadili ústí té automatické zbraně na lalok plic a musel jsem po schůdkách na stroj a vlak se rozejel. A mně to bylo divné, oba ti esesáci byli krásní, spíš jako by psali básničky nebo šli hrát tenis, ale oni se mnou stáli v lokomotivě, s inženýrem Honzíkem stál velitel tohoto transportu, hejtman v rakouské horské čepici, přes obličej měl položenou vyhojenou jizvu, která mu přeskočila přes ústa a pokračovala po bradě dál, i strojvedoucí byl v uniformě, držel se rychlostní páky a seděl v tapetěrovaném křesle, byla to říšská mašina na černé uhlí, vedle sedadla strojvedoucího byla páka, tak jak je vedle křesel pro nemocné, kdy lze proměnit sedadlo v lehátkovou postel. A ti dva esesáci mi pořád navlíkali na hroty plic hlavně parabol a jejich oči, zrovna tak jako ty hlavně, se nehnutě dívaly na hejtmana, který se ale díval do krajiny. (...) a potom lokomotiva ostře sledovaného transportu se rozjízďela podle toho rozstříleného vlaku na páté koleji, otočil jsem oči, abych viděl, co tomu říkají ti dva, a oni zase se na mne dívali tak, jako bych já ten vlak rozstřílel.

„Du arschlecker,“ procedil esesák.

„Solche Schweine ist besser sofort schießen,“ řekl druhý. „Dreissig Minuten Verspätung,“ zasyčel první a víc mi narazil ústí paraboly mezi žebra.

Jak to bylo jinačí, když jsem si vyjel tenkrát před třemi měsíci za svou smrtí, naklonil jsem se ke kase, byl večer, kasírka měla ryšavé vlasy, povídám: Jednu jízdenku! A ona mne poznala a povídá: Pane výpravčí, ale kam? Povídám: Jedu tam, kam se vaše oči podívají poprvé. A ona se zasmála: Jak to poprvé? Já se na ty jízdenky dívám pořád. Povídám: Víte co, slečno? Dívejte

se na mne a levou rukou vytáhněte jednu jízdenku. A ona se hyzlila: Ale pane výpravčí, já můžu prodávat i potmě. A smála se, protože myslela, že žertuju. A tedy povídám: Tak sedmý sloupec, sedmý foch, sedmička jako u židů. Sáhla tam a pořád se dívala na mne, nespustila oči a řekla: Bude to do Bystřice u Benešova a bude to stát umtadvacet korun...

Stroj se otrásal, do dálky se třpytily pláně sněhu, který tál a pořád tikal barevnými krystalky. V příkopě leželi tři mrtví koně, jak je v noci vyhodili Němci z vagónu. To jen otevřeli dveře a ty mrchy vyhodili. Ted' leželi v příkopě u trati, nohy natažené k nebi jak sloupy, na kterých se opírá neviditelný portál nebe. Inženýr Honzík se na mne díval a jeho oči byly plné smutku a zlosti, že v jeho úseku se mu zpozdl tenhle ostře sledovaný transport. A zavínil jsem to jistě já, proto bylo správné, že mě ti esesáci vzali na mašinu a pořád se dožadují, aby mi mohli posunout ty hlavně parabol do týlu hlavy a dát si znamení, stisknout kohoutky a nasypat do mne náboje a otevřít dvířka... To jsem přesně cítil a přesto jsem myslel, že to je jen tak, že tohohle nejsou schopni, protože oba byli takoví fešáci, já jsem měl vždycky hrůzu z krásných lidí, nedovedl jsem s krásnými lidmi nikdy pořádně pohovořit, potil jsem se, koktal jsem, tak jsem se podívoval krásné tváři, tolik jsem byl oslněný, nikdy jsem se nemohl podívat v krásný obličej.

Zato ten hejtman byl ošklivý, ta dlouhá jizva, která se mu zakrojila do obličeje, jako kdyby v mládí upadl obličejem na rezatý hrnec, ten hejtman se ted' na mne podíval. Zvedl jsem ruku a chytil jsem se takové štruple visící od stříšky lokomotivy. Dovolil jsem si to proto, že ten hejtman se na mne jen zadíval a viděl, že jsem trotl, který stojí u kolejnic, trotl, kterému na ředitelství v Hradci Králové řekli, aby u těch kolejnic stál a spouštěl a vytahoval semaforey, zatímco říšská armáda se jeho stanicí nejdřív valí na východ a ted'ka nazpátek. Povídám si, Němci stejně jsou blázni. Nebezpeční blázni. Já jsem byl taky tak trochu blázen, ale na útraty sebe, kdežto Němci pořád na útraty těch druhých. (...)

