

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Simona Fischerová

Krakatit Karla Čapka a Otakara Vávry

Krakatit by Karel Čapek and Otakar Vávra

Praha 2014

Vedoucí práce: Doc. Marie Mravcová, Csc.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů. Práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 6. ledna 2014

Jméno a příjmení:

Klíčová slova (česky)

Karel Čapek, Otakar Vávra, Krakatit, adaptace, film

Klíčová slova (anglicky):

Karel Čapek, Otakar Vávra, Krakatit, adaptation, film

Abstrakt

Příspěvek se zaměřuje na analýzu románu Karla Čapka *Krakatit* a následně jeho přepracování do filmové podoby, kterou adaptoval Otakar Vávra. Úvodní část pojednává o základních adaptačních principech, které vychází z patřičné soudobé sekundární literatury. Dále se práce zaměřuje problematiku intermediálního převodu a na největší rizika při adaptaci (jak ztvárnit introspekci). Teorii doplňuje i problematika hodnocení adaptací z diachronního hlediska a vymezení základních pojmů teorie vyprávění (narrativ, postava, vypravěč). Praktická část obsahuje literární charakteristiku románu s použitím odborné literatury. Příspěvek se zaměřuje na polyžánrovost, dějové popředí a pozadí románu (dle studie Jana Mukařovského a Evy Strohsové), na analýzu postav se zaměřením na hlavního hrdinu, rozpracovává motivy dětství, tajemství a neznáma. Součástí je i výčet relevantních jazykových prostředků a role vypravěče v *Krakatitu*. Komparativní analýzou literární předlohy s filmovou adaptací byl zachycen Vávřův pokus o aktualizaci Čapkova románu. Filmový *Krakatit* se odehrává v horečném snu, proto je velmi působivá vizuální stránka snímku. Aktualizaci spatřujeme v důrazu na téma zneužití vědy a varování před jadernými zbraněmi. Vzhledem k době vzniku filmu (1948) je snímek považován za prorocký.

Abstract

This thesis emphasizes the analysis of the Karel Čapek's novel "Krakatit" and its film adaptation directed by Otakar Vávra. The first part concentrates on some basic adaptation principles which come from the relevant contemporary literature. In the next chapter the thesis focuses on the problematics of the intermediary transcription and it highlights some issues of such adaptation (for example how to present an introspection). The theoretically oriented part of the thesis is completed by stating the difficulties with the evaluation of such adaptation from a diachronic point of view and by defining the elemental terms of the narrative theory (story, character, narrator). The practical part presents literary characteristics of the novel based on the appropriate literature. The next chapter is focused on the multi-genre characteristics and the story of the novel (according to the studies of Jan Mukařovský and Eva Strohsová). The analysis of the character focuses on the lead role and works with different motives, such as childhood, mystery and unknown. It also includes the list of relevant figures of speech and the role of the narrator in Krakatit. In the comparative analysis of the novel and the film adaptation there is described Vávra's attempt to bring the novel up to date. The film is being set in the environment of a fever dream so the visual aspect could be more affective. We can also see the modern approach in accenting of such topics as abuse of science and warning against nuclear weapons. Considering the film being made in the year 1948 it could be described as prophetic.

Poděkování

Poděkování doc. Marii Mravcové, CSc. za laskavé vedení mé práce a za potřebné rady při zpracování diplomové práce.

*„Má-li být situace napínavá,
nesmí být Cecilie napínavá.“*

Karel Čapek

OBSAH

ÚVOD 8

TEORETICKÁ VÝCHODISKA 10

1. FILM JAKO MÉDIUM	10
1.1. FILM A ROMÁN	10
1.2. DEFINICE ADAPTACE	11
1.3. DEFINICE ADAPTACÍ V ČESKÉM PROSTŘEDÍ.....	15
1.4. FORMY ADAPTACE	16
1.4.2. Showing – showing, Interaction – telling, showing	17
1.5. PŘÍSTUPY ADAPTACE	18
1.6. HISTORIE VNÍMÁNÍ FILMOVÉ ADAPTACE.....	19
1.7. DÍLČÍ PROBLÉMY PŘI ADAPTACÍ	22
2. TEORIE VYPRÁVĚNÍ.....	24
2.1. NARATIV.....	24
2.2. LITERÁRNÍ VYPRÁVĚČ.....	25
2.3. FILMOVÝ VYPRÁVĚČ	27
2.4. HLEDISKO – FOKALIZACE	28
2.5. POSTAVA	30

INTERPRETAČNÍ ANALÝZY 32

3. KRAKATIT – LITERÁRNÍ PŘEDLOHA	32
3.1. POSTAVY V KRAKATITU.....	45
3.2. SYMBOLY A MOTIVY V KRAKATITU	59
3.3. SNY V KRAKATITU	65
3.4. JAZYK KRAKATITU	67
3.5. VYPRÁVĚČ KRAKATITU	69
4. KRAKATIT – FILMOVÁ ADAPTACE.....	71
4.1. ZPRACOVÁNÍ LITERÁRNÍ PŘEDLOHY A ŽÁNROVÁ CHARAKTERISTIKA.....	71
4.2. POSTAVY VE FILMOVÉ ADAPTACI.....	80
4.3. TÉMATA, MÝTY A SYMBOLY VE FILMOVÉM KRAKATITU	84
4.4. JAZYK FILMOVÉHO KRAKATITU	85
4.5. VYPRÁVĚČ FILMOVÉHO KRAKATITU.....	86

ZÁVĚR 8

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY 12

PŘÍLOHA 1 15

ÚVOD

Filmové adaptace literárních děl tvoří neodmyslitelnou součást kinematografie. Nejen že díky tomu došlo k úzkému propojení audiovizuálního a verbálního narativu, ale zároveň se oba tyto narativy vzájemně obohacují o nové prostředky a postupy. Jak uvidíme v dalších kapitolách, názor na přítomnost adaptací je od počátku různorodý. Někdo vidí v adaptaci finanční jistotu (tzv. „sázku na jistotu“), jiný díky dalšímu přepracování patrnou životnost díla, která se díky aktualizaci zvýší.

Teorie filmové adaptace se rozšířila od 90. let minulého století převážně v angloamerickém prostředí badatelů, a to díky velké vlně filmových adaptací různých literárních děl. Otázkami pro dnešní odbornou veřejnost může být, v jakém bodě se adaptace v současnosti nachází, zda má své pevné místo na kinematografickém poli a jakou funkci zde zastává. Fenomén adaptací podléhá mnoha stereotypům, z kterých je někdy těžké se vymanit. Veřejnost chápe adaptaci jako něco sekundárního a podřadného. Mnohdy se objevují názory, že autor neměl dostatek svých nápadů, a tak „okopíroval“ již známý příběh a převzal ho svůj. Dále je známo, že adaptace nikdy nemůže dosáhnout takové úrovně jako předloha právě kvůli tomu, že přichází jako druhá. Těmto a ještě dalším stereotypům se pokusíme v příspěvku čelit a naopak nastíníme novou perspektivu nahlížení na adaptace jako na svébytný obohacující prvek v současné kultuře. Stěžejním dílem teoretických koncepcí bude monografie literární postmodernistické vědkyně Lindy Hutcheonové *Teorie adaptace* (2006), která se zabývá obšírnou analýzou adaptací a převrací současná výše uvedená kliše.

Teoretická část této práce si klade za cíl definovat pojem adaptace, postihnout východiska teorie adaptace, problematiku utváření těchto adaptačních teorií (z historického hlediska), adaptační formy a principy intermediálního přenosu. Podrobněji se zaměříme na některé klíčové pojmy z literární teorie, a to na teorii narativu, postavy a hlediska pohledu v díle. Okrajově se budeme zabývat i rolí vypravěče v literárním a filmovém médiu. Teoretická část bude sestávat z citací různých odborných pramenů, které se touto problematikou zabývají, a na základě kterých pak budeme postupovat při vlastní analýze. Díky nejnovější sekundární literatuře lépe porozumíme tomu, s čím se potýká každý autor, který chce adaptovat nějaký text.

Praktickou část bude v úvodu tvořit kapitola o literárním *Krakatitu*, který představíme a vyložíme jeho charakteristiky. Pracovně si román pro lepší orientaci v textu rozdělíme na několik dějství (jedná se o prostory, které hlavní postava postupně navštěvuje). Poté budeme postupovat chronologicky a dle jednotlivých dějství budeme vyhledávat žánry, které se v próze objevují. Při této interpretaci poukážeme na některé motivy nebo způsoby zpracování, kterých bylo užito. Na základě předchozí analýzy budeme schopni uvažovat o postavě Prokopa jako o polyžánrovém hrdinovi a můžeme poukázat na jeho funkci v románu. S postavou tohoto vynálezce bude souviset kapitola o mýtech, které jsou v románu identifikovatelné.

Následně shrneme některé nalezené motivy, zmíníme se o užití symbolice a o funkci snů. Závěrem této části bude kapitola o jazyku *Krakatitu* a role vypravěče v románu.

Druhá část praktické části sestává z komparativního srovnání literárního románu Karla Čapka *Krakatit* (1924) s filmovým přepracováním od Otakara Vávry (1948). Tuto metodu jsme si zvolili proto, že se zdá být nejpřínosnější vzhledem k tomu, že knižní předloha tvoří jakýsi pretext a filmová podoba je vlastně jeho následné zpracování. Cílem bude pokusit se o vlastní analýzu adaptace, kterou jsme si v tomto příspěvku chtěli poprvé vyzkoušet. Díky chronologickému srovnávání jednotlivých dějství můžeme poukázat na způsob přepracování dvou odlišných sémiotických systémů. Zjistíme, které literární postupy lze ve filmovém narativu uplatnit a které nikoliv. Dále snáze postihneme způsob konkretizace hlavního hrdiny a dalších postav. Stejným způsobem jako v interpretační části románu se podíváme na jazyk a na zprostředkování vypravěče na filmovém plátně. Stěžejním textem pro nás bude filmová povídka¹ bratří Vávřů, na základě které byl sestaven scénář a později i samotná filmová realizace. Díky komparativní analýze budeme moci zhodnotit, v čem byla Čapkova próza zaktualizována, jak si režisér poradil se snovými pasážemi a jakým způsobem zobrazil vizuální stránku románu, která je pro dílo příznačná. Součástí této analýzy bude i žánrová charakteristika snímku.

V poslední části příspěvku zformulujeme zjištěné závěry a zhodnotíme zvolenou metodu komparativní analýzy.

¹ Filmová povídka má strukturu filmového scénáře. Během čtení jsme nenalezli žádné nesrovnalosti s filmovou realizací.

TEORETICKÁ VÝCHODISKA

1. FILM JAKO MÉDIUM

Film je velmi mladé médium. Literatura, divadlo a malířství tu existují tisíc let, ale film přibližně 100 let a i za tak krátkou dobu si byl schopen vydobýt své místo na kulturním poli. Můžeme se ptát, z jakého důvodu nás toto médium tak silně přitahuje. Autoři knihy *Umění filmu* David Bordwell a Kristin Thompsonová v první kapitole uvádějí, že film zprostředkovává informace či myšlenky a ukazuje nám místa, které bychom asi jinak neznali. „Navíc nabízejí způsoby vidění a cítění, které nás velmi uspokojují; zprostředkovávají nám zážitky, které jsou dost často spojeny s příběhem a s postavami, což podněcuje naši mysl a emoce“ (Bordwell, Thompsonová 2011: 25).

Ale proto všechno jsou právě filmy tvořeny, aby zasáhly divákovu mysl, aby pohnuly s jeho emocemi, nějakým způsobem ho ovlivnily, zanechaly v něm stopy a zároveň určitým způsobem pobavily. Filmoví tvůrci zjistili, že mohou kontrolovat aspekty kinematografie a poskytnout publiku zážitky ještě bohatší a přitažlivější, to dalo základ filmu jako druhu umělecké formy.

Film můžeme chápat jako jedno z dramatických umění. Je velmi obrazový, má mnohem silnější narativní prvek než jakékoli z ostatních dramatických umění, což je právě důvod, proč je poután společně s románem. Film můžeme také chápat jako plastické umění v pohybu.

1.1. Film a román

Společnou vlohou filmu a románu je schopnost vyprávět příběh (akt vyprávění).

Liší se od sebe naopak z časového hlediska – film pracuje s reálným časem, který je omezený (stejně tak i narativ bude kratší). Oproti tomu romány končí, kdy se jim zachce. S tím souvisí i úvahy o tom, že při filmové adaptaci se většinou román redukuje. Průměrný scénář má cca 125 – 150 strojopisných stránek, průměrný román třikrát více (Monaco 2004: 42).

Román je zprostředkován implikovaným autorem, který určuje, co nám k ději prozradí a co ne, vše se dozvídáme skrze jeho perspektivu. Filmy mají také své autory, ale jako diváci máme větší šanci získat více informací při pohledu na scénu. Pro autora románu by bylo vyčerpávající vykreslit detailně prostředí, v němž se děj odehrává.

„Napětí v románu vychází ze vztahu mezi materiály² příběhu (záplatka, postavy, téma) a mezi narací právě jazykem, tj. mezi vyprávěním a vypravěčem. Na druhou stranu napětí filmu vzniká mezi materiály příběhu a objektivní povahou obrazu, tj. autor/režisér v konfliktu se scénou, kterou točí“ (Monaco 2004: 43).

Obecně řečeno, materiál, kterým se zpracovává román, tedy text (forma), zůstává na stránce stejný, je statický a nemění se, oproti tomu film se skládá z pohyblivých obrázků, ty se neustále mění, proto je zážitek ze sledování filmu živější a dynamičtější. Na úkor toho je ale upozaděna postava vypravěče.³ Ve filmu můžeme použít nespočet různých druhů záběrů, kterými poukážeme třeba na danou atmosféru scény, v knize můžeme použít mnoho slovních obrátů, kterými čtenáři taktéž nastíníme situaci. S tím souvisí i otázka, zda vůbec může film poskytnout vhled do mysli svých postav, aniž by přitom kopíroval literární postupy. Mezi původně literární rysy umělecké narace patří například vypravěčský hlas, který právě umožňuje vytvářet iluzi vševědoucího zprostředkovatele, komentovat dění a rozšiřovat povědomí diváků o postavách, prostředí apod.

1.2. Definice adaptace

Stěžejní prací pro nás bude kniha Lindy Hutcheonové *Teorie adaptace*⁴, která zkoumá všudypřítomnost adaptací ve všech médiích. Na adaptaci nahlíží jako na proces tvorby a zároveň i na samostatný produkt. Hutcheonová poznamenává, že kdokoliv, kdo už zažil adaptaci, má nějakou teorii adaptace, ať už vědomou či nevědomou (Hutcheonová 2012: 9). Adaptací rozumíme cokoli, co bylo transponováno do jiného kontextu, tzv. rekontextualizováno.

Adaptace bývá většinou přijímána jako něco sekundárního oproti originálu, jako něco, co se nikdy originálu nevyrovná. Odborná kritika dokonce nazývá pohyb od literárního k filmovému jako pohyb směrem k „úmyslné podřadné formě poznání“ (Hutcheonová 2012: 18). Právě tomuto stereotypu se Hutcheonová chce vymanit.

Adaptace jako snižující příběh bývá negativně přijímána většinou, jedná-li se o filmové či televizní zpracování. Pokud jde o adaptaci operní či baletní, kritika ji kupodivu přijímá

2 Termín materiál není vhodným překladem autorů, navrhovali bychom vhodnější termín „složky“

3 V roce 1946 byl natočen experimentální film *Dáma v jezeře* od Roberta Montgomeryho, který se snažil využít vyprávění v 1. osobě, divák tedy viděl jen to, co hrdina. Snímek působil velmi stísněně a klaustrofobicky (Monaco 2004: 43).

4 Práce Lindy Hutcheonové není do češtiny úplně přeložena, vycházíme ze slovenského překladu, který překládáme do jazyka českého: HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. 246 s. ISBN 978-80-7460-027-2.

přívětivěji, jako by docházelo k nějaké hierarchizaci umění nebo žánrů. Můžeme si klást otázku, pokud je tedy adaptace považována za něco nízkého a podřadného, proč je po celá staletí všudypřítomná?⁵ (Hutcheonová 2012: 18-19).

Dobré vysvětlení, proč dochází často k soudům, že literatura je nadřazená filmu, přináší Lenka Česálková ve stati *Adaptace: Lpění na nezcizitelných hodnotách literárního textu dařilo se po dlouhou dobu udržovat především prostřednictvím hegemonie logocentricky orientovaných přístupů k textu. Nostalgické velebení psaného slova nepokládalo přenos kanonického literárního textu mezi médii za přínosný, ba ani adekvátní způsob uměleckého vyjádření. Film odrazoval "logofily" především svou materialitou, explicitností, zjevností zobrazení, která nutně "dourčuje" vše, co románový text nevyřkl. Filmová adaptace tedy jako by ochuzovala zdrojový text o mnohá tajemství, jež se otvírala pouze v mentální dimenzi během procesu čtení románu, ve čtenářově imaginaci. Film v této předsudečné vizi vychází svému recipientovi vstříc a dourčováním snižuje nároky, které klade na čtenáře literární text. Pokřivená logika doslovnosti filmového obrazu formulovala další z klíčových argumentů adaptačních kritiků, jímž je znevažována intelektuální náročnost mentálního zpracování filmového obrazu* (Česálková 2006: 46).

Zjednodušeně řečeno, při sledování filmu je divák spíše pasivní, nemusí pracovat jeho mentální představivost a v podstatě přijímá jen to, co vidí. Oproti tomu při čtení knih je čtenář aktivnější, utváří si v mysli fikční svět daného příběhu. Dalším aspektem, který degradoval film na nižší úroveň než literaturu, byl ten, že do kina mohl přijít každý, kdežto kniha se dostala do rukou jen těm vzdělanějším. Kino jako dostupnější prostředek kultury byl a priori považován za nižší formu zábavy.

Filmové adaptace byly zpočátku odmítány hlavně z toho důvodu, že literární dílo zjednodušují a bagatelizují. Na druhou stranu má v sobě film určitý potenciál vyvinout si jedinečnou zvláštnost svého jazyka – má nespočetné množství znaků pro emoce, které dosud není možno vyjádřit slovy (Hutcheonová 2012: 19).

Adaptací rozumíme cokoliv, co vypráví již nějaký existující příběh. Příběh konkretizuje, aktualizuje a utváří určitou analogii. Pokud nazveme dílo adaptací, otevřeně přiznáváme jeho

5 Podle statistik z roku 1992 bylo zjištěno, že 85% ze všech nejlepších filmů oceněných Oscarem jsou právě adaptace (Hutcheonová 2012: 20).

sounáležitost s jiným dílem. Jedná se o text na druhém stupni – vytvořený a vnímaný se zřetelem na předcházející text (Hutcheonová 2012: 22). Velmi často tedy adaptaci srovnáváme s originálem, ale měli bychom ji vnímat jako autonomní dílo, už kvůli přítomnosti estetické funkce. Je zde patrná binární povaha adaptací – adaptace jako samostatný estetický objekt, adaptace jako reprodukce, tj. úprava známého příběhu. Chceme-li ji interpretovat, musíme si tuto dvojnost uvědomit.

Podle Hutcheonové (2012: 23) můžeme chápat tři různé perspektivy – **formální entita, tvořivý proces a proces vnímání palimpsestu.**

„Pokud adaptaci chápeme jako formální entitu nebo produkt, je adaptace oznámenou a rozsáhlou transpozicí konkrétního díla. Toto překódování může zahrnovat i změnu média (z básně na film) nebo žánru (z eposu na román) [...]. Jako tvořivý proces zahrnuje akt adaptace vždy novou interpretaci a následně novou tvorbu; to se nazývá přivlastněním nebo zužitkováním [...]. Adaptace vnímaná z perspektivy procesu jejího vnímání je formou intertextuálnosti. Vnímáme adaptace jako palimpsesty⁶ pomocí našeho pamatování si jiných děl.⁷“ Jinými slovy chápeme adaptaci buď jako převedení známého příběhu na jiné médium či do jiného žánru (produkt), nebo jako přivlastnění si či zužitkování nějaké části příběhu. Na základě toho se vytváří příběh nový s novou interpretací (tvořivý proces). Nebo může být adaptace nahlížena jako intertextuální zapojení se do adaptovaného díla – tzv. uvědomování si, že příběh, který čteme, je nám známý (proces vnímání).

Uvažování o adaptacích jako by bylo již od počátků kinematografie stíženo prokletím, v jehož područí se do konvečního jazyka mnoha teoretiků a kritiků filmových adaptací vkrádají termíny jako nepřesnost, nevěra, zrada, deformace, zneužití, zneuctění, znesvěcení, vulgarizace a další. Nahlížet film prismatem této moralizující rétoriky jako spolehlivý nástroj znehodnocení literárního díla vysoké umělecké kvality ovšem znamená vědomě či zaslepeně prohlubovat kulturně zakořeněné naivní přesvědčení o hierarchické nadřazenosti literatury nad vizuálním uměním a opomíjet celou řadu teoretických přehodnocení významové polarity

6 Palimpsest – Pojem palimpsest se užívá v přeneseném smyslu i v literární teorii intertextuality. Palimpsestem se rozumí text, skrze nějž „prosvítá“ jiný text, tedy např. parodie: skrze parodující text vidíme text parodovaný. Termín palimpsest do literární vědy zavádí členka tzv. Kostnické školy Renate Lachmannová; definuje jej jako „druhý zápis textu, kterým prosvítá text původní“.
Zdroj: http://cs.wikipedia.org/wiki/Pergamen#P.C5.99enesen.C3.BD_v.C3.BDznam

7 Jako příklad Hutcheonová uvádí situaci, kdy pro správné obecnostvo může přepsání filmu Hellboy do románové podoby od Yvonne Navarrové rezonovat nejen s filmem Guillerma del Tora, ale také s adaptovanou komiksovou sérií od Dark Horse Comics.

vztahu mezi literaturou a filmem, respektive slovem a obrazem (Česálková 2006: 47).

1.2.1. Příběh jako základní element adaptace

Jak již bylo řečeno, společným jmenovatelem v adaptacích je příběh, ten je přenášen napříč všemi médii či žánry. „Příběh a postavy jsou v podstatě nesmrtelné, aktualizují se v novém vyprávění, a to ať už v rámci jednoho média nebo intermediálně“ (Eco 2004: 13). „Každý adaptátor s nimi nakládá odlišně - hledají se shody v odlišných systémech znaků pro různé elementy příběhu: témata, události, svět, charaktery, motivace [...]“ (Hutcheonová 2012: 26). Zde bychom však mohli namítnout, že jsou možné různé teoretické přístupy k nahlížení příběhu: např. ten, jenž soudí, že příběh může existovat sám o sobě nezávisle na nějakém systému znaků, nebo naopak, nemůže se o něm uvažovat odděleně od jeho materiálního způsobu zprostředkování (Marcusová 1993:14).

To, že příběh tvoří jádro každé adaptace, stvrzuje též fakt, že můžeme pracovat pouze s jeho elementy. Tím může být například téma, které se přenáší z jednoho média do jiného, nebo postava, kterou si adaptátor může zapůjčit, aniž by opisoval děj původního díla. Právě postavy bývají v adaptacích velmi stěžejní, protože můžeme sledovat jejich psychologický vývoj, jednání. Hlavně však aktivují čtenářovu představivost. Pokud např. čtenář čte knižní předlohu, vytváří si určitý obraz hlavního hrdiny (nebo kterékoliv jiné postavy). Při filmovém zpracování se mu ale literární postava zhmotní, může ji vidět vizuálně a následně tak porovnávat svou představivost s adaptátorovým pojetím. Obé přináší negativní i pozitivní reflexe. S příběhem souvisí i čas, který je při adaptování velmi variabilní.

Pokud se však přesuneme od uvažování v tomto smyslu jen o médiu k uvažování o změnách ve všeobecném způsobu zobrazení příběhu, začnou se objevovat jiné rozdíly v tom, co se adaptuje. Je to proto, že každý způsob zahrnuje jiný druh zapojení na straně obecnstva i adaptátora⁸. [...] Vidět příběh není to samé jako poslechnout si ho – a to není to stejné, jako zúčastnit se ho nebo na něj reagovat, tj. zažít příběh přímo a kinesteticky. S každým druhem zapojení se adaptují odlišné věci odlišným způsobem. [...] Vyprávět příběh v románech, povídkách a v historických opisech, znamená opisovat, vysvětlovat, sumarizovat, roztahovat; vypravěč má svůj úhel pohledu a obrovskou moc skákat v čase a prostoru, někdy se i odváží

8 Zapojení telling, showing nebo interaction

vstoupit do mysli postav. Ukázat příběh ve filmech, baletch, rozhlasových a divadelních, muzikálech a operách v sobě zahrnuje přímé sluchové a vizuální představení, vnímané v reálném čase (Hutcheonová 2012: 28).

Stejně jako vypravěč má i čtenář schopnost přeskakovat v čase, může listovat knihou, jak si umane, může číst pozpátku i přeskočit některé pasáže. Během čtení ví, kolik z příběhu ho ještě čeká. Oproti tomu ve filmu tuto možnost nemáme, jsme nuceni sledovat časovou linii, jak ji nastaví autor. V jistém slova smyslu jsme ději podřízeni a jím jsme unášeni.

1.3. Definice adaptací v českém prostředí

V českém prostředí se na analýzu adaptací zaměřuje zejména Marie Mravcová, k tématu přispěla knihou *Literatura ve filmu* (1990). Na adaptace nahlíží převážně z pohledu estetiky, upozorňuje na vznik takových adaptací, které se stávají novou uměleckou hodnotou a mohou koexistovat vedle svých literárních předobrazů (Mravcová 1990: 6). Východiskem k analýze adaptací je to, že film a literatura mají společný rys: schopnost vyprávět příběh. Ten se pak v literatuře (osud nějaké postavy) může snadno stát smyslem filmové tvorby. Vztah mezi literaturou a filmem probíhá na sémiotické rovině. Na jedné straně slova jako abstraktní znaky vedoucí k představě, na straně druhé obrazy, které se vyznačují konkrétností. Právě tato konkretizace „představuje jeden ze základních aspektů i problémů filmového adaptování, způsobuje automaticky významové posuny, redukci významově ideové vrstvy předlohy, potlačení, ne-li popření její interpretační otevřenosti“ (Mravcová 1990:10). Jako přínosnou vidí Mravcová aplikaci metodologie literární vědy na postavy ve filmu, které se dají interpretovat stejným způsobem jako v literatuře.

Stejně tak mluví o filmové adaptaci jako o „specifickém typu textově vyjádřené konkretizace literárního díla“ Petr Málek (Málek 1991: 8). Jedná se o intersémiotický překlad, u kterého dojde k překódování znaků, neboť film a literatura mají svou specifickou znakovou povahu. Díky tomu automaticky dochází ke ztrátě některých významů z původního textu a naopak k nabytí významů nových při filmovém zpracování. Málek uvažuje o filmové adaptaci jako o možné konkretizaci literárního díla v tom smyslu, že je filmová adaptace realizována pomocí filmového scénáře, což je text, který může být jednou z podob textové konkretizace (Málek 1991: 9).

1.4. Formy adaptace

„Adaptace, coby tvůrčí a interpretativní transpozice díla nebo děl, kterou jsou v ní rozpoznatelná, je jistým druhem palimpsestu a často zároveň také překódováním adaptovaného díla podle jiných konvencí. Takové překódování někdy, ale ne vždy, zahrnuje změnu média“ (Hutcheonová 2012: 49). Médium má tedy při adaptování velký význam, protože na základě jeho charakteru vzniká samotná adaptace. Jinak bude vypracovaná adaptace určená pro televizní diváky, jinak bude vypadat adaptace jako počítačová hra. Médium zde chápeme jako prostředek vyjádření adaptace, je tedy její formou, zajímá nás jeho komunikační i sociální stránka.

Linda Hutcheonová ve své knize vyděluje tři formy adaptací.

1.4.1. Telling – showing

Nejobtížnější formou adaptace je přechod od telling k showing (od rozprávání k předvádění) – od výprávění k diegésis, k předvádění mimésis (Hutcheonová 2012: 51). To dokládá i režisér Jonathan Miller: *„Většinu románu neodvolatelně zničíte, protože byly napsány bez jakékoli myšlenky na nějakou podobu představení, zatímco pro divadelní hry je hrané představení konstitutivním prvkem jejich identity a překlad mezi jevištěm a filmovým plátnem pozměňuje jejich identitu bez toho, aby ji opravdu zničil“* (Hutcheonová 2012: 49).

Tyto formy adaptací jsou nejčastější. Jde o přechod od vyprávění (tištěný text) k předvádění (film, divadelní hra, opera, balet) a naopak. U tohoto posunu nás asi nejvíc zajímá, kde je hranice adaptace. Jak poznamenává Hutcheonová, „každé živé představení tištěné divadelní hry můžeme teoreticky považovat za adaptaci. Text hry nutně neříká, jaká gesta, výraz a tón hlasu by měl herec, aby tištěná slova přesvědčivě zahrál. Je na režisérovi a hercích, aby text realizovali, interpretovali a poté opětovně vytvořili, a tím jej v jistém smyslu adaptovali pro jeviště“ (Hutcheonová 2012: 54).

V podstatě můžeme formu telling – showing chápat jako fyzické předvedení viditelného a slyšitelného světa, který je vytvořený z grafického znázornění slov (v literatuře). Adaptací pak nazýváme to, co se zabývá konkrétním, již existujícím textem. Velmi známé jsou převody známých světových románů. „Romány obsahují spoustu informací, jež je možné na jevišti

nebo filmovém plátně rychle přeložit do podoby nějaké činnosti či gesta. Jde tedy hlavně o proces dramatizace, což znamená, že je nutné popis, vypravování a vnitřní myšlenky převést do mluvy, činnosti, zvuků a vizuálních obrazů“ (Hutcheonová 2012: 55). V této formě adaptace jde i o přesun naší představivosti ke skutečně viděnému a slyšenému. Hudba má zde svou podstatnou roli, protože naznačuje atmosféru děje, předvídá náladu postav a vypichuje důležité momenty v příběhu. Nelze ji tedy vkládat do filmu libovolně a ledabyle. Zvuky a hudba reagují na divákovu mysl, ovlivňují jeho emoce.

Je důležité říct, že telling není showing, proto nemůžeme předpokládat přesné převedení knihy do filmové nebo divadelní podoby. Vždy se setkáme s nějakými obtížemi při adaptaci. Jde o převod z jednoho kódu do druhého, proto je to očekávatelné. Jak divadelní, tak filmové adaptace musejí využívat ten druh znaků, které Charles Pierce označil jako indexy a ikony – tj. konkrétní lidi, místa a věci – zatímco literatura používá znaky symbolické a konvenční (Hutcheonová 2012: 58).

1.4.2. Showing – showing, Interaction – telling, showing⁹

V prvním případě jde o převod v jednom médiu, v tomto případě v performativním – film na muzikál, divadlo, operu a obráceně; vznik televizních seriálů na základě filmové předlohy atp. Všechna média jsou tedy performativní, mají tedy společný modus – showing, přičemž se odlišují pouze specifickými omezeními a konvencemi jednotlivých médií (Hutcheonová 2012: 65).

V druhém případě se telling či showing převádí do interakce, tedy do činnosti, které se účastní uživatel. Jedná se tedy o různé hry, ať už deskové, karetní, či počítačové hry nebo videohry. Většina počítačových her, ale vychází spíše z filmové předlohy než z literární.

Každý způsob zapojení v sobě zahrnuje jákesi odlišné mentální činnosti, což musí mít každý adaptátor na mysli, když chce převádět dílo z jednoho média do druhého. Telling vyžaduje práci s pojmy - při čtení černých znaků na bílých stránkách si představujeme obrazy textového světa. Showing aktivuje schopnosti našeho vnímání – při sledování pouze vnímáme viděné, nemusíme si nic představovat, dáváme význam světu obrazů, zvuků a slov, který vidíme na jevišti nebo na plátně. K. Elliotová (2003: 210) to nazývá tzv. mentálním verbalizováním a mentálním zobrazováním. Souvisí to i s tím, jak získáváme informace

⁹ Cílem této práce je adaptace, u které došlo k převodu z telling na showing, proto se o dalších formách zmíníme pouze okrajově a pro úplnost teoretického výkladu.

během čtení nebo během sledování filmu. Pokud při čtení sbíráme informace o postavách, prostředí a čase postupně, při sledování filmu vnímáme více objektů naráz, simultánně, i přesto že děj je stejně lineární jako v knize. Při sledování filmu dochází k největší fyzické aktivitě u diváka. Ten se může bát, pociťovat vzrušení, lekat se, smát se nebo plakat. Při čtení knihy není fyzické zapojení takové. Vnímání tedy souvisí s tím, jak médium pracuje s prostorem a s časem. Petr Brook toto dokládá tím, že obecnost je pohlcována obrazem filmu, a že ve chvíli, kdy ho vnímá, nemůže myslet na nic jiného (Brook 1987: 190).

