

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra Filmových studií

Bakalářská práce

Dan Maršálek

Čtení a pozorování *Případu pro začínajícího kata*

Reading and observing the *Case for the New Hangman*

Vedoucí práce

Doc. PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.

Praha 2020

Poděkování

Děkuji rodině, která mě podporovala, předně babičce, která se západem přečetla jednu z prvních verzí. Dále děkuji všem, kteří mě v přátelských konverzacích vyslechli, jmenovitě DJ Glutamátovi, s nímž jsem diskutoval všemožné, panu Radhošťovi a Haně Půlkové, kteří mě pobídli ke srandovní přednášce o tématu připravovaného textu a Jiřímu Angerovi za doporučení Kovácse a Benjamina. Hlavní poděkování však patří Kateřině Svatoňové za její vždy konstruktivně kritický úsudek a za ohleduplné vedení nejen při psaní této práce, ale i v průběhu celého studia, kéž by na vysokých školách bylo více takových pedagogů. Nakonec největší poděkování náleží Terezce, která snáší mé výstřednosti, měla jako vždy pravdu a bez jejíž trpělivosti i netrpělivosti by tato práce nevznikla.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 29. července 2020

Dan Maršálek

Klíčová slova

Případ pro začínajícího kata; Pavel Juráček; Alegorie; Modernismus; Naratologie; Genologie; Československá nová vlna.

Abstrakt

Tento text se zabývá rozbořem filmu *Případ pro začínajícího kata* (1969, Pavel Juráček) z hlediska toho, jakým způsobem naplňuje žánr alegorie, potažmo jeho modernistickou subžánrovou variantu. Oproti dřívějším studiím, které zkoumaly stejný film, vysvětluje tento text jeho hlavní rysy v jejich konceptuální složitosti dané dominantním strukturním jádrem, jenž vyplývá ze subžánrového nastavení. Výsledkem této studie je v první řadě podchycení specifčnosti daného filmu, jenž je důležitou součástí kulturního dědictví české kinematografie. Tři vedlejší dopady studie jsou: Přehled o textech souvisejících se zkoumaným filmem. Komparativní a kritická analýza vybraných literárních teorií zaměřených na pojem alegorie a jejich následné přenesení do oblasti filmu. A vystavení genologického modelu modernistické alegorie, který je funkční charakteristikou pro jeden ze dvou dominantních trendů československé umělecké kinematografie 60. let – takzvané „československé nové vlny“. Tento text je teoreticko-analytickým filmově-vědným zkoumáním *Případu pro začínajícího kata* v genologicko-naratologické metodologii.

Key words

Case for the New Hangman; Pavel Juráček; Allegory; Modernism; Narratology; Genology; Czechoslovak New Wave.

Abstract

This text is concerned with an analysis of the film *A Case for the New Hangman* (1969, Pavel Juráček) in the viewpoint of the way, how does it fulfill the allegory genre, or more precisely its modernist variation. Compared to the former texts, which were focused on the same film, this text explains the main features of the film in their conceptual complexity, which is induced by the film's structural kernel, which is the consequence of the subgenre setting. The main outcome of this study is the underpinned specificity of the film, which is an important component of the cultural heritage of Czech cinematography. Three subordinated outcomes are: Survey in the texts which are related with the scrutinized film. Comparative and critical analysis of chosen theories of literature concerned with the notion of allegory and afterwards the transfer of them to the field of film. And building up the genology model of modernist allegory, which is a functional characteristic of one of the two dominant trends of the Czechoslovak art cinematography of the 60. – the so called „Czechoslovak New Wave“. This text is theoretically analytical film study research of the *Case for the New Hangman* in genological and narratological methodology.

Osobní předmluva.....	8
1. Struktura práce.....	10
2. Historický kontext.....	10
I. Úvod k Případu pro začínajícího kata.....	15
1. Intertexty.....	15
2. Paratext.....	16
3. Metatexty.....	16
4. Hypertext.....	19
5. Architextualita.....	20
6. Intermedialita.....	28
II. Úvod do teorie alegorie.....	30
1. Základní definice.....	30
2. Estetika.....	32
3. Literární věda.....	34
4. Kognitivní lingvistika.....	38
5. Kritické shrnutí.....	40
6. Úplná definice.....	43
III. Alegoričnost v <i>Případu pro začínajícího kata</i>	47
1. Pojetí žánru.....	47
2. Hlavní hrdina.....	49
3. Možnosti čtení.....	53
4. Spiritualita.....	54
5. Proměny alegorických postav.....	57
6. Alegorická fikce.....	61
7. Alegorické prostředí.....	63
8. Předměty.....	67
9. Časové vrstvy Domu.....	72
10. Základní posloupnost.....	74
11. Formy kauzality.....	77
12. Alegorický čas.....	83
13. Kontinuita.....	84
14. Závěr.....	87
Doslov aneb Cesta někam jinam.....	90
Seznam použitých pramenů.....	92
1. Monografie.....	92
2. Periodika.....	94

3. Internetové zdroje.....	95
4. Filmografie.....	95
5. Literatura.....	96

Osobní předmluva

V této práci se zabývám jedním filmem, a to *Případem pro začínajícího kata* z roku 1969 autora Pavla Juráčka. Film zkoumám jako projev žánru modernistické alegorie. Badatelskou otázkou lze vypsát následovně: Jakým způsobem se v *Případu pro začínajícího kata* projevuje alegoričnost? Tento text je teoreticko-analytickou filmově-vědeckou studií naratologicko-genologického charakteru.¹ V Československu 60. let zkoumaný film nebyl ojedinělým naplněním daného žánrového nastavení, vedle ironického realismu se jednalo o jeden ze dvou výraznějších trendů tehdejší umělecké kinematografie. Mnoho strukturních prvků a dominantních strategií, které budou níže popsány, tak z velké části vysvětlují další filmy, které spadají pod zmíněný subžánr. Doposud nevznikla studie, jenž by s výhradně soustředěným zaměřením a na teoretickém podkladu popsala poetiku filmů-alegorií. Tento text tak zaplňuje prázdné místo ve studiu „československé nové vlny“.

Případ pro začínajícího kata dokončil Juráček ve věku čtyřiatřiceti let. Nedlouho po-té byl z důvodů probíhající politické normalizace mezi tvůrcem a Filmovým studiem Barrandov (dále jen „FSB“) rozvázán pracovní poměr a k oficiální tvorbě a režii se již nevrátil. Juráček byl původně novinářem a bytostným literátem. V 60. letech se primárně věnoval scenáristice a dramaturgii, profesně se však dal také na režii. Mezinárodně se proslavil debutovou a středometrážní *Postavou k podpírání*, kterou roku 1963 spolurežiroval s Janem Schmidtem. Úspěšně na ni navázal filmem *Každý mladý muž* roku 1965, který již režíroval samostatně. *Případ pro začínajícího kata* je jeho třetím a posledním autorským dílem. Jeho filmy byly po konci 60. let normalizátory vytlačeny na kulturní okraj. Pavel Juráček zemřel v nedožitých čtyřiapadesáti letech v květnu 1989 těsně před změnou politického režimu. Nedožil se tak znovu-uvádění svých filmů, stejně tak celkově obnoveného zájmu o svůj odkaz, jenž nastal po roce 1989. Jeho nejvíce diskutovaným dílem je *Deník*, jenž dohromady utváří tisícistránkové záznamy, které si vedl od 50. až do 80. let, a v nichž si vybudoval autentický a strhující pomník. V nakladatelství Torst vychází v současnosti úplné souborné vydání *Deníků*, čtvrtý a poslední svazek se teprve chystá.² Pohled z druhé strany na osobnost Juráčka

1 „Naratologie“ je vědou zabývající se vyprávěním. „Genologie“ je vědou zabývající se žánry.