A oči hejtmana se mi dívaly na zápěstí, tam, kde jsem i já měl jizvu, rukáv se mi svezl a hejtman se díval na tu vyhojenou ránu, jako bych byl nějaká knížka. Už ten hejtman asi věděl víc, už se na všechno díval z druhé strany, a jeho oči se podobaly dvěma kouskům kamence. A všichni se mi dívali na zápěstí a hejtman natáhl bičík a vyhrnul jím i můj druhý rukáv a díval se i na tu druhou jizvu.

„Kamarad,“ řekl.

A dal znamení a ostře sledovaný vojenský transport zpomaloval a dvě paraboly se mi odtáhly od zad a já už jsem se na ty dva krásné vojáky nepodíval, jen jsem hleděl na podlahu, na járkované železné plechy, které se neustále pohybovaly, jak lokomotiva žejbrovala po kolejnicích.

„Geh,“ řekl hejtman.

„Děkuju,“ pošeptal jsem.

Ukázka 2 B

Můj otec dovedl udělat všechno na světě, protože byl od svých osmačtyřiceti let v penzi. Byl strojvedoucí a na stroji byl od dvaceti let a tak měl vysloužená tuplovaná léta, ale občané šileli závistí, když si pomysleli, že otec může ještě dvacet třicet let na tomhle světě žít. (...)

A přece mu sousedé nedovedli odpustit. Asi to bylo tím, že náš pradědeček Lukáš od osmnácti let bral zlatku denně rentu, za republiky potom v korunách. Můj pradědeček se narodil v roce osmnáct set třicet a v roce osmnáct set čtyřicet osm byl vojenským tamborem a jako takový bojoval na Karlově mostě, zde studenti házeli po vojácích dlažební kostky a trefili pradědečka do kolena a zmrzčili ho nadosmrti. Od té doby bral rentu, zlatku denně, za kterou si kupoval láhev rumu a dva paklíky tabáku, a místo, aby seděl doma a kouřil a popíjel, pajdal ulicemi, polními cestami, nejraději ale tam, kde se lidé dřeli, a tam se těm dělníkům poškleboval a pil ten rum a kouřil ten tabák, a tak každý rok někde pradědečka Lukáše tak zbili, že dědeček jej vozil na trakaři domů. Ale pradědeček se jen vykřísal, už zase se tak dlouho vyptával, kdo je na tom líp, až ho zase nekřesťansky zbili. Až pád Rakouska vzal pradědečkovi rentu, tu kterou bral sedmdesát let. Až ta penze za republiky smrškla láhev rumu i ty paklíky tabáku. A přece každý rok pradědečka Lukáše zbili do bezvědomí, protože dál se vytahoval těmi sedmdesáti lety, ve kterých měl každý den tu láhev rumu a tabák. Až v roce devatenáct set třicet pět se pradědeček chlubil před kameníky, kterým zrovna zavřeli lom, a ti jej tak zbili, že umřel. Doktor povídal, že tady mohl být ještě dobrých dvacet let. Proto žádná jiná rodina tak neležela v žaludku města. Můj děda, aby jablko nepadlo daleko od pradědečka Lukáše, byl zase hypnotizér, který pracoval v malých cirkusech, a celé město vidělo v jeho hypnotizování touhu co nejvíc se flákat životem. Ale když Němci překročili v březnu naše hranice, aby obsadili celou zemi, a pronikali směrem na Prahu, jediný náš děda šel Němcům vzdorovat jako hypnotizér, zadržet pronikající tanky silou myšlenky. A tak děda kráčel po silnici s očima na prvním tanku, který vedl čelo těch motorizovaných armád. A na tom tanku až po pás stál v kabině říšský voják, na hlavě měl černý baret s umrlčí lebkou a zkříženými hnáty, a můj děda pořád šel rovnou k tomu tanku a ruce měl napřažené a očima stříkal Němcům myšlenku, obraťte se a jed'te nazpátek...a opravdu ten první tank zastavil, celá armáda zůstala stát, děda se prsty dotýkal toho tanku a pořád vysílal tu samou myšlenku...obraťte se a jed'te nazpátek, obraťte se a jed'te nazpátek, obraťte se...a potom poručík dal praporem znamení a tank se rozejel, ale děda neuhnul a tank jej přejezl, uskřípl mu hlavu, a už říšské armádě nic nestálo v cestě (...)