Divák je tedy uvnitř v prostoru společně s ostatními postavami. Divadelní obecnost je v porovnání s filmovým divákem od akce dál, a to i přesto, že mnohdy bývají herci vtahováni do děje.

1.5. Přístupy adaptace

První přístupem je adaptace, která je věrná předloze. V tomto adaptačním přístupu najdeme snahu o maximální věrnost tématu, charakteru postav a celkového vyznění díla. Největším rizikem tohoto přístupu může být právě nepochopení předlohy, což může publikum hodnotit negativně, protože individuální hodnocení zachovaných i chybějících částí textu i nutných adaptátorových autorských vstupů se bude nutně od scénáristova názoru lišit, stejně jako hodnocení vyznění celku (Aujezdský 2009: 13). Od tohoto přístupu se díky novějším teoriím začalo později ustupovat (zejména 2. polovina 20. století), film se začal pomalu vyrovnávat literatuře a obě dvě média byla brána v ekvivalentním vztahu. „Transpozice mezi jednotlivými médii se začala respektovat a forma přepisu se postupně uvolňovala, protože do popředí zájmu vstoupilo hodnocení vztahů mezi médii“ (Česálková 2006).

Mezi další přístup se řadí adaptace s tvůrčím vkladem scénáristy, což znamená určitou spolupráci nového díla, které bude v řadě aspektů odlišné od předlohy. Jinými slovy si adaptátor vezme příběh, aktualizuje ho a vytvoří z něj podobné dílo“ „Úkolem je tedy vstup do preexistentního díla jako plnohodnotného spoluvůrce, který metamorfuje původní látku podle potřeb aktuálního výkladu a realizačních podmínek“ (Aujezdský 2009: 13).

Posledním adaptačním principem je volná adaptace – scénář na motivy. V podstatě se jedná o nejčistší práci s preexistentním dílem. Scénář se totiž nesnaží předstírat, že bez výhrad respektuje autora předlohy a předlohu samotnou. Využívají se části předlohy proto, aby se vytvořilo dílo nové, autonomní, které ale nepopírá svůj vztah k výchozímu dílu. Je zde patrná

míra autorské nezávislosti, která mu dovoluje pracovat se svébytným výkladem předlohy, příběhu, prostředí atd. (Aujezdský 2009: 13).

S dalším adaptačním přístupem přichází i Brian McFarlan, jehož model intermediálního přenosu je pouze dvousložkový. Vyděluje transfer a adaptaci, kdy transfer představuje proces přenosu narativních prvků, které lze bez problémů přenést z literatury do filmu. Adaptace pak zahrnuje přenosy těch prvků v literatuře, které nelze užít v jiném médiu (McFarlane 1996: 13).

1.6. Historie vnímání filmové adaptace

Odborná veřejnost si při kritické analýze filmových adaptací klade dvě základní otázky: jaké jsou specifické znaky verbální, vizuální a posléze i audiovizuální reprezentace? A byl film dostatečně věrný své předloze? Teoretikové tvrdili, že literární dílo je do filmové podoby v určitých místech nepřevoditelné a charakter filmové narace byl odmítán (Bubeníček 2010b: 135).

Filmová adaptace si musela na své období slávy poměrně dlouhou dobu počkat. Teprve až v 60. a 70. letech 20. století díky novému pohledu na literární vědu vznikaly metodologické koncepty na angloamerických univerzitách. „Pozorné čtení literárních děl podle novokritických postupů, které v této době vládlo na mnohých humanitních fakultách, posilovalo vědomí mimořádnosti románu či básně a jedinečnosti literárního aktu. S tím také souvisel výběr interpretovaných filmů: největší zájem byl o kanonická díla, která se dočkala své audiovizuální podoby“ (Bubeníček 2010: 7). To vedlo nejdříve k tomu, aby si adaptátoři uvědomili nezfilmovatelnost kanonického díla a nutnost verbálního narativu.

Situace se začala měnit až v 80. a 90. letech 20. století, kdy se na daný fenomén přestalo pohlížet tak kriticky. Adaptace se stala nechtěnou součástí badatelského diskursu humanitních disciplín. Její analýza se představovala módní interdisciplinární obrat projevující se mimo jiné univerzitními semináři typu „Shakespeare na plátně“, „Dickens ve filmu“ atd. (Bubeníček 2010: 8).

Bubeníček dále ve své studii (Bubeníček 2010: 8) poznamenává, že samotné interpretace filmových adaptací jsou podmíněny literárním čtením. To znamená, že na film nahlížíme literárním prismaem. Ale bohužel takovým, že univerzitní profesori hodnotí literaturu velmi poctivě a k filmovým narativům přistupují se značnou lehkostí. To může způsobovat rozpor

mezi rozvíjejícími se koncepty teorie filmových adaptací a jejich užitím v dílčích analýzách. Do 90. let tedy probíhal určitý zápas mezi obrazem a slovem.

George Bluestone, jeden z prvních filmových teoretiků, poznamenal¹⁰, že filmové médium je natolik odlišné, že filmová adaptace nejde srovnávat s literární předlohou. Rozdíly jsou nejvíce viditelné na jazykové povaze literárního díla a v audiovizuálně - prezentačním charakteru filmu. Každý filmař se stává novým autonomním autorem, literární předloha mu má být pouze odrazovým můstkem (Bubeníček 2010: 9). Tato teorie zahájila hledání rozdílů mezi literaturou a filmem, do té doby se naopak hledaly jen společné rysy. Hledání ale probíhalo takovým způsobem, aby se jich mnoho nenašlo a tím se ukázalo, že literatura je vůči filmu nadřazená.

Nejzásadnějším rozdílem mezi filmem a literaturou je vztah obraz versus slovo¹¹. Literatura je založená pouze na slově. Oproti tomu film je syntézou obrazu, hudby a jazykových projevů. Bubeníček k tomuto poznamenává, že „filmový režisér může využít dvojího řádu k četným kombinacím, kupříkladu k výrazné disharmonii mezi obrazem a jeho hudebním doprovodem. Prostřednictvím těchto her a proměn mizanscény pak může filmař zdařile adaptovat komentáře autorského vypravěče, aniž by přitom nechal zaznít explicitní slova a věty jeho románového protějšku“ (2010: 9).

Dalším, kdo se snažil vyzdvihnout filmová zpracování, byl teoretik Seymour Chatman, který si ve své úspěšné knize *Coming to Terms* z roku 1990 pokládá otázku, zda to, že je film vizuálně explicitní, musí znamenat, že by v něm nebyla prázdná místa, která je třeba zaplňovat (Bubeníček 2010: 10). Chatman dále odpovídá, že pokud film vnímáme na nižší smyslové úrovni, pak se nám zákonitě zdá bezmezerovitý. Dle něj se však mezery objevují jak v narativní tak i ve stylistické rovině. Dle gest a chování postav můžeme na příklad usuzovat na jejich vnitřní myšlenkové pochody apod.

Jak již bylo řečeno, význam filmových adaptací byl snižován pevným logocentrismem. Jeho sílu se podařilo oslabit strukturalistům, poté poststrukturalistům, naratologům a v neposlední řadě kulturologům. V širším textu kultury byly film a literatura strukturalisty označeny za dva rovnocenné texty. Každý z nich má legitimní podíl v kultuře, kterou spoluutvářejí, a neměly

10 Ve své knize *Novels into Film* z roku 1957

11 Můžeme zde pozorovat paralelu s Lessingovým textem *Laoookoon neboli O hranicích malířství a poezie* z roku 1776, kde se právě autor zabývá porovnáváním slova a obrazu a vydělují charakteristické znaky pro obě umění.

by se stavět do nějaké hierarchické opozice (Bubeníček 2010: 10). Pokud budeme k filmu a k literatuře přistupovat z tohoto neutrálního hlediska, budeme dle Bubeníčka schopni sledovat základy čistých intermediálních vztahů. I přesto byla pro strukturalisty adaptace obtížným problémem. A to z toho důvodu, že bylo nelogické popřít teoretické koncepty nepřevoditelnosti slova na obraz a nerozlučitelnosti obsahu a formy. „S tím se vypořádali až poststrukturalisté, pod jejichž rukama se obsah zcela vytrácí ve prospěch čisté formy“ (Bubeníček 2010: 10)¹².

Nejvýraznější postavou v angloamerickém prostředí v tomto období byl Robert Stam, který ve své studii *The Theory and Practice of Adaptation* z roku 2005 hodnotí soudobou kritiku jako nedostačující, protože se neustále snaží najít to, co filmová adaptace oproti literárnímu dílu ztrácí, než to, co vlastně film jako nový produkt získává. Stam poté uvádí několik možných zdrojů pozitivních přístupů vůči adaptaci. Řadí mezi ně mimo jiné předsudek, „že literatura, jakožto starší umění, je nadřazena mladšímu filmu, kulturně zakořeněnou ikonofóbií (tj. strach z obrazů) a předpoklad, že adaptace na literaturu „parazituje“. Adaptace se chytla do pasti kritiků. Je-li své předloze věrná, odsoudí ji jako málo kreativní, a pokud se odchýlí, zatratí ji jako ostudnou zradu knihy. Neexistuje jediné správné čtení textu – jestliže adaptace nemůže říct o předloze něco nového, proč by vůbec měla být natočena?“ (Stam 2005: 8).

Stam pak dle Bachtinova vzoru navrhuje pojmout adaptaci jako intertextuální dialog, tedy text jako znakový systém, který má svou strukturu a vztahy (Bubeníček 2010b: 137). Na tuto teorii pak navazuje Hutcheonová svou intertextualitou palimpsestu.

Filmové adaptace začaly být odbornou veřejností tolerovány, přišel však další problém – hodnocení filmového zpracování literárního díla. Diváci porovnávali film s jejich oblíbeným románem pouze na základě věrnosti předlohy. Negativně odmítali vypuštěné pasáže s jejich oblíbenými postavami, zápletky, na které ve filmu nezbylo místo. Jinými slovy, čím méně se film podobal originálu, tím se líbil méně. Diváci však nechápali, že aby mohl být film věrný předloze, musel by mít deset hodin i déle.¹³ Někdy byl film naopak o nějaké pasáže ochuzen¹⁴, takže ani nepřinesl kýžený výsledek, jako tomu bylo při čtení literárního díla. Tyto nepovedené adaptace vedly literární teoretiky opět k tvrzení, že film nedosahuje kvalit románu, protože nedovede postihnout fikční literární svět (Bubeníček 2010: 14). Je více než

12 Bubeníček cituje vědkyni Kamilu Elliotovou a její knihu *Rethinking the Novel/ Film Debate* In. *Rethinking the Novel/ Film Debate*. Cambridge:Cambridge University Press 2003,s.131.

13 Dokladem toho může být snímek Ericha von Stroheima *Chamtivost* z let 1923-24, který byl natočen podle románu Franka Norrisa *McTeague*, a trval deset hodin.

14 Např. filmové zpracování románu *Na větrné hůrce* z roku 1847 od Emily Bronteové. Film vznikl roku 1939 pod vedením Williama Wylera a obsahoval pouze první část knihy.

přirozené, že kdykoliv po zhlédnutí nějakého filmu, který je adaptací, hledáme jakoukoliv podobu nebo souvztažnost s jeho předlohou. Dále bylo negativně hodnoceno i to, „že film (a další performativní média) není schopen rozlišit jemné jazykové odstíny a komplikovanost vyprávění nebo reprezentovat psychologický či duchovní rozměr“ (Hutcheonová 2012: 53).

Bubeníček dále trefně poznamenává, že „každý čtenář přistupuje k literárnímu dílu s jistým očekáváním, zaujetím, s jinými kulturními zkušenostmi, v závislosti na odlišných interpretačních komunitách a jejich výkladových principech, v jiné životní situaci, a vždy si tak utváří vlastní představu o světě uměleckého díla, svoji vysněnou mizanscenu románu na osobním zvukovém jevišti své mysli“ (Bubeníček 2010: 14). Literární dílo nám tedy nabízí otevřené množství významů, a jak říká Stanley Fish, není možné určit objektivní charakteristiku díla. Tím pádem věrnost adaptace s předlohou můžeme sledovat pouze na nejzákladnější rovině vyprávěného příběhu.

Blízkost filmu a literatury spatřujeme právě ve schopnosti obou vyložit fikční příběh, každý však po svém.

Nastává otázka, jakým způsobem hodnotit adaptace. Bubeníček poznamenává, že teoretikové se dnes odklánějí od tradiční srovnávací metody. Nabízí se pak dva pohledy, jak zkoumat literaturu ve filmu – zkoumat z perspektivy filmu jako takového (bez sledování vazeb k jeho formálním předchůdcům), nebo z pohledu kontextuálního (Bubeníček 2010b: 140). První způsob můžeme brát jako zjednodušení, abychom se vymanili všem adaptačním otázkám, které se neustále opakují.

1.7. Dílčí problémy při adaptaci

Co se týče vyobrazení introspekce ve filmových zpracováních, kritika konstatuje, že její ztvárnění ve filmech je složité. Je pravdou, že z textu nejlépe pochopíme charakteristické vlastnosti a psychické procesy odehrávající se v myslích postav, ale i film může díky síle detailního záběru, který vytváří psychologickou blízkost, ztvárnit niterní prožitky některých postav. S tím souvisí i um herce a jeho práce s gesty. Snové pasáže lze ve filmu také vylíčit. Většinou se používá zamlžení obrazu, aby diváci pochopili, že viděný obraz není reálný, nebo se přímo explicitně poukáže na sen – záběrem na spící postavu, hudbou, střihem a vloženým snovým dějem.

Na druhou stranu je prý snadnější vyobrazit prostor a prostředí ve filmu než v románu. Je to tím, že divák si nepředstavuje popisovanou scénu, ale přímo ji vidí. Toto souvisí i s časem, ve filmu lze díky střihu vše zprostředkovat daleko rychleji. Abychom popsali vzhled některé postavy v literatuře, musíme podat dlouhou popisnou pasáž. Oproti tomu ve filmu stačí jeden nebo dva záběry, aby se divák s danou postavou seznámil.

Jak již bylo řečeno, abychom mohli převést literární dílo do filmové podoby, musíme krátit. Na druhou stranu však doplňujeme dějovou motivaci, tělesnost, hlasy, zvuk, hudbu, rekvizity, kostýmy, stavby apod. Zkrátíme-li dějovou linii, můžeme posílit dialogy v díle, vyznění postav, vyostřit erotické scény (Hutcheonová 2012: 52). Výjimku, kdy se nemusí románová předloha krátit, představuje forma televizního seriálu. Scénárista disponuje dostatkem času na exponování postav, na vyličení většiny událostí v ději. Existuje prostor pro osvětlení množiny mezilidských vztahů.

Adaptátor má v podstatě volné pole působení, může přidávat i ubírat postavy, natočit film jen podle některých motivů, vyzdvihnout některou ze scén a na ní postavit celý děj. Dále dochází k žánrovým modifikacím (z původní tragédie utvoří komedii a obráceně).

„Film nabízí ultranaturalistickou reprezentaci na všech úrovních od mizanscény až po stereotypy chování a herecké konvence, jež ve spojení s montáží a umístěním kamery zintenzivňují iluzi bezprostřednosti“ (Hutcheonová 2012: 59).

Dle Hutcheonové filmová adaptace vyžaduje takový literární text, kde je motivace založena na principu příčiny a následku, děj je lineární nebo uzavřený a obsahuje sourodou charakterizaci.

V debatě o adaptaci se podle Seymoura Chatmana jako určující problém jeví, zda a jakým způsobem lze „transformovat narativní rysy, které lze snadno uplatnit v jazyce, ale těžko v médiu, které operuje v ‚reálném čase‘ a jehož přirozeným ohniskem je vnější jev věcí“. A dále: dokáže film poskytnout dostatečný vhled do mysli postav, aniž by přitom jen kopíroval literární postupy?

2. TEORIE VYPRÁVĚNÍ

2.1. Narativ

Jak již zde bylo zmíněno, společným znakem narativní literatury a filmu je tedy akt vyprávění – existence příběhu, který je ztvárněn slovy nebo obrazy (hudbou, příp. pohybem). Gerard Genette přichází s modelem narativní fikce, který sestává ze třech rovin: příběh (označované, narativní obsah), vyprávění (označující, narativní text) a narace (akt narativní produkce) (Genette 2003: 306).

Všechny roviny jsou spolu vzájemně spojeny – to, že vnímáme příběh, je dáno jeho existencí a podáním (narací); to, co považujeme za fiktivní události (narativní promluva), je podmíněno příběhem a vyprávěcím aktem. Podobně tuto teorii rozpracovává i Seymour Chatman, ale pro svou práci vydělil pouze dvě roviny, které tvoří narativ, a to rovina příběhu a rovina diskurzu. Příběhem rozumíme to, co se v narativu zobrazuje, diskurz je to, jak se to zobrazuje (Chatman 2000: 18). V souvislosti s teorií narativu vytváří Chatman teorii tří textových typů, kam patří právě narativ, deskripce a argument. Argument a deskripce neobsahují vnitřní časovou sekvenci – jsou bezčasé. Oproti tomu pro narativ je čas typický (chronologičnost).

Čas je pro Chatmana ještě navíc externí a interní. Externí čas znamená trvání prezentace románu (filmu) a je zakotven v diskursu. Interním časem se rozumí trvání sekvence událostí, které utvářejí zápletku a nacházíme jej v příběhu (Chatman 2000: 15). Deskripci zjednodušeně chápeme jako popis prostředí, vzhledu postav, náhled do mysli postav. Je atemporální a statická. V literatuře deskripce zprostředkovává většinou vypravěče. Argument je textový typ, který se snaží recipientovi skrze jazykový kód sdělit nějakou myšlenku, poslání (většinou moralizující, etickou, ideologickou apod.), snaží se ho tedy o něčem přesvědčit. Přítomnost deskripce ve filmu vyvolává různé debaty. Někteří teoretici jsou toho názoru, že deskripce ve filmu neexistuje, že jde o složku, která primárně spadá do literárního narativu. Jako argument předkládají, že pro film je specifický mnohovrstevný obraz, který má jiné vlastnosti než slovo; obraz nepopisuje, ale vizualizuje skutečnost, nejedná se o žádnou deskripci.¹⁵

Obraz ve filmu nám navíc dává úplný přehled toho, co vidíme, můžeme vnímat každý detail

¹⁵ Tuto teorii rozpracovává filmový kritik Claude Ollier (Chatman 2000: 44).

záběru. Oproti tomu v literatuře máme popis omezený, nikdy není vyčerpávající, protože by pak literární texty pouze popisovaly prostředí a vzhled postav a dějová rovina by byla upozaděna, což by jistě ubralo na estetické hodnotě díla. Dle Olliera tedy obraz není schopen zaručit naši schopnost pojmenovat části deskriptivní informace (Chatman 2000: 45).

Podle Chatmana je ale každý promítnutý obraz ve filmu deskripcí, každý záběr v sobě skrývá detaily a popisy, jen nejsou explicitně vyřčené. Literární narativ má nad vizuálními obrazy určitou moc právě tím, že je neúplný, že nám neříká vše. Román může jednoduše říci: „*Šel se projít*“, a vzhled ponechat nespécifikován. Filmový výklad by musel přidat deskriptivní detaily: ukázat, jaké má postava oblečení, jak rychle se prochází, jak ten „on“ vypadá apod. Literatura tak může se svým čtenářem rozehrát určitou partii, kdy postupně odhaluje to, co chce implikovaný autor odhalit a ostatní může utajovat. Základní vlastností literárního narativu je jeho neurčitost. Film tohoto není do jisté míry schopen, může však použít různé efekty, například zamlžení nějaké postavy, aby nebylo poznat, o koho se jedná, záběr kamery omezit pouze na část těla apod.

To, jak filmová postava vypadá a jak je oblečená, určuje scénář - podává víceméně deskripci. Což implikuje, že filmové zobrazení vychází z textu, tedy z verbální deskripce. Film pak ve svých obrazech podává charakteristické znaky, které diváci musí interpretovat. Ve scénáři může být napsáno, že se jedná o ohromně obtloustlou postavu, publikum pak na základě své zkušenosti mohou obraz postavy interpretovat tak, že je „jaksi tlustý“, „opravdu silný“, což je právě rozdíl mezi literárním narativem, kde je možná zcela explicitní deskripce (Chatman 2000: 49).

2.2. Literární vypravěč

Literární narativ je zprostředkován vypravěčem. Abychom zde mohli vysvětlit teorii literárního vypravěče, je nutné vrátit se zpátky k Platónovi, jako to udělal Gerard Genette. Ten si od Platóna vypůjčil pojmy *miméze* a *diegeze*. Jedná se o dva narativní způsoby, kde básník buď sám je mluvčí (*diegeze*), nebo se snaží čtenáře přesvědčit, že promlouvá někdo jiný (*miméze*). *Diegeze* je tedy takovou situací, v níž vypravěč hovoří (literatura), *miméze* představuje děj přímo (vypravěč ustupuje do pozadí – film, divadlo). Rozdílnost obou modů podnítila Genetta k vytvoření teorie o vypravěči z hlediska jeho postavení uvnitř či mimo *diegetickou* rovinu příběhu. Rozlišování mezi *er*-formou a *ich*-formou ustoupilo do pozadí.

Chatman dále rozvíjí Genettovu teorii, ale staví se vůči některým jeho tvrzením do opozice. Soudí totiž, že epika i drama mohou zahrnovat složky miméze i diegéze (Chatman 2000: 112). Diegeze (dle Hutcheonové telling) pro něj představuje užití ikonických znaků, oproti tomu miméze (showing) obsahuje znaky symbolické, neikonické. Díky tomu vedle sebe může stát román i film. Text románu je zastoupen ikonickými znaky, které zastupují postavy a film s konkrétními herci.¹⁶ (Chatman 2000: 115). Společným znakem dramatu a filmu je, že vidíme konkrétní herce, kteří gesty a pohyby předvádějí nějaký děj (konkretizace románových postav), který si v literatuře musíme představovat. Můžeme tedy o filmu a literatuře uvažovat jako o jedné množině, protože se autor sám může rozhodnout, které mody bude při tvorbě příběhu aplikovat.

Chatman se sám doznává, že musí ustoupit od svého tvrzení, že vypravěč v moderních textech často mizí. I silně mimetický literární příběh je vždy podán vypravěčem, ne neutrálním okem kamery, jak tvrdí Kenanová. Jedním ze znaků vypravěčovy přítomnosti může být například popis nějakého místa: „V dramatu nebo ve filmu by toto vše bylo ukázáno přímo. V narativní fikci to musí být vyjádřeno jazykově, a tímto jazykem je jazyk vypravěče“ (Rimmon - Kenanová 2001: 104). V tomto bodě bychom však mohli namítnout, že filmové a divadelní vidění skutečnosti je poněkud odlišné. V divadle máme pevné místo, z kterého pozorujeme dění, perspektiva se v zásadě nemění. Ve filmu díky různým záběrům kamery vstupujeme daleko aktivněji – kamera zabírá detailní pohled, panorama, je více subjektivní atd. Může se nám pak zdát, jakoby kamera byla jednou z postav.

Rozlišili jsme diegezi a mimezi jako mody zprostředkování příběhu. V souvislosti s tím můžeme hovořit o vypravěčově pozici v narativu, o rozsahu jeho účasti v příběhu. Z hlediska pozice na narativní rovině rozlišujeme vypravěče extradiegetického a intradiegetického (Rimmon - Kenanová 2001:101). Extradiegetický vypravěč není součástí příběhu, který vypravuje, ale ovládá jeho prostor a čas.¹⁷ Intradiegetický vypravěč je naopak takový, který je součástí příběhu, jeho perspektiva je omezenější. Další dělení je z hlediska účasti v příběhu, a to na vypravěče homodiegetického (neúčastní se děje) a heterodiegetického (sám v příběhu

16 Dle Chatmana může Shakespearova Hamleta předvádět muž i žena, kteří jsou mimetičtí, pze cílem kteréhokoliv herce je přesně opakovat slova Hamleta.

17 Tento vypravěč je vševědoucí, má přehled o všem, co se v příběhu děje

figuruje).¹⁸ Kenanová pak na příkladu charakterizuje Šeherezádu jako intradiegetického – heterodiegetického vypravěče (vypráví se o ní, ale není účastna v příbězích, které sama vypráví).

2.3. Filmový vypravěč

Dalším sporným problémem je to, zda je ve filmu přítomen vypravěč. Filmový kritik Bordwell je toho názoru, že vypravěč ve filmu chybí, a to z toho důvodu, že pro něj vypravěč konotuje člověka a že chybějící mezeru za vypravěče vyplňuje sama narace.

Když se díváme na filmy, jsme si zřídka vědomi bytí, které vypráví, nějaké entity, která se podobá lidské bytosti... naraci je lépe rozuměno jako organizaci sady vsuvek pro konstrukci příběhu. To předpokládá vnímatele, ale nepředpokládá žádného vysílatele poselství... Principiálně bychom nemělo šířit teoretické entity bez potřeby, není zde bod v umístění sdělení jako základního procesu celé narace, pouze uznání, že většina filmů „vymazává“ nebo „utajuje“ tento proces. Daleko lepší je dát narativnímu procesu schopnost za určitých podmínek signalizovat, že si divák může zkonstruovat vypravěče (Chatman 2000: 125)¹⁹.

Chatman dokládá, že Bordwell se soustředil pouze na činitele percepce, ne na činitele narace. Bordwell se domnívá, že film jedná jen v procesech bez činitelů, s čímž Chatman rozhodně nesouhlasí. Naopak tvrdí, že v každém filmu je zakódován vypravěč, jen funguje na jiném principu než literární. Dodávat vypravěči lidské rysy je prý zbytečné. „Potřebujeme definici vypravěče, která si může dovolit nečlověka stejně jako člověka, bezpohlavního stejně jako pohlavního činitele“ (Chatman 2000: 124).

Dalším důvodem, proč bychom mohli usuzovat, že vypravěč ve filmu není, je ten, že film pouze ukazuje (dle Hutcheonové showing), nevypráví (telling). Jak jsme viděli, podle Bordwella by si divák měl naraci sám zrekonstruovat.

Chatman nám otevírá možnost přijetí takového obrazu vypravěče, jenž neleží v hranicích literárního diskurzu. Východiskem tedy je, že „každý narativ je z definice dílem narace, což jest, narativně prezentován – a že narace, narativní prezentace, má za následek činitele, dokonce i když činitel nenesé žádné znaky lidské personality“ (Chatman 2000: 115). V této práci se ztotožňujeme s Chatmanovým tvrzením, že vypravěč je ve filmu přítomen a sděluje

¹⁸ S tímto dělením budeme pracovat v analytické části

¹⁹ Citace Bordwella v Chatmanově knize

nám všechno to, co poskytne implikovaný autor, který představuje tvůrčí a hnací sílu příběhu. Vypravěč je pak určitou instancí, jakoby hlasem, který vede implikovaný autor. Vypravěč ve filmu je tedy dle Chatmanovy teorie všudypřítomný činitel bez antropomorfních předpojatostí. Na rozdíl od literárního vypravěče, který je antropomorfní a je schopen vstupovat do děje a komentovat ho, je ten filmový tvořen komplexem variant ve zvukovém a vizuálním kanálu (Chatman 2000: 133).

(Vypravěč- specifický činitel, který zprostředkovává fabuli. Buď může být postavou fabule – diegetický vypravěč, což je známé v literárních dílech. Film může ale použít i nediegetického vypravěče, tedy takového, který není postavou fabule. Tento typ je obvyklý ve filmových dokumentech. Diegetický vypravěč ve filmu má stejné schopnosti jako v literatuře.)

2.4. Hledisko - fokalizace

Pro podrobnou analýzu filmové adaptace má význam pojem hledisko, který chápeme jako určité omezení perspektivy – toho, co má být zprostředkováno čtenáři. Každý příběh může být totiž podán z několika různých úhlů pohledů a záleží na implikovaném autorovi, který pohled/hledisko použije. S tímto pojmem pracujeme, abychom lépe odlišili dva narativní činitele, jimiž jsou postava a vypravěč. Hledisko pak můžeme chápat i jako pohled do lidské mysli, protože skrze určité hledisko, vypravěče nebo postavy, lze učinit zjevným její obsah.

Dle Tzvetana Todorova (Todorov 2002: 165) existují tři aspekty vyprávění – vypravěč není omezen ve svém úhlu pohledu; vypravěčův pohled je totožný s pohledem některé z postav a vypravěč ví méně než postavy (nemůže vstoupit do jejich vědomí). Pojem hledisko není příliš výstižný, a tak Genette přichází s novým termínem fokalizace, „který se vztahuje k objektivu, skrze který můžeme vidět postavy a události narativu“ (Abbot 2002: 66). Uplatněním fokalizace čtenář nahlíží na zobrazené subjektivní perspektivou (hlediskem) postavy. O hledisku se zde zmiňujeme z toho důvodu, abychom se zaměřili na další problém, který se týká adaptací, a to, do jaké míry může médium zprostředkovat vhled do světa příběhu.²⁰ S hlediskem/fokalizací souvisí i otázka, jak ve filmu nahlédnout do mysli postav. Je nutné tyto dva aspekty od sebe oddělovat, aby nedošlo k nějakým dezinterpretacím.

Vydělme tedy hledisko vypravěče (kdo vypravuje) a fokalizátora – pohled z perspektivy

20 Otázka, kterou si klade i Hutcheonová v *Teorii adaptace*

postavy (kdo vidí). Vypravěč podává příběh na úrovni diskursu (může být vševědoucí), postava má omezený pohled. Slovy Chatmana pak můžeme pozorovat, jako by „vypravěč obýval vědomí postavy, nebo seděl vedle ní a nahlížel skrze ni všechny události“ (Chatman 2000: 141). Je důležité si uvědomit, že ačkoliv je vypravěč součástí příběhu, jeho entita je v jiném časovém prostoru než entita postavy. On sice vidí do děje, do myslí postav, ale může postavy i prostředí opouštět, nemusí být přítomen po celou dobu příběhu.

Vypravěč může pouze zprostředkovat události, nevidí je ani ve chvíli, kdy o nich mluví. Heterodiegetický vypravěč je navíc nikdy neviděl, protože nikdy neobýval svět příběhu, obývá jen čas a prostor diskursu. Homodiegetický vypravěč (vypravěč v 1. osobě) viděl události v dřívější chvíli příběhu (obýval svět příběhu v jiném čase, než v kterém je příběh vyprávěn), jeho vyprávění je záležitostí paměti na fakta. V tomto případě můžeme hovořit o fokalizaci vnitřní a vnější, dělení probíhá analogicky dle toho, zda je příběh viděn z nitra postavy či nikoliv.

Co se týče fokalizace ve filmu, je poněkud složité interpretovat různá hlediska. V literatuře máme jazykové prostředky jako vnitřní monolog nebo polopřímou řeč, díky kterým jsme schopni nahlédnout do nitra postav. Ale co ve filmu? George Bluestone tvrdil, že film sice dokáže ukázat „myslící, mluvící a cítící“ hrdiny, nedokáže však divákovi vyložit jejich niterné stavy a jejich myšlení. Podle Bluestonea lze mentální situaci (proud vědomí, vzpomínku atd.) postihnout adekvátně pouze v literárním světě (Bluestone 2003: 48).