2 Edici připravuje Marie Kratochvílová.

Juráček, Pavel: *Deník I. 1948–1956*. Praha: Torst 2017; *Deník II. 1956–1959*. Praha: Torst 2017; *Deník III. 1959–1974*. Praha: Torst 2018.

vytvořila jeho třetí žena Daňa Horáková v knize *O Pavlovi*.³ V současnosti také vychází literární edice: *Dílo Pavla Juráčka* Knihovny Václava Havla, jenž vzniká z autorovy pozůstalosti a navazuje na přátelství mezi ním a Havlem. Posledním spisem v edici je souhrnná monografie textů (literární povídka, dvě verze scénáře, krátké vysvětlující texty, explikace, dopisy a deníkové zápisy) k *Případu pro začínajícího kata*.⁴ V rámci projektu Národního filmového archivu: *Digitální restaurování českého filmového dědictví* byly mezi pětadvaceti vybranými filmy *Postava k podpírání*, *Případ pro začínajícího kata* a *Ikarié XB 1* (1963, Jindřich Polák), k níž Juráček napsal scénář.⁵ To vše jsou aktuální události okolo „juráckovského fenoménu“. Navzdory působivosti *Deníku* a problematičností, které se naň váží a navzdory výrazné literárnosti Juráčkova díla celkově, je to právě filmová tvorba, kterou se proslavil ve své době, kdy ještě nebyly známy jeho osobní sešity. Teprve skrze to získávají deníky a morální konflikty na zajímavosti jakožto dokumenty a pikantnosti o filmaři, jenž byl aktivní součástí československé nové vlny. Tento text tak doplňuje aktuálně se utvářející obraz Juráčkova díla z uměnovědné perspektivy.

Případ pro začínajícího kata je co do kulturní hodnoty filmem srovnatelným se svými hlavními vlivy, které v sobě spojil a dohromady transformoval v originální celek: Absurdní poetiku a ideologickou pseudoskutečnost dramatu Václava Havla; odcizení, znepokojení, mysterióznost a drásavou neurčitost románů Franze Kafky; tradiční alegorickou formu *Labyrintu světa a ráje srdce* (1631) Jana A. Komenského; a ze zahraničních inspirací poťouchlý a satirický svět *Gulliverových cest* (1726) Jonathana Swifta, jichž je daný film volnou adaptací; a příběhové strategie a dětské vidění v logice nesmyslu *Alenky v říši divů* (1865) Lewise Carrola. Hlavní kvalitou *Případu pro začínajícího kata* je střet pohledů a různých výkladů s nemožností dospět k jednoznačnému vysvětlení. Dílo nabízí množství způsobů, jak mu porozumět, vybízí k interpretačním dobrodružstvím a v jádru je právě o

3 Horáková, Daňa: *O Pavlovi*. Praha: Torst 2020.

Vycházím z recenze Martina Šrajera. Knihu, jenž vyšla během finalizace této práce, jsem zatím bohužel nečetl. Šrajer, Martin: *Pravda o Pavlovi*. In: Filmový přehled. WWW: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/pravda-o-pavlovi>> [Navštíveno: 27. 6. 2020]

4 Cílem edice je zpřístupnit Juráčkovu literární tvorbu (scénáře, povídky, poznámky, úvahy, poezii a eseje). Editorovsky ji připravuje Pavel Hájek.

Hájek, Pavel (ed.): *Pavel Juráček. Případ pro začínajícího kata /podobenství 1966–1968/*. Knihovna Václava Havla: Praha 2020.

5 Česálková, Lucie (ed.): *Zpět k českému filmu. Politika, estetika, žánry a techniky*. Praha: Národní filmový archiv 2017. Sborník vychází v návaznosti na projekt. Mimo publikaci je možno o projektu číst na internetových stránkách. WWW: <<http://eea.nfa.cz/>> [navštíveno 27. 6. 2020]

daném vlastním hledání, individuálním dourčováním naznačeného a o nevyhnutelné konfrontaci s nemožností toho dosáhnout v úplnosti.

1. Struktura práce

Struktura této práce sestává ze tří částí: **Kapitola I.** je vstupním přehledem ke zkoumanému filmu. Popisují v ní *Případ pro začínajícího kata* v síti jeho základních vztahů k ostatním textům. Vyjeví se tak univerzum, které film obestírá a z jehož logiky by měly vyplývat další podrobnější kategorizační rámce, jenž slouží k jeho porozumění, rozborům a interpretacím. V jádru nacházím koncept alegorie. Rozcestník v podobě díla v jeho transtextuálních vazbách mi zároveň umožňuje zahrnout všechny jeho metatexty – tedy rozборы a interpretace, které se filmem zabývaly přede mnou. **Kapitola II.** je stručným úvodem do základní problematiky teoretického konceptu alegorie. Kriticky zde anotují vybrané teoretické texty 20. a 21. století, které se pojmem zabývaly. Vyjevují hlavní otázky alegorie, jenž se v různých teoretických směrech jeví různými způsoby, přičemž v závěru dospějí k ucelené pracovní definici a k rozlišení mezi: alegorickým principem; alegorickým modelem a alegorickým žánrem. **Kapitola III.** propojuje předešlé dvě kapitoly, je rozbohem alegoričnosti ve zkoumaném filmu. Postupně analyzuji alegorické působení ve filmově-naratologických kategoriích: hlavní hrdina, vedlejší postavy, interpretační roviny, fikce, prostředí, předměty, čas, kauzalita a filmová kontinuita.

2. Historický kontext

Kinematografie a vše s ní spjaté včetně produkce filmů spadalo mezi lety 1945–1989 pod jediný podnik, jímž byl Československý státní film (dále jen „ČSF“). Z hlediska organizace práce vrcholný management zůstával v průběhu období neměnný. Šlo o zástupce státu a ředitelé podniků ČSF a FSB. Jejich úkolem bylo „převádět do praxe shora určované principy kulturní a hospodářské politiky“.⁶ Mezi vrcholným řízením a každodenní prací na filmových projektech se nacházel střední management, jehož hlavní úkoly sestávaly z vývoje scénářů, z dohledu nad sestavováním tvůrčích týmů pro každý projekt zvlášť a z dohledu nad samotnou realizací. Právě zde se projevovaly variace dané aktuální politickou situací. Střední management získal po znárodnění průmyslu podobu několika organizačních jednotek, přičemž ve sledovaném období (1954–1970) jednotky nabyly formy „Tvůrčích skupin“ (dále

⁶ Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 34.

jen „TS“).⁷ Začátkem 60. let nastoupil Pavel Juráček do FSB jako dramaturg TS Šmída-Fikar, aniž by řádně ukončil studium Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění. Roku 1962 došlo k několika zásadním proměnám v kinematografii: (1) ČSF se vymanil zpod ministerstva kultury a školství a postavil se na roveň ostatním ministerstvům. (2) TS získaly vlastní rozpočty, což jim umožnilo flexibilnější rozvrhování vlastních plánů výroby.⁸ (3) A došlo ke zrušení centrální Ideově-umělecké rady a vznikly rady u každé TS zvlášť, přičemž se projevovaly spíše konstruktivními podněty upřímně dramaturgické povahy.⁹ Reorganizace v podobě decentralizace uvnitř FSB vzešla z úvahy nad stavem kinematografie na počátku 60. let, jak doložil Lukáš Skupa hodnotící zprávou ČSF, v níž je psáno, že české filmy jsou „jednotvárné, průhledné a nudné“ a proto nemohou prorazit na zahraničních trzích.¹⁰ Pozitivní výsledky se dostavily již roku 1963, kdy se domácí filmy staly nebývale úspěšnými na zahraničních soutěžních festivalech a jedním z těchto filmů byla *Postava k podpírání*. Juráčekův debut spolurežirovaný se Schmidtem je politicko-modernistickou alegorií, která filmovými symboly vyobrazuje deziluzi Stalinova kultu a byrokratického aparátu v jejich kafkovské absurditě. Roku 1965 vyrukovala Hlavní správa tiskového dohledu (dále jen „HSTD“) – nejdůležitější vnější úřad pro filmovou kontrolu – se stížností na dosavadní fungování cenzurní soustavy (jedním z exponovanějších filmů byla i *Postava k podpírání*),¹¹ což vedlo ke zpřísnění, které se dotklo následně vyvíjených filmů. Na Barrandově bylo v daném období několik pozastavených projektů včetně *Případu pro začínajícího kata*.¹² Ač ke schválení literárního scénáře daného filmu došlo 26. 1. 1967,¹³ o dvanáct dní později byla situace jiná. Dne 8. 2. 1967 si Juráček do *Deníku* poznamenal:

7 V průběhu zestátněné kinematografie se ve Filmovém studiu Barrandov projevilo šest takových organizačních modelů s odlišně delegovanými pravomocemi a s různě limitovanou mírou autonomie.

Tamtéž, s. 63–112.

8 Výdělek z exploatace byl stále rovnoměrně přerozdělován. Nicméně se jednalo o další krok k posílení autonomie, neboť v předešlém období byly finance přidělovány TS až na základě schválených látek.

Tamtéž, s. 96–97.