Zítřka už budu stát u dvojkolejné trati v mé staničce, kde všechny vlaky jedoucí od západu k východu budou podle jízdního řádu označeny lichými čísly, vlaky potom jedoucí od východu k západu čísly sudými. (...) A zítřka brzy ráno si obléknu uniformu, černé kalhoty a modrou blůzu, na služebním plášti mosazné

knoflíky, které mi maminka cídí sidolem, a potom si dopnu ten krásný límec, který zrovna tak jako na kabátci, tak na plášti má jedno a totéž znamení, ze kterých každý nádražák hned pozná, jakou mám ve službě hodnost. Na límci středoškolský knoflík každému řekne, že mám maturitu. A potom zlatými nitěmi vyšitá překrásná hvězda dává na vědomí, že jsem elémem dopravy. A dál na límci se třpytí ten nejhezčí odznak, okřídlené kolečko zdobené fialovým a modrým flitrem, okřídlené kolečko podobné zlatému mořskému koníčkovi.

### Ukázka 3 B

#### *Slavné trezorové filmy*

Ryze politický akt, jakým byla invaze armád Varšavské smlouvy v srpnu 1968, tvrdě dopadl i na československou kulturu včetně filmové tvorby. Nejen že přestaly vznikat filmy, které nevyhovovaly politickým a společenským zájmům, státnímu dohledu neunikly ani ty, které už měly premiéru za sebou. V trezoru na pražském Žižkově tak skončily desítky filmů, které často spatřily světlo světa až po roce 1989.

Do poloviny roku 1969 postihly rozsáhlé čistky filmové studio Barrandov, byly rozpuštěny mnohé filmové tvůrčí spolky nebo umělecké rady. Vývoj naší kinematografie byl přerušen v její zlaté době. Dva snímky („**Obchod na korze**“ a „**Ostře sledované vlaky**“) získaly dokonce nejprestižnější světovou filmovou cenu – Oscara za nejlepší cizojazyčný film.

### Ukázka 4 B

A potom vešel rada Zednicek, který přinesl aktovku se spisy a rozložil fotografie na telegrafním stole, fotografie všech razítek kolem zadnice Zdenky Svaté, telegrafistky. A pan přednosta pořád prosil, aby se mohl jít převléci, že má extrovní uniformu, ale dopravní šéf Slušný mu nedovolil, pan přednosta musel dělat zapisovatele. A potom vešla i Zdenička, ani jsem ji nepoznal, jako by ta razítka a ten skandál ji postavily na nohy, nějak zkrásněla a její oči dostaly hloubku, až se mi zamotala hlava, když mi podala ruku a hyzlila se mi do očí, když mi řekla, že asi půjde k filmu, že se o ni už zajímá i film. Rada Zednicek nejdřív rozložil kapesní mapu Evropy, aby úvodem probral a osvětlil vojenskou situaci říšských armád. Když rozevřel tu mapu, objevily se v ní díry. To bylo tím, jak rada Zednicek nosil tu mapu v kapse a prodřel jí v přeložení rohy. Ale každá ta díra na mapě byla veliká jako Švýcarsko. A Zednicek podával výklad o situaci armád v Karpatech, kde bojovala pátá armáda von Mansfelda, armáda, ve které bojoval i jeho syn Břetislav Zednicek, ale na mapě ta pátá armáda

pořád ještě byla v té prodřeném díře, už týden to bylo, co do ní vešla, pořád ještě se nedostala z toho kotle, ve kterém bojoval Zednickův syn, který tak jako otec neuměl pořádně německy a přihlásil se k Němcům tím, že si odstranil čárku a háček ze svého jména. A dál vykládal rada Zednicek a kreslil tužkou na té malé mapě kruhy, které ve skutečnosti byly veliké jak Černé moře, a ty kruhy byly kotle, které co nevidět začne uzavírat říšská armáda kolem nepřátel, tužkou kreslil rada Zednicek přesuny říšských vojsk přes Malou Asii do Afriky, kde do kotle uzavřel anglická vojska a potom přes Španělsko se dostal do týlu amerických armád, a přitom přešel rada Zednicek na situaci v protektorátu, kde nastává totální nasazení, které se projevuje opatřením, jež zjednoduší školství, uzavřou se muzea, výstavy, zastaví se některé vlaky, a sporty se budou provozovat jen v neděli.

„Je to vaše zadnice?“ otázal se a ukázal fotografii Zdeničce.

„Je,“ řekla a usmála se.

„Kdo vám tam natiskl ta staniční razítka?“ ptal se rada Zednicek a pan přednosta zapisoval.

„Pan výpravčí Hubička,“ řekla.

„Tak nám, Zdenko Svatá, řekněte, jak se to všechno stalo,“ řekl rada Zednicek.