David Bordwell vyděluje dva způsoby, jak směřovat pohled kamery, aby se s ním mohl divák ztotožnit. Prvním je tzv. point of view shot, což je záběr shodný s pohledem některého z obyvatel diegetického světa (vidíme a slyšíme to, co konkrétní postava ve filmu). Druhý pohled je zpracování mentální subjektivity, který může být realizován tímto způsobem: „Můžeme slyšet vnitřní hlas podávající zprávy o myšlenkách postavy, nebo můžeme vidět vnitřní vidiny postavy, představující vzpomínky, fantazie, sny nebo halucinace“ (Bordwell 2004: 85).

François Jost se pokouší definovat vizuální i kognitivní charakter hlediska ve filmu. Užívá pojmy okularizace²¹ a fokalizace (viz Genette). Fokalizace zahrnuje, co postava vidí a co si o viděné skutečnosti myslí, jak ji reflektuje. Okularizace zachycuje vztah „mezi tím, co kamera ukazuje, a tím, co se předpokládá, že postavy vidí“. Narativním ohniskem je buď zrak některé

21 V originále ocularization

z postav (interní fokalizace vzhledem k příběhu), nebo „grand imager“ filmový vypravěč (externí fokalizace vzhledem k příběhu) (Jost 2004: 74).

Jost přichází s modelem různých typů okularizací – vnitřní (primární a sekundární) a nulová. Primární vnitřní okularizace prezentuje ten případ, kdy se díváme očima nějaké postavy. Sekundární okularizace vzniká propojením záběru dívající se postavy a následného záběru na svět příběhu. Základním filmovým prostředkem je nulová okularizace, ta není spojena s pohledem žádné postavy.

2.5. Postava

Teorie postavy ve filmu a v literatuře je pro naši analýzu v praktické části důležitá. Můžeme se zabývat otázkou, zda lze vůbec na reálných filmových postavách hledat nějaký fiktivní konstrukt, který je právě hercem konkretizován. Naopak se můžeme ptát, zda jsou fiktivní postavy natolik reálné, abychom mohli identifikovat jejich vnitřní život, pocity a pohled na svět? V literatuře si postavu rekonstruujeme z jazykového narativu, tedy vytváříme ze slov a mezer, ve filmu pak z mimetické akce herce (Abbot 2002: 127).

Chatman přichází se svým dělením, které přebírá od E.M. Forestera (1927), jenž uvádí, že charakteristika postav se dá vymezit dle dvou pólů plochost – plastičnost.

Jednání plochých postav je předvídatelné, jsou jednodušší ve smyslu charakterizačním, bývají obdařeny jen velmi omezeným množstvím rysů, jsou vymezeny jedinou myšlenkou nebo vlastností; plastické postavy jsou naopak mnohem komplexnější, jejich jednání bývá nepředvídatelné (Chatman 2008: 137-138).

Postava ve filmu obsahuje daleko složitější konstrukt, protože slučuje požadavky scénáristy, režiséra i herce samotného. Herec podává mimetický výkon prostřednictvím svého hlasu a těla. Analyzujeme tedy z několika desítek obrazů, které nám běží před očima (v literatuře máme k dispozici statický verbální kód). Východiskem pak tedy bývá detailní popis projevu a vyjadřovacích prostředků, kterými je postava utvořena, a to v kontextu celého díla. Mělo by nás tedy zajímat, jaká je vazba mezi mentálním obrazem, který je ukotven v literárním textu a jeho filmovou realizací.²²

²² Je totiž dost možné, že filmový obraz následně promění čtenářskou recepci, to znamená, že při četbě *Krakatitu* si automaticky místo Prokopa vybavujeme Karla Högera.

Základním východiskem v Chatmanově teorii postavy je definice, že postava příběhu je jeden z existentů, který je v prostoru příběhu, druhým existentem je pak prostředí (Chatman 2008: 112). Chatman se ve svém diachronickém popisu vnímání postavy stává proti formalistickému pojetí, které postavu uzavírá do desek knih. Zastává názor, že postava má širší hranice, než ty, které jsou dané textem. Jinými slovy v postavě nachází reálnou podobu, která vychází z našeho života (Chatman 2008: 113).

V momentě, kdy si v roli čtenáře spojíme postavu z konkrétního díla s někým z reálného života, docílíme přiblížení se k příběhu a můžeme se stát i jeho součástí. Když čteme příběh někoho, o kom si myslíme, že ho známe, napomáháme si k tomu, že pak příběh vnímáme intenzivněji. To jsou, zjednodušeně řečeno, základní stanoviska francouzského strukturalismu, které Chatman dále rozvíjí. V Čapkově próze se tento rys vcelku často objevuje. Reflektuje příběhy „reálných“ lidí, tím se jeho povídky stávají pro mnoho čtenářů dostupnější, jsou otevřenější širšímu publiku. Pojetí postavy a příběhu v Chatmanově teorii jasně ukazuje, že oba existenty spolu musí koexistovat a spolupracovat. Proto není možné interpretovat příběh bez zmínky o postavě a obráceně (Chatman 2008: 118).

Chatman zastává paradigmatickosti rysů té dané postavy: „*Paradigmatický pohled na postavu chápe tento soubor rysů metaforicky jako jakési vertikální nakupení, protínající syntagmatický řetězec událostí tvořících osnovu*“ (Chatman 2008: 132). Na základě této hypotézy pak můžeme usuzovat na možnost interního vývoje postavy.

INTERPRETAČNÍ ANALÝZY

3. KRAKATIT – LITERÁRNÍ PŘEDLOHA

Nyní se dostáváme k charakteristice Čapkova románu *Krakatit*²³. Ten byl postupně uveřejňován od prosince roku 1923 v Lidových novinách, prvního knižního vydání se dočkal v květnu 1924. *Krakatit* vznikl v těsném sousedství *Továrny na absolutno*, obě díla jsou si na první pohled tematicky blízká. Analogická je tu zejména událost moderní fyziky (rozbití atomu) a existence dvou skvělých vynálezců. Oldřich Králík však uvádí, že je nutné tyto prózy od sebe spíše odlišovat: *Továrna na absolutno* se zaměřuje na lidstvo, vysmívá se politické moci, oproti tomu *Krakatit* je velmi individualistický, jde především o jedince, o jeho osud a nitro. V *Továrně na absolutno* se na povrch žádné niterné prožitky nedostanou. A tak je to i s funkcí obou vynálezů v románu: v *Krakatitu* je vynález spojován s intimitou (zaměřen dovnitř)²⁴, v *Továrně* je spojován se společností (zaměřen vně) (Králík 1972: 74).

Krakatit bývá žánrově charakterizován jako vědeckofantastický (utopický) román, jenž byl zamýšlen jako varování před zneužitím vědy. V tomto případě před zneužitím vynálezu třaskaviny jménem Krakatit.²⁵ Toto je ale pouze jedna z myšlenek, které chtěl Čapek svým románem sdělit. Vymezení vědeckofantastický (utopický) román pro *Krakatit* není navíc vyčerpávající. Jeho žánrová charakteristika je daleko obsáhlejší. Můžeme o něm uvažovat rovněž jako o polyžánrovém díle. Rozložíme-li ho totiž na jednotlivé epizody (v naší analýze vydělujeme jednotlivá dějství), nalezneme další literární žánry (mimo román). Jak si postupně ukážeme, *Krakatit* představuje syntézu románu milostného a psychologického s ohlasy populární literatury: dobrodružné, detektivní, pohádkové aj. Čapek v něm také spojil prvky

23 Někteří literární badatelé (Dagmar Mocná, Agnieszka Janiec-Nyitrai, František Buriánek) poukazují na fakt, že v době vzniku románu řešil autor vážné milostné problémy. Román je prý silně autobiografický. Rozhodoval se, zda po několikaleté známosti uzavřít sňatek s herečkou Olgou Scheinpflugovou. Vážná vleká nemoc způsobila, že v roce 1923 sňatek odmítl. V létě roku 1922, právě v době, kdy začal přemýšlet o novém románu, navíc vrcholil jeho jiný vztah s Věrou Hružovou (princezna Wille), která milovala sport a divoké jízdy na koni, v textu se dokonce na ni objevují nepřímé odkazy (mj. přesmyčka v názvu zámku Zahur. Vzhledem k osobní krizi autora pokračovala práce na *Krakatitu* jen pomalu. Nakonec Čapek neunesl tíhu neustálého napětí vztahu mezi dvěma ženami a na jaře 1923 odjel do Itálie. Po svém návratu se rozhodl situaci řešit a dohodl se s Olgou Scheinpflugovou, že zůstanou pouze přáteli. Na to mu Věra Hružová začátkem léta roku 1923 oznámila, že se vdává. V té době práce na *Krakatitu* nabírají tempo. Zdá se, jako by se autor snažil utéct od neradostné reality do světa fantazie. Vznikají kapitoly z Balttinu, jehož osu tvoří milostný vztah hlavního Prokopa k princezně. V září 1923 pak Čapek román dokončil.

24 Samozřejmě bychom mohli namítnout, že *Krakatit* je také orientován na společnost, ale v této otázce nás zejména zajímá, jakou funkci má existence vynálezu pro román a kam díky vynálezu směřuje.

25 Jak je známo, název *Krakatit* pochází ze slova *Krakatoa*, což je jméno činné sopky v Indonésii mezi Jávou a Sumatrou.

vysoké literatury s formami lidové zábavy (anekdota, detektivka, horor), neboť si byl v čase meziválečné diferenciaci literatury vědom čtenářských zájmů a potřeb. Principy demokratizace v umění způsobují, že do umělecké literatury pronikají dobrodružné typy postav, jako jsou hrdinové vynálezci, kovbojové, žongléři, krasojezdkyně, hrabata aj., které mají přiblížit literaturu soudobému konzumentovi. Snaha o zlidovění s sebou tedy zejména přinesla poutavost, dobrodružnost, vzrušení, svobodu a intenzitu prožívání života.

„Ach kdybych mohl prorokovat, jak se to udělá, nepsal bych tento článek, nýbrž napsal bych román. Bylo by tam o lásce a hrdinství a jiných velkých ctnostech, a bylo by to tak krásné a sentimentální a povznášející, že by každý výtisk koloval z ruky do ruky [...]” (Strohsová 1966: 131). Tato citace pochází z Čapkovy eseje *Poslední epos čili román pro služky (Marsyas čili na okraji literatury, 1931²⁶)*, kde se autor zabýval mimo jiné i vztahem konvence a novosti v umění, které chápal jako navzájem se doplňující principy literatury. Konvence znamená póly opakování, stereotyp a banalitu; novost v sobě naopak obsahuje vzrušení, napětí, neznámé, překvapení, fantazii atd. V Čapkově strukturované tvorbě je prolínání těchto dvou polarit více než viditelné - základní podmínkou je napínavost, fantastičnost a dobrodružnost.

Aby mohl být takový děj zkonstruován, je nutná postava hrdiny, která bude překonávat veškeré překážky a svízelné situace. Hrdina bude však ochuzen o spletitou strukturu charakteristických atributů své osobnosti. Neboť má-li dominovat děj, musí být hrdina upozaděn. Stává se pouhým čistým nositelem děje, nikoliv nositelem vlastností. V rámci dobrodružného literárního světa není postava individualitou, ale je typizovaná a v podstatě určitým způsobem standardizovaná – většinou bývá hrdina dokonalý; zloduch je pak jednoznačně zlý. Hrdina je tu proto, aby se setkal se zloduchem, v souboji nad ním vyhrál, a tím splnil svou funkci v ději. Pro takový děj pak nejsou důležité hrdinovy mentální pochody, názory na svět a skryté emoce.

Na základě Čapkova eseje vydělila Eva Strohsová dvě skupiny jeho próz dle toho, jakou funkci v epickém ději má postava. První skupinu určuje rušný vnější děj, založený na nějaké převratné události ovlivňující běh světa. Do ní Strohsová řadí *Továrnu na absolutno* a *Válku s mloky*. Děj se tu rozvrstňuje do dvou rovin - do řady epizodních, „detailních“ scén v popředí

²⁶ Epos byl sice vydán knižně až roku 1931, ale poprvé byl otištěn v Přítomnosti roce 1924, tedy v roce, kdy vychází *Krakatit*.

a do celosvětového děje v pozadí, který bývá většinou podáván formou novinových zpráv, reportáží atd. Tento způsob rozvíjení děje určuje i charakter postav: vlastně všechny postavy, včetně vlastního „strůjce“ příběhu, jsou epizodické a romány také postrádají jakéhokoliv ústředního hrdinu; druhé (světové) dějové pásmo pak nemá konkrétní postavy vůbec.

Romány druhé skupiny se soustředí na individuální lidský osud a dějová linie netvoří, oproti vnitřnímu životu postavy, těžiště narativu. Děj je tedy jednoduchý, lineární, do popředí se dostávají rozporuplné postavy a napětí mezi nimi. Příkladem takových Čapkových próz jsou například starší „noetické“ povídky, *Boží muka* nebo *Trapné povídky* a románová trilogie *Obyčejný život* (Strohsová 1966: 135).

Z výše uvedeného dělení vyplývá polarita - čím jednodušší děj, tím složitější postava a naopak. Všimněme si ale, že *Krakatit* není možné zařadit ani do jedné skupiny. Je kondenzací obou typů, protože obsahuje jak složitý a napínavý děj s dominujícím ústředním hrdinou (detailní děj v popředí, celosvětový v pozadí), tak i složitost ústředního subjektu – vícerozměrného a bohatě reflektujícího.

Krakatit splňuje požadavky, které Čapek shrnul v *Posledním eposu* – má fantastický, vzrušující dobrodružný děj zkomponovaný z několika dějství, která se sjednocují v celistvý, nepřetržitý narativ. Je postaven na utopickém nápadu (vynález třaskaviny obrovské ničivé síly), který realizuje rušný fiktivní děj, konstruovaný autorem s využitím žánrů typických pro lidovou epiku (pohádka, detektivka).

Čapek dále ve výstavbě *Krakatitu* využívá techniku dvojí roviny – popředí a pozadí (srov. Mukařovský 2003: 409). V popředí stojí na první pohled souvislý děj, který je nesen dynamikou událostí, některé motivace však vedou kamsi do neznáma, do neviditelného pozadí – Prokop po celou dobu hledá dívku, která se objevila v úvodní části románu. A touha neznámou dívku v závoji najít je spojena se splněním úkolu (poslání), jež ovlivňuje hrdinovo viditelné konání.

V popředí se tedy odehrávají jednotlivé události, které jsou vždy vyústěním úkolu najít Tomše a neznámou dívku. Prokop je hnán kupředu dějovým pozadím, což dynamizuje děj v popředí. I přesto, že je těžce nemocen, odjíždí hledat Tomše do Týnice, aby mu předal balíček od neznámé; při vzpomínce na ni opouští Týnici a vydává se zpět do Prahy a poté do Balttinu; v Balttinu kvůli neznámé není schopen přilnout k princezně Wille, která ho později z Balttinu

odváží pryč. Prokop se ocitá v anarchistické skupině, kde je jedna členka velmi nápadně podobná neznámé v závoji. Kvůli závazku vůči ní se dostává až do pracháren Grottopp, kde se Tomeš snaží sestavit Krakatit. I ve vyústění románu, kdy Prokop hovoří s Bohem Otcem, se ptá, najde-li někdy svou neznámou.

Společně s dívkou v závoji spadá do dějového pozadí i přítel Tomeš, kterého ale Prokop hledá právě kvůli ní. „*Čím víc mi uniká, tím je to silnější, prostě...je to...osud či co.*“ (s. 116)²⁷. V tajemném pozadí se usiluje i o samotný vynález Krakatit. Víme málo o tom, co vlastně Krakatit je a jaké má vlastnosti – mnoho lidí v příběhu ho hledá, ale nikdo neví, jak se vyrábí (včetně Prokopa, který formuli výroby na konci románu zapomíná). V jednotlivých částech děje se také zdá, že Prokop se sám snaží udržet Krakatit v oblasti neznáma. Do utajeného pozadí směřuje i závěr románu a v podstatě též celkové vyznění příběhu. Nevíme, zda se děj neodehrával celou dobu v horečnatém snu, nebo zda Prokop náhodou nezemřel po výbuchu Krakatitu a zda-li setkání se stařečkem není jen sněné ocitnutí se v nebi.

Krakatit můžeme rozdělit do několika dějství - každé dějství je pak specifické žánrem, z jehož prvků a znaků bylo utvořeno. Těchto šest dějství chápeme jako epizody, které se odehrávají v popředí celistvého děje.

Úvodní dějství nás zavádí do Prahy a v románu zabírá prostor pěti kapitol. Prokopovi vybuchne v jeho laboratoři Krakatit a on se pak zraněný s horečkou potácí Prahou. Náhodně (opravdu náhodně?) ho na nábřeží potkává jeho přítel ze studií Tomeš, který ho odvádí k sobě domů. Prokop bloumající v horečnatých snech mu málem prozradí postup výroby Krakatitu. Tomeš si vše zapíše do zápisníku a opouští pokoj se slovy, že musí jet za otcem do Týnice. Ze spánku Prokopa vytrhne dívka v závoji, která hledá právě Tomše, aby mu předala důležitý balíček. Prokop je zasažen krásou neznámé, a tak i přes svůj zdravotní stav přislíbí, že balíček Tomšovi předá. Tehdy začíná Prokopova honba za Tomšem s cílem dostat se k neznámé dívce a k jejímu tajemství.

První kapitoly *Krakatitu* jsou silně epické; v úvodu románu (Prokopovo potácení Prahou) se objevuje popis atmosféry pražské noci: *S večerem zhoustla mlha sychravého dne* (s. 7). V syrových naturalistických líčeních nacházíme i prvky hororu: *Bylo mu strašně špatně, bál se, že padne, že mu praskne srdce a krev vyšpláchne ústy* (s. 8) nebo: *Mlha smáčela chodníky a vnikala až pod kabát svým sychravým slizem; bylo pusto a pozdě* (s. 11).

²⁷ Citace takto označené vychází z primárního pramene, tj. ČAPEK, K.: *Krakatit*. 12. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1957. 309 s.

Na fantastický žánr poukazuje snovost prvních kapitol například tím, že hrdina není schopen rozlišit, co je realita a co sen. Některé scény jsou opět až hororové: *Uhání labyrintickou chodbou a za sebou slyší dupot pronásledovatelů; chodba se úží, svírá se, její stěny se přirážejí k sobě děsným a neodvratným pohybem [...]* (s. 18). V Prokopových snech se ale také objevují jeho znalosti z destruktivní chemie prokazující jeho profesionální zasvěcenost. Pocity samoty a zoufalství, které prožívá Prokop v Tomšově pokoji, jsou zase typické pro romantickou individualistickou postavu. Pasáže svědčí o okamžitém uchvácení dívkou v závoji: *Seděl snad hodně dlouho; pak ho roztrásla zima, neboť se celý polil vodou z karafy, a přišlo mu líto sebe sama, že je kdesi a neví sám kde, že ani do postele nedojde a že je tak bezradně a bezmocně sám* (s. 23); *Prokop zatínal zuby do chvějících se rtů. Smutná, zmatená a statečná. Modrošedé oči, oči čisté a světelné. Ó bože, ó bože, jak se tiskl závoj k jejím rtům!* (s. 26). Romantický hrdina na sobě nedává znát nějakou slabost, před dívkou v závoji se tváří jako téměř zdravý, když ale dívka odejde: *[...] bylo mu najednou na smrt těžko a chabě, hlava se mu točila, a stálo ho nesmírné úsilí, aby učinil jediný krok* (s. 30).

Druhé dějství, které sestává z devíti kapitol, začíná cestou do Týnice motivované hledáním Tomše a plněním „úkolů“ zadaného dívkou v závoji. To je však přerušeno rekonvalescencí v doktorově domě. Prokopovu fantastickou cestu vlakem provází hororové halucinace, které naznačují, že se jeho mysl kvůli vysokým horečkám ocitá na pomezí reality a snu (*Prokop sbírá všechny své síly, aby se na to pořádně podíval; štípe se do nohy, ale nic platno, trup je dál bezhlavý a mrtvě se poddává otřesům vlaku. Prokopovi je z toho děsně úzko* (s.32).) Tyto snové vidiny jsou prozatím ještě racionálně opodstatněny: *Odvážil se dokonce pohlédnout na bezhlavý trup; a vida, on si ten člověk jen přetáhl pověšený svrchník přes hlavu a spí pod ním* (s. 32).

Prokop přijíždí do Týnice v horečkách, ujímá se ho Tomšův otec. Atmosféra vesnice je opakem sychravé Prahy – navozuje ji idylické prostředí venkovského domku doktora Tomše: (*Prokop stojí v teplé světnici; na stole je lampa a večere, voní to bukovým dřívím* (s. 34) a dotváří ji až pohádkový prostor starých venkovských stavení. Do pohádkové roviny jsou stylizovány též postavy – vesnický lékař žijící sám s dospívající dcerou a hospodyně právě čekají na příchod nějakého čeledína. Prokop se do tohoto idylického prostoru probouzí provázen heroickým eposem, jenž připomíná citace z Odyssey. V malé světničce s květovaným povlečením ovšem Prokopovy promluvy působí nenáležitě, obzvlášť před Ančí, která pravděpodobně nemůže vůbec vědět, kdo je to Odysseus (mísení vysokých a nízkých

literárních žánrů je pro Čapka příznačné).

Týnická idyla je jakousi přestávkou v napínavém vývoji událostí, která hrdinovi poskytuje možnost obnovit potřebné síly pro zátěžové situace, jež ho čekají. Zde navíc prožívá rovněž milostný románek s Ančí, avšak než se stihne rozvinout, je „povolán“ dámou v závoji, aby opustil idylu a pokračoval dál v plnění úkolu. V novinách totiž zahlédne inzerát se svým jménem a se slovem Krakatit, což mu okamžitě vrátí paměť, jejíž ztráta byla součástí „oddechové“ fáze. Doposud totiž nenesl zodpovědnost za žádný vynález, prožíval bezstarostné chvíle v místě, kde se čas zastavil.

Ve druhém dějství nacházíme také řadu anekdotických situací, které jsou adekvátní vzhledem k charakteristice vesnických postav a k danému idylickému místu: „*A...s kým mám tu čest?*“ *Starý pán se dal do smíchu. „Prosím, doktor Tomeš. Vy jste mne neráčil dosud vzít na vědomí, co? Ale nic si z toho nedělejte. Tak co, jak se máme?“ „Prokop,“ ozval se nemocný nevlídně. „Tak, tak,“ povídal doktor spokojeně. „A já jsem myslel, že jste Šípková Růženka.“* (s. 41). Oslabená epičnost poskytuje prostor i pro lyrizaci – schematické popisy atmosféry a prostředí: *A noci, noci jsou pokojné a širé jako všude venku. Chvillemi zařinčí z kravína řetězy, chvillemi se blízko nebo daleko rozštěkají psi; po nebi se mihne padající hvězda, jarní déšť zašumí v zahradě nebo stříbrným zvukem odkapává osamělá studna. Čirý, hlubinný chlad vane otevřeným oknem, a člověk usíná požehnaným spánkem bez vidin* (s. 49). Vlivem ztráty paměti prožívá Prokop zdánlivě bezstarostné období, poskytující čas na odbornou práci o destruktivní chemii. Se složkou vědeckou se však pojí i nabuzení erotické touhy. Rys romantického hrdiny se nakonec ukáže silnější: *Cítil na ruce lehké oddechování jejích ňader; mrazilo ho a tajil dech, i ona, zdá se, tají dech v tichém trnutí, ani nemrká a široce hledí nikam. Oh, pohladit a stisknout!* (s. 59). Prokop v sobě navíc ztělesňuje básníka: *Ó noci, nebešťanko, ty ulevíš sevřené hrudi a rozvážeš těžký jazyk; povzneseš, požehnáš, okřídliš tiše tlukoucí srdce, srdce teskné a zamklé; žíznivým dáváš pít ze své nekonečnosti* (s. 66).

Třetí dějství, odehrávající se v Praze, je sestaveno z 8 kapitol. Po dnech strávených v Týnici se ocitáme ve zcela rozdílné atmosféře. Ve velkém městě je vše uspěchané a čas na Prokopových hodinkách se opět rozeběhl. Ihned se vrhá do pátrání po bytě, kde se seznámil s dívkou v závoji. V duchu detektivky či kovbojky se pokouší dopadnout zloducha Tomše a hledá proto na všech možných místech, prochází jeho obchodní i osobní korespondenci a snaží se získat nějaké informace o jeho pobytu. Skutečnost, že vynálezce hledala ve všech

novinách pomocí inzerátu osoba jménem Carson, značí, že Tomeš patrně vyslechl Prokopovo blouznění o Krakatitu a vyzradil část postupu výroby. Prokop si uvědomuje možné následky svého jednání: *U čerta, ten chlap něco ví o Krakatitu a má za lubem – inu, bůh sám ví co. Proč vůbec mne shání? Patrně Tomeš neví vše; nebo nechtěl vše prodat; nebo si klade nestydaté podmínky, a já osel mám být lacinější. Tak asi to je; ale (tu se Prokop po prvé zhrozil dosahu věci) což je vůbec možno vyrukovat s krakatitem ven? [...] A za druhé, za druhé snad je to vůbec... příliš silný tabák pro tento svět. Představme si, co by se s tím mohlo natropit...řekněme ve válce (s. 83).*

Přímo ztuhl úděsem, a pak se pustil tryskem k tramvaji: jako by teď ještě záleželo na těch několika minutách! Trpěl pekelně, než se tramvaj dovlekla na druhý břeh; pak ztekl cvalem košířskou stráň a uháněl k svému baráku (s. 83). Prokop, najednou uspěchaný, neztrácí ani vteřinu, když se rozhoduje prozkoumat svou laboratorní boudu. Tam se poprvé setkává s Carsonem a objevení této zvláštní postavy je znamením, že se děj začíná odehrávat na pomezí komedie s vědeckofantastickými prvky. Carson je postava vskutku cirkusová, napovídá tomu i jeho tempo a dynamika řeči: *„Tatata,“ protestoval pan Carson. „Schoval. Všecko uložil. Pane, jak jste to mohl nechat všechno ležet? Někdo vám to mohl ukrást, ne? Co? Ovšem že mohl, pane. Ukrást, prodat, publikovat, že? To se rozumí, pane. Mohl. Ale já jsem vám to schoval, rozumíte?*

Děj s Carsonem rovněž nabývá rychlejšího spádu, muži se přesouvají z místa na místo po celé Praze a Carson nadšeně vychvaluje třaskavinu: *[...] Dali jsme jim trochu; nacpali to do dělové hlavně, s rozemletým dřevěným uhlím. Ohromný výsledek. Sedm kanonýrů i se setníkem...Jednu nohu pak našli tři kilometry daleko. Za dva dny dvanáct mrtvých, tu máte čísla, haha! Báječné, co?“ (s. 88).*

Díky stylizaci Carsonovy promluvy vyznívá celá situace komediálně, až satiricky. *„Nu, ano, v úterý a v pátek. Říkají tomu smazané hovory. Začne to telegrafistům práskat do uší, a tu to máme; hoši se z toho mohou zbláznit. Trapné, co?“ (s. 94);*

„My tedy víme, [...] že jsou na světě neznámé vysílací a přijímací stanice. Že si pravidelně v úterý a v pátek říkají nejspíš něco jiného než dobrou noc. Že disponují nějakými nám dosud neznámými silami, výboji, oscilacemi, jiskrami, paprsky nebo čím zatraceným [...]“ (s. 99).

Použití žánru sci-fi stvrzují dále pasáže o mimozemšťanech a o nadpřirozených silách, které ovlivňují Zemi. V dějství, v němž určuje dění a tempo Carsonova aktivita, je také patrná špatná Prokopova orientace v čase. Neví, jaké je datum a kolik dní uplynulo od setkání s

neznámou dívkou, a tak telegrafuje do Týnice a naposledy hovoří s Ančí, jejíž funkce v románu se tímto uzavírá. Poté zkouší najít dívku v závoji, nejdříve systematicky, později bezcílně bloumá sem a tam po Praze, až se nakonec rozhodne uskutečnit cestu do Balttinu, aby našel Tomše.

Jak už bylo naznačeno, čtvrté a zároveň nejobsáhlejší dějství se odehrává v továrnách v Balttinu. V románu zabírá dvacet tři kapitol a je směsicí mnoha žánrů. Rámcově ho ale tvoří pohádka a milostný román. Ač se ocitáme v továrnách, centrem dění je tu zámek s typizovanými obyvateli. Pohádkové prostředí však pro Prokopa není tak idylické, jak by se mohlo na první pohled zdát. Po několika dnech si hrdina uvědomuje, že se ocitá ve vězení. Celý objekt je obehnán tlustými zdmi s ostnatým drátem a dostat se ven je takřka nemožné. Spojení pohádkového zámku a muničních skladů působí poněkud karikurně, ale právě to bylo hlavním záměrem autora – zakomponováním zámku s princeznou do vojenského prostoru žánr pohádky zmodernizoval a odmýtizoval. Nejde pouze o pohádku jako takovou, ale i o feudální svět, jenž se provázal s militaristickými silami, s vojenskou mocí. Je to svět, kde na jedné straně zkouší vojáci nové třaskaviny a na straně druhé princezna vyčesává hřívu svého urozeného koně.

Karikurně pak působí postava knížete Hageny, která jako by ani nebyla z tohoto světa: *U psacího stolu stojí vysoký stařec, podivně vzpřímen, jako by ho právě vytáhli ze skříně a připravili k uvítání* (s. 119).²⁸

Díky přítomnosti Carsona se však z vyprávění nevytrácí stylizace komediální a ironická. „*A tam ukážete pasírku, ne? Jenže já žádné nemám.*“ „*To je škoda,*“ *minil pan Carson.* „*Tady je moc hezké okolí,*“ „*Hlavně moc hlídané.*“ „*Moc hlídané,*“ *souhlasil pan Carson.* „*Výborně řečeno.*“ (s. 128). V Balttinu se konečně Prokop projeví jako opravdový dobrodružný a erotický hrdina. Uprostřed jedné noci se pokusí uprchnout a přesně jako protagonista z akčního filmu postupně zlikviduje všechny nepřátele. Bohužel mu ale v půli cesty dojdou síly, vojenská pohraniční stráž se ukáže být nepřemožitelná, a tak Prokop usíná vyčerpáním v zahradním altánu v parku. Jeho zápasy s protivníky jsou popisovány groteskně s intencí čtenáře spíš pobavit než zneklidnit: *Nyní ho tiskne hrudí a lokty k zemi trochu udiven a nevěda, co s ním teď; neboť nemůže ho přece zaškrtnit jako slepici. Člověk pod ním ani nepouští faječku z úst, a opatrně vyčkává* (s. 133).

28 Počátek vypravování z Balttinu může ve čtenářích evokovat právě ten pocit, že se vše Prokopovi zdá. Prostředí je zde tak absurdní, že se zdá být až nereálné.

Souběžně s hrdinskými činy se Prokop opět objevuje v roli nespoutaného milovníka a pozornost je tak zaměřena na jeho romanci s princeznou Wille, která může být chápána také jako typická hrdinka z červené knihovny (nebo krvavého románu?). Prokop se o Wille začal zajímat již několik dní po svém příjezdu, nedává však na sobě nic znát. Jednoho dne princezna zavíní Prokopův pád z koně a on se zlomenou nohou ulehá na několik týdnů na lůžko.

V této statické části příběhu se opět mění v básníka přemítajícího nad svým momentálním osudem: *Ležíš sevřen hmotou, podoben poraženému pni; ale což necítíš jiskření strašlivých neznámých sil v té nehybné hmotě, jež tě poutá? Hoviš si na prachových poduškách, nabitých větší silou než sud dynamitu; tvé tělo je spící třaskavina, a i třesoucí se ručička Paulova skrývá v sobě větší možnou brisanci než melinitová kapsle. Spočíváš nehnutě v oceánu nezměřitelných, nevypáčených sil; co je kolem tebe, nejsou pokojné zdi, tiší lidé a hučící koruny stromu, nýbrž muniční sklad, kosmická prachárna připravená k strašlivému výkonu; ťukáš kloubem na hmoty, jako bys přehlížel sudy ekrasitu zkoumaje, jak jsou plné* (s. 148).