9 Tutu radu sice nahradila podobná Ústřední filmová rada Československého filmu, která byla nadřízená TS a jejich Ideově-uměleckým radám, ale o jejím fungování se nedochovaly téměř žádné materiály. Pravděpodobně byla čistě formální povahy.

Skupa, Lukáš: *Vadí – Nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 57.

10 Podle: *Informace o stavu a hlavních problémech čs. hraného filmu*, Praha, leden 1962. NA, f. ÚV KSČ 02/4, sv. 224, a. j. 378/4, s. 1.

Tamtéž, s. 93–94.

11 Tamtéž, s. 105.

12 Tamtéž, s. 142–145.

13 Podle: Výrobní list. 15. 12. 1969. NFA, ÚŘ ČSF, R18/BI/4P/4K.

Čechová, Briana: *Začínající kat jako postava k podpírání. Příběh vzniku, uvedení a odezvy díla Pavla Juráčka*. In: Česálková, Lucie (ed.), cit., s. 71.

Včera si Poledňák pozval vedoucí tvůrčích skupin a oznámil jim, že s okamžitou platností zakazuje tři scénáře. Jirešův, Evaldův – a můj. Řekl, že to jsou poslední kapky, jimiž přetekl pohár. A tak se přede mnou rozprostřelo prázdno. Tři roky jsem myslel na něco, co náhle ztratilo smysl. Nemám ponětí, co budu nyní dělat.¹⁴

Ředitel ČSF Alois Poledňák tehdy usiloval o předcházení problémů s vnějšími orgány cenzury.¹⁵ Ačkoli byl zkoumaný film zařazen do dramaturgického plánu pro rok 1967, nebyl v důsledku zvýšené vnitřní seberegulace vpuštěn do dalších fází výroby a musel počkat až na Pražské jaro:

Krátké období od ledna do srpna roku 1968 je charakterizováno společenskou dynamikou, která směřovala k demokratizaci a liberalizaci politického režimu. Proti reformním tendencím však zasáhl Sovětský svaz a v noci z 20. na 21. 8. téhož roku vpadly do Československa vojska Varšavské smlouvy a byl zahájen proces normalizace. Ke konsolidačním obměnám ve vedení kinematografie došlo ale trochu později.¹⁶ Než se podařilo národní podnik centralizovat, instalovat vnitřní seberegulaci a vrátit estetiku zpátky do 50. let, ze setrvačnosti ještě chvíli dobíhal určitý vývoj. Vzrušené aktivitě dopomohly předně dva faktory: (1) Na začátku roku 1968 přestala fungovat cenzurní soustava. HSTD se v lednu transformovala do Ústřední publikační správy a tento nejdůležitější článek soustavy zanikl o dva měsíce později v březnu 1968, tedy ještě před oficiálním zrušením cenzury v červnu toho roku,¹⁷ a když 26. 9. 1968, měsíc po příjezdu tanků, vznikl Úřad pro tisk a informace, cílily jeho zásahy především na tisk, televizi a rozhlas, tedy tam, kde šlo bezprostředněji korigovat kulturní obsahy, na rozdíl od zdoluhavých výrobních procesů v kinematografii.¹⁸ Jenže ač zdoluhavé, tak přesto se výrobní plány na Barrandově dynamicky přizpůsobily polednové a posrpnové situaci. (2) Druhým důležitým faktorem byla nakrátko posílená autonomie FSB. Ředitel ČSF Poledňák se v květnu 1968 vzdal schvalovacích pravomocí, které tak delegoval pouze na studio a tehdejšího ředitele Vlastimila Harnacha.¹⁹ Etapu 1968–1970 ve FSB lze vnímat jako „krátké

14 Lukeš, Jan (ed.) – Juráček, Pavel: *Deník (1959–1974)*. Praha: Národní filmový archiv 2003, s. 492, 8. 2. 1967. Druhé dva zmíněné filmy byly *Žert* (1968) Jaromila Jireše a *Farářův konec* (1968) Evalda Schorma.

15 Skupa dle výpovědí pamětníků naznačil, že Poledňák působil spíše konformně a řídil se dle situace. Naopak o řediteli Barrandova, Vlastimilu Harnachovi se mnozí vyjadřovali pozitivně, dokonce dle režiséra Vojtěcha Jasného, „by bez něj žádná nová vlna nebyla.“ (Rozhovor s Vojtěchem Jasným vedl Lukáš Skupa v roce 2010.) Skupa, Lukáš, cit., s. 50–51.

16 Ředitele ČSF Aloise Poledňáka vystřídal 23. 9. 1969 Jiří Purš, na pozici ústředního dramaturga FSB nastoupil Ludvík Toman 1. 12. 1969 a po dvou obměnách se od 26. 10. 1969 na postu ředitele FSB udržel Miloslav Fábera.

17 Tamtéž, s. 67.

18 Tamtéž, s. 163.

19 Tamtéž, s. 165.

politické vakuum“ (Briana Čechová)²⁰ nebo období „mezi starým a novým“ (Skupa),²¹ které se vyznačovalo absentující cenzurou a pomalu postupující konsolidací společnosti. Perioda se tak jeví jako paradoxní umělecký vrchol zestátněné kinematografie. Do výrobních plánů se vrátily do té doby pozastavené projekty: *Žert* (1968, Jaromil Jireš), *Farářův konec* (1968, Evald Schorm) a *Případ pro začínajícího kata* a zároveň vznikly filmy, které by pravděpodobně v jiných okamžicích přes čtyřicet let trvajících monopolu nemohly být realizovány kvůli svému politickému sdělení jako *Všichni dobří rodáci* (1968, Vojtěch Jasný); *Den sedmý, osmá noc* (1968, Evald Schorm); *Kladivo na čarodějnice* (1969, Otakar Vávra); *Skřivánci na niti* (1969, Jiří Menzel) nebo *Ucho* (1970, Karel Kachyňa). Realizovaly se tak umělecky náročnější díla bez cenzurních a ekonomických omezení. Paradoxní vrchol to je kvůli potlačenému Pražskému jaru a úpadku ve společenskou beznaděj.

Období bylo také vrcholem profesní kariéry Juráčka. Jakmile se začátkem roku 1968 poměry uvolnily, vrátil se Ladislav Fikar (vedoucí dramaturg TS Šmída-Fikar) na ředitelský post Československého spisovatele.²² Na uvolněné místo se nejdříve počítalo s Juráčkem, ale nakonec do skupiny nastoupil František Daniel a 1. 6. 1968 vznikla nová TS. Do ní jako šéfproducent nastoupil Jaroslav Kučera a její složení sestávalo z progresivnějších dramaturgů Šmídovy skupiny. TS Juráček-Kučera měla za úkol pokračovat v rozvoji nové vlny.²³ Uvolnění roku 1968 znamenalo opětovné zahájení výroby *Případu pro začínajícího kata*. Také již nebylo bráněno otištění Juráčkovy *Explicace* v časopise *Film a doba*. Již v rámci nově vzniklé šesté TS byl v srpnu 1968 dokončen technický scénář a následovaly průzkumy realizace. Po vojenské intervenci byly přípravy opět pozastaveny, ale od 2. 1. 1969 byla výroba znovu zahájena a 29. 12. téhož roku byla Ústřední půjčovně filmů předána hotová kopie.²⁴ Nabízí se srovnání *Postavy k podpírání* z roku 1963 a posledního *Případu pro začínajícího kata* z roku 1969: Od 550.000 Kčs finančních nákladů za *Postavu k podpírání* k 6.110.000 Kčs za *Případ pro začínajícího kata*.²⁵ Jde o šestiletý skok od nadějného a drobného počátku k prestižnímu

20 Čechová, Briana, cit., s. 82.

21 Skupa, Lukáš, cit., s. 165.

22 Z pozice ředitele Československého spisovatele byl vyhozen koncem 50. let po aféře ohledně vydání *Zbabělců* Josefa Škvoreckého.

23 Szczepanik, Petr, cit., s. 289.

24 Výrobní list k *Případu pro začínajícího kata* ze dne 15. 12. 1969. NFA, ÚŘ ČSF, R18/BI/4P/4K, jako příloha č. 16. Vandas, Martin: *Případ Vlídne bludičky*. Diplomová práce, vedoucí: Přádná, Stanislava. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmové vědy 1998.

Čechová, Briana, cit..

25 Výrobní list k *Postavě k podpírání* ze dne 30. 9. 1963 v příloze č. 6. A příloha č. 16.: Výrobní list *Případ pro začínajícího kata* ze dne 15. 12. 1969. NFA, ÚŘ ČSF, R18/BI/4P/4K.