„Sloužili jsme spolu na noční, k půlnoci jsem si dělala manykýru, a že nejely vlaky, tak jsme se nudili,“ říkala Zdenička a dívala se do stropu.

„Pomalou,“ řekl pan přednosta.

„A potom řekl pan výpravčí...budeme si hrát na fanty...vrána letí, vlak letí, čas letí, ruka letí, noha letí...a já jsem prohrávala nejdřív botičky a potom kalhotky...“ vykládala telegrafistka a sledovala pohyb tužky, kterou její výpověď zapisoval pan přednosta.

„A kdo vám je stahoval?“ zvídal rada.

„Pan výpravčí Hubička,“ řekla a zasmála se.

A výpravčí seděl na židli, nohu přehozenou přes nohu, na kolenní služební čepici, pleš se mu leskla a úředníci z ředitelství z Hradce, když se podívali na krásnou telegrafistku, vzdychli a vrtěli hlavou a potom s větším zaujetím vnikali do případu, ze kterého se snažili vylovit skutkovou podstatu pro zločin omezování osobní svobody. A já jsem sloužil, stavěl jsem návštěvidla do polohy volno a zase na stůj, cítil jsem, jak výpravčí sleduje všechny vlaky, které mi projíždějí stanicí, jak mne kontroluje, výpravčí Hubička byl vždycky můj ideál, už v Dobrovicích, kde mne zaškoloval, kdy dovedl jednou rukou sjednávat křižování do jedné stanice a druhou rukou telegrafovat do druhé stanice zátěž. A teď tady seděl jak před soudem, cítil jsem, že jak dopravní šéf, tak rada Zednicek, oba ti úředníci by chtěli udělat Zdeničce totéž, co udělal výpravčí Hubička, ale byli příliš zbabělí, tak jako všichni, příliš se báli, jediný, kdo se nikdy nebál, byl pan výpravčí Hubička, který teď tady seděl a kochal se svou slávou.

„Dávejte teď, slečno Zdenko Svatá, pozor,“ zvedl se rada Zednicek, „než vás položil pan výpravčí na telegrafní stůl, nedělal na vás nějaký nátlak? Nevyhrožoval? Netlačil násilím?“

„I kdepak! Sama. Sama jsem si lehla...najednou se mi samotné zachtělo si tam lehnout...a čekat, co to bude dělat...“ zasmála se telegrafistka.

„...a čekat, co to bude dělat...“ šeptal pan přednosta a psal.

Vyběhl jsem na perón. Hlavní kolejí projížděl další ostře sledovaný transport, na tancích se slunili sami mladí chlapi, byli tak jako já, někteří ještě mladší, házeli si zeleným balónkem ve slunci, na jiném tanku zpívali: Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren..., ale když míjeli ten rozstřílený vlak na páté koleji, zůstali stát, strnuli, každý, kdo vjel do blízkosti těch rozstřílených vagónů, určených do dílen pro opravu, každý ztuhnul, i kuchaři přestali škrábat brambory, jistě ti vojáci viděli doma horší věci, rozbitá města, domovy, hromady mrtvých, ale tohle tady zatím asi nečekali...

Vešel jsem do stanice a ohlásil průjezd transportu. Rada Zednicek stál u okna.

„Tam jede naše naděje. Naše mládež. Bojovat za Svobodnou Evropu. A co vy tady? Tisknete razítka na zadek telegrafistky!“ řekl a vrátil se ke stolu, prohlédl fotografie, pak je odhodil.

„Ovšem,“ řekl, „sklaplo nám, omezení svobody to není...ale je to hanobení němčiny, státního jazyka!“ zvedl se a uděril pěstí do stolu, „polovička razítek je sestavená z německých slov! A to je zneuctění!“

A vyšel jsem na perón, dával jsem znamení průjezdu lazaretnímu vlaku, který přijížděl z fronty, rychlíková souprava proměněná v nemocnici. (...)

„Nejušlechtilejší krev za vás nasazuje životy,“ hovořil rada Zednicek a stál u okna, „viděli jste ten lazaret? A vy tady děláte tohle! Ale skončili jsme. Výsledek, pane přednosto, pište! Disciplinární řízení s výpravčím Hubičkou Ladislavem.“

A mávl rukou a vyšel na perón, rukou dal znamení, aby přijela motorová drezína. Zdenička se pak posadila do drezíny vedle dopravního šéfa.

Ohlásil jsem tu motorovou drezínu. A dal znamení odjezdu.

„Češi, víte co jsou?“ řekl rada Zednicek, „smějící se bestie!“

A motorová drezína s rozejela podél rozstříleného vlaku na páté koleji, rada Zednicek se díval na ty utržené střechy, otvory po kulometech.