K prvnímu fyzickému kontaktu mezi princeznou a Prokopem dojde, když Wille vkládá ruku do Prokopových dlaní, aby zjistila, jakou má brizanci, a z naturalisticky pojatého popisu (se zjevnou nadsázkou) je jasné, že mezi nimi vzniká určité fyzické pouto: *A již hnětl a drtil v hrubé tlapě tuhé, palčivé maso její ruky. Opilá závrať mu zaplavila hlavu; viděl ještě, že princezna zavírá oči a zatínaje zuby propadal se do kroužící tmy; jeho ruka se horce a divoce rvala s tenkými, přísavnými prsty, které se mu chtěly vyrvat, které se hadovitě svíjely, které se zarávaly nehty do jeho kůže a opět naze, křečovitě přilnuly k jeho masu. Prokop jektal zuby rozkoší; chvějivé prsty pekelně dráždily jeho zápěstí, začal vidět rudá kola, náhle prudký a žhavý stisk a úzká ruka se mu vydrala z dlaně* (s. 150).

Wille využívá situace, kdy oba čekají na výbuch třaskaviny, kterou Prokop vyrobil z jejího pudru. A při pozorném čtení si můžeme povšimnout, že výbuch třaskaviny je až sekundární a celý popis nabývá dvojího významu: *Známá pronikavá vůně omámila Prokopa; srdce se v něm splašeně rozbouchalo, a v tom chtěl vyskočit nemysle už na explozi, jež musí vyletět v nejbližší vteřině. Tu však cítil, že jektající kolena obemkla a svírají jeho nohu a dvě paže mu křečovitě opínají hlavu a šíjí; a na tváři pocítil vlhký, palčivý, třesoucí se dotyk úst a jazyka. Zaúpěl hrůzou a hledal svými rty ústa princeznina. V tom třeskla strašlivá exploze, sloup hlíny*

a kamení se vyryl do země, něco prudce udeřilo Prokopa do temene, ale ani o tom nevěděl, neboť v tom okamžiku se zaryl do horoucí vláhy bezdechých úst a líbal rty, jazyk, zuby, ústa otevřená a vrkající; pružné tělo rázem ochablo a chvělo se dlouhými vlnami (s. 157).

Tato scéna je mistrovsky komponována, obojí výbuch splývá k nerozeznání, fyzický výbuch krabičky s třaskavinou umožňuje rozpoutat a zároveň znenápadnit pravý výbuch milostné vášně. Pro čtenáře napínavých dobrodružných příběhů se Krakatit v tomto momentě stává výborným utopickým románem, pro jiného příběhem nasyceným sexualitou (Králík 1972: 80). Mezi Prokopem a Wille se rozvíjí intenzivní citový vztah, jenž je v románu barvitě rozvinut do detailně líčených scén.²⁹ Jejich láska však nemůže být naplněna, protože Prokop ji není hoden - princezna má modrou krev, on je synem pražského ševce.

Tento rozpor je pro žánr pohádky taktéž typický. Princezna se snaží předstírat normální dívku, navštěvuje ho v laboratoři, chce mu pomáhat při jeho pokusech, uklízí mu, ale jednoho dne se dozví, že patří do panovnického rodu, což ji nutí vybrat si partnera sobě rovného. Carson a oncle Rohn (princeznin strýc) nabízí Prokopovi, že pokud vydá Krakatit, může se stát členem armády a získat tak hodnost, která by mu za jistých okolností dovolovala ucházet se o princeznu. Prokop tento úkol považuje za zradu a domnívá se, že Wille byla jen nástroj pro to, aby podlehl a Krakatit prodal.

Čapek zde v podstatě použil klasické prototypické pohádkové schéma, kdy se mladík z nízkého rodu uchází o ruku princezny, která si ho kvůli svému postavení nemůže vzít. Zvládne-li však těžký úkol (takový, který by přinesl užitek hlavně královské rodině – zabití draka, čaroděje, atd.), udělá se výjimka a on si princeznu může vzít.

V balttinské části se objevují opět Prokopovy hrdinské a vědecké sklony, začíná intenzivně vyrábět nové výbušniny, obkličuje zámek a snaží se vymyslet plán, jak unést princeznu. Tento rámeček příběhu je stylizován do komediální roviny. Prokopovo snažení je na pohled velmi komické (společně s Krafftem obydlí zámeckou plovárnu a hraje si na to, že jsou jako vetřelci na lodi na nepřátelském území), což ovšem nepopírá samu velkolepost hrdinských činů z lásky.

Poté, co Prokop mylně dezinterpretuje návrh, aby se stal vojenským hodnostářem jako past sloužící k tomu, aby vydal Krakatit, obviní princeznu z toho, že využila jeho slabosti a jeho lásku mu opětovala falešně. „*Tak tedy,*“ *vyrázil zaškrčeně „to byl výš plán, že? To jste na mě dobře nastavili! [...] Oni chystají válku, a vy, vy,*“ *zařval tlumeně, „vy jste jejich nástroj! Vy i s*

29 Na Prokopův vztah k princezně se podíváme detailněji v kapitole o postavách románu

vaší láskou! Vy i s vaším manželstvím, vy špionko! A já, já měl být chycen na lepě, abyste zabíjeli, abyste se mstili - [...] Jste princezna? Kdo vás zjednal? Považ, ničemná, žes chtěla povraždit tisíce tisíců; žes pomáhala tomu, aby byla rozmetena města a aby náš svět, náš a neváš, svět nás lidí byl rozbit!“ (s. 235). Tato ukázka efektivně vykresluje viditelnou hranici světa obyčejných lidí a privilegovaných postav. Ani sám Prokop si nepřipouští, že by kdy mohl patřit do pohádkového světa k princezně. Nejde však jen o pohádku, Čapek se snažil vykreslit aristokracii i průmyslové a politické elity.

Vynálezceova láska k princezně je natolik silná, že by byl ochoten Krakatit vydat, aby s ní mohl být: *Ano, já rozpoutám bouři, jaké dosud nebylo; vydám krakatit, živel rozvázaný, a roztříští se lodička lidstva. [...] Strašná je vašeň, krakatit lidských srdcí; a všechno zlé je z ní* (s. 239). Princezna dokazuje své city tím, že ho zachrání a odveze z Balttinu pryč. Situace Prokopova únosu je v románu velmi vykreslena velmi humorně a ztrácí rysy pohádkovosti. Princezna Wille obléká helmu a jako akční hrdinka ujíždí ze zámku automobilem. Přitom navíc přejíždí i samotného Holze, který se jí snaží v úniku zabránit. Vyveze Prokopa za brány zámku ve vojenském prostoru, aby mohl pokračovat v hledání Tomše a neznámé – tedy v plnění svého poslání.

Unavený a opuštěný Prokop ztrácí auru akčního a erotického hrdiny, což stvrzuje vypravěčské soustředění k jeho nitru. Sedí zoufalý na milníku a přemítá nad svým osudem: *Vše ustrnulo slavnostním mlčením smrti. A toto je tedy konec, tichý a mrazivý a temný konec všeho; prázdnota vykroužená tmou a tichem; prázdnota stojatá a ledová. Do kterého kouta se mám skrýt, abych jej vyplnil svou bolestí? Kéž byste se zamžily, kéž by byl konec světa! Rozštípne se země, a v rachotu síly promluví Pán: Beru tě zpět, tvore bolestný a slabý; nebylo čisto v tobě, a nedobré síly jsi rozpoutal. Milý, milý, ustelu ti lůžko z nicoty* (s. 245). Zde Čapek „přivolal“ podobenství hořícího keře (Mojžíšovi se z hořícího keře zjeví Bůh a řekne mu své pravé jméno) a narativ obohatil o další biblický plán.

Existenciální výroky současně napovídají, že Prokopova bolest je oproti velikosti vesmíru malicherná a nenaplnila by v kosmu ani malý kout. *A tedy ničím není utrpení člověka a nemá ceny; je maličké a schoulené, třesoucí se bublinka na dně prázdnoty. Dobře, dobře, pravíš, že svět je nesmírný; ale já kéž zemru!* (s. 245).

Prokop se pokusí o návrat, ale u silnice ho zastaví d'Hémon – další žánrová symbolická postava *Krakatitu*. Následující okamžiky pak evokují myšlenku, že k Prokopovi přichází sám samo Pokušení.

Dostáváme se k dramatickému vrcholu románu. Prokop nasedá k d'Hémonovi do vozu v domnění, že bude odvezen za princeznu, která údajně odjela do Itálie, kde se jí bude lépe zapomínat. [...] *nyin již nejedou po cestě, ale vznesli se do vzduchu a letí; vítr ho pere do tváří, cítí mokré, hadrovité údery mračen, výbuchy motoru splývají v táhlý a hluboký řev* (s. 247). Přítomnost nadpřirozené síly stvrzuje proměna jízdy v let, automobil doslova unáší Prokopa a d'Hémona do centra evropských anarchistů³⁰.

Tímto posunem se ocitáme v předposledním dějství románu – Prokop s d'Hémonem v anarchistické skupině. Dějství zabírá sedm kapitol, kde se převážně uplatňuje žánr sci-fi doplněný o filozofické pasáže a biblické motivy (autor tedy opět propojuje různé stylové roviny). Biblický kontext se aktualizuje výstupem na Horu Pokušení, kde má Prokop promlouvat k anarchistům o Krakatitu. Hora Pokušení se nalézá dle Bible na západ od starého Jericha. Tam Ježíš strávil čtyřicet dní o hladu, byl pokoušen ďáblem, který mu přislíbil, že za jedno poklonění dostane celé království.

Hrdina *Krakatitu* je pokoušen Daimonem, jenž mu slibuje: „*V dějinách není analogie moci, kterou vy máte v rukou...Ano, jediná možnost síly je násilí. ..Zvykejte si na to předem, oceňujte lidi jen jako své nástroje nebo jako nástroje myšlenky...Jste nejvyšším soudcem světa; odsud'te kohokoliv, naši lidé provedou váš rozsudek. Nepočítejte životů; pracujte ve velkém, a celý svět má miliardy životů...Vy jste první člověk na světě, který může pokládat celý svět za svou laboratoř. Toto jest svrchované pokušení na temeni hory* (s. 251).

K anarchistům, kteří Prokopa-vynálezce označují za Kamaráda Krakatita, nepromlouvá Prokop o lepším světě a o nadvládě Krakatitu, ale zcela náležitě se pokouší o filozofické rozjímání: „*Ale co mně jsou platny zákony věčnosti? Přijde tvůj okamžik a vybuchneš; vydáš lásku, bolest, myšlenku, já nevím co; tvé největší a nejsilnější je jenom okamžik. Ty, ty nejsi vřazen do nekonečného řádu ani započítán do miliónu světelných let; a tedy...tedy ať to tvé nic stojí za to! [...] musím vydat to nejvyšší, to je vykoupení člověka“* (s. 257). „*Prožil jsem tolik, co člověk může prožít.[...] doposud nejsem vykoupěn; nebylo v tom to nejvyšší. Je to...zapadlé v člověku jako ve hmotě síla. Hmotu musíš porušit, aby vydala svou sílu. Člověk se musí rozpoutat, a porušit, a roztříštit, aby vydal svůj nejvyšší plamen...[...]* (s. 258).

Prokopova řeč, a vůbec všechny dialogy, jež vede s Daimonem, vyznívají nejednoznačně.

30 Jedná se o sen, který se Prokopovi zdá, protože byl po cestě z Balttinu velmi vysílen.

Můžeme pouze usuzovat, zda základní mravní poznání celé knihy spočívá v myšlence, že za soudobé vynálezy a nové myšlenky není zodpovědný sám vynálezce, ale i celé lidstvo. „*Myslíš-li, člověče, na veliké cíle, nemůžeš jich dosáhnout bez ohledu na prostého člověka; nemůžeš hledět do budoucnosti přes hlavy prostých lidí dneška; nemůžeš chystat příchod zítřejší mravnosti dnešní nelidskostí; technika a civilizace není nic samoučelného, nic pro jedince nebo skupiny lidí: je tu pro člověka, pro lidstvo a kvůli němu*“ (s. 283).

Další „výjev“ závěrečného dějství se odehraje v prostoru Daimonovy stanice, kam je ze sněmu odvezen Prokop s dívkou, která vůči němu projevila zaujetí a nespustí z něho zrak. *Prokop ustrnul nevěře svým očím: vždyť je to jeho laboratorní barák, tam doma, v polích nad Hybšmonkou! Tady ty natřené dveře, pár světlejších prken od poslední správký, suky podobné očím – Jako vyjevený hmátl na veřeje: ovšem, tuhle je ten rezavý ohnutý hřebík, který sám kdysi zatloukl!* (s. 265).

Právě tato scéna nabízí možnost dvojí interpretace: buď se Prokopovi vše pouze zdá, nebo se tu uplatňují žánrové možnosti sci-fi tím, že záhadný prostor je identický s vynálezcovou boudou a dále tím, že se v něm nalézají fotografie se záhadnou ženou, která se nesmírně podobá dívce v závoji. Na fotografii je dívka z anarchistické skupiny a Prokop doufá, že to není ona, protože projevuje značnou zkaženost. Následně pak tajně utíká tam, kam směřuje od začátku - za Tomšem do pracháren Grottup.

Okamžité přesuny postav v románu, příznačné pro žánr sci-fi, pokračují, když se hned v následující kapitole Prokop ocitá před mřížemi grottupských pracháren a doptává se na Tomše - ten údajně ve své laboratoři dokončuje Krakatit a nechce s ním za žádnou cenu mluvit. Prokop se po několika pokusech vzdává a opouští Grottup; utíká, protože ví, že celý objekt pracháren brzy vylétne do povětří. Výbuch Prokopa zastihne někde v půli cesty. Aby se zachránil, drží se podstavce s poraženým křížem na poli a vybaví se mu další biblické proroctví: *I rozštípne se země mocí ohňovou, a v rachotu hromu promluví Pán* (s. 280).

Pak se vzdaluje od katastrofického výjevu, zanechává výbuch a hořící město v nedohlednu: *Mizely věci a stíny zalily plynoucí mlhou; bylo to, jako by vše nehmotně, mátožně odplývalo a bylo unášeno bezbřehou řekou, kde nezašplouchá vlna a racek nezakřičí. Děsil ho vlastní dupot v tichém a nesmírném odtékání všeho; tu zpomalil zdušil kroky a putoval nezvučně do mléčné tmy* (s. 281).

Dějový a významový plán biblického podobenství stvrzuje setkání s dědečkem, o kterém hrdina na konci knihy prohlásí, že to byl Bůh Otec. Setkání tvoří poslední dějství celého románu a je rozloženo na pouhé dvě kapitoly obsahující humanistické hodnocení Prokopových činů (Bůh Otec se dotýká Prokopovy unáhlenosti k ženám, rozmlouvají společně i o Krakatitu). Když si Prokop není schopen vzpomenout, jak se Krakatit vyrábí, Bůh Otec ho pochválí a nabádá k tomu, aby vymýšlel užitečné třaskaviny, jež lidem usnadní práci, nikoliv zapříčiní jejich smrt. Dědeček říká Prokopovi, že člověk dělá vše sám za sebe - zodpovědnost za vynález pak nenese celé lidstvo, jak se uvádí na začátku románu. Každý je tedy strůjcem svého osudu, což je silně humanistické stanovisko (a pro Čapka tak typické). Poslední Prokopovo zastavení jako by bylo návratem do dětství, kde mu bylo vždy dobře a bezstarostně. Konec románu má statický a meditativní ráz, již nedojde k žádným výbuchům. Prokop usíná s čistou hlavou klidným bezstarostným spánkem v dědečkově klíně a příběh končí.

3.1. Postavy v Krakatitu

Na základě předchozí analýzy románové stavby Krakatitu, uskutečněné s přihlédnutím k uplatnění různých žánrových typů a aluzí, se nyní pokusíme vyjmenovat a popsat jednotlivé postavy, které si pracovně rozdělíme na mužské a ženské.

3.1.1. Prokop

Ústřední a nejdůležitější postavou v celém románu je inženýr Prokop. Veškerý příběh se odehrává právě skrze tuto postavu, která je velmi detailně vykreslena. Mimo externí vnímání postavy jsou zde zachyceny i její niterné prožitky a myšlenkové pochody. Právě zakomponování Prokopa - fokalizátora do děje, vede k rozdělení knihy do dvou rovin, jak je definoval Jan Mukařovský: „[...] i zde je dodržena technika dvojí roviny, popředí a pozadí: v popředí se odehrává děj, na první pohled úplně souvislý, nesený jen vlastní dynamikou; přihlédneme-li však blíže, vidíme, že hlavní vlákna motivace jeho jednotlivých peripetií (obratů) vedou kamsi do neznáma, kterému připadá funkce ‚neviditelného‘ pozadí.“ (Mukařovský 2003: 409).

Dále odvozuje od Prokopovy osoby podobu vztahů mezi postavami v díle, píše: „Jeho vztahy

[Prokopovy] ke každé z ostatních osob jsou proto velmi bezprostřední, není scén, v kterých by některé z ostatních osob byly samy mezi sebou.“ (Mukařovský 1958: 329). Jinými slovy, všechny ostatní postavy románu jsou určeny svým vztahem k Prokopovi. On je hrdina celého románu, už samo jeho povolání – chemik a vynálezce třaskavin – z něj dělá hrdinu moderního věku. Člověk, který vynalézá třaskaviny, musí být statečný, bojuje přece s hmotou na život a na smrt. Některé výbuchy skončily i nezdarem, což ilustrují Prokopovy zohavené ruce, jež se tak stávají důkazem jeho statečnosti. Strohsová poznamenává, že Prokopovo povolání je pojímané romanticky: právě jako boj o to, aby bylo hmotě vyrváno její tajemství, ne s praktickým cílem, ale „jen tak“, prostě proto, že „síla musí ven“ (Strohsová 1972: 139).

Prokop je zpočátku uzavřen ve svém světě chemie, nezajímá se o běžné každodenní věci, neví nic o politických a mocenských zájmech. Místy se však projevují i jeho kulturní znalosti, třeba když v Týnici přednáší Anči Odyssea.

Hlavní postava je namnoze také pohádkový hrdina překonávající různé překážky, které se mu staví do cesty: trojnásobná těžká nemoc, ztráta paměti, lákavá venkovská idyla, uvěznění; bojuje v Balttinu proti zloduchům, kteří chtějí, aby jim vydal Krakatit.

Je důležité uvědomit si, že samotný Prokopův vynález není zlý, ale latentně v sobě zlo zahrnuje a šíří, proto se kolem něho vynořují samé zlé síly. Prokop se snaží proti nim bojovat, zároveň je obsazen do role hrdiny romantického typu, jenž trpí horečnatými sny, vidinami, které se objevují v celém příběhu. Je jimi natolik zmítán, že může zprvu působit jako pasivní postava pouze ovládaná zlými mocnostmi.

Romantické je rovněž jeho uvažování o třaskavinách. O hmotě pojednává jako o výbušné síle a jako by o ní básnil: *Vězte tedy, že pouto, jež ji váže, je jenom pavučina na údech spícího titána; dejte mi sílu, abych jej pobodl, i střese kůru země a vrhne Jupitera na Saturna. A ty, lidstvo, jsi jenom vlaštovka, která si pracně ulepila hnízdo pod krovem kosmické prachárny; cvrlikáš za slunce východu, zatímco v sudech pod tebou mlčky duní strašlivý potenciál výbuchu* (s. 55).

V podstatě kdykoliv se Prokop zamýšlí nad třaskavinami, neuvažuje o nich věcně, ale spíše v alegorickém významu. Zdá se, že místo popisů destruktivní chemie vyjevuje zejména své niterné prožitky. Spíše než hrdinský chemik vystupuje v příběhu jako erotický, jehož zatraktivizují třaskaviny, které vyrábí. Oldřich Králík poznamenává, že i v Balttinu, kde pracuje ve své laboratoři, místo aby experimentoval s různými chemikáliemi, „zavdává si s

výbušninami lidských vášní, že daleko více se zajímá o brizanci třaskaviny, jejíž jméno je člověk, o strašlivou třaskavou energii bytosti, jejíž jméno je žena“ (Králík 1972: 75).

Nejzřetelněji se Prokop projevuje jako milovník ve vztahu k princezně Wille. Zprvu sice prožívá románek lásky s mladičkou Ančí, než se však plně rozvine, Týnici opouští. S Wille prožívá intenzivní erotické zaujetí, které Čapek vyobrazuje se zaměřením na fyziognomický detail. Proto je celý příběh v Balttinu protkán dráždivými doteky a velmi obraznými popisy milostných schůzek. Jako nespoutaný, rozervaný erotický hrdina tu vystupuje ve scéně, kdy se po večeři (v salonku) sází s aristokratickými příslušníky o to, kdo rozdrťí v rukou lahev od piva, a kdy si sama princezna přeje, aby Prokop tento úkol splnil. *„To nesvedu,“ bručel Prokop, ale princezna poškulba obočím tak – tak velitelsky. Prokop vstal a popadl láhev kolem hrdla; stál nehnutě, nekroutil se úsilím jako ti ostatní, jen svalstvo v obličejí mu k prasknutí nabíhalo; vypadal jako pračlověk, který se chystá někoho zabít krátkým kyjem: nasupený, s ústy námahou zkřivenými a tváří jako by přeseknutou hrubými svaly, s plecí šikmo nachýlenou, jako by chtěl zamávat lahvi v gorilím útoku. Upřel krví zalité oči na princeznu. Nastalo ticho. Princezna se zvedla s očima zrovna vzepřenýma do jeho; rty se jí stáhly nad zaťatými zuby, v olivové líci jí vystoupily šlašité provazce, svráštla obočí a prudce oddychovala jakoby děsnou tělesnou námahou. Tak stáli proti sobě s očima do sebe zakleslýma a svráštělou tváří, jako dva zuřiví zápasníci; konvulzivní záchvěvy probíhaly souběžně jejich těly od pat až k šíji. Nikdo ani nedýchal; bylo slyšet jen sípavé chroptění dvou lidí. Tu něco chrustlo, třesklo sklo a spodek láhve řinkl v střepech o podlahu (s. 162-163).*

Aby byla láska prožívána dle romantického rámce, musí hrdina trpět a cítit bolest právě ve spojitosti s ní. Podobně je tomu i u Prokopa, jenž čeká na Wille v altánku, ta však nepřichází, a pro Prokopa nastávají muka a šířá ho sebetrýzeň: *Dopít, až do dna dopít své ponížení; neboť, hle, je jisto, že nepřijde. Staniž se; ale nyní je nutno dopít hořkost, na jejímž dně je jistota; ožrat se bolestí; navalit, navršit utrpení a hanbu, aby ses svíjel jako červ a zpitoměl mukou. Chvěl jsi se před štěstím; oddej se bolesti, neboť ona je narkotikum trpícího (s. 170).*

Víme tedy, že Prokop byl autorem pojat jako erotický hrdina a vynálezce třaskavin, což mu dále dodává punc statečnosti. Prokop se však může také jevit jako velmi chatrná postava: v úvodních obrazech je nemocný a vyčerpaný po výbuchu v boudě; v Týnici trpí ztrátou paměti, stává se pasivním vůči okolnímu světu; v Balttinu si zlomí nohu (ne však vlastní vinou), poté opět ulehá s nemocí na lůžko, je neustále zmítán bolestnými pocity zoufalství, které způsobila

láska k princezně. V závěru, kdy rozpráví s Bohem Otcem, se z něj na chvíli stává malé dítě, které se nechá konejšit.

Na počátku příběhu toho o Prokopovi víme velmi málo. Nevíme, odkud přichází, z jaké je rodiny a jak vypadá. Je představen pouze na základě momentálního fyzického stavu: *Těžce oddychuje, jektaje zuby opřel se o strom a zavřel oči. Bylo mu strašně špatně, bál se, že padne, že mu praskne srdce a krev vyšpláchne ústy* (s. 8). *Zato ho třeštivě bolela hlava, bylo mu těžko na prsou a drásavě ho mučil kašel[...] Bylo mu, jako by mu něco drtilo hrozným tlakem prsa* (s. 24). Hrdina je ovládán fyzickým vyčerpáním i jinde, v podstatě po celou dobu příběhu se neobjeví zmínky, že by byl pln síly, čilý anebo silný. Jeho emoce jsou většinou trýznivé, bolestné, je sužován nepříjemnými pocity, které ho provází i ve snech. Jeho mysl pookřeje snad jen tehdy, když je zamilován. Jeho láska k ženám má ale více podob. Jak již bylo řečeno, Prokop je hrdinou erotickým, proto je nejzřetelnější láska fyzická – ta je vyobrazena jeho vztahem k princezně. Jde tu o souznění dvou těl, nikoliv duší, milenci spolu komunikují víceméně dotyky – *nemluví-li o lásce, nemají vlastně o čem mluvit* (s. 188). Prokop se nechal princeznou svést, on sám by si vzhledem k jejich sociálním rozdílům nikdy nedovolil ucházet se o ni.

V podstatě i láska k Anči je založena na tělesnosti, Prokop by chtěl nejspíš navázat idylický vztah, děvče mu však nerozumí, a tak nezbývá než myslet na Anči jako na objekt fyzického zájmu.

Také dívka z anarchistické skupiny Prokopovi nabízí pouze své tělo, on odmítá, protože promiskuita a surová tělesnost ho odpuzuje. V Prokopovi se sváří dualita těla s duchem. Vášně a fyzickou touhu prožívá s Anči, s princeznou a lze říci, že i s anarchistickou dívkou. Duchovní lásku však cítí pouze k jedné ženě – k dívce v závoji mizející v neznámu. Čím více je nedostupná, tím více po ní Prokop touží, ale jinak než po ostatních ženách. Dáma v závoji stojí nejvýše v hierarchii jeho žen, ona je ta, kvůli níž je schopen odmítnout svou fyzickou touhu po jiných ženách. Prokop dle svého jednání miluje princeznu, ale ve chvíli, kdy přijde vzpomínka na dívku v závoji, fyzická přitažlivost k princezně rázem zmizí. Dívka v závoji zde nabývá až nadpozemských rozměrů jakési iracionální bytosti.

Dualita ducha a těla, kterou Prokop zakouší, je nejvíce znatelná téměř na konci příběhu, když se Prokop ocitá s Daimonem na jeho stanici a v budoucím spatří obraz dívky, jež je nesmírně podobná dívce v závoji. Současně si však není schopen vybavit fyziognomické rysy neznámé:

Bože na nebi, jak vlastně vypadala? Vždyť já to nevím, lekl se; vím jen, že byla zastřená a krásná (s. 267). A zároveň se brání dívku v závoji ztotožňovat s anarchistickou dívkou, která mu bez zábran nabízela své tělo. A tohle, ten obrázek tady, veliké oči a ústa vážná a jemná, to že je ta – ta – ta spící dole? Ta má přec ústa rozevřená, hříšná a rozevřená ústa a vlasy rozpoutané, a nedívá se tak – nedívá se tak – Zrosený závoj mu zastřel oči (s. 267).

Je možné, že Čapek se snažil čtenáři naznačit nepomíjivost a absolutnost duchovní lásky oproti té fyzické. I sám Bůh Otec poznamenává, že se do každého vztahu se ženou vrhal Prokop bezmyšlenkovitě jako „střela“ a že to není správné, neboli takto dochází k nekontrolovatelným výbuchům vnitřních vášní, které mohou spíše uškodit. Prokop však na to odpovídá: „Dědečku, to dělal krakatit.“ „Cože?“ „Já...jsem udělal vynález – a z toho-“ „Kdyby to nebylo v tobě, nebylo by to v tvém vynálezu. Všecko dělá člověk sám ze sebe [...] (s. 285).

Oldřich Králík si povšiml, že vše, co se děje v Prokopově příběhu, vychází z něj, on je středem kosmu, a to, co se děje uvnitř něj, se odráží na událostech a celkovém dění románu. Veškeré výbuchy, které se v Krakatitu odehrály, měly jádro své erupce v Prokopovi. Třeba samotné exploze Krakatitu každé úterý a pátek nebyly náhodné. Z rozhovoru s Bohem Otcem se totiž dozvíme, že Prokopovy nešťastné dny jsou vlivem jeho planety právě úterý a v pátek, takže exploze vycházely z jeho nitra (Králík 1972: 97).

Aplikujeme-li Chatmanovu teorii (a částečně i teorii Strohsové), můžeme zde uvažovat o tom, že postava zde vyčnívá nad příběhem, je dominantnější. Na postavě je příběh vypracován. Nebo se naopak může dichotomie postava – příběh stírat, tj. nějaká dominance je zde nefunkční. Pokud by byl příběh stavěn na základě atributů hrdiny, musel by být v tomto případě hrdina aktivní.

Při čtení knihy se však může zdát, že Prokop je někdy unášen dějem: např. snové pasáže, které nemůže hlavní hrdina nijak zastavit, či souhry osudu a náhod v příběhu. Uvedli jsme, že Prokop je těžištěm celého děje, z jeho perspektivy pak pohlížíme na jednotlivé události a postavy. O nich mnohdy příliš nevíme, vypravěč je zprostředkovává pomocí drobných fyziognomických rysů: „Naproti němu sedí nějaký krejčík s tenkým krkem, hubená černá paní, pak člověk s divně bezvýraznou tváří; vedle Prokopa strašně tlustý pán, kterému se nemůže břicho vejít mezi nohy, a snad ještě někdo, to už je jedno“ (s.31).

Z určitého úhlu pohledu Prokop není stoprocentní hrdina, protože v příběhu v podstatě ničeho nedosáhne a nakonec zrazuje i sám sebe. Zamiluje se pokaždé, když k tomu dostane podnět, jeho vzhled také není nijak přitažlivý; vypravěč ho popisuje jako zjizveného, prošedivělého a zamračeného muže.

To, co ho činí atraktivním, je Krakatit. Na jeho postup výroby si ale na konci příběhu ani nevzpomene. Nelze mu však upřít, že i přes jeho labilní psychiku vždy sebere poslední kousek sil, který mu zbývá, a bojuje – ať už s nemocemi, zraněními, s přísně střeženým vojenským prostorem, který se pokusí obelstít, tak i se ženami, které se po něm sápu svými chapadly, jak se často objevuje v jeho snech.

Prokop je člověk vyrůstající na osvíceneckých vizích, je zmítán horečkou, halucinacemi, je to osoba pohybující se v racionálních světech chemie, ovšem chová se nelogicky, je vášnivý a divoký, pronásledovaný přízraky a Ďáblem (Daimon).

3.1.2. Tomeš

Další mužská postava, která v díle vystupuje, je Prokopův spolužák Jiří Tomeš. Tuto postavu bychom mohli dle Chatmanovy teorie považovat za plochou – Tomeš v příběhu není nijak podrobně vykreslen, aktivně vystupuje pouze v úvodu, dále se o něm pouze mluví. Svým jednáním se tato postava může zdát tajemná a záhadná, dle Mukařovského teorie zapadá do pozadí příběhu. Prokop ji do svého života přiřazuje jen na základě několika vzpomínek ze studentského života – „*ten darebák*“ má ještě jeho sešit. Zajímavé je přehodnocení spolužáka v čase, kdy se o něj Tomeš stará a kdy se mu jeví jako hodný člověk (vše se však odehrává mlhavě mezi snovými pasážemi, díky Tomšovi se Prokop vrací ve snu do studentských let).

Motivace samotné postavy není jasná. Tomeš se objeví pouze na začátku, aby náhle a nadlouho zmizel. On a dívka v závoji jsou přítom hlavními hnacími silami Prokopova snažení. Prokopovým cílem je najít Tomše, a když už se zdá, že je u něj blízko, Tomeš o setkání nestojí, protože má plné ruce práce s výrobou Krakatitu. O charakteru tohoto člověka se dozvídáme skrze Prokopa, který se ho snaží dopátrat a otevírá jeho korespondenci. Z ní zjišťuje, že Tomeš je podvodník, lhář a nestydatý milovník. Prokop sice může být vděčný, že ho Tomeš zachránil, ale ten to udělal ze zjištěných důvodů. Navíc využil jeho nepřítomných stavů a donutil Prokopa prozradit část postupu na výrobu Krakatitu. Tomše můžeme považovat za známou postavu v tomto narativu, protože kamkoliv se Prokop v ději posune,

vždy ho některé postavy znají. Carson navíc poznamenává, že pro svět může být kvůli své touze po slávě a penězích velmi nebezpečný.