Vandas, Martin, cit..

projektu, jenž nedbal ekonomických zřetelů tváří v tvář závěru „zlatého období“. První film Juráček realizoval jako dva roky působící dramaturg, a protože s režii neměl jako scenárista zkušenosti, podílel se na autorství s absolventem daného oboru. Třetí a poslední film režíroval sám jako šéfdramaturg skupiny za mezičasu téměř absolutní autonomie studia, kdy za své dílo vyčerpал přibližně trojnásobek tehdy běžných nákladů.

TS byly rozpuštěny 1. 3. 1970 a jejich Ideově-umělecké rady o měsíc a půl dříve. Tak se náhle rozpadla tato „hustá síť vzájemných mezilidských a tvůrčích vazeb,“ která se „budovala dlouhá léta.“²⁶ Filmy z období 1968–1970 pak byly rozděleny do tří skupin: (1) Zcela nevhodné, které putovaly do pomyslného „trezoru.“ (2) „Potenciálně trezorové,“ jak je nazval Štěpán Hulík, neboť sice nedostaly distribuční zákaz, ale byly uváděny omezeně a doprovázela je zvláštní propagační strategie: buď žádná nebo případně negativní v podobě recenzí anebo se naopak filmy neuváděly, ale v tisku se psalo, jako by v kinech byly. (3) A nezávadné filmy. *Případ pro začínajícího kata* spadal do druhé skupiny, jeho neoficiální premiéra se uskutečnila 3. 7. 1970. Film byl následně uváděn omezeně a bez propagace.²⁷ Juráček si tehdy zapsal do deníku:

Je mi čím dál hůř. Těžko vědět, až kam vede ta cesta, kterou jsme si nevybrali.

Gulliver se dostane spíše do dějin, než do kin...

Kdesi bylo rozhodnuto, že celá generace musí být zapomenuta.²⁸ [19. 2. 1970]

26 Hulík, Štěpán: *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011, s. 132–133.

27 Čechová, Briana, cit., s. 75.

Hájek, Pavel: *Zajedou kočku, která má kalhoty, sako a kravatu*. In: Hájek, Pavel (ed.), cit., s. 14.

28 Juráček, Pavel: *Deník III. 1959–1974*. Praha: Torst 2018, s. 798.

I. Úvod k Případu pro začínajícího kata

Případ pro začínajícího kata nejdříve pojmu jako komplexní *transtextuální* film, to jest v síti jeho vztahů k různým textům různých mediálních druhů. *Textem* rozumím materiál jakéhokoli média, které užívá znakového systému, aby vypovídalo, tedy film jako *audiovizuální text*. Takový rámec mi zároveň umožní zahrnout již napsané studie, které se konkrétním filmem zabývaly. Gérard Genette definoval model pěti druhů vzájemných vztahů mezi texty: (1) Intertextuální; (2) Paratextuální; (3) Metatextuální; (4) Hypertextuální a (5) Architextuální.²⁹

1. Intertexty

Intertextualita znamená přítomnost textů v textech, nejčastěji v podobě citací nebo aluzí: (1) Zajíc v oblečení, kterého hlavní hrdina v úvodu přejede automobilem odkazuje k *Alence v říši divů* (1865, Lewis Carroll). (2) Muž s kočkou v aktovce odkazuje k *Postavě k podpírání* (1963) – k prvnímu filmu Pavla Juráčka, který spolurežiroval s Janem Schmidtem. (3) „[V]íra Balnibarbských ve strategickou zacílenost laputské vlády a jejich snaha se shodovat se záměry vlády, aniž je znají,“ je podle Jana Kučery „zřetelnou paralelou s postojem obyvatel podzámčí v Kafkově *Zámku* [...]“.³⁰ (4) Ve filmu lze nalézt výtvarné podobnosti, které Juráček zmínil jako inspirace v literární *Explikaci*. (4.A) Náměsíčným a statickým postáváním osob ve filmu se přiblížil „klidné a nostalgické“ obraznosti Paula Delvauxe a (4.B) „hemžení[m] surreálných bytostí uprostřed rafinované krutosti“ k obrazům Hieronyma Bosche.³¹ (5) Holčička jménem Juditka (dcera Juráčka), Dolní ulice a další motivy jsou osobními odkazy, jejichž konotace získávají smysl v kontextu autorova *Deníku*.³² (6) Další znaky, z nichž je fikce utkána, odkazují diváky ke skutečnosti. Omšelé reklamní značky: Kodak, Shell, Cinzano, Otta mýdlo, osobnosti z projekce uvnitř fikce: Gagarin a generál de Gaulle a slovně zmiňované město Monte Carlo nebo Vestfálský mír.

29 Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982. Vycházím ze sekundární literatury: Málek, Petr: *Teorie intertextu a literární kontexty filmu I*. In: *Illuminace* 5, 1993, č. 2, s. 17–19.

Šidák, Pavel: *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha: Akropolis 2013, s. 86–88.

30 Kučera, Jan: *Poetika českého filmu*. Praha: AMU 2016, s. 164.

31 Juráček, Pavel: *Případ pro začínajícího kata. podle motivů Cesty do Laputy a Balnibarbi třetí knihy „Gulliverových cest k rozličným dalekým národům světa“ Jonathana Swifta. Z explikace*. In: *Film a doba* 14, 1968, č. 5, s. 238.

32 Lukeš, Jan (ed.) – Juráček, Pavel, cit..

2. Paratext

Paratextualitou je míněn vztah vedlejších textů, které se nachází mimo fikční svět, s hlavním textem však souvisí a ustanovují kontext, v němž je dílo jako takové vnímáno. U filmů jimi jsou název, úvodní a závěrečné titulky, plakát, či trailer a spadá sem i čtyřstránková *Explikace*, kterou pro *Případ pro začínajícího kata* Juráček publikoval roku 1968 v časopise *Film a doba*.³³ V literární předmluvě uvedl inspirační zdroje, úvahy, motivy a naznačil, jakým směrem se tvůrčí práce na filmu ubírá. Mnohé motivy z *Explikace* se staly určující pro badatelé, kteří se filmem zabývali. Jako formativní autorita působí text v analýzách Martina Vandase³⁴ a Jonathana Owena.³⁵ Vztah mezi *Explikací* a filmem kriticky prozkoumal Jiří Cieslar.³⁶ V roce 2020 vyšla *Explikace* v rozšířené verzi v monografii Knihovny Václava Havla, v níž jsou veškeré texty, které souvisí s genezí zkoumaného filmu, ať už vznikly pro potřeby výrobního procesu nebo se nacházely v autorově osobním archivu. Z do současnosti nepublikované pasáže je vypovídající popsany tvůrčí princip několika rovin připravovaného filmu: (1) „Poezií“ filmu mínil Juráček absurdní a směšné konkrétní motivy fikčního světa; (2) „Poselstvím“ označil významy, jež jsou „součástí druhé roviny“; a (3) „Fabule“ znamenala dramaticko. Přičemž každý nápad Juráček plánoval vyhodnocovat k těmto základním plánům.³⁷ Představa důrazu na „poselství“ a více vrstev poukazuje k alegorické tvůrčí intenci.

3. Metatexty

Metatextualita označuje vztah textu a jeho komentáře. Jako první se k filmu na analytické úrovni vyjádřil **Jan Kučera**, a to ve stejném roce, kdy byl *Případ pro začínajícího kata* uveden do distribuce (1970). Text i jeho první analytický metatext postihla probíhající politická normalizace. Film byl uváděn omezeně v „užším kruhu klubového publika“³⁸ a Kučerův rozbor zamýšlený pro časopis *Film a doba* nebyl publikován.³⁹ Přestože se teoretik zdržel interpretací odkazů k „aktuální zkušenosti z ‚reálného socialismu‘,“ jak napsal Jan Svoboda,⁴⁰

33 Juráček, Pavel, citováno [dále jen „cit.“] ...Z *explikace*, s. 235–238.

34 Vandas, Martin: *Případ Vlíné bludičky*. Diplomová práce, vedoucí: Přádná, Stanislava. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmové vědy 1998.

35 Owen, Jonathan: *Avant-Garde to New Wave. Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York: Berghahn Books 2011.

36 Cieslar, Jiří: „Někde v sobě musím najít film...“. In: Fikejz, Miloš (ed.) – Juráček, Pavel: *Postava k podpírání*. Praha: Havran 2001, s. 21.

37 Juráček, Pavel: *Gulliverova třetí cesta / Klíč k určování trpaslíků*. 1966. In: Hájek, Pavel (ed.), cit., s. 28–29.

38 Blažejovský, Jaromír: *Případ pro začínajícího kata*. In: *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 243.

39 Ulver, Stanislav: *Případ pro začínajícího kata. (Tři poznámky na okraj)*. In: *Dramatické umění* 1, 1990, č. 4, s. 130.

40 Svoboda, Jan: *Jan Kučera a jeho poetika*. In: Kučera, Jan: *Poetika českého filmu*. Praha: AMU 2016, s. 36.

jeho text oficiálně vyšel až roku 1990.⁴¹ Kučera zároveň studii plánoval jako součást sborníku *Poetika českého filmu* – souboru svých teoretických statí a rozborů nové vlny.⁴² Dvaceti dvou stránková analýza *Variace na téma z Jonathana Swifta* (1970) odpovídá Kučerovu strukturálně-dramaturgickému pojetí filmových děl. Jeho rozbor oproti ostatním metatextům zkoumaného vyniká svou precizností a ne-spekulativností. Vzhledem k jasnému teoretickému přístupu popsal složité rozvrstvení fikce a příběhu, množství skladebních motivů, tenzi vzniklou působením protisil a v závěru nabídl interpretaci hlavní významové linie.

Dalším metatextem, který se přímo věnoval *Případu pro začínajícího kata* je dvou stránkové encyklopedické heslo pro odborný filmovědný časopis *Iluminace*, které napsal **Jaromír Blažejovský** roku 1997.⁴³ Metatext je informativní s občasným hodnotícím soudem. Blažejovský navrstvil množství kategorií, čím film je a kam spadá, o čem všem může být a doslovil také o distribučním osudu. Blažejovský odkazoval jak k Juráčkově *Explikaci*, tak ke Kučerově *Variaci na téma z Jonathana Swifta*. Oproti předešlému metatextu nabídl navíc způsob čtení, které si Kučera nemohl dovolit, a to interpretaci konkrétních politických odkazů.

Třetím metatextem je diplomová práce **Martina Vandase** *Případ vlídné bludičky* z roku 1998, v níž se pokusil dokumentovat život a dílo Pavla Juráčka.⁴⁴ Vandas primárně zvolil metodu průzkumu archivních pramenů a rozhovorů s pamětníky, kteří pracovali s autorem na *Případu pro začínajícího kata*. Vedle otázek produkční historie se v dílčích kapitolách obrátil k Juráčkovým dokončeným filmům a k jeho několika nerealizovaným synopsím. V páté kapitole věnoval třináct stran interpretaci *Případu pro začínajícího kata*. Občasně odkázal k předešlým metatextům (Kučery a Blažejovského) a spíše se dovolával *Explikace*, která vedla jeho vlastní výklad. Metatexty Kučery a Vandase se nepřekrývají. Kučera rozbořem postihl strukturu, dramaticčnost, skladební motivy a poskytl výklad téma v nitru díla. Vandas při analýze vždy nastolil určitou odlišnou kategorizaci a od ní se pak postupně odklonil k interpretaci.

41 Dramatické umění 1, 1990, č. 4, s. 133–148.

42 Monografie vyšla až roku 2016.

Kučera, Jan, cit., s. 129, 141.

43 Blažejovský, Jaromír, cit., s. 241–243.

44 Vandas, Martin: cit., s. 5, 6.

Čtvrtým metatextem je esejistická studie **Jiřího Cieslara** „*Někde v sobě musím najít film...*“ (2001). Samotný *Případ pro začínajícího kata* zde nestál v úplném centru zájmu. Cieslarův dvacetistránkový text je předmluvou k posmrtně vydanému sborníku Juráčkových básní, povídek, úvah, scénářů, explikací a vzpomínek jeho známých. Cieslar popsal Juráčkův život, jeho umělecký přístup a dílo. V této souvislosti u zde zkoumaného filmu vykládal původní záměr, tvůrčí proces, Juráčkovu vlastní vnímání a jakým způsobem se vše odrazilo a (ne)naplnilo ve výsledném díle. Cieslarova studie je důsledným pátráním po autorově záměru. Záměr v díle obsažený pak pojal pouze v souvislosti původní intence.⁴⁵ Proto také Cieslar věnoval tolik prostoru *Explikaci*, ale s rozdílem oproti Vandasovi, že její paratextuální vztah k výslednému filmu nevnímal jako autoritativní pro určování konečných významů, ale naopak danou relaci pojal kriticky. Co se týče stylu netíhnul Cieslar k preciznosti a koncepčnosti jako Kučera, ale usiloval o vyjádření impresivního působení filmu. Cieslar k ostatním metatextům (Kučera a Vandas) odkázal pouze v poznámkách pod čarou. S žádným z nich se jeho záběr nepřekrýval, doplnil tak další perspektivu, v níž film uchopit. Z hlediska transtextuality byly pro teoretika zásadní vztahy filmu k: (1) *Postavě k podpírání*; (2) *Explikaci* a (3) *Deníku*.

Pátým metatextem, v němž figuruje *Případ pro začínajícího kata*, je *Poetika postav, typů, (ne)herců* **Stanislavy Přádny** z roku 2002. Jedná se o jednu ze tří studií obsažených v monografii *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, která si kladla za cíl postihnout „poetiku filmové řeči“ dané epochy a ve filmech interpretovat „obraz doby“.⁴⁶ Přádna se zaměřila na strukturní rysy postav několika vybraných filmů. *Případ pro začínajícího kata* se tak ocitl vedle dalších filmů, jemu samotnému se autorka věnovala na třech stranách a s vymezenou perspektivou. Celková studie je rozčleněna do tří větších kategorizačních částí: (1) Fenomén neherectví; (2) Stylizované figury a (3) Psychologické postavy. Druhá kategorie obsahuje podsoubory (2.A) Hravost; (2.B) Imaginativní hra a (2.C) Podobenství. Ačkoli se podkategorie překrývají, *Případ pro začínajícího kata* byl lokalizován v podobenstvích. Konkrétně u Lemuela Gullivera analyzovala Přádna jeho vlastnosti a pracovala s ním v kontextu celku filmu. Následně vybrané scény a některé motivy interpretovala.

45 Umberto Eco rozlišil tři zobecněná stanoviska, která lze zaujmout při analýze a interpretaci, a která vychází ze základního směřování daných činností. Výklad a interpretace jsou hledáním a dovoláváním se autority buď: (1) záměru autora (*intentio auctoris*); (2) záměru v díle obsaženém (*intentio operis*) nebo (3) záměru interpreta (*intentio lectoris*).

Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2004, s. 59.

46 Škapová, Zdena – Přádna, Stanislava – Cieslar, Jiří: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 8.

Šestým metatextem je dvaceti pěti stránková studie *Pavel Juráček's Josef Kilián (1963) and A Case for the Young Hangman (1969): From the Surreal Object to the Absurd Signifier*. Autorem je **Jonathan Owen** a jedná se o třetí kapitolu jeho monografie *Avant-Garde to New Wave. Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties* z roku 2011.⁴⁷ Kniha, nepočítaje úvodní kapitoly, nabídla šest rozborů, jejichž hlavními dvěma cíli bylo: (1) Ukázat vazbu československé kinematografie 60. let na surrealismus a obecněji na uměleckou avantgardu 30. let.⁴⁸ (2) A prozkoumat, o čem vybrané československé filmy vypovídají nejen z povrchního hlediska společensko-politického, ale právě v souvislosti širších témat jako jsou touha, imaginace, identita, jazyk a další. Owen odkazoval k Cieslarovu metatextu a pracoval s paratextuální *Explicací* a *Deníkem*. Ve své stati zkoumal *Postavu k podpírání* a *Případ pro začínajícího kata* zároveň. Juráčkových *autorských* podnětů z *explicace* a *deníkových* záznamů využil jako formativních autorit (v případě idey vytvořit film podobný dětskému vnímání),⁴⁹ ale i se vůči Juráčkovu vymezil (v případě jeho *deníkových* stesků o epigonství Kafky).⁵⁰ Podrobně také četl samotné filmy, s jejichž motivy a strukturálními vlastnostmi značně operoval. Oboje však (autorský přístup a zaměření na dílo samotné) sjednotil v linii vlastní dosazené interpretace. S předešlými metatexty se Owen nepřekryl a pokusil se hlouběji prozkoumat ostatními pouze zmiňované vazby na absurdní dramata 50. a 60. let a na umělecký směr surrealismu. Do svého rozboru navíc zapojil kulturně-politický kontext Československa 60. let. Vytvořil tak analýzu a interpretaci mísicí perspektivy: autorskou, ideologickou, psychoanalytickou, sémiotickou a strukturální, filosofickou a kulturologickou – tedy jednotně film pojal v perspektivě poststrukturalistické.