3.1.3. Doktor Tomeš

Úloha Tomšova otce, venkovského lékaře, není v románu nijak stěžejní. Dotváří pouze rodinné zázemí, do kterého Prokop přijíždí. V povídce má roli skromného, pracujícího a rozumného člověka. Mezi Prokopem a lékařem nevzniká žádné silné pouto. Svým jednáním a charakterem patří mezi postavy ploché. Pro popis Čapkových postav je typické, že se zakládají na nápadných fyzických znacích, rovněž první setkání Prokopa s doktorem není vnímáno pocitově, ale pouze vizuálně: *Prokop otevřel oči a viděl starého pána. Má růžovou pleš a bílou bradu, zlaté brejličky na čele a náramně čilý koukej* (s. 41).

Doktor vystupuje jako autoritativní člověk, což je pro vesnického lékaře, tudíž uznávanou osobou, přirozené. Postava je to schematická, přes svou přísnost je to člověk dobrosrdečný a spravedlivý. V románu vystupuje většinou jako optimista, k Prokopovi promlouvá s nadsázkou. Jeho hovorová mluva odpovídá vesnickému prostředí: *„Poslechněte, takový případ jsem ještě neměl. Vy jste sem přišel pěkně v deliriu, praštil jste sebou na zem, a finis, poroučím se vám. Co jsem měl s vámi dělat? Do nemocnice je daleko, a holka nad vámi tento, brečela...“* [...] *“A ty, Ando, si tady sedni a něco žvaň; jindy ti mele huba jako trakař, co?”* (s. 43). Poměrně zvláštní je, že doktor oslovuje Prokopa, *pane inženýre*, aniž by se spolu kdy předtím znali. Doktor Prokopa nemůže znát, z čeho usuzuje, že je inženýr? Je možné, že na základě vzhledu Prokopových rukou vydedukoval, že pracuje s chemikáliemi, nebo se o něm mohl zmínit jeho syn.

3.1.4. Carson

Carson, ředitel továren v Balttinu, je jedním z Prokopových „démonů“, kteří ho provází na pomyslné cestě příběhem. Carson je ten, kdo „dovede“ Prokopa do Balttinu. Jeho jméno se poprvé objeví v novinovém inzerátu, který Prokop objeví v Týnici. Při prvním setkání je připodobňován ke psovi: *Ale tu človíček vlídně zazářil, vymrštil se ze židle a vypadal najednou, jako by radostně vrtěl ocasem* (s. 84). *Ku podivu, teď už to nebyla ta mopsličí tvář lesknoucí se blahem* [...] (s. 87). Nejdřív se Carson tváří vskutku přátelsky, je submisivní, dělá si ze všeho legraci – působí jako komediální postava. Jeho vystupování je na jednu stranu

vznešené a na úrovni, na straně druhé se chová jako člověk z nízké sociální vrstvy, jenž promlouvá hovorovým jazykem: „*Aspoň nežvaní o tom, co ví. Proč jste mu to říkal? Neumí nic. Jen pumpovat zálohy*“ (s. 87).

Carson na rozdíl od Prokopa překypuje energií, je patrně nejživější postavou románu. Vše je podle něj *báječné, skvělé, ohromné, náramné a nesmírně zajímavé* atd. Prokopa dokonce familiárně oslovuje: „*Ale poslyšte, drahoušku,*“ (s.91). Carson má být postavou, která je světová - do českého prostředí přináší exotického ducha z ciziny, má úplně jinou povahu než Čech, proto působí tak nepatřičně a výstředně. Jediné, co o Carsonově vzhledu víme, je to, že nosí brýle. Carson nepostrádá smysl pro humor, což je zřejmé i z jeho replik: „*Poslyšte,*“ *řekl pan Carson houpaje se na krátkých nožkách, „vypadám jako strašpytel?“ „N-ne“.* „*Tak vám řeknu, že z tohotohle mám strach. Na mou čest, plné kalhoty. Krakatit...je zatracená věc; ta neznámá stanice je ještě horší; ale kdyby přišlo obojí do jedné rukou, pak... má úcta. Pak si pan Carson složí kufřík a pojedě k Tasmánským lidojedům*“ (s.101).

Na zámku svou přetvářku hodného postupně „zahazuje“ a mění se v člověka se zlým charakterem. Nejdříve je sice Prokopovou podporou, ale postupem času se odkrývají jeho pravé zájmy. Radíme jej mezi postavy ploché – známe pouze jen jeho motivaci, a to zmocnit se Krakatitu, žádné další rysy nejsou v knize prozrazeny.

V příběhu se během Prokopova pobytu v Praze objevuje ještě druhý muž se jménem Carson. *Byl to velmi dlouhý a nesmírně vážný pán s koňskou tváří nažehlenou do přísných záhybů; v kravatě ohromný indický opál, na zlatém řetízků antická kamej, ohromné nohy hráče golfu, zkrátka každým coulem lord* (s.105). Inženýr Carson si propůjčil jméno sira Carsona, ředitele velké britské společnosti, který má také zájem o Krakatit. Sir Carson se však v příběhu objeví jen jednou, poté už o něm napadne ani zmínka. Carsonovo pravé jméno se nikdy nedozvíme.

3.1.5. d'Hémon

Další mužskou postavou, která se objevuje v románu, je druhý Prokopův „démon“ - d'Hémon: „*člověk mongolského typu s fialovými pysky a krátkými černými vousy kolem*“ (s.182). Tato postava je součástí biblického pohádkového plánu. d'Hémon má v příběhu za úkol přesvědčit Prokopa, aby odevzdal Krakatit, o což se v podstatě snaží všechny postavy, které obklopují hlavního hrdinu: nejdříve Carson zpočátku bez nátlaku, později používá

všechny možné způsoby; krásná princezna, která využívá svou tělesnost jako zbraň³¹ a nakonec i postava d'Hémona.

Tuto postavu můžeme chápat poněkud metafyzicky. Svým jménem i vzhledem opravdu evokuje démona či ďábla. I on sám o sobě mluví poněkud tajemně: „*Já stojím na straně síly. Jsem starý, zkušený a bohatý; nepotřebuju nic, než aby se něco dělo a řítilo směrem, který určuje člověk. Mé staré srdce se bude těšit tím, co budete provádět. Vymyslete si to nejkrásnější, nejsmělejší a nejrajdější a uložte to světu právem své moci: ta podívaná mne odmění za to, že vám sloužím*“ (s. 251).

„*Podejte mi ruku, Daimone*“, děl Prokop pln podezření. „*Ne, spálil bych vás*“, usmál se Daimon. „*Mám starou, prastarou horečku. Co jsem chtěl říci? Ano, jediná možnost síly je násilí [...]*“ (s. 251).

Bezpochyby tu jde o biblickou aluzi, kdy Daimon v roli pokušitele dovede Prokopa na Horu pokušení, aby tu jako vynálezce nejničivější třaskaviny splnil své pověření. Daimon v rámci žánru sci-fi představuje vedoucího představitele anarchistické skupiny, která vlastní Prokopův Krakatit. Má tu navíc moc exstinkčními vlnami vznítit Krakatit. Můžeme ho chápat i jako pohádkového čerta v kožichu nebo vůdce revolucionáře, který manipuluje s davy. Jako by Carson předznamenával jeho objevení: „*Ted' si představte, že nějaký ďábel nebo holomek na tomto světě má prostředek, kterým může dokonale rušit elektrické vlny*“ (s. 97). Vše svědčí o tom, že d'Hémon není postava z reálného světa. Radíme ji mezi postavy se zlým úmyslem, neboť i on chce Prokopa využít k ovládnutí světa. V románu není jasné, proč zrovna Daimon je ten, který přichází oznámit princezně, že je potomkem panovnického rodu a tudíž, že jejich kořeny sahají k nejslavnějším panovníkům. Avšak i d'Hémon je postavou plochou, v podstatě o něm víme velmi málo, zbytek jsou pouhé domněnky, kým by mohl být.

3.1.6. Bůh Otec

Bůh Otec, tajemný dědeček, se objevuje se na samém konci příběhu. Prokop ho nazývá dědečkem, později však poznamenává, že se jedná o Boha Otce. Objevuje se jako nadosobní moralizátor a zhodnotitel Prokopových činů. Osvětluje Prokopovo chování a nabádá ho k větší přemýšlivosti a trpělivosti. Dědeček je poslední zlomovou postavou, která se v povídce objevuje a má zde funkci smíření. Přichází po tom, co se Prokop rozhodne neprodat Krakatit a

31 Přistoupíme-li tedy na možnou interpretaci, že princezna byla na Prokopa „nastrčena“, aby se do ní zamiloval, podlehl její kráse a vydal Krakatit. Zde se však přikláníme se k tomu, že princezna takové úmysly neměla.

zůstat tím, kým je, aby zklidnil situaci a uvedl vše na pravou míru. Můžeme se domnívat, že je pravým opakem d'Hémona (opozice nebe a pekla).

Dědeček ztělesňuje postavu plochou, protože nenacházíme více rysů jeho charakteru. Mocná uvádí, že poselství, která vyřkl, bychom neměli brát tak vážně, protože se nepohybujeme na rovině reality, ale jsme v imaginativním světě (možná sen, možná nebe). (Mocná 1994: 7). Mocná se také domnívá, že dědeček zde plní funkci, aby dovysvětlil některé okolnosti příběhu, které by naivní čtenář nemusel pochopit. Stařečkovo jednání je také poněkud nelogické – v jeho promluvách jsou někdy nesmyslná citoslovce: „*Taková slečna! Lala, lilitko, to není ona, nanana, ks, ks, ma-lá!*“ (s. 287). Jeho promluvy mohou opět svědčit o iracionálnosti situace. Předposlední věta románu, u které se očekává, že bude uzavírat děj nějakým poselstvím, je překvapivě složená jen z jakéhosi zvukového chlácholení: „*Lalala hou, dadada pán, binkili binkili hou ta ta...*“ (s. 291). Tato „píseň“ uspává Prokopa, stejně jako své matky ukolébávají své děti, a příběh končí. Dědeček zklidnil Prokopovo rozervané tepající srdce.

Výše jsme představili mužské postavy, které se v Krakatitu objevují. Dostáváme se nyní k postavám ženským, které mají v románu daleko důležitější roli, protože Prokop je erotický hrdina, který po ženách touží (stejně tak ony po něm). Najdeme zde několik ženských typů. Jako kdyby leitmotivem celého románu bylo putování za různými charaktery žen.

3.1.7. Dívka v závoji

Tu krátce, jemně zazněl zvonek (s. 24). Tato věta prolamuje tíživou atmosféru pokoje, ve kterém se Prokop probouzí po těžké horečnaté noci. Jemné zazvonění může být vypravěčova presupozice toho, že před bytem stojí žena. Stejně tak i druhé zazvonění dívky v závoji: *V tom tiše zazněl zvonek jako tíknutí ptáčka* (s. 28). Jen projde kolem Prokopa, který ucítí její vůni, a už *rozkoší vzdychá* (s. 24), zatajuje se mu dech a je omámen úžasem – *tak krásná se mu zdála* (s. 24).

Prokopovo srdce zahoří láskou k neznámé dívce téměř okamžitě. Ve chvíli, kdy na ní vzpomíná, mísí se fyziognomické rysy a vlastnosti - Prokop ji popisuje s emocionálním zaujetím: *Krupičky deště na kožešince, hustý a orosený závoj; zastřený hlas, vůně, neklidné ruce v těsných, maličkých rukavičkách; chladná vůně, pohled jasný a matoucí pod sličným, pevným obočím. Ruce na klíně, měkké řasení sukně na silných kolenou, ach, maličké ruce v*

těsných rukavicích! Vůně, temný a chvějící se hlas, líčko hladké a pobledlé. Prokop zatínal zuby do chvějících se rtů. Smutná, zmatená a statečná. Modrošedé oči, oči čisté a světelné. Ó bože, ó bože, jak se tiskl závoj k jejím rtům! (s. 26). Dokladem Prokopovy náklonnosti k dívce může být projev žárlivých sklonů, když ho napadne, že se může jednat o Tomšovu dívku.

O dívce toho však víme málo, Prokop si sestavuje obraz neznámé pouze na základě pár útržků, jak si ji z jednoho setkání pamatuje. V jeho vzpomínkách se v průběhu děje dost často objevuje závoj a orosená kožešinka. Jak kdyby byla dívka spíš nějaký mlhavý metafyzický přelud, ne živá bytost z masa a kostí. Prokopovi se odteď objevuje pouze v jeho snech a přeludech. Neznámou tedy můžeme považovat za jakýsi idol ženství, v románu nabývá až kultovních rozměrů: *Všude perské koberce a bucharské či jaké polštáře, na stěnách nahoty a gobeliny, orient a klubovky, směs přepychu a sprostoty, smilstva a lajdáctví. A zde, uprostřed všech těch svinstev stála tehdy ona tisknouc k prsoum balíček; upírá čisté, hořepné oči k zemi, a teď, bože můj, je zvedá v statečné a ryzí důvěře...*(s. 79). I přes velkou lásku k princezně přiznává v závěru Prokop city právě k této dívce. Na konci příběhu se navíc nabízí ztotožnění Neznámé s dívkou z anarchistické skupiny. Tím by se však zničily jakékoliv iluze o její idealitě, a tak Prokop tuto myšlenku ihned opouští. Při rozmluvě s Bohem Otcem Prokop obdrží od myšky tři karty žen – Anči, Wille a anarchistické dívky. Čtvrtá karta zůstane neodkryta. Nabízí se možnost, že se jedná právě o dívku v závoji. Myška ale Prokopovi kartu nepřinesla, to znamená, že v jeho životě již nebude mít žádnou roli. Poté Prokop pije z hrníčku, na kterém je nápis Ludmila – je to snad jméno dívky v závoji? Možná. Může ale patřit i úplně cizí dívce, která na Prokopa ještě na jeho životní cestě čeká. I samotná přítomnost dívky v závoji může být v románu pouze ikonická. Mohla by znamenat symbol ženství jako takového – předpovídá, že se v Prokopově životě bude vyskytovat mnoho žen. Tím, že o dívce mnoho nevíme, stvrzuje tajemné dějové pozadí románu a řadíme ji mezi postavy ploché.

3.1.8. Anči

Další dívka, s kterou se v příběhu setkáváme, je mladička Anči – dcera doktora Tomše. O Anči můžeme s jistotou říct, že nabývá reálné podstaty – je to dívka z masa a kostí, zasazená do prostoru venkova: je tedy čistá, panenská, naivní, dětská, příp. slibující věrnost. V porovnání s tímto typem se mohou jevit poněkud komické Prokopovy citace Odyssey ve vztahu k Anči. Prokop možná dává Anči najevo, že je vzdělaný muž, zatímco ona hloupé děvče z vesnice. I přesto Anči vydedukuje, že pozdravy řeckých hrdinů patří i jí.

Anči se velmi často objevuje ve spojení různých deminutiv (*pláténko, zrcátko, mlíčko*), které utváří obraz neviňátka. Prokop se s Anči seznamuje v „agonickém“ stavu (*Dveře se otevrou, a stěží hýbaje jazykem ptá se Prokop: „Je pan doktor doma?“ Chvilku ticho; pak řekl mladý hlas: „Pojďte dál.“* (s. 34).), vnímá pouze synekdochicky „mladý hlas“, neboť blouzní z nemoci a není schopný se soustředit na realitu. Po několika dnech léčení, kdy už Prokop může racionálně pozorovat okolí, zjišťujeme o Aničce více: *„Prokop otevřel oči a posadil se na posteli, jako by ho něco zvedlo. A ono u dvěří stojí děvče, vytáhlé nějak a světlé, má jasňoučké oči náramně udivené, ústa pootevřená překvapením a tiskne k prsoum bílé pláténko. Nehýbe se rozpačitá, mrká dlouhými řasami a její růžový čumáček se počíná nejistě, plaše usmívat“* (s. 36).

Prokop popisuje Anči velmi hovorovým jazykem. Současně ji považuje za Nausiku, dceru fajáckého krále, která dovedla Odyssea do paláce svého otce. Antickému hrdinovi se zdála tak krásná, že ji považoval za zjevení bohyně. Prokop se do lékařovy dcery zamiluje, ale city nejsou tak hluboké jako u neznámé dívky v závoji. *Tak šli zahradní cestičkou dobře na metr od sebe; ale když došli tam, co je ten nejčernější stín, patrně ztratili směr či co, neboť Prokop narazil zuby na nějaké čelo, políbil chvatně studený nos a našel svými ústy rty zoufale semknuté; tu je rozryl hrubou přesilou, lámaje děví šiji, vypáčil jektající zuby a ukrutně líbal horoucí vláhu otevřených, sténajících úst. Pak už se mu vydrala z rukou, postavila se u zahradních vrátek a vzlykala. Tu ji běží Prokop těšit, hladí ji, rozsévá hubičky do vlasů a na ucho, na šij a na záda, ale nepomáhá to; prosí, obrací k sobě mokré líčko, modré oči, mokrou štkající pusou [...]* (s. 67). Z citace plyne, že Prokopův vztah k Anči není natolik založený na tělesnosti a vášni jako u princezny. Erotika je v tomto případě ještě upozaděna. Sbližování je spíše něžného charakteru, jakousi otcovskou láskou. Sám Prokop Anči hodnotí jako dítě: *Tu se zastyděl za sebe, zněžněl nesmírně a neodvážil se již ničeho více než ji hladit po vlasech: to se smí, to se smí; bože, vždyť je to docela ještě dítě a úplný pitomec! A nyní již ani slova, slovíčka, jež by se jen dechem dotklo neslýchaného dětství [...]* (s. 67). Otcovský vztah je patrný z následující ukázky: *[...] muž se z ničeho nic cítí jediným ochráncem a tátou tady té mokré tvářičky, hladí ji po temeni a povídá – co vlastně? Že je tak šťasten, tak šťasten, že má tak rád, hrozně rád to štkající a posmrkávající na svém rameni [...]* (s. 66). Prokop v prosté Anči vidí symbol jistoty, oddanosti, věrnosti a domova.

Co se týče dichotomie plastičnosti a plochosti postavy, Anči je rovněž postava plochá. Není známa žádná vnitřní motivace a její jednání je předvídatelné. Na základě zasazení této postavy do kontextu venkovské idyly, můžeme usuzovat, že bude prostá, naivní, dětská, jak

již bylo řečeno výše. Anči se objevuje v příběhu pouze během Prokopova působení v Týnici, poté se objeví ve snu, ale v jeho myšlenkách se spíš udržuje obraz Týnice jako takový, včetně doktora.

3.1.9. Princezna Wille

Princezna Wille je další z důležitých žen, které Prokopovi „zamotají hlavu“. O jejich počátečním vztahu rozhodla už sama urozenost – je princeznou, z čehož vyplývá, že její pozice vůči hrdinovi bude spíše nadřazená. Je na místě, že bude v dominantnějším postavení, než tomu bylo u Anči. Zpočátku Prokop zaujímá vůči princezně odmítavý postoj, vzhledem k tomu, že je v Balttinu uvězněn. S princeznou se několikrát setká, ale vypravěč setkání nijak nekomentuje. První zmínka o vzhledu princezny je poznámka o jejích rukou, které *byly velmi chladné a jako mrtvé* (s. 140). Více se dozvídáme po Prokopově pádu z koně, když zůstal na několik týdnů upoután na lůžku. Jedním z jeho častých hostů byla i princezna. V tomto momentu se konečně dozvídáme o Wille něco víc : „*Byla tuhá, tenká, s nadbytkem pigmentu v pleti, vlastně ne zrovna hezká; maličká ňadra, nohy přehozeny, skvostné rasové ruce; na pyšném čele jizva, oči skryté a prudké, pod ostrým nosem temné chmýří [...].*“ *„Panenská, bezcitná, vilná, vzteklá a pyšná – vyprahlá jako troud, jako troud – a zlá; vy jste zlá; vy jste palčivá samou krutostí a nenávistná bez srdce; vy jste zlá a k prasknutí nabitá náruživostí; nedotknutelná, chtivá, tvrdá, tvrdá k sobě, led a oheň, oheň a led -“* (s. 150). Postupem času se Prokop s princeznou schází častěji a vzniká mezi nimi citový vztah. Je však jiný než u předchozích dvou žen. Je tělesný a zároveň erotický. Princezna navíc vzbuzuje v Prokopovi touhu po hříchu. O erotičnosti nejvíc vypovídá zajímavá scéna ze salonku, kdy Prokop rozbíjel lahev v ruce a princezna prožívá úsilí s ním. V jejich vztahu pak Prokop vystupuje jako muž, který není schopen udržet svůj pud a je schopen vzdát se i Krakatitu. I když zpočátku je princezna tou, která Prokopa svede z cesty a donutí ho podlehnout jí, nakonec ho na jeho „cestu“ i přes jeho odmítání vrátí.

Wille jako princezna symbolizuje nedostupnost, neposkvřenost. Dle Mocné Čapek dával větší důraz na archetyp princezny, proto bývá málokdy pojmenovaná vlastním jménem Wille, častěji se o ní mluví jako o princezně (Mocná 1994: 6). Princezna v Krakatitu je poměrně aktualizovaná – je hnědá jako amazonka, jezdí na koni, hraje tenis, dokonce umí řídit i automobil. Daleko více nám Wille připomíná hrdinku červené knihovny. V pohádkách a v červených knihovnách bývají jejich hrdinky velmi jednoduché – stačila krása a urozenost a

postava byla téměř hotová. Čapek vykonstruoval princeznu v Krakatitu poněkud složitěji - na jedné straně je to dominantní osudová žena s nespoutanými vášněmi, na straně druhé plachá, citlivá a poddajná dívka. Tyto dvě roviny jsou v příběhu dobře patrné. Čapek navíc zvolil i dvě různá oslovení princezny – Wille a Minka. Zatímco pyšná Wille na Prokopa upírá „*povýšený, a vskutku urážlivý pohled*“ (s. 120), Minka je něžná a poddajná: „*Přilnula líci k jeho prsoum, jakoby se chtěla ukrýt*“ (s. 180).

Wille si taktéž uvědomuje svou dvojroli: *Vyvinula se mu a šla se k zrcadlu česat. Dívala se tam zkoumavě a pak provedla před zrcadlem hlubokou dvorskou poklonu. „To je princezna,“ řekla ukazujíc na svůj obraz „a tohle,“ dodala bezbarvě a obrátila prst k svým prsoum, „je jen tvá holka. Tak vidíš. Snad sis nemyslel, že máš princeznu? [...] „To si musíš vybrat, buď princeznu nebo holku. Princeznu ty nemůžeš mít; můžeš ji zbožňovat z dálky, ale ruky ji nepolíbíš; a nebudeš se ptát jejích očí, má-li tě ráda. Princezna nesmí; má za sebou tisíc let čisté krve[...]“*. „*Princezna je na skleněné hoře, tam ty se nedostaneš. Ale obyčejnou ženskou, tuhle ordinární hnědou holku můžeš mít; sáhni, je tvá, jako nějaká věc.*“ (s. 178). Ke konci balttinských kapitol Wille zahazuje tvář princezny a i přes svůj panovnický rodokmen odmítá nápadníka a je schopná přijmout Prokopa. „*Prokope, ona trpí nad své síly a přinesla lásce větší oběť než kdy která žena.*“ (s. 232). Nakonec je to ona ta aktivní, která Prokopa posouvá dál na cestě za Tomšem a za dívkou v závoji: „*Kam chceš?*“ „*Zpátky,*“ *skřípěl mezi zuby, „zpátky s tebou,*“ „*Se mnou není... ani dopředu ani zpátky. Copak mi nerozumíš? Musím to udělat, abys viděl, aby bylo jisté, že jsem tě měla ráda,*“ (s. 243). Princezna má stejně jako Prokop charakter plastické postavy – její chování je nepředvídatelné, autor nás obeznámil s mnoha rysy jejího chování.

3.1.10. Anarchistická dívka

Motivace ani funkce této ženské postavy v příběhu není zcela zjevná. Objevuje se jako završení cesty za ženami. Jde o čtvrtou ženu, s kterou se Prokop seznamuje. Do ní se nezamiluje, ale žena se stává připomínkou dívky v závoji a oživením touhy hledat ji. Tato rozcuchaná dívka je totiž nápadně podobná Neznámé. Jeho první vjemy o dívce jsou tyto: *Krátký horký stisk, vše slibující žeh očí [...]* (s. 254). *[...] lesklý a jihnoucí pohled krásné dívky; otevřela hříšná, horká ústa samou pozorností* (s. 256). Krásnou dívku potkává Prokop na sněmu, ta jeho řeč velmi pozorně poslouchá a pod jeho slovy svíjí v *milostných záchvěvech jejího těla* (s. 258).

Žena z anarchistické skupiny je smilná, vidí v Prokopovi udatného hrdinu, což jí imponuje. Prokopovi se sama nabízí, nemusí o ni bojovat, a možná to ho odrazuje. *Její rozpoutané vlasy vydechovaly pach hořký a divoký, dráždily ho na tvářích a oslepovaly mu oči. Mluvila k němu zblizoučka cizím jazykem, opakovala to ještě tišeji, ještě tišeji, brala jeho boltec mezi jemně jektající zuby; a náhle mu leží na prsou a vniká do jeho úst neřestným, zkušeným, vláhyplným polibkem. Hrubě ji odstrčil [...]* (s. 262). Jen podoba s krásnou neznámou ho nutí neustále se o dívku zajímat: *Prokop popadl fotografii horečnými rukama. Nu ovšem, rozumí se, to je to děvče dole; o tom nemůže být pochyb, ale kdyby...kdyby snad měla závoj, a kožišinku, zrosenou kožišinku až po ústa...a rukavičky – Prokop zatař zuby. To není možno, že by ji byla tak podobna!* (s. 267). V tu chvíli si ale Prokop ani neuvědomuje, jak vlastně dívka v závoji vypadala.

Mezi anarchistickou dívkou a Prokopem je (stejně jako u Anči) spíše vztah dcery a otce, a to i přesto, že se mu dívka tělesně nabízí a klečí před ním a do jeho náruče by padla jako malé děvče. I Prokop v ní viděl příliš mladé děvče a ne dospělou ženu, dokonce mu připomínala Anči z Týnice. Anarchistickou dívku vnímáme rovněž jako postavu polosnovou, ve srovnání s Anči nebo s princeznou není příliš reálná. V podstatě také tvoří přesný protipól k dívce v závoji, jen s tím rozdílem, že dívka v závoji má svou podstatu duchovní, kdežto tato krásná dívka tělesnou. Dle Chatmanovy teorie se jedná o postavu plochou.

Na této povšechné analýze prototypických postav v Krakatitu vidíme, že Čapek spojuje fantastičnost s všedností. Některé postavy jsou až příliš reálné (Anči, doktor Tomeš), jiné jsou napůl reálné, napůl snové – např. dědeček, který jede na koni se svými planetami po vsích je velmi reálný, zároveň však získává nadlidskou podobu, když se proměňuje v Boha Otce a Prokopovi dává do rukou nový osud. Stejně tak princezna je už svou podstatou určitým abstraktním principem, ale zároveň reálnou bytostí.

3.2. Symboly a motivy v Krakatitu

Další kapitolu tvoří rozbor nejčastějších motivů v Krakatitu a viditelných symbolů.

3.2.1. Zvířecí symboly

Můžeme ještě navázat na kapitolu o postavách a zaměřit se na zvířecí symboly (přesněji

emblémy), kterých se v Krakatitu hojně užívá, a to převážně v přirovnáváních některých postav ke konkrétním zvířatům. Na základě vlastností těchto zvířat jsme pak schopni posoudit, jaký charakter bude mít ta která postava (zvířecí emblém tedy dotváří charakter).

Například Anči je dle Prokopových očí často připodobňována ke krávi. Princezna zase bývá často spojovaná s koněm. Oldřich Králík poznamenává, že pro Čapka je kráva a kůň erbovní, až totemové zvíře. Kráva je bezpečná pokojnost domova, erotika v důvěrném, nevzrušeném kruhu rodinném. Naproti tomu kůň je zběsilost říje, dobrodružství, střemhlavý úprk smyslů (Králík 1972: 83). Takové přesně obě dvě ženy byly - Anči je zaměřena na domov, princezna na svět. Zvířata se objevují i v dívčiných charakteristikách. *Anči je čistá a nevědomá jako telátko* (s. 59); *A nyní již ani slova, ani slovíčka, jež by se jen dechem dotklo neslýchaného dětství této bílé, veliké jalovičky* (s. 67) nebo: *ona má mírné, veliké oči kravičky* (s. 69). Můžeme usuzovat, že kráva zde byla zvolena jako vesnické domácí zvíře, které není ani příliš chytré – stejně tak o Anči míníme, že je prostá a hloupá dívka. K telátku je připodobňována ještě komorná princezny, a tentokrát opravdu v tom smyslu, že jde o prostou a hloupou dívku – *bylo to svěží telátkovité děvče* (s. 235). Jestliže Anči je explicitně přirovnávaná ke krávi, princezna se pouze v blízkosti koní pohybuje, nikdy není zmínka, že by vypadala jako kůň. Princezna však na koních jezdí a miluje je, koně jako totemové zvíře má skvěle ochočené. Carson o ní mluví, že má rasu (stejně jako se mluví o koních). Princezna splňuje všechny charakteristiky koně, je ušlechtilá, pyšná, hbitá, dominantní, silná, soupeřivá a nezkrotná. Kůň působí i symbolicky v tom smyslu, že princezna je perfektní jezdkyň, s koněm je srostlá, kdežto Prokop na něm jakživ neseděl. Navíc se princezna domnívá, že Prokop se koní bojí. Prokop však jednoho dne divokého koně osedlá a princezna na něj díky tomu začala pohlížet jako na odvážného hrdinu. Prokop si v jednu chvíli uvědomuje, že princezna je temperamentní jako kůň, ale v jeho náruči se stává *oddanou něžnou ovečkou* (s. 160).

Dalším velmi častým animálním emblémem, který se v Krakatitu objevuje, je pes. Vyobrazen je v balttinském a týnickém prostředí, většinou mu je nějaká postava podobná, nebo na sebe bere určité rysy jeho chování. K psovi je nejvíce připodobňován Carson. Již v úvodním popisu se dozvídáme: *[...] vymrštil se ze židle a vypadal najednou, jako by radostně vrtěl ocasem* (s. 84); *Ku podivu, teď už to nebyla ta mopsličí tvář lesknoucí se blahem* (s. 87). Carson je hravý a mrštný jako malé štěně, vrtí ocáskem, když je spokojený a veselý, ve vážných věcech však psí tvář ztrácí. Při výbuchu vicitu Carson *vyskočil a otrpal se jako pes* (s. 157).

Dále se v románu emblém psa neobjevuje tolik symbolicky, ale většinou má funkci přirovnání: *Prokop si připadal jako prašivý pes* (s. 167); *Prokop se do toho zahryzl s buldoči nevráživostí* (s. 172); *Krafft byl skrčen jako pes* (s. 218). Užití obrazu psa slouží v textu pro čtenářovu lepší představivost. Zajímavý je i opačný proces, kdy zvíře získává lidské vlastnosti, jak je tomu v případě personifikace týnického psa Honzika: *Honzík se směje na celé kolo pod svými mokkými fořtovskými vousy, neboť je zřejmě pyšný na svou funkci společníka, a samou radostí se oblízne a mhouří oči, když ho zjizvená Prokopova levička pohladí po teplé huňaté hlavě* (s. 46).

3.2.2. Téma dětství a další motivy

Velmi patrné jsou v Krakatitu i různé motivy dětství. Návratům do tohoto období napovídá i dost často slovník, kterým jsou jednotlivé pasáže psané – využívají se slova jako brebkat, nebo poňukávat, ukolébat, apod.

Motiv dětství se vyskytuje ve všech dějstvích, které byly výše popsány – snad Prokop do krajiny dětství utíká, kdykoliv je nějak oslaben nebo ustrašen. Do dětských let se většinou navrácí během svých nemocí: *Prokopovi bylo jako malému dítěti, když jej Tomeš svlékal. „Má maminka,“ začal něco povídat, „když má maminka, to už je, to už je dávno, tatínek seděl u stolu, a maminka mne nosila do postele, rozumíš?“ Pak už byl v posteli, přikryt po bradu, jekal zuby a díval se, jak se Tomeš točí u kamen a rychle zatápí. Bylo mu do pláče dojetím, lítostí a slabostí, a pořád brebentil; uklidnil se, až dostal na čelo studený obkladek* (s. 12). Prokop blouzní v horečkách, cítí se osamocen a „propuká v dětský vzlykavý pláč“ (s. 23).