4. Hypertext

Hypertextualita označuje vztah, kdy je pozdější text odvozen z dřívějšího. Příklady toho jsou parodie, pastiš, adaptace a další. Juráček zkonstruoval svůj film volně podle třetí části *Cest k rozličným dalekým národům světa ve čtyřech dílech, napsal Lemuel Gulliver, zprvu ranhojič, později kapitán na rozličných lodích* Jonathana Swifta.⁵¹ Každá ze čtyř částí původní knihy začíná mořeplaveckou výpravou vypravěče a hlavního hrdiny. Při každé výpravě se Gulliverovi promění plány: jednou loď ztroskotá, podruhé jej posádka zapomene na ostrově,

47 Owen, Jonathan, cit., s. 46–71.

48 Tamtéž, s. 5.

49 Tamtéž, s. 51–53.

50 Tamtéž, s. 52.

51 Původně v angličtině: *Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships.*

pak loď přepadnou piráti a při závěrečném „ztroskotání“ se vzbouří posádka. Gulliver se pak pokaždé octne ve fantastické zemi s nepřírozenými přírodními, společenskými a jinými zákony. Z hlediska základní fikční logiky je kniha vystavena na principech fantaskního cestopisu, na principech důsledků přestupů mezi odlišnými fikčními světy a na principu hrdiny, jako pozorovatele, cizince a spouštěcího prvku, který přichází zvenčí a není obeznámen se specifickými omezeními. Příběhové a dramatické dění vychází ze střetu a překročení hranic do odlišně *modálně* nastaveného fikčního světa. *Modální podmínky* znamenají nevyhnutelně platná globální omezení pro postavy v makrostrukturním celku určité fikce.⁵² Zde dále pasuje koncept *heterogenního fikčního světa* Lubomíra Doležela. Modální heterogenost značí více-domou fikci, v níž jsou oddělené oblasti s odlišnými modálními podmínkami propojeny v jeden fikční celek. V *Gulliverových cestách* je pět základních oblastí: přirozená a čtyři specifické každé části knihy. Jednoduchý příběh (Gulliver ztroskotá, stráví v zemi nějaký čas a vrátí se domů) je vyvážen složitě a rozsáhle propracovanými *modálními operátory* každé oblasti a záladným vypravěčem (kniha neobsahuje dialogy v přímé řeči, vše je součástí Gulliverovy narace). Každý svět má odlišně nastavené modality (někdy přesně opačně, jako předchozí). Hlavními efekty střetů Gullivera a světa jsou pak reflexe, zrcadlení, dovádění do absurdna, zesměšnění a kritika skutečnosti. Z žánrového hlediska je dílo rozprostřeno mezi mnoha kategoriemi. Je politickou satirou, alegorií, bláznivou sci-fi, anti-utopií, parodií mravů, parodií autobiografií, parodií cestopisů, komedií, fantasy, ale i rámovanou esejisticko-filosofickou rozpravou a jak je paradoxně tento předchůdce moderních románů nyní znám nejvíce – je pohádkou pro děti.

5. Architextualita

Architextualita se z pěti transtextuálních vztahů vymyká svou nekonkrétností. Jde o skutečnost, „že text vždy odkazuje k jistým všeobecným pravidlům, podle nichž byl ztvárněn.“⁵³ Architextovost je nejelementárnějším systémem, který vůbec umožňuje všechny ostatní transtextové vztahy. Označuje vztah konkrétního textu k obecným a přesahujícím kategoriím, do nichž dané dílo náleží. U jednoho díla je souhrnem jeho všech obecných kategorií, k nimž se vztahuje.⁵⁴ Jde o kategorie jako jsou výpovědní způsoby, vypravěčské diskurzy, mody a žánry. Zahrnuje ale i mimo-textové skutečnosti,⁵⁵ jako kupříkladu vztah

52 Doležel, Lubomír: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2003, s. 121.

53 Málek, Petr: *Teorie intertextu a literární kontexty filmu I*. In: *Illuminace* 5, 1993, č. 2, s. 18.

54 Šidák, Pavel: *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha: Akropolis 2013, s. 87.

55 Tamtéž.

dvou odlišných filmů promítaných v jednom kině, nebo videokazety různých filmů na jednom stolku. Architext představuje abstraktní, neexistující, ale nutné pozadí pro obecné kategorie. Jednou z kategorií je žánr. V případě žánru je architext jeho „ideálním“ nebo „čistým“ a tedy neexistujícím provedením se všemi jeho ustanovujícími znaky. Každá konkrétní realizace daného žánru je nutně alespoň minimálně „kontaminována“ jinými žánry, konkrétní dobou a autorským vkladem.⁵⁶

Všechny předešlé transtextuální vztahy jsou *potenciální*.⁵⁷ To znamená, že se kupříkladu oblečený zajíc nebo muž s kočkou v aktovce mohou, ale nemusí, podílet na konstituování významů ve filmu. To stejné platí pro znalost *Explikace* a původních *Gulliverových cest*. Bez všech těchto odkazů bude film stále fungovat a nebude mít svůj zamýšlený dopad. Situace *Případu pro začínajícího kata* je navíc specifická tím, že v souvislosti alegorického žánru působí dané odkazy jako domény, k nimž se vnímatelé mohou obracet pro interpretaci, k níž film vyzývá. Zásadní je tak porozumění filmu jako alegorii. Pokud se diváci nebudou zabývat odkazy, nebere to celkovému účinu filmu. Pokud by však nerozpoznali alegoričnost, minuli by se se záměrem díla. Přičemž nemusí nutně jít o vědomé rozpoznání, ale postačí intuitivní. A ani nejde o to, okamžitě dosadit vlastní interpretaci. Míním fundamentální komunikační funkci žánru obecně. Pavel Šidák žánr popsal následujícím způsobem:

Žánr je souhrn recepčně-genetických vztahů a signálů, provázaný systém autorských výzev, čtenářských instrukcí, interpretačních možností i formálních a funkčních složek uměleckého díla svázaný s širším uměleckým i mimouměleckým kontextem. [Žánr] usouvztažňuje popisovaný text s jinými, podobnými texty [...] organizuje texty, vkládá do nich smysl, a to zejména smysl kontextový – teprve umožňuje vnímatelům, aby danému textu vůbec rozuměli.⁵⁸

Pokud shlédnu kupříkladu film *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964) a neporozumím mu jako komediální westernové parodii s muzikálovými scénkami, minu zamýšlený záměr. To stejné platí pro jakýkoli žánr včetně alegorií. Cíl této studie lze definovat, jako zmapování architextuálního vztahu *Případu pro začínajícího kata* k žánru alegorie.

56 Tamtéž.

57 Málek, Petr: *Teorie intertextu a literární kontexty filmu II*. In: *Illuminace* 5, 1993, č. 3, s. 11.

58 Šidák, Pavel, cit., s. 66.

Náleží-li dílo dominantně k danému žánru, závisí to předně na tom, je-li jako *celek* takové.⁵⁹ U alegorického žánru je determinující, pokud je film celkově *o něčem abstraktnějším* nebo *o něčem trochu jiném než na očividné úrovni*. Tato triviální definice alegorie, že *sděluje jednu věc, ale míní tím jinou*, je u ostatních aspektů alegorie problematičtější, avšak v souvislosti prvotní identifikace díla je určující. *Případ pro začínajícího kata* není neškodnou pohádkou o Balnibarbi, Laputě a Lemuelu Gulliverovi, to vše *ilustruje* či *exemplifikuje*, *symbolicky reprezentuje* nebo *alegoricky vypovídá o něčem jiném*. Pro Cieslara byl *Případ pro začínajícího kata* portrétem Československa roku 1969,⁶⁰ a také byl o návratu člověka k sobě samému.⁶¹ Podobně pro Kučera vypovídal „o zápasu člověka o sebeuvědomění“.⁶² Pro Vandase film vypovídal o „bytosné existenciální úzkosti,“ a o „absolutní diskontinuitě mezi světem a bohem“.⁶³ Pro Owena nastavil zrcadlo totalitní společnosti a propojil absurdno se surreálnem.⁶⁴ Dle Blažejovského vyprávěl „rovnou měrou o špatném politickém svědomí, jako o svědomí individuálním, metafyzickém a erotickém.“⁶⁵ Nic z toho film nesděluje jednoznačně přímo v realistických kulisách a s tradiční věrohodností, namísto toho využívá náznaků, implikací, významových zdvojení a abstrakce.

Pojem „žánru“ v sobě zahrnuje množinu konkrétních děl, která do ní spadají.⁶⁶ Stejně tak je zásadní, že žánry jsou určeny vztahy k sobě navzájem.⁶⁷ *Případ pro začínajícího kata* řadím mezi alegorie, které utvářejí natolik distinktivní skupinu kvůli shodnosti svých dominantních prvků a zároveň kvůli tomu, že všechna tato díla lze odlišit od děl ne-alegorických žánrů. Existuje množství dalších filmů, které mají se zkoumaným shodné dominantní rysy, přičemž jejich povaha vyplývá z toho, že jsou alegorické. Daný žánr utváří narativní, fikční a estetické aspekty a také vybízí ke specifické vnímatelské reakci, totiž částečně interpretativní. Ač jsou konkrétní filmy značně individualistické, dohromady shodnými řídicími principy utvářejí žánr:

Postava k podpírání (1963, Pavel Juráček a Jan Schmidt) sice vypráví o muži, který si půjčil kočku a nemohl ji vrátit, ale málokdo by řekl, že je film o dané anekdotě – spíše vyobrazuje kolektivní společenskou hypnózu Stalinova kultu, následující deziluzi, moderní neprostopný

59 Tamtéž, s. 90.

60 Cieslar, Jiří, cit., s. 19.

61 Tamtéž, s. 24.

62 Kučera, Jan, cit., s. 173.

63 Vandas, Martin, cit., s. 48, 52.

64 Owen, Jonathan, cit., s. 50, 71.

65 Blažejovský, Jaromír, cit., s. 243.

66 Šidák, Pavel, cit., s. 72.

67 Tamtéž, s. 70.

byrokratický aparát a roli jedince v něm jako postavy, která řád podpírá. *O slavnosti a hostech* (1966, Jan Němec) není pouze o jakési hostině v lese, ale spíše je variací na mocenské mechanismy. *Kladivo na čarodějnice* (1969, Otakar Vávra) není pouze historickým filmem, ale je také paralelou ke skutečným justičním vraždám v Československu 50. let.⁶⁸ *Vražda Ing. Čerta* (1970, Ester Krumbachová)

[...] vypráví o vztahu osamělé ženy Jí a jejího přítele z mládí Ing. Bohouše Čerta, nebo spíše o nepřekonatelné touze, potřebě moci a nadvlády, souboji mezi ženami a muži a o mnoha stereotypch.⁶⁹

– jak uvedly teoretičky Libuše Heczková a Kateřina Svatoňová. Alegorie byla významným žánrem Československé kinematografie 60. let. Mimo daný časoprostor lze nalézt filmy-alegorie i v jiných geografických nebo historických souvislostech: Adaptace dramatu Karla Čapka *Bílá nemoc* (1937, Hugo Haas) se sice odehrává v neurčité zemi, ale zároveň vypovídá příběh humanistického ideálu ve střetu s válečným fanatismem v kontextu nástupu nacismu v Německu. Italská *Teoréma* (1968, Pier Paolo Pasolini) je o rodinně, kterou navštíví mladík a po jeho odjezdu každý člen rodiny promění svou identitu, přičemž každá z postav je společenskou abstrakcí a mladík je spíše funkcí nebo ideou než postavou. U polského filmu *Ďábel* (1972, Andrzej Żuławski) těžko určit, o čem je na primární úrovni, ale jeho výpověď cílí na šílenství, které vzbuzuje totalitární společnost a její nátlakové metody v duši jedince. *Anna a vlci* (1973, Carlos Saura) vypráví o Evropance, která přichází dělat chůvu do rodinného sídla ve Španělsku, kde se střetne se třemi podivnými bratry a jejich matkou. Spíše je ale o nemožnosti přijmout moderní a svobodné impulsy v zakonzervované autoritářské zemi, která je řízena vlastními stereotypy, militantním fetišismem, rádoby donchuánstvím a pokryteckou religiozitou – to vše jednotlivě reprezentují tři bratři, jejichž všech milovanou matičkou je choré Španělsko. Narativ italské *Velké žranice* (1973, Marco Ferreri) o čtyřech přátelích, kteří se rozhodnou ujít k smrti, je natolik jednoduchý a jistým způsobem nesmyslný, že něco vypovídá o konzumní společnosti. *Elektra a její pravda* (1975, Miklós Jancsó) z Maďarska přenáší antický příběh do pustiny, kombinuje jej s lidovou slavností a v závěru hrdinové odletí vrtulníkem. Film vypráví nadčasový příběh abstraktního souboje krutovládce a utlačovaných.

68 Srovnej: Kučera, Jan, cit., s. 95.

69 Heczková, Libuše – Svatoňová, Kateřina: *Esteřiny vraždy. Zabíjení filmovosti a zrod acinematičnosti*. In: *Illuminace* 30, 2018, č. 1 (109), s. 29.

Alegorický žánr je charakterní tím, že odkazuje a navádí diváky k nalezení další významové úrovně za očividnou a doslovnou narativně-deskriptivní rovinou. Alegorický žánr je z toho důvodu bytostně svázaný s interpretační aktivitou. Také kvůli tomu je žánrem problematickým, neboť kalkuluje s něčím, co v konkrétních dílech není a co teprve mohou dosadit vnímatelé. Tato posílená znaková povaha děl – budu psát o *zvýznamnění*, je ale naopak určující pro mnohé aspekty právě primární roviny, což je tím, co lze objektivněji zkoumat. Koncept žánru alegorie, a detailněji subžánru politicko-modernistické alegorie, je řídícím principem *Případu pro začínajícího kata*. Od něj se teprve všechny ostatní zmíněné rámce a transtextuální vztahy odvíjí a jsou vůbec v takové míře možné.

Ať už **intertextuální** odkazy diváky směřují k *Alence v říši divů*, *Deníku*, *Postavě k podpírání*, nebo vedou k západním značkám či osobám, jsou takové motivy v rámci alegorie bezpříznakové, protože stejným způsobem je zvýznamněná většina dění. Pokud intertextové odkazy probouzí konotace, je to v rámci alegorií stejný proces významového dourčování, jako u motivů ne-intertextuálních. Kučera popsal „migrantní,“ nebo „itinirentní,“ „stěhovavé,“ „archetypální“ či „tradičně umělecké“ nebo „pradávné motivy“.⁷⁰ Dále vytyčil motivy „generační,“ které Blažejovský určitěji vnímal jako politicko-společenské paralely.⁷¹ To vše i s kulturními odkazy utváří jednotnou texturu, z níž je alegorická fikce a narace *Případu pro začínajícího kata* utkána. Alegorie svými příběhy uvádějí v pohyb znaky.

U alegorického žánru nabývají na důležitosti **paratextuální** vztahy. Podle literárního teoretika Anguse Fletchera jsou dva způsoby, jimiž alegoričtí autoři usilují o kontrolu významů jimi užívaného symbolismu: (1) Autor využije průvodcovských postav, které jej zastoupí přímo ve fikci a souběžně s děním jej vysvětlují; nebo (2) Autor vystoupí sám za sebe v předmluvě ke svému dílu či zodpoví otázky kritiků při interview.⁷² České klasické alegorii J. A. Komenského, *Labyrintu světa a ráji srdce* (1663) předchází krátká předmluva *K čtenáři*, jenž vysvětluje hlavní záměr. Stejně tak Juráček, z důvodů žánrových náležitostí, dbal na zveřejnění explikace.⁷³ Vandas, Cieslar a Owen se k *Explikaci* odvolali a všichni jako hlavní klíč považovali Juráčkův model dětského vidění světa. Množství významů výsledného filmu pak domýšleli

⁷⁰ Kučera, Jan, cit., s. 141.

⁷¹ Blažejovský, Jaromír, cit., s. 241–243.

⁷² Fletcher, Angus: *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Princeton: Princeton University Press 2012, s. 319, 320.