Motiv dětství je ještě více posílen v druhém dějství, kde sám Prokop považuje za dítě Anči (v jeho promluvách se objevují deminutiva). Zároveň i on při jejich sblížení na sobě pozoruje atributy mládí: „*hlas mu mutuje jako čtrnáctiletému*“ (s. 66). V Balttinu Prokop s Carsonem dokonce společně hrají na honěnou, což je způsobeno Carsonovou temperamentní povahou: *Pan Carson se rozřehal a vysmekl se mu jako uličník. „Nebo, jaké pak nebo?“ smál se prchaje a poskakuje jako míč. „Jestli mne chytíte, řeknu vám všechno. Na mou čest.“ „Vy kašpare,“ zahromoval Prokop rozrušen a pustil se za ním. Pan Carson řehraje se letěl po shodech a vyklouzl podle plechových rytířů do parku; tam panáčkoval na trávníku, děláje si zřejmě z Prokopa tatrmany [...] „Zmlátím vás,“ soptil Prokop, rítě se na něho celou svou těžkou váhou. Carson kvičel radostí a skákal po trávníku kličkuje jako zajíc. „Honem,“ jásal,*

„tady jsem,“ a už zase uklouzl Prokopovi pod rukou a dělal na něho kukuč za pněm stromu. Prokop mlčky uháněl za ním s pěstmi zaťatými, vážný a hrozný jako Aias³² (s. 120).

Postavy v *Krakatitu* na sebe dost často přebírají dětské chování, nebo k dětem bývají přirovnávány – *Tu zaklepal a vešel pan Carson s tváří nevinátka* (s. 128); *Hned nato vchází princezna, má ještě bílé tenisové šaty a v hnědé tváři vzdor a kajícnost; neboť se přichází dobrovolně omluvit ze svého hrozného uličnictví. Ale než může promluvit, rozzáří se drsný, hrubě omítnutý Prokopův obličej dětským úsměvem* (s. 147); *jako umíněné dítě řinčí Prokop svým chřestítkem* (s. 207); *A před tou bídnou hromadou stojí princezna svěží a pěkná a kouše se princezna dětsky do prstu* (s. 208). Princezna vypráví o tom, jaké to bylo, když byla malá – kde si na zámku hrála, kde se ukryvala a jaký měla vztah se služkou. Prokop v *Krakatitu* utíká do dětství stejným způsobem, jako by dětství byl nějaký bezpečný úkryt.

Prokop se tam symbolicky vydává ve smířlivém dějství s Bohem Otcem: *Prokopovi bylo, jako by jeli mírnou krajinou jeho dětství* (s. 286). S dětstvím je tedy spojen i motiv nemoci. Nemoc pro Prokopa nemá jen negativní význam, protože díky ní je schopen se vrátit do svého dětství, kam při častých nemocech utíká. Samotný motiv útěku v románu také figuruje. Celý *Krakatit* začíná Prokopovým útekem z laboratoře, dále stejným způsobem opouští Týnici, Balttin, Daimonovu stanici i Grottup. Svou cestu završuje u Boha Otce, jemuž spokojeně usne v náručí jako malé dítě. O útěku se Prokopovi navíc velmi často zdá, což může být spojeno s tendencí navodit stísněnou hororovou atmosféru.

Čapek do románu použil i motiv neznámého. V prvním dějství se u Tomše v bytě objeví neznámá dívka v závoji. V příběhu se o ženě dozvídáme, že je sestra jedné z Tomšových milenek a že po Prokopovi posílá balíček s penězi. Objevuje se pak v Prokopových snech a myšlenkách, ale nemá jasné kontury a vystupuje jako mlhavý obraz. Další postavou ztělesňující motiv neznámého je hlavní hrdina. Pro Anči a lékaře je Prokop muž, který je opředen tajemstvím. Přichází uprostřed noci do jejich domu v Týnici a i přesto, že o něm nic nevědí, kvůli jeho zdravotnímu stavu se ho ujímají. Prokop u nich stráví několik týdnů, ale za tu dobu se o něm dozví pouze to, že je spolužákem jejich syna a že vyrábí třaskaviny. Motiv tajemna, záhady a něčeho neznámého je u Čapka velmi typický, objevuje se i v dalších dílech, např. *Povětroň*, *Hordubal*, *Povídky z jedné kapsy* apod. Autor na tomto motivu zkonstruoval dějové pozadí *Krakatitu*. Každá postava v této próze má nějaké své tajemství a motivace jejich jednání bývá často zastřena.

32Aias, syn salamínského krále Telamóna, byl jeden z bájeslovných achajských bojovníků před Trójou.

3.2.3. Mýty v Krakatitu

Celé dílo je protkáno mnoha mytickými postavami, již jsme zmínili Odyssea, kterého Prokop cituje Anči v Týnici. V díle dále nalezneme i prométheovský, faustovský a donchuanský mýtus.

Prométheus i Prokop ztělesňují hnací sílu, která touží po změně ve vývoji lidstva. „Prokop, stejně jako Prométheus, dává lidem nový vynález, který má v první řadě vyložené pozitivní vlastnosti, ale na druhé straně, je-li zneužit, může ničit. Prokopova třaskavina je zde variací prométheovského ohně, její hodnota je rovněž relativní. V románu se však role obrací – lidé chtějí ukrást Prokopovi jeho vynález.“ (Janiec-Nyitrai 2008: 97)

Hrdina je nakonec sám obětí svého vynálezu, kvůli tomu je pronásledován, vězněn, nucen vydat Krakatit. Prokop ovšem chce pomáhat lidstvu, uvědomuje si nebezpečnost Krakatitu a chce jej chránit a nejlépe jednou pro vždy zničit: *Prokop se zastavil jako vražen do země. „Představte si,“ kázal horečně, „představte si dejme tomu... válku! Kdo má v rukou Krakatit, může... může... kdykoli chce...“ „Zatím jen v úterý a v pátek.“ „... vyhodit do povětří... celá města... celé armády... a všechno! Stačí... stačí jen roz-trousit — Dovedete si to představit?“ „Dovedu. Báječně.“ „A proto... v zájmu světa... nikdy... nedám nikdy!“ (s. 97).*

S Faustem ho spojuje hlavně znalost vědy a ohromná touha po poznání. Faust je klasickým alchymistou a Prokop je jakýmsi jeho moderním vyobrazením. V Krakatitu je označován za čaroděje, velkého ducha, kouzelníka, krále hmoty: „*Človče, vy jste čaroděj zapsaný d'áblu, král pekel či kdo... Král hmoty*“ (s. 157).

Prokop je posedlý myšlenkou ovládnout hmotu, má zvláštní schopnosti cítit vnitřní brizanci předmětů, dokonce i lidí: „*Když něco vezmu do ruky, tak... v tom cítím šumět atomy.*“ „*Když mě podáš ruku, cítím, jak v tobě něco exploduje.*“ (s. 13).

„Tento obraz v sobě rovněž nese mytický prvek – z hlediska vědy neživá hmota má v sobě nemateriální podstatu, něco jako duši“ (Janiec-Nyitrai, 2008: 98).

Prokop je dále, stejně jako Faust, pokoušen d'áblem (Daimon) a obdobně jako Faust musí zaplatit vysokou cenu: „*Budete dobývat světa s hrstkou lidí, jako Cortez dobýval Mexika. Ne, ani to není pravý obraz. S Krakatitem a stanicí držíte v sachu celý svět. Je to podivné, ale je to tak. Stačí hrst bílého prášku, a v určenou vteřinu vyletí do povětří, co poručíte. Kdo tomu*

může zabránit? Fakticky jste neobmezeným pánem světa. Budete udílet rozkazy, aniž vás kdo viděl. Je to směšné: můžete odtud ostřelovat pro mne a za mne Portugalsko nebo Švédsko; za tři za čtyři dny budou prosit o mír, a vy budete diktovat kontribuce, zákony, hranice, co vás napadne. V tuto chvíli je jediná velmoc; tou jste vy sám.“

„Čapek zobrazil Prokopa jako titána, nadčlověka, který je zároveň člověkem do morku kostí, člověkem chybujícím a slabým“ (Janiec-Nyitrai, 2008: 99).

V Krakatitu nalezneme i typické donchuánské motivy. Prokop se ztrácí ve svých emocích, touhách a pocitech. Zamilovává se téměř do každé ženy, kterou potká, ale jednoduše na každou (až na neznámou) zapomíná. Je idealistou, má pocit, že se zamiloval do Anči, ale zároveň touží vášnivě až agresivně a žárlivě po princezně, a v rámci toho všeho stále pátrá po dívce v závoji – ta je nakonec jedinou jeho hnací silou v románu. „Prokop válčí o splnění svých tužeb, i když si zcela jasně uvědomuje, že jsou nesplnitelné. Je ovládán svými sny, sám si připadá jako člověk zmítaný vášněmi“ (Janiec-Nyitrai 2008: 100).

„Bože, nikdy se nevzdám toho, nalézt ji; jsem posedlý, budiž; jsem blázen, blbec a maniak; ale nikdy se toho nevzdám. Čím víc mi uniká, tím je to silnější; prostě... je to... osud či co.“ (s. 116).

„Zároveň neexistuje žádná záruka, že Prokop najde po dosažení svého cíle klid. Takto se v něm realizuje donjuanský konflikt mezi dobýváním a uspokojením, který nelze omezovat pouze na jeho komplikované vztahy s ženami“ (Janiec-Nyitrai 2008: 100).

Prokop je chemik, ale ve skutečnosti je jeho povolání ještě jakýmsi obrazem básníka (už jen neustálé přemísťování jeho laboratoře – básník pracuje všude stejně jako Prokop). Obraz básníka je čitelný proto, jakým způsobem je popisována jeho práce na díle o destruktivní chemii: *„Kdybyste chtěla,“ mručí, „udělal bych... nějaký pokus... s vaším pudrem.“ „Jaký pokus?“ „Třaskavinu. Máte toho na sobě... že by se tím dal vypálit kanón.“ Princezna se zasmála. „Já nevěděla, že pudr je třaskavina!“ „Všecko je třaskavina... když se to vezme pořádně do ruky. Vy sama –“ „Co?“ (s. 153).*

To dokládá i Oldřich Králík: „Princeznin pudr vybuchne, ale to má dost málo společného s chemií, neboť pudr a parfém ženy exploduje v životě mnoha lidem, i když nemají ponětí o chemických vzorcích a laboratořích.“ (Králík 1972: 77)

„Prokop je mnohem více než jen vědcem, básníkem, romantickým milencem, idealistou, pragmatikem. Je schopen velkých gest, což je nejlépe viditelné v proslulé scéně, kdy holou rukou rozdrtí láhev od vína a stává se symbolem nadčlověka, který bojuje s hmotou a vítězí

nad ní. Zároveň je však ve svém konání mnohdy politováníhodný, například když se snaží vyrobit třaskavinu z princeznina pudru.“ (Janiec-Nyitrai 2008: 100).

3.3. Sny v Krakatitu

Velmi častým motivem jsou sny hlavního hrdiny: objevují se snad v každém dějství a vždy mají nějaký význam. Většinou se objevují ve chvíli, kdy je Prokop nemocný na lůžku. Interpretační otázkou zůstává to, zda je realita jasně oddělena od světa snů, nebo zda se celý děj náhodou neodehrává v jednom horečnatém snu.³³ V knize se lze setkat asi se třinácti sny, které buď nějak komentují aktuální děj, nebo dokonce předvídají nadcházející události.

První sen se v knize objevuje na počátku třetí kapitoly, kdy Prokop spí u Tomše. Zdá se mu, jak přichází za Pliniem³⁴ s faktem, že rozbil hmotu. Ve snu se objevuje rozhovor Prokopa s Pliniem, vše se zdá být reálné, dokonce i Prokop mluví srozumitelně a přesně ví, co chce říct, až na scénu s patronami: „*Již staří Římané kouřili,*“³⁵ *ujišťoval Prokop a otevřel pouzdro; byly tam samé těžké patrony. „Zapalte si,“ nutil, „to je lehoučký Nobel*³⁶*Extra.*“ (s. 17). Z tohoto snu se s křikem probouzí, ale ihned upadá do dalšího snění, které už je silně expresivní a až surrealistické: *A najednou se proti němu vyježí nesmírné skleněné hranoly; ne, jsou to jenom nekonečné, hladce vybroušené roviny, jež se protínají a prostupují v britkých úhlech jako krystalografické modely; a proti jedné takové hraně je hnán úžasnou rychlostí. [...] Odrazil se jako paprsek a byl vržen na skleněně hladkou stěnu, smeká se podle ní, sviští do ostrého úhlu, kmitá šíleně mezi jeho stěnami, je hozen pozpátku, nevěda proti čemu, zas odstrčen dopadá bradou na ostrou hranu, ale v poslední chvíli ho to odhodí vzhůru; nyní si roztrískne hlavu o euklidovskou rovinu nekonečna[...] (s. 18)³⁷. Hlava se mu zatočila, neviděl už a neslyšel; váznoucímá nohama běžel nevěda kam, drcen strašným a slepým pužením, že musí kamsi dorazit, než bude pozdě (s. 19). V tomto snu jako by se předjímal Prokopův úkol doručit Tomšovi záhadný balíček. Běhání v labyrintu a útěk před pronásledovateli pak může předznamenávat vězení v balttinských továrnách.*

33 Jak uvidíme při analýze filmu Krakatit od Otakara Vávry, celý film počíná uvozením, že děj se odehrává v horečnatém snu.

34 Plinius je starý římský aristokrat a vědec, autor spisu Naturalis Historia.

35 Narážka na Plinia, on sám je přece Říman.

36 Narážka na Nobela, který vyrobil dynamit

37 Vizualní zpracování tohoto surrealistického snu by bylo jistě velmi zajímavé.

O každé ženě, která se Prokopovi připlete do cesty, se mu pak následně zdá ošklivý sen. Prokop se děsí tělesnosti a intimity: *A hle, přes pole k němu běží dívka se závojem na tváři; zvedá trochu sukni a přeskakuje lidské hlávky. Tu vyrůstají zpod každé z nich nahé, úžasně tenké a chlupaté ruce a sahají ji po nohou a po sukních. Dívka křičí v šílené hrůze a zvedá sukni výše, až nad silná kolena, obnažuje bílé nohy a snaží se přeskočit ty chňapající ruce. Prokop zavírá oči; nesnese pohled na její bílé silné nohy[...] před ním stojí děvečka z Hybšmonky, šilhavá a těhotná, se zmáčeným břichem, a podává mu cosi zabaleného v mokrému hadru (s. 27).* V tomto snu vidí i prodavačku rukavic, o které bude později vyprávět Anči. *To není ona, brání se Prokop, a vidí naduřelé dítě na křivčných nožkách, jež – jež – se mu nestoudně nabízí!* (s. 28). To může být chápáno jako anticipace anarchistické dívky, kterou si později splete s dívkou v závoji.

Podobný sen má Prokop i o Anči, tentokrát je už sexuální, ale ve chvíli, kdy Anči drží, promění se mu v hadrové fáče. O Anči se mu zdá i v Balttinu, opět v době, kdy je zmítán horečkami: *To – to – to je Anči, lekl se, a hmatal jí po hlavě; ale místo hlavy to mělo mísu, por-ce-lánovou mísu s něčím slizkýma houbovitým jako hovězi³⁸ plíce. Bylo mu k zvracení děsno a chtěl od toho odtrhnout ruce; ale ono to k nim lne, třese se to, přisává se to a plazí se mu to po pažích nahoru. A ona je to krakatice, mokrá a rosolovitá sepie s lesklýma očima princezny, jež se na něho upírají náruživě a zamilovaně; sune se mu po holém těle a hledá, kam usadí svou ohavnou, prýstící řiť. Prokop nemůže vydechnout, rve se s ní, zarývá prsty do povolné klišovitě hmoty (s. 223).*

Ve snech se mu zjevují všechny ženy, které ale nemají lidskou podobu, jejich části těla jsou vždy proměněny v nějaké zvíře. V jednom z bizarních snů se mu zdálo, že se Wille miluje s Carsonem v konírně. V jiném anticipačním snu princezna řídí auto a přejíždí nějakého člověka. Většina snů je tedy o strachu z ženského těla, o ženách, které Prokopa napadají a útočí na něj. Málokdy mají reálnou podobu, a tak jsou lehce odlišitelné od skutečného dění příběhu. Otázkou ale zůstává, zda není celý děj jeden velký sen a tyto ukázky snů tak sny ve snu. Navíc všechny sny *Krakatitu* utváří nový imaginativní svět se surrealistickou krajinou, ve kterém postava Prokopa taktéž existuje. Snovost umožňuje pohybovat se libovolně v čase, díky tomu se pak nemusí čtenář zabývat náhlými změnami prostředí v románu a okamžitými (v reálném světě nelogickými) přesuny.

38 Anči je připodobňována ke krávi, proto nejspíš hovězí plíce

3.4. Jazyk Krakatitu

Je nutné se zmínit o některých diferenciovaných jazykových prostředcích, kterých Čapek využívá a tím románovému vyprávění dodává podstatnou hodnotu. Jazyk *Krakatitu* je velmi zajímavý, je variabilní dle dané postavy, která zrovna promlouvá. Jinak je uzpůsobena mluva Carsona a jinak mluví doktor Tomeš, jak jsme popisovali výše. Formulace vypravěče jsou psané většinou spisovným jazykem, promluvy jednotlivých postav dle jejich zařazení. Sám Prokop pak mluví hovorovou formou jazyka, používá dost často expresivní vyjádření: *At' je tomu jakkoliv: rád bych viděl, jak by ta černá, nadutá holka explodovala*³⁹ (s. 149). Vzhledem k tomu, že je vědec, objevují se i vědecké výrazy, chemické postupy, názvy sloučenin apod.

Zároveň je Prokop i básník, proto nechybí ani poetismy, různé exklamace (*Ó bože*) a citace řeckých pasáží Odyssey. Kromě řečtiny se objevují anglické, německé a francouzské fráze, což utváří potřebnou atmosféru kosmopolitního děje. Čapek se jazykem snaží čtenáři přiblížit aktuální situaci v ději, takže poznáme, že Prokop vlivem horečky často koktá, zadržává se, přerývá se a opakuje slova. *Stra – strašná brisance. „Já – já nejdřív myslel, že praskla ta porcená, ponce – por – ce – lánová, polcelánová, porcenálová, poncelár, jak se to honem, to bilé, víte, izolátor, jak se to jmenuje? Kře-mi-čítan hlinitý.“* (s. 9) *nebo [...] udělá jen malou dílu, ale rrozdrťí hmotu nana-na submikroskopickou padrť, rozumíte? [...] jjíá jsem stupňoval detonační rychlost* (s. 16).

Jazykového efektu Čapek docílil zdvojením počátečních písmen, dělením slov a jejich opakováním. Dále je hojně užito citoslovcí, která ději dodávají emotivní ráz: *„Ihaha,“ bylo slyšet zpívat dědečka, „ty chceš jít se mnou? A – a vida ho! Hoty, hoty – hoty, ma – lý!“* (s.288). *Pošťák nasadil jakési tenké, hrdelní „rrr“.* *Kůň pohodil ocasem a pustil hlasitý pšouk. Pošta se rozjela. „Rrrr.“* (s. 34). *Nebe bledne do perleťova, rozzařuje se a lehce růžoví; první červený pruh vyskočil na východě, „štilip, štilip, játiti piju piju já“ štěkají a křičí ptáci,* (s. 54).

Originálně a zajímavě působí hojné využívání synekdoch v deskriptivních pasážích. Z celkového obrazu se vybere jeden detail, kterým se celá věc nebo osoba pojmenuje. To způsobuje ozvláštňení textu a zároveň zjednodušení charakteristik: například Ančino nápadné mžikání řas, které je zmíněno v textu víckrát (např. s. 44) nebo následující postřehy:

39 Nadutou černou holkou myslí princeznu Wille, postava v tuto chvíli ztrácí svou nadosobní ikoničnost a je normálním smrtelníkem.

Bezvýrazná tvář zmizela; sedí tam trup s rukama mrtvě složenýma na klíně, ruce neživě poskakují, ale trup je bezhlavý [...] Tu se tvář v okně pousmála (s. 32) nebo: Chvilku ticho; pak řekl mladý hlas: „Pojďte dál.“ (s. 34); „Lehněte si, hned si zas lehněte,“ káže mu drobounký hlásek skoro plačící, a rychlé ruce mu nastavují podušku (s. 40).

Jazyk Krakatitu je velmi bohatý, proto bude důležité sledovat filmové zpracování i po jazykové stránce, tedy to, jak si scénáristé poradili s transformací některých jazykových her, kterých se v Krakatitu užívá. Například absence synekdochičnosti může být poněkud na škodu - ta lze ve filmu ale vyjádřit třeba detailem kamery na část z chtěného celku, otázkou však je, zda to divák jako synekdochu vůbec pochopí.

S užíváním synekdoch souvisí i časté neutralizování některých vyjádření. Místo aby byla pojmenována konkrétně, je jí dán neutralizující příznak, většinou v 3. osobě jednotného čísla, tak aby neoznačoval explicitně: *Prokop se zvědavě díval do jeho neobyčejně výrazné tváře. Mělo to britskou hubu a vypouklé rozježděné čelo, na skrání bradavici zvíčí šestáku a bradu jako filmový herec (s. 15). Tu se rozlétly dveře a do pokoje vrazilo něco malého a chundelatého, kviklo radostí a skočilo Prokopovi na postel (s. 39).*

Neutralizaci můžeme zároveň chápat jako ponížení popisovaného objektu: *V kožichu to hluboce vzdychlo a znehybnělo⁴⁰ (s. 263).* Výše uvedené příklady jsou zároveň i ukázkou depersonifikace, která se v Krakatitu taktéž objevuje. Pojmenování věcí ve 3. osobě můžeme chápat jako nějaké zastření skutečnosti pro čtenáře.

V textu se objevuje i opakování slov, což popisované události zdůrazňuje – *Nikdy jsem neviděl nic bělejšího, nic pěknějšího a bělejšího než toto osvětlené okno (s. 60).* Ze stejného důvodu dochází i k hromadění a opakování synonym: *Pomalů si uvědomoval, že leží v hotelu, kam jej pan Carson dopravil opilého do bezvědomí, nalitého, řvoucího jako zvíře; (s. 103).*

Pro Čapkův styl je typické zveličování a přehánění, v Krakatitu se s ním také setkáme. Nadsázka má zde komediální ráz; Prokopovo přehnané utrpení působí na čtenáře většinou spíše úsměvně: *Večer se potloukal v dešti po parku a myslel na to, že teď sedí princezna u večere, že září, že je tam veselo a volno; připadal si jako prašivý pes vykopnutý do deště. Nejstrašnější útrapa života je pohana (s. 167); Odpoledne zahájil Prokop své veliké Čekání v japonském altánu (s. 169).* S komediálností souvisí i některé jazykové hry, kterých Čapek

40 Mluví se o anarchistické dívce, která se Prokopovi nabízela. Princezna nikdy nebyla pojmenovaná zájmenem *to*, proto tuto neutralizaci (čidepersonifikaci) chápeme jako určité ponížení.

využívá – například sen o chemické sloučenině AnCi je zároveň jméno – Prokopovi se nezdá o žádné chemii, ale o dívce Anči (s. 57).

3.5. Vypravěč Krakatitu

Poslední kapitola, která se zabývá knižní předlohou, je o vypravěčovi v románu. Jak již bylo řečeno, veškeré události vnímáme skrze Prokopovu perspektivu, ale hlavní hrdina nevypráví příběh.

Hledisko vypravěče je vševědoucí, vidí tedy více než postavy. Fokalizaci nacházíme v románu vnější (perspektiva postavy) i vnitřní (pohled do nitra postav).

Čapkův Vypravěč je heterodiegetický (obývá jen čas a prostor diskurzu), až na výjimky užívá er-formy. Jeho promluvy místy přecházejí až k vnitřním monologům. Někdy však promluvy přesahují Prokopův pohled a my máme možnost hodnotit situaci skrze další postavu, nebo se nám nabízí dokonce objektivní pohled na celou situaci. Příkladem může být to, že i když Prokop v Balttinu ulehá na lůžku, vyjma jeho niterných prožitků zároveň víme, co se děje v pokoji princezny i na jiných místech v zámku – vypravěč se zde staví do role vševědoucího a čtenářům nastiňuje celkový obraz fiktivního světa. Příkladem může být i hádka Prokopa a Carsona, která je viděna vnější perspektivou – z pohledu Holze, který mezitím seděl na chodbě: *Z „kavalířského“ pokoje se ozývalo chroptění dvou tygrů do sebe zakousnutých; jeden řval a druhý soptil, bouchl nějaký nábytek, byl okamžik ticha a opět zatřeskl strašlivý křik Prokopův [...] Burácení nahoře rostlo, oba tygři ryčeli a doráželi na sebe chraptíce zběsilostí* (s. 139 – 140).

Jistý přesah vidění skutečnosti skrze Prokopovu postavu je čitelný zde: *Anči, opřena o zádku, sotva dýchala. Nikdy dosud se ten zamračený patron tolik nerozmluvil – a hlavně nikdy nemluvil o sobě. Zápasil těžce se slovem; zmítala jím ohromná pýcha, ale také plachost a zmučenost; a kdyby mluvil třeba v integrálách, chápala Anči, že se před ní děje něco naprosto niterného a lidsky zjitřeného* (s. 58). Z perspektivy vševědoucího vypravěče zjišťujeme, co si Anči o Prokopovi myslí, do této doby jsme situaci hodnotili jen pohledem hlavního hrdiny, který samozřejmě do Anči nevidí: *Anči, panenka bílá, stojí se skloněnou hlavou a splétá si vlasy ve dva copy; má víčka sklopena a něco si šeptá, zasměje se, zastydí se;* (s. 60).

Krom heterodiegetického vypravěče, který mluví ve 3. osobě, najdeme v románu homodiegetického vypravěče – postava Prokopa mluví sama k sobě, místo vnitřního monologu Čapek využívá 2. osobu: *Je ti, jako by ses protlačoval řídkou vlhkou hmotou, jež se*

za tebou neodvratně zavírá. Chtěl bys být doma. Doma, u své lampy, v krabici čtyř stěn. Nikdy ses necítil tak opuštěn (s. 7). Toto oslovování můžeme chápat i jako určitou snahu o komunikaci se čtenářem, aby i on byl schopen vcítit se do nitra postavy: *Tak, teď zvedla hlavu a pootevřela ústa; slyšme, co z ní vyletí;* (s. 44); nebo: *Nyní už smí Prokop na nějakou hodinu denně vylézt z postele; dosud táhne nohy všelijak a bohužel není s ním mnoho řeči; říkejte si mu, co chcete, většinou odpoví nějak skoupě [...]* (s. 46); *toto pokušení vyřídil Prokop sám se sebou, ale tak rychle to nešlo; mohli byste jej vidět, jak stojí před zrcadlem se rty do krve rozkousanými a mračně, hořce vyzývá a měří svá léta* (s. 65)

Oslovování čtenářů se děje jen v týnickém dějství, jakoby se i vypravěč stylizoval do žánru, v kterém se děj odehrává. V tomto případě je realizován do podoby lidového vypravěče, který zlehčuje situaci a ještě více umocňuje domácí atmosféru: *teď, holenku, už jedu do Týnice a nic mne nemůže zadržet* (s. 31); *Nikdy jsem neviděl nic bělejšího, nic pěknějšího a bělejšího než toto osvětlené světlo* (s. 60)⁴¹.

Časté jsou i vypravěčovy poznámky v závorkách, kterými doplňuje informace k ději – *Tu se Prokop zvedne a s divinací detektiva (neboť čte v posteli detektivku). V tu hodinu chodívá Anči (neboť tak a nikoliv Andula si přeje být jmenována) zalévat tatínkovy záhony* (s. 46); *Prokop zrovna sbírá nějaká sova chlácholení (u všech všudy, o čem vlastně?)* (s. 65). Vypravěč má snahu podat co nejúplnější pohled a věci, které nejsou z příběhu viditelné, proto v závorkách komentuje a upřesňuje.

Do promluv vypravěče je zakomponovaná stylizovaná polopřímá řeč postav: *Starý pán bručel a zkoumal je přes brejličky; holenku, něco se mu tady netento, nezdálo jaksí v pořádku* (s.64); Stylizace do některých postav skrze jejich jazyk je pro Čapka taktéž typickým prostředkem, jde o snahu přiblížit se čtenářovi tím jazykem, kterým promlouvá daná postava.

Vypravěč oslovuje i postavy přímo: *Prokope, Prokope, tak nejedná člověk, který se chce za týden vrátit* (s. 76). Tento způsob také umocňuje vědomí, že v románu je přítomný vypravěč, který má možnost soudit a hodnotit určitá jednání postav.

⁴¹ Obě citované ukázky jsou zároveň příklady vnitřního monologu.

4. KRAKATIT – FILMOVÁ ADAPTACE

4.1. Zpracování literární předlohy a žánrová charakteristika

Při vzniku filmové adaptace v roce 1948 nevycházel Otakar Vávra pouze z jedné knižní předlohy, ale okrajově souvisí rámcem příběhu s dalším Čapkovým dílem – Povětroněm (srov. Vávra 1982: 160). To dosvědčuje již první obraz – mladý lékař stojí v okně a kouří, na pokyn sestry odchází k pacientovi.

Podobnou scénu čteme i v Povětroňovi: „*Mladý člověk v bílém plášti se klackuje zahradou a kouří si cigaretu. Patrně mladý doktor; vítr mu cuchá mladé vlasy a bílý plášť pleská ve větru jako prapor*“ (Čapek 1975: 107)

Doktor pak přichází k pacientovi, který se na lůžku svíjí v horečkách, sestra vypráví, že muže bez dokladů našli na nábřeží, dle popálených rukou se domnívají, že by se mohlo jednat o nějakého chemika – opět motiv záhadné identity z Povětroně, z něhož Vávra pravděpodobně převzal i slova jakéhosi vzdáleného hlasu, který při prolnutí z reality do Prokopova snu říká: „*Dlouhé bloudění, dlouhé bloudění.*“

Repliky o bloudění, resp. o hledání sama sebe, se totiž v knize objevují často, o čemž svědčí např. slova mladého internisty: „*[...] a někde před cílem nám zemře na žlutou zimnici, kterou mu vpíchla mizerná, maličká Stegomyia fasciata přibližně posledního dne jeho bloudění tam dole.*“ (Čapek 1975: 136).

V další části Povětroně se pak o bloudění zmiňuje i jasnovidec: „*Zůstal by z umíněnosti, ale ta samota v něm mávne rukou, nač to, nač to! Zbývá bloudění.*“ (s. 152); „*Proto musí tělesně bloudit po mořích a ostrovech, aby tím bylo zastoupeno veliké bloudění jeho ducha.*“ (s. 152). Jinde v knize čteme: „*To ani nebyl život, to bylo polovědomí, obluzení, bloudění mimo skutečnost – –*“ (Čapek 1975: 160).

Celý děj filmu se odehrává jakoby v horečném snu – „reálnou“ situaci tvoří obrazy Prokopa upoutaného na nemocniční lůžko, do prostoru sněného děje se přechází prostřednictvím záběru na jeho obličej s dýchací maskou.

Ve snímku najdeme všechna dějství, která jsme popsali v románu, obrazově dramatická „inscenace“ je však zkomponována ze dvou dějových linií – v pozadí Prokop ležící v nemocnici a bojující o svůj život, v popředí výstupy snových koherentních preludů, které se mu při pobytu v nemocnici zdají.

Film začíná upozorněním, že se celý děj odehrává ve fantazii horečného snu, následuje záběr

na otevřené okno, v kterém je vidět opadaný strom a v mlze osvětlené domy. Mladý lékař kouří u okna a následně po zavolání sestry ošetřuje neznámého popáleného muže. Přechod do snu je realizován přibližováním kamery na pacientův obličej, který se postupně zatmívá, hlas lékaře se oddaluje a objevuje se jakýsi vzdálený hlas se slovy: *Dlouhé bloudění, dlouhé bloudění*. Promluva přechází i do další scény na nábřeží, která je věrně převzata z knižní předlohy. Její tísnivou a paranoidní atmosféru umocňuje navíc dramatický hudební podklad Jiřího Srnky a hra světla a stínů. Na plátně se rozehrává detektivka v noirovém stylu s prvky expresionismu.

Také mnohé následné scény se velmi podobají románu; scénář je v některých pasážích zkrátí a proměňuje dialogy.

Napůl blouznící Prokop leží u Tomše v posteli a přes jeho hlavu se míhají zvláštní stíny (tam a zpět). Prokop rychle a překotně vypráví o třaskavinách, poté pomalu upadá do snového stavu (jedná se o sen ve snu) – záběr kamery je upřen na jeho obličej, který se vyleká a vytřeští oči poté, co zaslechne v dálce: „*Pan Prokop bude kolokvovat*“. V mlžném oparu se objeví profesor Wald a pokládá Prokopovi otázky z chemie; sen o Pliniovii, útěk z expresionistického prostoru a vražda otce jsou vynechány, čímž je film ochuzen o surrealistické snové představy, které předpovídají budoucí dění.

Záběry z posluchárny rámuje mlha, která uchovává snovou atmosféru. V této scéně se uplatňuje působivá dvojexpozice – vidíme profesora, jehož obraz se zároveň prolíná s Prokopem ležícím v posteli. Místo hlasu profesora však slyšíme hlas Tomše, jenž se snaží zjistit, jak se Krakatit dělá. *Prokop odříkal vzorec nahlas. Tu vstal profesor Wald a řekl najednou jakýmsi docela jiným hlasem: „Jak? Jak je to?“ Prokop opakoval formuli. „Tetragon?“ ptal se profesor rychle. „Pb kolik?“ „Dvě.“ „Jak se to dělá?“ tázal se hlas podivně blízce. „Postup! Jak se to dělá? Jak?... Jak se dělá Krakatit?“ Prokop otevřel oči. Nad ním se skláněl Tomeš s tužkou a zápisníkem v ruce a bez dechu se díval na jeho rty (s. 21).* Vávrovi se podařilo tuto scénu zrealizovat přesně tak, jak ji Čapek nejspíš zamýšlel. Jediný záběr kamerou na Prokopův obličej je zároveň intermediálním překladem té části textu, kde si uvědomuje, že vyzradil něco důležitého.

Ve filmu byl poněkud pozměněn Tomšův odjezd z Prahy: *Tomeš si oblékl ulstr a narazil čepici; a když už bral kufřík, zaváhal a sedl si na pelest k Prokopovi. „Poslyš, starouši,“ řekl starostlivě, „já teď musím odejet. K tátovi, do Týnice. Nedá-li mně peníze, tak – se už nevrátím, víš? Ale nic si z toho nedělej. Ráno sem přijde domovnice a přivede ti doktora,*

ano?“ (s. 23). Tuto scénu řeší režisér filmově, vizuálně. Před odjezdem Tomše k žádnému rozhovoru nedojde, Prokop pouze najde lístek s oznámením: „*Jedu k otci do Týnce. Nedá-li mi peníze, už se nevrátím. Jirka.*“ Poté zazvoní zvonek, kamera zabírá hříšné obrazy a do pokoje vchází dívka v závoji. Její vstup je doprovázen hudbou, jež evokuje milostné okouzlení. Fakt, že by Tomeš mohl spáchat sebevraždu, je opět vyjádřen obrazově flashbackem – Prokop si vzpomene, jak si Tomeš vložil do kufříku pistoli hned poté, co neznámá žena v rozhovoru sebevraždu naznačí: „*Myslíte, že to udělá?*“ (s. 23).

Napjatou a naléhavou atmosféru v pokoji navodí též záběr na dívčiny ruce, se kterými si nervózně hraje, proplétá prsty mezi sebou, střídavě s Prokopovým obličejem plným zájmu.

Po odchodu dívky následuje scéna z nemocnice: na zdi jsou zaznamenány obrysy postav doktora a sestry, kteří se baví o nemoci pacienta a o dalším postupu jeho léčby. V pozadí hraje ztišená hudba, do níž se mísí zvláštní zvuky podobné meluzíně. Nad pacientem se nalézá tabulka s otazníkem (stejně jako v *Povětroni*) a sestra smutně dodává: „*Chudák, nemá ani jméno.*“ Tato scéna je postupně překrývána černou barvou, zamlžuje se a mění se v další sen.

Prokop se ocitá na nějaké polní cestě, v dálce bije zvonice a před domem stojí kůň s povozem. Stejně jako v románu odjíždí s pošťákem, který ho veze do Týnice. Cestu tvoří jen několik záběrů (včetně dusotu koňských kopyt), vše doprovází poměrně idylická hudba. Po příjezdu k domu doktora Tomše vidíme místo postavy z povozu sesedat pouze její stín, který prochází brankou, což je zjevně expresionistické zpracování. Po setkání s doktorem Tomšem Prokop opět ztrácí vědomí – scéna je realizována tak, že se kamera otáčí, když tělo padá na zem (umocněno dramatickou hudbou). Po pádu následuje prostřih do nemocnice, kde se pacient probouzí, má otevřené oči a dýchá do inhalátoru. Vidíme záběr na kapačku a vzdálený hlas opět oznamuje „*dlouhé bloudění, dlouhé bloudění.*“ Pacient zavírá oči a pomocí dvojexpozice se prolne obraz okna s dlouhým chvějícím se závěsem (nejspíš v nemocnici) s obrazem týnického pokoje, ve kterém doktor Tomeš zkouší probudit Prokopa.

Dějství v Týnici je v podstatě stejné jako v knižní předloze, pouze bylo změněné pořadí některých scén. Například rozhovor Anči a Prokopa o jeho rozbitých rukách předchází ve snímku noční zamilované scéně apod. Prostředí Týnice zpracoval však Vávra odlišně: vesnici, ve které lékař žije, nijak nezabývá a vynechává kočího Josefa, pacienty v čekárně, maminky s dětmi a částečně i psa Honzíka, jímž Čapek navozuje dojem idylické familiárnosti. Ve Vávrově pojetí se jedná o vytržený prostor, kde se setkáme kromě základní

trojice (lékař, Prokop, Anči) nanejvýš se služkou či s jediným pacientem. Tím se oslabuje rozpor snu a reality. To, že lékaře vůbec někdo navštěvuje, je pak vyjádřeno jen v dialogích. Idylu navozuje zpěv ptáků, záběry krajiny, podkladová hudba a domácí práce, které postavy konají; dokonce i o smrkání doktora Tomše můžeme uvažovat jako o projevech domáckosti. Dny v Týnici ubíhají stejným tempem jako v knize, ve chvílích, kdy se Prokop snaží vybatvit si nějaké vzpomínky z minulosti, ozvou se tóny, které zdramatizují situaci, a idylu naruší ráz naléhavosti. Slyšíme rovněž nepříjemný vysokofrekvenční zvuk, který je v souvislosti s výbuchy přítomen v celém filmu.

Chybí Prokopovo časté filozofování o světě, o destruktivní chemii i citace originálních pasáží z Odyssey, naopak do úst lékaře je vložena promluva, kterou lze dnes brát jako dobovou licenci a jež s odstupem času vyzní velmi ideologicky:

„Mír nevynutíte žádnou třaskavinou.“ „A jak tedy?“ „Jak, lepší výchovou. Já věřím v pracující lidi. Kdybyste je znal jako já. Víte, voni mají největší radost, když se jim povede nějaké dílo. A uvidíte, jednou přijdou všichni na to, že nemá smysl stavět blahobyt jedněch na bídě druhých. Prostě proto, že si to nikdo nenechá dlouho líbit. A pak začnou pracovat všichni dohromady a přestanou se rvát o to, co jim nepatří. Nemám pravdu?“

Na to Prokop odpovídá: *„To jsou pěkné ideály, ale já jsem praktik. Já věřím jen ve vědu a vynálezy, ty změni tvář světa.“ „Změni, ale podle toho, kdo je bude mít v ruce!“*

Tento vážný dialog svědčí o aktualizaci adaptačního záměru. Prokop se ve filmové verzi představuje jako zarputilý vědec, který věří, že věda dokáže zázraky. Oproti tomu doktor se svou kritikou buržoazní společnosti spatřuje ideál v kolektivní práci lidu a předvídá, jaké může mít zneužití vědy následky. Naráží se nepochybně na vývoj atomových bomb a na to, že politická moc dalece přesahuje moc jednotlivce, zároveň spatřujeme předobraz propagace celosvětového míru varující před nebezpečím síly, která je ukrytá v hmotě.

Zajímavě byla pojata scéna, v níž zamilovaná dvojice sedí v zahradě a záběr kamery sleduje tekoucí vodu ze studny, která odkapává pravidelně a pomalu. Druhý den, když Prokop trhá lekníny pro Anči, objeví inzerát a na vše z minulosti si vzpomene za doprovodu nepříjemného vysokofrekvenčního zvuku a hororové hudby. V tu chvíli upustí květiny, které zpomaleně padají na zem, zatímco voda ve studni kape daleko rychleji než předešlou noc, až se obraz padající kapky náhle zastaví. V pokoji hledá Prokop balíček od dívky v závoji, je slyšet její hlas čtoucí dopis a objevuje se vzpomínka na Tomše. Prokop sám k sobě poprvé promlouvá, ale má před ústy ruku, a tak není jisté, zda slyšíme pouze jeho vnitřní hlas nebo opravdovou mluvu. V zrcadle se objevuje dívka v závoji, prozrazuje obsah balíčku a prosí ho, aby našel

Tomše. Prokop přikyvuje i přesto, že se jedná o přelud, mluví s přízrakem jako s reálnou bytostí. Poté opouští Týnici zvláštním nereálným způsobem – z týnického pokoje se dívá na sebe samotného, jak běží k laboratorní boudě, pak pohled z okna ustupuje a na scéně zůstává už jen postava u jeho boudy u Hybšmonky.

Týnický pobyt zde má stejnou funkci jako v románu, tedy navození idyly všedních dní a načerpání sil na dobrodružství, které hlavního hrdinu čekají. Žánrově můžeme mluvit o určitých prvcích melodramatu, avšak pouze okrajově, jádrem dějství je idyla.

V laboratorní boudě se Prokop setkává s Carsonem, který na něj okamžitě vystřelí, protože ho považuje za zloděje. V předloze se o výstřelu pouze mluví, ve filmu se však uskuteční, jde tu o určitou žánrovou aktualizaci, neboť realizace vychází z klasických amerických akčních filmů (slangově gangsterka), stejně jako postava Carsona – kabát, klobouk, doutník, knírek a určitá světácká gesta – splňuje požadavky typu amerického „byznymena“. Carson chce získat Krakatit, aby měl kapitál, což je neslučitelné s Prokopovým étosem.

Z dané epizody byl vypuštěn druhý Carson, nechybí ale noční pijáctví v Praze za doprovodu cikánské hudby, ani efekt kaleidoskopu. Nálada je bohémsky povznesená, oba připíjejí na to, že z obyčejného vynálezce bude „big man“. Přesun do Balttinu filmaři vyřešili opět velmi originálním způsobem, a to časově – obrazovou smyčkou: Náhle se zatmí a objevuje se scéna z nemocnice, pak záběr na vrtuli letadla, která se otáčí, a stejně tak se otáčí lustr na zámku v továrnách Balttin, kam se přesouvá děj.

O této lokaci Otakar Vávra řekl, že v románu byl Balttin charakterizován jako aristokratické prostředí kdesi v Prusku, proto obyvatelé zámku ukázali jako muzeum voskových figur bez emocí ve tváři – snově strnulé a absurdní (srov. Vávra 1982: 161).

První co Prokop při příjezdu do Balttinu vidí je figurína v šlechtické uniformě bez tváře. Podobný efekt se objeví i ve scéně, kdy Prokop prohlédne princeznu léčku a její citovou manipulaci. V tu chvíli se její obličej promění prostřednictvím filmového efektu dokonce v masku. Její tělo pak zůstane osvětlené na podstavci, čímž skutečně připomíná voskovou figurínu v muzeu. Při představování obyvatel zámku slyšíme hlasitou ozvěnu, která navozuje pocit snovosti a současně zveličuje prostor přijímacího sálu. Prokop hodnotí osazenstvo jako příslušníky z nějakého *starého minulého světa*, („oni snad ani nežijí“), což můžeme chápat jako narážku na císařství nebo na aristokracii vůbec.

Dějství v Balttinu bylo scénářem poměrně zredukováno, chybí rozsáhlé Prokopovo

prozkoumávání zámku, hraní tenisu, jízdy na koni, koupání v jezírku, chybí kafkovská scéna, v níž je Prokop poslán vojáky od brány k bráně.

Tam, kde se hlavní hrdina hned pokouší o útěk, se nám připomíná klasický americký akční film; lze sledovat i prvky grotesky.⁴²

Poměrně odlišnou motivaci (oproti románu) má ve filmu postava jménem Holz – zatímco v knižní předloze Holz hlídal Prokopa od jeho prvního pokusu o útěk, zde se objeví, až když Prokop princezně vyradí svůj záměr druhý den uniknout. Holz je ve snímku ztvárněn jako značně nesympatická a negativní figura, zatímco v románu se s ním Prokop nakonec spřátelí. Může symbolizovat příslušníka gestapa (nosí dlouhý kožený kabát), protože v prostoru zámku a následně pak v dějství o anarchistické skupině nalezneme určité atributy nacismu – na elektrickém plotě v Balttinu je např. varování před nebezpečím napsáno švabachem.

Vztah Prokopa a princezny byl filmem také silně aktualizován – chybí milostná korespondence, filozofické pasáže a vůbec vyjádření vzájemného vroucího citu. Postava princezny je ve Vávrově pojetí mnohem jednoznačnější. Jestliže nás Čapek v předloze (pouze) znejišťuje, zda se jedná skutečně o princeznu a zda není jen další nastrčenou figurkou, která má Prokopa ošálit, Vávra jde ve filmu dál. Nejenže nechá princeznu, aby vztah s Prokopem veřejně vyradila (na její milenecký poměr hrají hlavně agenti ze zámku, když chtějí získat Krakatit – nabízejí za něj Prokopovi aristokratické tituly, aby se mohl s princeznou oženit), ale dokonce ji dožene k nepřímému přiznání před Prokopem, že princeznou není. Stane se tak ve scéně, kdy mu nabízí svou lásku za Krakatit a Prokop opět argumentuje, že je jen obyčejný člověk (syn ševce) a není jí tedy hoden.

Při Prokopově útěku se s ním princezna náhodně setká v altánku. Pro tuto scénu Vávra použil dialogy z jiného místa předlohy. „*Vy prý umíte hmatem poznat povahu, říkal Carson.*“ „*Člověk cítí, kolik má která věc síly, to nic není. Ukažte.*“ „*Nu?*“ „*Panenská, bezcitná, pilná, vzteklá a pyšná. Vyprahlá jako troud a zlá. Vy jste zlá, chtivá, tvrdá k sobě, led a oheň, oheň a led.*“ „*Děkuji vám za upřímnost.*“ Scéně předchází záběr na princeznu od spodu nahoru v doprovodu hudby navozující milostnou scénu a podtrhující krásu aristokratické ženy. Součástí scény je záběr na obě mačkající se dlaně, což můžeme chápat jako parafrázi Čapkova popisu s naturalistickými prvky v románu. Tento dialog se ale odehrává v románu až po výrazně delší

42 Karel Čapek znal filmy Charlieho Chaplina, grotesknost se objevuje i v knižní předloze, Vávra ji tedy přebírá z románu a zpracovává i do svého děje.

době, kdy je mezi Prokopem a princeznou navázán již hlubší vztah a kdy kvůli ní začal jezdit na koni. Je to jen další z příkladů Vávrovy účelné redukce původního textu, jímž docílil většího dějového spádu.

V následující scéně se princezna jede podívat vozidlem na výbuch svého pudru: Vávra použil stejný motiv jako Čapek, který nechal princeznu v helmě řídit vůz až při únosu Prokopa z Balttinu (ve filmu princezna helmu nemá), čímž pohádku zmodernizoval. Následující scény odpovídají knižní předloze: Poté, co hlavní hrdina odmítne vydat Krakatit, navštívuje ho v laboratoři Carson a hádají se. V záběru se objevuje Holz, který poslouchá jejich rozhovor: „*To si říkáte civilizovaný národ? Jednáte jako obyčejní gangsteři!*“ Touto replikou film utvrzuje diváka v tom, o jaký žánr po celou dobu jde – a to o akční film s hlavním hrdinou a se zloduchy v podobě gangsterů, jež se chtějí zmocnit Krakatitu a nasazují na hlavní postavu různé nástrahy, aby podlehl a třaskavinu vydal.

Statut akčního a erotického hrdiny stvrzují další výjevy a scény: např. ve chvíli, kdy se Prokop nenechá zlákat a brání se výhrůzkami, že všichni vyletí do povětří (podobně jako v knize). Bezprostředně poté navštívuje laboratoř princezny, vynálezce kontroluje, zda Holz sedí na svém místě a objeví se záběr padajících leknínů v Týnici. Po prostřihu v další scéně již princezna leží u Prokopa, který ji prosí, ať spolu utečou. On se přiznává k tomu, že má ještě dvě dívky – Anči a jednu, u které nezná ani její jméno. Později se ale dozvídá, že vše ze strany princezny bylo pouhou léčkou, aby vydal třaskavinu, a tak úmyslně zničí laboratoř (výbuchem) a utíká k zámku. Před zámkem stojí hlouček lidí, a když vidí Prokopa, jeden z nich pronese: „*Pozor, ten anarchista,*“ což bychom mohli chápat jako Vávrovo předejmutí příštích událostí (Prokop se ocitne v anarchistické skupině). Následuje zmiňovaná scéna v pokoji princezny, kde se promění ve figurínu, a poté odchod z Balttinu. Útěk ovšem neorganizuje ona, jak je tomu v románu, nýbrž již samotný d'Hémon. Touto změnou se Vávra mimo jiné zbavil i rozsáhlé románové pasáže Prokopova loučení s princeznou a jeho bloudění kdesi v cizině.

Prokop ujíždí s d'Hémonem v kočichu z Balttinu, po cestě přejíždějí Holze a opouštějí továrny. S koncem tohoto dějství se připomíná rámcová situace v nemocnici – pacient spí a stále dýchá do inhalátoru. Z dálky slyšíme hlas setry, která se ptá, zda není pacient v agonii. Doktor odpovídá, že očekává krizi a pacient se nejspíš nedočká rána. Lze soudit, že scéna vznášejícího vozu v nebeských výšinách realizuje snovou stylizaci únosu. Krajina rychle ubíhá v doprovodu dramatické hudby.

Z d'Hémona [Demó] se stává kamarád Daimon [Démon] a společně s Prokopem přijíždějí na tajemnou stanici, která stojí na vysoké hoře. V románu se jednalo o horu Pokušení, ve filmu se její název nedozvíme. Tato scéna je typická pro žánr vědeckofantastického románu s prvky hororu. Daimon vypadá jako nějaký upír – vlasy zčesané dozadu, špičaté zuby a dlouhý kožešinový kabát. Přivede Prokopa na setkání všech mocných světa, kteří se dohadují o tom, kdo bude vládnout lidstvu. Zde je (opět s drobnými redukcemi) Vávra věrný předloze, zásadněji se odkloní jen při scéně s tmavovlasou ženou. Původně totiž Prokop s Daimonem vezou ženu s sebou k němu domů, ve snímku ji však Prokop opouští a poté ji jen zahlédne na fotografii u vysílací stanice a uvědomí si, že jde o tutéž ženu, která ho pověřila doručením balíčku Tomešovi.

Scéna z anarchického setkání evokuje anarcisticko-nacistický sněm s vůdcem – jeho představitel má vlasy zčesané na patku a výrazně gestikuluje (navíc i Daimon na závěr své řeči jakoby pozvedl levou ruku). Na sněmu vůdce debaty vykřikuje hesla proti demokracii a vyzdvihuje sílu vyvolených národů – ty méněcenné by měly vykázat své místo. *„My umíme vládnout, oni pracovat. Takovou spoluprací nastolíme blahobyť, který lůza chtěla ukrást světu,“* zní z úst řečníka. Daimon tato slova komentuje: *„Z toho si nic nedělejte, vycvičili jsme si ho, aby zfanatizoval lid proti demokracii. Potřebujeme válku, aby začaly zbrojovky prosperovat.“*

Na filmovém sněmu dojde dokonce k úmrtí řečníka, jenž byl připodobňován k Hitlerovi. Scéna typická pro detektivku je navíc ještě bizarní v tom, že představitele mocností zajímá rozsypaný Krakatit více než mrtvý muž, který je jím posypán. Touha po moci je silnější než lidský život, který je v porovnání s ní zanedbatelný, a proměňuje lidi v hyeny.

Scény z tajemné laboratoře (vše je stejné jako v knižní předloze) byly realizovány s důrazem na vizuální kvalitu – Prokop s Daimonem stojí před boudou, u které se nachází ohromný vysílač; všude je mlha a kulisy ostrých skal připomínají temný noirový snímek s expresionistickými podněty.

V tomto dějství je použitý zajímavý efekt – když se dívá Prokop na fotografii dívky, objeví se najednou v rámečku dáma v závoji a hýbe se.

Daimon pak vytvoří umělou magnetickou bouři a nechá vybuchnout místo sněmu. S představiteli světových mocností se loučí cynicky a po americku: *„Good night, kamarádi“*.

Na rozdíl od románu, kde byl s povrchem zemským srovnán pouze Grotup, film si počíná velkoryseji: vybuchují evropská města i samotný Baltin. Prokop osočuje Daimona, že ho podvedl, nazývá ho ďáblem a škrtní ho. V tu chvíli Daimon mizí pod jeho rukama ze scény, z dálky je slyšet ještě „blázne“ a Prokop se ocitá na jakési přistávací dráze. Rozhodným a rychlým krokem míří k prachárnám Grotupp – kamera je nejdříve namířena na Prokopův obličej, poté na jeho stínovou postavu zezadu. Ta mizí v dáli a prolíná se s bočním pohledem na jeho tělo. V záběru nejsou žádné kulisy, pouze hlavní hrdina, panely a nebe. „Tento prostor byl zastavěn a osvětlen takovým způsobem, že divák sice nepozoroval žádné kulisy, nicméně umělé stavby podporovaly divákův pocit horečného snu“ (Vávra 1982: 162).

Dějství v Grotupu je podobné jako v knize: Prokop se ocitá pouze před branami prachárny a skrze mříže se snaží sehnat Tomše. Je ale odehnán a utíká pryč. Hrdina je tu symbolicky vězněn mřížemi, které jej oddělují od vnitřku objektu a znemožňují mu dostat se dovnitř a zabránit budoucí katastrofě. Objeví se několik záběrů na Tomše v laboratoři a nato hned charakteristický zvuk vysílací stanice, která odpaluje Krakatit. Potom už jen Prokop z dálky sleduje u poraženého kříže obrovský výbuch⁴³.

Po explozi jako bychom se ve filmu najednou dostali do jiného žánru. Hudba i vynoření bryčky z mlhy uvádí diváka do pohádky. Prokop bloudí hustou mlhou a objevuje se znovu tatáž postava pošťáka, která ho vezla za Tomešem do Týnice, jen s tím rozdílem, že hovoří klidněji a vzbuzuje dojem moudré osoby. Právě zde Prokopa při rozhovoru s dědečkem napadne, že by mohl zkusit vymyslet něco, co by lidem mohlo pomoci při práci a usnadnit jim život. Jde o Vávruv ideologický závěr dějství: ženy jsou upozaděny a nedozvíme se, proč mu vstupovaly do cesty, naopak se mluví pouze o tom, že je třeba vynalézt něco užitečného.⁴⁴

Poslední scéna snímku se odehrává opět v nemocničním sále. Prokop zde však neumírá, jak je tomu u Případu X v Povětroně. Lékař naopak konstatuje, že už nepotřebuje kyslík a dýchá pravidelně. Závěrečný záběr je věnovaný tabulce nad Prokopovou postelí, na níž je křídou napsaný otazník. Téma Povětroně se tak transformuje z úvahy o jedinci a jeho možných údělech, na úvahu o lidstvu jako takovém (jaká bude jeho budoucnost a jak s novými převratnými vynálezy bude zacházet).

⁴³ Jedná se o ztvárnění atomového výbuchu, který byl vyroben v trikovém oddělení na Barrandově ve dvoumetrovém vodním akváriu, do něhož byly pod tlakem pouštěny různobarevné tekutiny (Vávra 1982:162).

⁴⁴ Tento závěr se objevuje i v Čapkově románu, vzhledem k tomu, v jaké době se Krakatit natáčel, vyznívá rozhovor o tom, že je třeba vymyslet něco, co by usnadnilo práci, poměrně ideologicky.

Z výše rekonstruovaného filmového scénosledu je patrné, že ústředním dramaturgickým principem adaptace se stalo kontrastní prolínání představ a skutečnosti. Snový rozměr ve filmu je lépe viditelný díky optické stylizaci. Pro snímek je charakteristické využití kuželovitého tvaru pro nasvícení scény, hra světla a stínů (světlo versus tma), dost často je scéna pokryta mlhou nebo stoupající párou. Objevují se prostředky filmové interpunkce – Vávra pracuje s dvojexpozicí (prolínání dvou scén), aby zdůraznil časový odstup ve vyprávění; nebo s postupným zatmíváním scény (tzv. „zatmívačka“) a „polozatmíváním“ (scéna se odehrává jakoby v nějakém zamlženém rámečku)⁴⁵.

4.2. Postavy ve filmové adaptaci

V naší analýze můžeme sledovat, jakým způsobem proběhla konkretizace Čapkových postav a zda došlo k nějakému vývoji (aktualizaci) postavy. Vávra se na plátno snažil věrně převést knižní předlohu, proto k žádným nápadným přesahům u jednotlivých postav nedochází. Podrobně se tedy podíváme na realizaci hlavního hrdiny a na jeho vztah k ženám.

4.2.1. Prokop a ostatní postavy

Postavu Prokopa ztvárnil ve filmu Karel Höger, a jak sám Vávra vzpomíná, byla to pro něj velmi těžká úloha, protože jako hlavní protagonista se po celou dobu děje nachází v horečkách. „Bylo tedy nutné velice přesně odměřovat peripetie, střídat stupně vzrušení, záchvaty vědecké posedlosti, milostného vzplanutí a zase únavy a hrůzy“ (Vávra 1982: 161).

Také ve filmu je hlavní hrdina velice složitá a spleť postava odpovídající žánrovosti jen

⁴⁵ Pro Vávru nebyla transpozice do nového média nikterak nemožná a náročná, protože měl Čapkem přichystané velmi dobré textové východisko. Spisovatel při tvorbě románu jako by o dramatinizaci sám uvažoval, proto jsou některé scény díky svým detailním deskriptivním popisům, gradaci a celkové epičnosti lehce převoditelné na filmové plátno. Jak dokládají Čapkovy novinové články v Lidových novinách, filmem se zabýval (společně s bratrem Josefem). Víme, že Čapek byl světovou kinematografií velmi ovlivněn, uznával americký film, o filmech s Chaplinem psal do LN: *Chaplin čili o realismu* (1925), *Nový Chaplin* (1928). (srov. Pohorský 1985: 553). Nabízí se hypotéza, že Čapkova tvorba byla kinematografickými principy oživena; jak víme, jeho myšlení bylo ovlivněno pragmatismem, relativismem a částečně i výtvarným kubismem. Ve svých člancích dokládá, že do literatury by měly pronikat prvky výtvarného umění, proto nám mohou obrazy Prokopova snu o labyrintu připadat kubistické. Čapkovo vyobrazení Carsona tak může připomínat grotesku, idylická vesnice pak představuje realismus. Není jisté, zda byl Čapek ovlivněn i německým expresionismem, ve svém díle se o něm nezmiňuje. Vávra pak do svého scénáře Čapkovu filmovou zkušenost převzal a obohatil ještě o další prvky. Například scény Prokopova blouzení po nábřeží mohou vycházet z francouzského poetismu (poetického realismu), uplatněn byl i film noir, grotesk a podněty německého expresionismu.

zčásti. Dochází však k určitému posunu oproti knize – filmový Prokop již není stylizován do role chemika, básníka a milovníka žen zároveň. Tvář básníka ze snímku úplně vymizela, diváci jsou ochuzeni o pasáže, ve kterých Prokop vyznává lásku Anči (formou heroického eposu) nebo princezně (dráždivé popisy jejich milostných schůzek). Reflexe a prožívání erotična tedy ustupuje varování před zneužitím vynálezů.

Jestliže jsme o románovém Prokopovi hovořili jako o chatrné postavě, jež je zmítána niternými erotickými touhami a není příliš aktivní, ve filmovém zpracování toto o hlavním hrdinovi říct nelze. Ten je daleko aktivnější a akčnější, on je hlavním hybatelem děje, díky němu se děj posouvá dál a v podstatě nechybí v žádném záběru. Nejaktivnější je v Balttinu, kde se snaží o útěk, oponuje šlechtě a s nikým z jejich představitelů (kromě princezny) se nesblíží.

Prokop se zdá být statnější postavou i díky tomu, že během pobytu v Balttinu není nemocen ani neutrpí žádná zranění (jak tomu bylo v Čapkově podání), neupadá tak do svých snových a blouznících stavů.

U tohoto hrdiny postrádáme také filozofické reflexe, niterné prožitky, existenciální úvahy o svém osudu – úplně vymizela vnitřní fokalizace, což je vzhledem k povaze filmové narace samozřejmé. Aby diváci pochopili, jaké prožívá postava vnitřní pohnutky, lze je zprostředkovat různými gesty a mimikou tváře – určitá nejasnost v Prokopově tváři značí nejasnost v jeho nitru. Touto subjektivizací pak snáze interpretujeme jeho měnící se psychické stavy.

Vztah se ženami není tak podrobně vykreslován jako v knize, kde tvoří hlavní dějovou linii, zatímco vynález je poněkud upozaděn. Ve filmu je to přesně naopak. Vávra staví na vynálezu jako na tom nejdůležitějším, co se ve snímku odehrává, ženy figurují jen jako prostředek, díky kterému se tohoto vynálezu může někdo zmocnit. Prokopovo vzájemné sblížování s opačným pohlavím je v adaptaci poněkud zredukováno, nicméně tvoří podstatnou složku peripetičnosti děje i žánrových stylizací.

Dívkou v závoji je okouzlen na první pohled, při jejich prvním setkání není pomalu schopen z ní „spustit zrak“. Její obraz se mu ještě několikrát připomene. Vávrou je vyobrazena přesně dle Čapkovy instrukce: *Krupičky deště na kožešince, hustý a orosený závoj; zastřený hlas, vůně, neklidné ruce v těsných, maličkých rukavičkách* (s. 26). Vizuální podoba filmové dívky v závoji splňuje idol ženské krásy, navíc má schopnost ožít jako hrdinův přelud (při

pohledu do zrcadla se Prokopovi náhle zjeví a mluví s ním; oživne i na fotografii dívky, která je jí připodobněna).

Vztah s Anči ve filmu pak působí jako venkovská selanka. Z pouhých dvou scén je patrné, že je Anči tajemným Prokopem okouzlena. Jejich vztah se vyvíjí stejným tempem a s podobnými nuancemi jako v Čapkově předloze. Postava Anči si zachovává stejné charakterové rysy (stylizace naivní, ale hodné dívky).

Romance s princeznou není tak psychologicky prokreslena, jako je tomu v románu. Navíc je explicitně znázorněno, že princezna využívá své krásy hlavně k tomu, aby se do ní vynálezce zamiloval (jde o fascinaci exkluzivní pyšné aristokratky). Na rozdíl od románu Prokop ani na moment neuvažuje, že by Krakatit vydal. K princezně ale určité city chová, a to již od prvního setkání, kdy přestává vnímat okolí a jeho zrak spočine pouze na ní. Dále o tom svědčí scéna v zahradním altánu, kdy zjišťuje brizanci z jejích dlaní a je jí naprosto omámen; podobně i v zákopu při výbuchu třaskaviny vyrobené z pudru, kde se vášnivě líbají. Za vrcholný moment, který dokazuje Prokopovu lásku k princezně, můžeme považovat scénu z laboratoře. Vynálezce se pohádá s Carsonem, ale po příchodu princezny jako by všechny předchozí nepříjemnosti zapomněl a oddává se fyzické blízkosti. Vávra striktně dodržuje společenskou hierarchii, a tak je princezna za všech okolností Prokopovi nadřazena. V tomto směru byl Čapek skoupější, Wille se v některých momentech snažila chovat jako obyčejná dívka, aby byla Prokopovi co nejbližší (např. stírání podlahy v jeho laboratoři). Vávrova princezna nepředstavuje reálnou bytost, jde o dočasně oživlou voskovou figurínu, která na sebe přejímá tvář krásné bytosti, aby popletla Prokopa a získala tak pro šlechtu Krakatit.

Poslední ženskou postavou, která se ve snímku objeví, je anarchistická dívka. Vávra ale její románovou existenci nijak nerozvíjí, naopak roli postavy zredukuje. Fyzicky se ve filmu objeví pouze na sněmu, s Prokopem a s Daimonem neodjíždí, jako tomu bylo v románu. Slouží pouze jako prostředek k tomu, aby se Prokopovi vybavila tvář dívky v závoji, a on kvůli tomu opustil tajemnou stanici a vydal se za Tomšem do pracháren Grottup.

Mužské postavy jsou převedeny do filmové podoby bez výraznějších změn. Vávra se je snažil věrně vyobrazit dle Čapkovy předlohy, např. u Tomše nalézáme stejné repliky jako v románu (s menší redukcí) a k žádnému vývoji postavy nedošlo.

Postava doktora Tomše je obrazem spravedlivého lidového vesnického lékaře, ve snímku smrká do použitého kapesníku, mluví hovorovým jazykem, což může stírat hranice mezi filmovým plátnem a divákem (snaží se divákovi co nejvíce přiblížit). Zachovává si svůj obraz jako z románu, proto nemizí jeho vtipná, ale zároveň autoritativní povaha.

Carson přesně splňuje Čapkovy požadavky na jakéhosi gangstera z akčního filmu. Je typizován do role amerického obchodníka, který by měl svou familiárností donutit Prokopa prodat Krakatit. O této postavě nejvíc napovídá jeho vzhled a chování: nosí klobouky, kravaty křiklavých barev a vzorů, nechybí mu doutník, má výraznou gestiku a posturiku. Jeho chování je identické s literární předlohou, své okolí baví stejnými anekdotami. V knižní předloze byl ředitelem továren v Balltinu, ve filmu není explicitně řečeno, kým je. V aristokratické rodině je ale poměrně uznáván, vystupuje snad jako jejich tajemník. Carson je postava, která má přehled o veškerém dění kolem Prokopa, ví o jeho vztahu s princeznou, o plánech, které princezna s rodinou spřádá na vynálezce (dokonce také ví, že Prokop je zamilovaný do dívky v závoji). Představuje dalšího akčního zloducha, který se objevuje okolo hlavního hrdiny, aby získal Krakatit.

Postava d'Hémona se ve snímku objevuje již v úvodních balttinských scénách (na rozdíl od filmu, kde se objevil až v závěru). Vystupuje zde jako jeho excellence, ale nevíme, odkud přichází a v jakém je vztahu s ostatními členy aristokracie. Svým jednáním patří mezi nejzápornější postavy. Žánrově bychom o něm mohli hovořit jako o představiteli nějakého hororu, svým vzezřením působí jako upír (vlasy učesané dozadu, špičaté zuby) nebo dokonce ďábel, což je o něm ve snímku i explicitně řečeno. V adaptaci figuruje jako pokušitel, který má svést Prokopa, aby vydal Krakatit a ujal se tak světovlády, což je stylizace faustovského mýtu. Tato postava je poměrně aktualizovaná, Daimona můžeme chápat jako představitele nacistů, protože na sněmu hajluje, mluví o zfanatizování a pronáší soudy proti kapitalismu. Jedná se o iracionální postavu (stejně jako dívka závoji), ze scény zmizí ve chvíli, kdy se ho Prokop snaží škrtnit. Zde vidíme oproti knižní předloze přesah, protože původně Daimon usíná opilý ve svém domě.

Poslední postavou ve filmu je pošťák s bryčkou, kterého Prokop potkává v mlze. Vávra místo dědečka (Boha Otce) použil postavu, která se ve snímku již objevila (pošťák vzal Prokopa do Týnice), je však nazýván strejčkem. Opět má funkci určitého smíření se s předchozími událostmi. Na rozdíl od dědečka v předloze nerozmlouvá s Prokopem o jeho vztahu k ženám.

Sice se na ně hrdina ptá, nedostane se mu však žádné odpovědi. Daleko důležitější je téma užitečných vynálezů. Strejčkova promluva o tom, že by měl Prokop sestrojít něco, co by ulehčilo práci, může vyznít velmi ideologicky, ale tyto teze se objevují i v románu. Může se tak jednat o falešnou ideologii, tedy neúmyslně vykonstruovanou.

Jak je z analýzy viditelné, Vávra zachytil postavy a jejich funkce stejným způsobem jako Čapek. Aplikoval tedy jeho myšlenky do svého díla a tím zrealizoval věrnou podobu adaptace, ze které se pak stává hodnotné umělecké dílo. Tímto přepisem autor dokládá, že Čapkův odkaz byl správně interpretován a konstrukty postav plní svůj předem daný význam.

4.3. Témata, mýty a symboly ve filmovém *Krakatitu*

Jak jsme již výše naznačili, není možné hledat všechny prostředky typické pro jedno médium v médiu dalším. Každé z nich má svůj vlastní jazykový systém a některé prvky nelze libovolně převádět. Dokladem toho mohou být symboly a různé motivy, které jsme v románu hojně nacházeli. Například emblémy jednotlivých zvířat se ve snímku zcela vytratily, protože filmové obrazy nám podávají jasný pohled na fiktivní svět. Nemusíme si představovat, jak která postava vypadá a jaké má vlastnosti, to vše na filmovém plátně vidíme. Proto nenacházíme žádné zmínky o tom, že by se postavy Anči a Carsona podobaly nějakým animálním emblémům. I přesto jsou ale v postavách ukryté a při komparaci literární předlohy s filmovým zpracováním dohledatelné (k tomu je ale potřeba znalosti literárního *Krakatitu*). Na základě jejich významů totiž Vávra tyto charaktery konstruoval.

Stejným způsobem se vytratily motivy dětství, které v románu sloužily k tomu, aby si čtenáři lépe vybavili popisovanou situaci, a tudíž jsou ve filmovém zpracování redundantní. Prokop už nemá možnost uniknout v nemoci do krajiny dětství. Můžeme se domnívat, že společně s tímto vymizel i motiv nemoci (ve filmu se i přesto objevuje, i když v jiném významu). Nemoc se stává ústředním tématem reálného děje, ve kterém je pacient upoután na lůžko v nemocnici se zánětem mozkových blan a bojuje o život.

Motiv útěku je ve filmu zachován, přidává se k němu ještě motiv bloudění, který je díky použití rámce z povídky *Povětroň* výraznější. Prokop se z každého prostoru, ve kterém se ocitá, snaží uniknout. Nejviditelnější je to při scéně v Balttinu, kde se pokouší utéct před vojáky obkličujícími celý objekt. Později utíká do továrny Grotup, kamera zabírá z několika různých úhlů Prokopův běh, čímž umocňuje dojem horečného snu. Hrdina také opouští

Grottopp útěkem do iracionální krajiny s opadanými keři. Vávra zpracoval i Čapkův motiv neznámého, jenž narušuje ničím nerušený koloběh týnické idyly. Přítomnost muže s tajemstvím umocnil vyobrazením, kdy Prokop dramaticky omdlévá u lékaře v domě.

V literárním *Krakatitu* měly své výrazné zastoupení sny. Snovost Vávra převzal za ústřední rámec svého díla, a tak rozdělil děj do dvou rovin – reálná a snová. V reálné rovině leží pacient v nemocnici, rovinu snů tvoří celý obsah Čapkova *Krakatitu*. Co bylo v románu hlavní dějovou linií, se na filmové plátno transponovalo do podoby snů. Film je tak o Prokopovy sny v knize ochuzen, což je vzhledem k jeho povaze samozřejmé. Díky této absenci Prokop může působit jako psychicky stabilní postava, která netrpí halucinacemi a neblouzní (i když celý snový děj je jedna velká halucinace).

4.4. Jazyk filmového Krakatitu

Ve filmu jsou významovými prvky jednotlivé záběry; mají tutéž funkci jako slovo ve větě. Skládají se z nevýznamových prvků, které jsou ve filmu dvojího charakteru. Jsou to jednak elementární prvky snímané reality, jednak základní prvky fiktivního světa. Jazyk v řeči řadí obrazy za sebou (lineárně) do slov, slova do vět, odstavců atd., ale také „vedle sebe“ – každé slovo má svou intonaci, je doprovázeno gesty, mimikou apod. Film řadí nevýznamové prvky vedle sebe (do obrazů doprovázených zvukem.), ale také za sebou (záběry skládá do montážních řad, souřadí apod.). Má rovněž vlastní způsob rozčleňování záběrů pomocí interpunkce. Film prostřednictvím svých vyjadřovacích prostředků obrazy skutečnosti gramaticky opracovává a „syntakticky“ je spojuje. (srov. Bazin 1979: 86).

V této kapitole se zaměříme na některé zpracování jazykových prostředků, kterých bylo využito v románu. Jak jsme upozornili v kapitole o jazyce románu, Čapek velmi často zdůrazňoval důležitost a dramatickosti situace opakováním a zadržováním slov. Tuto stylizaci převzaly i Vávrovy postavy, a tak Prokop v úvodních scénách s Tomšem koktá stejně jako literární postava.

Nejvýraznějším prostředkem, kterého Čapek v *Krakatitu* užíval, byla synekdocha. Na jejím základě byly vybudovány některé deskriptivní pasáže v románu.

Vávra se snažil synekdochu převést i na filmové plátno, Prokop přijíždí do Týnice, zavoní na dům doktora Tomše, na scéně vidíme stín mladé dívky otevírající dveře, následuje záběr na Prokopa, který slyší mladý hlas, jak říká: „*Pojďte dál*“. V románu čteme: *Dveře se otevrou, a steží hýbaje jazykem ptá se Prokop: „Je pan doktor doma?“ Chvilku ticho; pak řekl mladý hlas: „Pojďte dál,*“ (s. 34). Podobně je zpracována synekdocha záběru, kdy leží Prokop u Tomše v posteli, blouzní a neví, co se s ním děje; jsou vidět něčí ruce, které mu dávají na hlavu kapesník a ozve se: „*Jen tiše lež*“, v knižní předloze nalezneme: „*Ted' si lehneš,*“ *řekl tiše hlas nad jeho hlavou [...]* (s. 11). Vávra mohl zinscenovat záběr tak, že bude vidět celá postava Tomše sklánějícího se nad Prokopem, to však neudělal, je tedy možné, že využil synekdochy, aby zdůraznil hlas promlouvajícího, na rozdíl od celé postavy. Tím také upozorňuje na to, že Prokop je schvácen horečkou a jeho vnímání času a prostoru je omezené. Tato asynchronie, tj. pronášená řeč, která je od svého těla oddělena a divák nevidí promlouvajícího, se v Krakatitu často objevuje.

Filmový Krakatit je ochuzen o Čapkův styl, který nelze do filmu převést. Jeho rytmizace řeči se úplně vytrácí, stejně tak obrazná pojmenování, neutralizace, personifikace i depersonifikace. Vávrovi se podaří zachovat stylové rozvrstvení jazyka u jednotlivých postav: Anči mluví hovorovým jazykem, princezna spisovným, stejně tak jsou patrné rozdíly u doktora a Daimona.

4.5. Vypravěč filmového Krakatitu

V této kapitole se zaměříme na roli vypravěče ve filmové adaptaci. Zde je vypravěčův pohled totožný s jednou z postav po celou dobu příběhu – vidíme scény pouze s Prokopem, nebo se ho jednotlivé obrazy bezprostředně týkají. V předloze vypravěč není omezen, proto by se mohl libovolně pohybovat v celém narativu, avšak činí tak jen někdy (viz popisy toho, co dělá princezna ve svém pokoji, zatímco Prokop spí). Fokalizace je tu pouze vnější, nejsme schopni vidět do hrdinova nitra (navíc z jeho perspektivy), jeho emoce interpretujeme z hlediska jeho gest a mimiky. Příkladem fokalizace může být scéna Prokopa a princezny v altánku, kamera je namířena na hrdinu, který si prohlédne Wille od paty až k hlavě, následně kamera zabírá celou její postavu od spodu nahoru a divákovi se naskýtá ten samý pohled, co viděl Prokop, jeho oči jsou tedy narativním ohniskem. Toto můžeme pojmenovat i Jostovým termínem okularizace, v tomto případě by se jednalo o vnitřní okularizaci sekundární (vidíme pohled postavy a pak okolní svět). Příkladem vnitřní okularizace primární je vše, co vidí Prokop, tj.

co diváci sledují jeho očima, ostatní záběry jsou případem nulové okularizace. Primární okularizaci využívá záběr zvaný „point of view shot“, jedná se o pohled shodný s pohledem některé z postav, např. scéna, kdy Prokop v Týnici objeví inzerát v novinách. Záběr je na postavu hrdiny, který balí lekníny do novin, najednou si všimne textu, který ho zaujme, a divákovi se naskytne pohled z jeho perspektivy na inzerát hledající vynálezce Krakatitu.

Ve filmu se několikrát objeví extradiegetický vyprávěcí hlas, který říká: *dlouhé bloudění, dlouhé bloudění*, je to hlas, který nepatří žádné z postav. Většinou ho slyšíme při předělu z reálného děje do roviny snů, tj. ve chvíli, kdy Prokop upadá do spánku.⁴⁶ Vzhledem k tomu, že hlas opakuje jednu větu, nejsme schopni určit, z jakého úhlu pohledu popisuje a proč.

⁴⁶ Vyprávěcí hlas se objevuje ve Vláčilově adaptaci Markéty Lazarové, hlas však patří jedné z postav, proto ho nazýváme intradiegetickým – to znamená, že je součástí narativu a utváří ho.

ZÁVĚR

Literatura a film jsou odlišné sémiotické systémy, z nichž jeden je ryze verbální a druhý zahrnuje více složek (obraz i zvuk). Podstatný rozdíl však nenarušuje stěžejní znak narativní literatury a filmu: jejich schopnost aktualizovat příběh. Výše uvedenou analýzou jsme poukázali na to, jakým principem k aktualizaci příběhu dochází, co filmová adaptace ztrácí a co naopak získává.

Cílem této práce bylo porovnat románovou předlohu Karla Čapka z roku 1924 se stejnojmennou filmovou adaptací Otakara Vávry (1948). Abychom byli schopni komparativní analýzu na základě narativní teorie provést, bylo nutné stanovit určitá teoretická východiska. Ta zahrnovala různé definice pojmu adaptace (a film jako médium), jak je vykládají literární a čeští a angloameričtí filmoví teoretikové (Hutcheonová, Stam, Bubeníček a další); formy adaptace, ke kterým při intermedializaci dochází (telling-showing) a následně i některé dílčí problémy, s kterými se adaptátor potýká (ztvárnění introspekce, monology apod.). Pro ucelení našeho pohledu na adaptace vůbec jsme zahrnuli i historický rámec jejich vnímání, který byl založen na problematice uchopení filmové adaptace ve vztahu k literatuře.

Současně jsme museli postihnout i základní pojmy teorie vyprávění, s nimiž jsme později v analytické části pracovali, jsou to zejména pojmy: narativ, postava a vypravěč. Teoretická část nebyla pro samotnou komparativní analýzu tolik přínosná, jak jsme předpokládali. Nenalezli jsme žádný vhodný pretext, s jehož pomocí by mohla analogicky proběhnout komparace. Vybrali jsme proto některé prostředky, o kterých bylo v teorii pojednáno a poukázali na jejich výskyt i v praktické části. Teoretická část i přesto dobře posloužila k vytvoření ucelené teorie intermediálního přenosu z různých hledisek. Zároveň jsme získali povědomí o historickém vývoji chápání adaptací.

První část analýzy obsahovala celkovou charakteristiku a interpretaci románu. Samotné analýze předcházela teoretická úvaha Jana Mukařovského o dějovém popředí a pozadí, na které jsme ilustrovali výstavbu Krakatitu (v pozadí tajemné poslání dívky v závoji, výbušnina a v popředí Prokopovo hledání na určitých místech, kde zažívá milostné romance); a práce Evy Strohové, která dle Čapkova eseje vyděluje dva typy dobrodružných děl (dle funkce postavy v ději - nositel vlastností a nositel děje).

Román jsme si pracovníě rozdělili na jednotlivá dějství a poukázali na různé žánry, z kterých je toto dílo utvořeno. Zaznamenali jsme značnou polyžánrovost díla, jež byla pro Čapka v té

době typická. On sám se v eseji *Marsyas čili na okraji literatury* (1931) zmiňuje, že je potřeba dostávat do literatury prvky z každodenního života (hvězdářů, služek, vynálezců aj.), čímž dojde k větší oblibě díla, než kdyby ono dílo sestávalo pouze z vysoké literatury (knižní). V Krakatitu proto nalezneme žánry dobrodružné (detektivní, fantastické) komediální, pohádku i milostný román. Tak jako se střídají v románu žánry, mění se i prostor, v kterém se dějství odehrává. Příběh počíná v nejméně reálné Praze, kde začíná poslání najít Tomše a předat mu balíček od dívky v závoji. Prokop poté odjíždí načerpat síly do idylické vesnice jménem Týnice (tuto idylickou část románu považujeme za určité intermezzo v příběhu), poté je vězněn v částečně snových továrnách Baltin, v jejichž prostoru stojí zámek s aristokratickými obyvateli. Následuje iracionální tajemná stanice, kde Prokop odolává pokušení ďábla. Příběh končí v imaginární krajině Prokopova dětství – u Boha Otce v náručí.

Součástí této části byla analýza jednotlivých postav, zaměřená zejména na vynálezce inženýra Prokopa, hlavní postavu celého románu. Ten sám představuje směs několika žánrů, které mu dodávají charakteristické rysy. Nalezneme v něm romantického hrdinu, erotického básníka, talentovaného chemika, ale i psychicky labilního a nemocného jedince. Zajímalo nás, zda je Prokop nositelem děje nebo zda se nechá dějem unášet, aniž by tahal za pomyslné nitky svého osudu. I přesto, že se jedná o náročnou postavu, z analýzy vyplývá, že je v tomto směru pasivní. Je unášen příběhem a posouván z místa na místo zlými silami, jež se chtějí zmocnit jeho vynálezu – třaskaviny Krakatit. V románu se objevuje mnoho motivů (dětství, nemoc) a emblémů (kráva, kuň, pes), Prokop je navíc unášen halucinacemi a horečnými sny s vizemi budoucnosti, které ho oslabují. Román je navíc obohacen o další tematický plán, který tvoří právě biblické motivy (podobenství hořícího keře, poražený kříž, Hora Pokušení, jméno Prokop). Všechny postavy v próze ztělesňují prototypy jednotlivých žánrů, které jsme našli. (např. můžeme uvažovat o tomto rozdělení: Tomeš, Carson, d'Hémon, dívka v závoji – detektivní román s fantastickými prvky, princezna – pohádka s prvky milostného románu, Anči a doktor Tomeš – idyla, anarchistická dívka – milostný román, Bůh Otec – fantastická povídka, Prokop – jádro všech žánrů, které se proměňuje).

Jednou z kapitol v praktické části je i jazyk románu a jeho nejvýraznější prostředky (synekdochy, rytimizace textu, opakování slov), jejichž realizaci budeme porovnávat s filmovým přepisem.

Poslední kapitolou v této části bylo zamyšlení nad rolí vypravěče a nad střídáním perspektiv pohledů v díle.

Druhá a poslední část analýzy byla vypracována na stejném principu jako u románové předlohy, sledovali jsme však filmovou adaptaci od režiséra a scénáristy Otakara Vávry z roku 1948. Ten se snažil látku zpracovat věrně dle Čapkova předobrazu, vzhledem k době vzniku (po válce) musel však některé motivy upozadit (erotiku) a naopak jiné aktualizovat (téma zneužití vědy).

Svržením atomové bomby na Hirošimu a Nagasaki na konci druhé světové války překročil svět práh atomového věku. Vávra tak využil naplnění Čapkovy vize, který již o dvacet let dříve předpověděl mravní rozkol mezi vědeckým (mírovým) a vojenským využitím atomové energie. I přes zmíněné zaktualizování zachoval filmový přepis to nejzávažnější: pohled humanisty na nebezpečí sebezničení lidstva bez návaznosti na jakoukoli ideologii.

Ve snímku nalezneme širokou škálu postupů filmové řeči, která výrazně obohacuje klasický žánr. Autor stylizoval celý příběh jako sen, který byl součástí jedné ze dvou dějových rovin (druhou dějovou rovinu tvoří pacient bojující o život v pražské nemocnici). Moderně se využila práce s kamerou (introspektivní záběry, polozáběry, dlouhé detaily atd.) a i po narativní stránce je film na svou dobu ojedinělý (rámeč ohraničující sen a někdy ho i okrajově ovlivňující, vzpomínky v samotném snu pronikající ve stejnou chvíli i do objektivního obrazu jako odraz v zrcadle). Vávra využil hru světla a stínu, která ozvláštňuje prostor celého snímku, pro zvýšení pocitu iracionality použil mlhavé scény, dvojexpozice nebo zatmívání. Snímek díky těmto technickým postupům získává rysy expresionistického zpracování.

Zajímavé jsou aktualizační prvky určité dobové tendence (socialisticky smýšlející postavy nebo symboly nacismu), buržoazie v podobě voskových figurín čekající na další válku; následně i aktualizovaná náznakovost světové katastrofy. Celý děj je doprovázen dramatickou hudbou, v které se objevují i elektronické prvky (vysokofrekvenční zvuky).

Vávra se snaží využít všech literárních principů, které mu Čapek díky své filmové zkušenosti přímo nabízí (temné výjevy, zamlžené imaginární obrazy, akční scény i romantika), navíc je ve svém duchu ještě dál rozpracovává (francouzský poetismus, film noir).

Součástí komparativní analýzy filmu a románu bylo vyhledání jemných rozdílů ve zpracování děje (nádraží a pošta v Týnici), poukázání na absenci některých pasáží (Prokopovy sny, popisy milostných scén). Redukce románu je vzhledem k délce filmového snímku samozřejmá (film by při zachování trval minimálně 3 hodiny). Metodu komparativní analýzy hodnotíme v tomto případě jako vhodně zvolenou. Tímto srovnáváním jsme našli některé

rozdíly ve zpracování (funkce postav, tematičnost, žánrovost) a díky tomu docílili kýžených požadavků, které jsme stanovili v úvodu práce.

Kapitola věnovaná postavě inženýra Prokopa sleduje rozdíly v jeho jednání a charakteru. Filmový hrdina vystupuje v podstatně jiné podobě, než je tomu v předloze. Vávra pojal Prokopovo hledání dívky v závoji jako jeden horečnatý sen, proto se upustilo od zakomponování těch snů, které v knize tvořily podstatnou část příběhu. Vzhledem k povaze filmu (audiovizuální kanál, při kterém vidíme a nemusíme si představovat), byly literární postavy konkretizovány, a v důsledku toho ztratily své motivy a emblémy, kterými byly v románu určeny. V rámci pojednání filmových technických postupů uplatněných při realizaci některých románových obrazů jsme poukázali na filmové možnosti introspekce (např. point of view shot).

Porovnáme-li tematickou výpověď filmu s dobovými historickými událostmi, jež se po roce 1948 udály, lze Vávrovu adaptaci označit v určitém ohledu rovněž za prorockou. Druhá světová válka sice skončila, ale za dveřmi už byla další – studená válka. A v té hrála právě atomová bomba klíčovou roli.

Otakar Vávra zpracoval Čapkův *Krakatit* ještě v pozdějších letech. Filmová adaptace z roku 1980 nese název *Temné slunce* a na první pohled je zjevné, že se jedná o politicky angažované dílo. Vávra převzal téma zkázy jaderné zbraně, ale myšlenku zaktualizoval s užitím velmi ideologických motivů (zkáza světa je možná jen díky zloduchům ze západního světa). Jestliže v první adaptaci vsadil režisér děj do horečného snu, v tomto zpracování se děj odehrává zpět v realitě. *Krakatit* je v tomto snímku název pro neutronovou bombu. Návodů na výrobu této zbraně se chtějí zmocnit západní imperialisté, aby mohli bojovat proti sdružení lidových států. Velmi karikaturně pak vyznívají repliky známé z románu objevující se v prostředí střílejího vrtulníku, sportovních aut a květinových dětí. Dílo nebylo kritikou příliš přijímáno a sám režisér přiznává, že tento pokus o další aktualizaci nebyl vhodný.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

PRIMÁRNÍ LITERATURA

ČAPEK, Karel (1947): *Krakatit: fantastický film*. (Praha: Státní výroba celovečerních filmů, výrobní skupina: Karel Feix), 210 stran.

ČAPEK, Karel (1957): *Krakatit*. 12. vyd., (Praha: Československý spisovatel), 309 stran.

ČAPEK, Karel (1958): *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život* (Praha: Československý spisovatel), 418 stran.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

AUJEZDSKÝ, Pavel (2009): *Od knížky k televiznímu filmu: úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*, 1. vyd. (Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně), 57 stran.

ABBOT, H. Porte (2002): *The Cambridge Introduction to the Narrative* (Cambridge : Cambridge University Press), s. 66.

BAZIN, André (1979): *Co je to film?* (Praha : Čs. filmový ústav), 240 stran.

BLUESTONE, George (2003): *Novels into Film* (Baltimore : Johns Hopkins University Press), s. 48.

BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin (2004): *Film Art. An Introduction*, 7. vyd. (New York: McGraw-Hill), s. 85 – 86.

BROOK, Petr (1996): *Pohyblivý bod: Čtyřicet let divadelního výzkumu 1946 – 87* (Praha: Ypsilon), 246 stran.

BUBENÍČEK, Petr (2007): *Mezi slovem a obrazem: teorie a praxe filmové adaptace literárního díla* [online], Disertační práce, (Brno: FFMU), Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/6978/ff_d/>.

BUBENÍČEK, Petr (2010): Filmová adaptace, Iluminace č. 1, in *Iluminace* (Praha: Národní filmový archiv), 176 stran.

BUBENÍČEK, Petr (2010b) Proměny myšlení o literatuře ve filmu, in Stanislava Fedrová: *Česká literatura v intermediální perspektivě: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 135-144.

BURIÁNEK, František (1978): *Karel Čapek*. (Praha: Melantrich), 303 stran.

ČAPEK, Karel (1971): *Marsyas čili Na okraji literatury* (Praha: Československý spisovatel), 185 stran.

- ČESÁLKOVÁ, Lucie (2006): *Adaptace*, in *Cinepur*, roč. 15, č. 47, s. 46-47.
- ECO, Umberto (2004): *O literatuře*, 1. vyd. (Praha:Argo), 313 stran.
- ELLIOTT, Kamilla (2003): *Rethinking the Novel/Film Debate* (Cambridge : Cambridge University Press) 127 stran.
- GENETTE, Gérard (2003): *Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)*, Přel.Natálie Darnadyová, in *Česká literatura*, roč. 51, č.3,4, s. 302 – 327, 470 – 495.
- HUTCHEON, Linda (2012): *Teória adaptácie*, 1. vyd. (Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně), 246 stran.
- CHATMAN, Seymour (2000): *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*, 1. vyd. (Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého), 259 stran
- CHATMAN, Seymour (2008): *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu* (Brno: Host), 328 stran.
- JANIEC-NYITRAI, Agnieszka (2008): *Héros v rouše vědeckém. Hrdina Čapkova Krakatitu v kontextu velkých individualistických mýtů. Legendy a mýty české a slovenské literatury* (Praha), [online], Dostupné z <<http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2007/sbornik>>
- JOST, François (2004): *A Companion to Literature and Film*, 1. vyd. (Malden : Blackwell Publishing), s. 74.
- KRÁLÍK, Oldřich (1972): *První řada v díle Karla Čapka*, 1. vyd. (Ostrava: Profil), 209 stran.
- MACUROVÁ, Alena, MAREŠ, Petr (1993): *Text a komunikace: jazyk v literárním díle a ve filmu* Vyd. 1. (Praha: Univerzita Karlova) 173 stran.
- MÁLEK, Petr (1991): *K pojmu konkretizace v literatuře a filmu*, in *Iluminace*, roč. 3, č. 2, s. 3 - 14.
- MARCUS, J. Millicent (1993): *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press), 328 stran.
- McFARLANE, Brian (1996): *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*, 1. vyd. (Oxford: Clarendon Press), 279 stran.
- MOCNÁ, Dagmar (1994): *Čapkův Krakatit a populární epika*, in *Česká literatura*, roč. 42, č. 6, s. 584–599.
- MONACO, James (2004) *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*, 1. vyd. (Praha: Albatros), 735 stran.
- MRAVCOVÁ, Marie (1990): *Literatura ve filmu*, 1. vyd. (Praha: Melantrich), 188 stran.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1958): *O Karlu Čapkovi a jeho Krakatitu*. In Karel Čapek: *Krakatit* (Praha: SNKLHU), s. 307–331.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (2003): Studie [II] Ed.: Červenka, Miroslav – Jankovič, Milan (Brno: Host), s. 339 – 432.

POHORSKÝ, Miloš (1972): Noetické romány Karla Čapka, in: *Česká literatura*, roč. 20, č. 6, s. 522–538.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith (2001): *Poetika vyprávění*, 1. vyd. (Brno : Host), 176 stran

STAM, Robert (2005): Introduction: The Theory and Practice of Adaptation, in Robert Stam: *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. 1. vyd. (Malden: Blackwell Publishing) s. 8.

TODOROV, Tzvetan (2000): *Poetika prózy*, 1. vyd. (Triáda : Praha), 333 stran

STROHSOVÁ, Eva (1966): Román pro služky a Čapkovo směřování k epičnosti, in: Miroslav Červenka et al.: *Struktura a smysl literárního díla: sborník studií*. 1.vyd. (Praha:Československý spisovatel), 227 s. 126 -142.

VÁVRA, Otakar (1982): *Zamyšlení režiséra*, 1. vyd. (Praha: Panorama), 319 stran.

PŘÍLOHA 1

KRAKATIT

Režie: Otakar Vávra

Scénář: Jaroslav Raimund Vávra, Otakar Vávra

Kamera: Václav Hanuš

Střih: Antonín Zelenka

Hudba: Jiří Srnka

Hráli: Karel Höger (chemik inženýr Prokop), Florence Marly (princezna Vilemina), František Smolík (MUDr.Tomeš, venkovský lékař), Nataša Tanská (Anči, dcera MUDr.Tomeše), Miroslav Homola (ing.Jiří Tomeš, Ančin bratr), Jaroslav Průcha (listonoš), Jiří Plachý (D'Hémon), Eduard Linkers (exponent Carson), Bedřich Vrbský (baron Rohn, generální ředitel), Karel Dostal (profesor chemie), Vlasta Fabianová (žena se závojem/členka bandy), Bohuš Hradil (Jan Holz, Prokopův strážce), František Vnouček (anarchista Rosso), Vítězslav Boček (laborant u ing.Tomeše), Jiřina Petrovická (vrchní sestra), Jaroslav Zrotal (lékař), Zvonimir Rogoz (předseda shromáždění), Antonín Jirsa (uniformovaný muž), Magda Kopřivová (komorná princezny), členové ruské rodiny Romanovců (aristokratičtí vládci Baltinu), Zdeněk Hodr (velitel stráže), Ann Sortreed (Angličanka), Margarete Previtali (Italka), Stojanka Mustafafova (Bulharka), Tsiao-Jeh (Číňan), Margaret Amakof (Kalmyčka), Čebch Čančinov (Kalmyk), Di Lazari (italský hrabě), Di Malignati (italský hrabě), František Marek (strážce v Grottupu)

Premiéra: 9. dubna 1948

Stopáž: 106 min.