⁷³ Dalším faktorem byl také výrobní proces filmů, navíc v komplexu zestátněné kinematografie. Každému psaní scénářů předcházely krátké synopse a explikace, které sloužily jako prvotní krok ve schvalovacím a připomínkovém produkčně-dramaturgicko-cenzurním procesu. Obdobné dokumenty oproti *Případu pro začínajícího kata* ale běžně nebyly publikovány a sloužily pouze zmíněným interním účelům.

právě vzhledem k danému formativu. Juráčková *Explikace* navádí k jedné z možných cest interpretace. Mezi možnými interpretacemi má značnou váhu, ale není definitivní. Předně není s filmem svázána tak úzce, jako u Komenského, kde je předmluva, otočí se strana a následuje hlavní text. Vztah literárního paratextu a textu filmového je potenciální. A dále sama Juráčková *Explikace* vzbuzuje více otázek než odpovědí a než aby sdělila o čem film je, spíše odhaluje tvůrčí metody. A nakonec, veškerá umělecká díla jsou dotvářena každým vnímatelem zvláště a jedinečně, přičemž subžánr modernistické alegorie s tímto aspektem zásadně počítá. Modernistické alegorie usilují o pravý opak ohraničené kontroly významů klasických alegorií. Významy jsou v modernistických alegoriích záměrně neurčité.⁷⁴

Ve všech **metatextech** byl film jako alegorie identifikován, nicméně v žádném nebylo jeho fungování vykládáno v daném rámci. Kučera jako jediný kategorizaci explicitně nezmínil, nicméně v několika jeho textech o jiných filmech, které napsal ve stejný rok, zastával koncept alegorie ústřední postavení.⁷⁵ V jeho analýze *Případu pro začínajícího kata* „pohled odjinud“ znamená *alegorický pohled*. Kučera daný koncept zmínil pouze v úvodních stranách, jako řídicí způsob uměleckého přístupu. V následujícím výkladu architektonický vztah opustil a v závěru, na vystavěném rozboru, film velmi interpretoval. Vandas zdůrazňoval množství cest výkladů a vědomí vlastní interpretace, při nichž ale vycházel z jiných rámců než z alegorie. Cieslar sledoval umělecký boj a celkově Juráčkovu dílo. V rámci něj pak alegorie figurovala jako Juráčkův „bytostný nástroj“. U *Případu pro začínajícího kata* představoval daný žánr sice intelektuální únik od osobního psaní, na druhou stranu ale svou formou umožnil realizovat touženou vizi dětského vnímání.⁷⁶ Stejnou záležitost – forma filmu jako dětské vnímání – zmínil i Owen. Ke konceptu žánru alegorie se ale přiblížil pouze při vypovídání o jedné ze shodných vlastností Kafky a Juráčka, které lze oba číst nesčetně způsoby a dále navázal, že on sám filmy podstoupí psychoanalytické interpretaci a dopomohl si filosofií absurda.⁷⁷ Krátká pasáž Příkladné o *Případu pro začínajícího kata* opět naznačila důležitost interpretování. Při rozboru Příkladná propojila vlastní interpretaci s popisem pohybu postavy prostorem, čímž zároveň odhalila důležitý efekt zvýznamnění ve filmových alegoriích. Příkladná psala o filmu v kontextu *podobnosti*, což je terminologickou nejasností.⁷⁸ Různí teoretici mají zafixované

74 Ronen, Ruth: *The World of Allegory*. In: *Journal of Literary Semantics* 17, 1988, č. 2., s. 117.

75 Viz rozbor filmů: *Otakar Vávra a Kladivo na čarodějnice (Znovu český historický film)*; *Nazpět k ráji. Jaroslav Papoušek: Ecce homo Homolka; Eva neboli hledání. Věra Chytilová: Ovoce stromů rajských jíme...*

Kučera, Jan, cit..

76 Cieslar, Jiří, cit., s. 21.

77 Owen, Jonathan, cit., s. 52.

78 Škapová, Zdena – Příkladná, Stanislava – Cieslar, Jiří, cit., s. 230–232.

různé distinkce.⁷⁹ Zde považují podobenství za příklad specifického podžánru *Bible*. Alegorie je především všechny žánry víceméně prostupujícím *modem*, který, když se v konkrétních dílech totalizuje, utváří distinktivní žánr. Podobenství (nebo paraboly z řečtiny „parabolé“) jsou pak rámcové, vnořené příběhy, které vyprávěla postava Ježíš, aby ilustrovala určitá poučení, a která jsou ze své povahy proniklá alegorickým *modem*.⁸⁰ Všechny metatexty „alegorii“ nebo „pohled odjinud,“ či „podobenství“ zmínily. Vzhledem k jinému zájmu zkoumání nebo vzhledem k omezenému prostoru termín nedefinovaly. Svůj popis omezily na povrchové projevy žánru. Případné poznatky, které odpovídají alegoriím, již zpětně k žánru nevztáhly.

Jedním z hlavních specifíků alegorického modu nebo žánru je zřetelná *výzva k interpretaci*. Kučera tak učinil nejméně a svůj text zakončil konstatováním o komplexnosti filmu, kvůli které „zůstal jen na [...] okraji.“⁸¹ Alegorická díla působí bez vnímatelovy přidané interpretace prázdně. S interpretací se naopak stávají, dle Fletchera, bohatšími a zajímavějšími.⁸² Přestože Vandas film naopak interpretoval, zakončil své dílčí pojednání stejným výsledkem jako Kučera:

Byť by šlo o strukturální analýzu sebevíc detailní, provždycky tu zůstává mnoho neuchopitelného, nevyložitelného. [...]

Ostatně tento fakt si na konci své zevrubné strukturalistické analýzy asi uvědomil i Jan Kučera, [...] a proto i on zůstal jen na jeho okraji...⁸³

Interpretování je dosazováním a konstruováním významů a určitým *modelováním* zkoumaného filmu a zdá se být „nepřesné,“ jak o tom napsal knihu David Bordwell.⁸⁴ Interpretování je součástí daného žánru, který více než jakýkoli jiný, spočívá právě na dosazování významů a na aktivizaci vnímatelů. Proto jsou psychoanalytická kritika nebo filosofie existence oprávněnými přístupy. Zároveň to jsou ale přístupy, které působí méně objektivně, protože sledují významové dění, jenž je pouze obtížně uchopitelné. Jedno z doporučení, které Bordwell nabídl při zkoumání alegorických filmů, je proměnit studium

79 Kupříkladu Ladislav Tichý nejdříve odlišuje přirovnání a metaforu: první užívá spojky „jako“, druhé nikoli. Alegorie je pak dle Tichého rozšířenou metaforou a podobenství je rozšířeným přirovnáním.

Tichý, Ladislav: *Co je to podobenství?* In: *Studia theologica* 6, 2004, č. 1, s. 1–9.

80 Šidák, Pavel, cit., s. 168.

81 Kučera, Jan, cit., s. 173.

82 Fletcher, Angus, cit., s. 7.

83 Vandas, Martin, cit., s. 56.

84 Bordwell, David: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press 1991.

poetiky (vysvětlování generování efektů daného filmu) v *metakritiku* (analýzu toho, jak jiní kritici reagovali na výzvu k interpretaci daného filmu).⁸⁵ Částečně jsem tak učinil, ale ještě přínosnější bude vysvětlit žánr alegorie. Popsat ono něco, co interpretacím předchází a jakým způsobem interpretační výzvy žánr dosahuje.

Hypertextuální vztah Juráčkova filmu ke Swiftově knize spočívá předně v žánrové shodnosti, a tedy již v **architextuální** relaci. Juráčkova práce v rámci alegorií je žánrově uvědomělá, což doložím dvěma argumenty: (i) formálním a (ii) historickým.

(i) Z hlediska posunu od Swifta k obecnému žánru je názorná variace na motiv vstupu do snu nebo do vize neurčité povahy. Daný motiv je ve filmu komplikován, pečlivě rozvrstven a zanesen výjevy, které neslouží hlavní narativní funkci – neslouží zdůvodnění vytvoření opozice cizince a neznámého světa (modální distance). Motiv je také přesazen do výrazně odlišných časoprostorových reálií. Přes zmíněné má však motiv z hlediska základní příběhové linie stejnou funkci *iniciace* do fantaskního světa. Takový způsob adaptování – kdy z konkrétního obsahu předlohy nezůstane nic, a přesto je zcela zachován formální efekt – je možný pouze díky ustanoveným pravidlům určitého žánru.

(ii) Juráček adaptoval společenskou alegorii z 18. století, kterou jedním směrem navrátil ke středověké tradici a druhým směrem ji obohatil o modernistický vliv 20. věku, tedy propojil tři historické subžánrové varianty:

(A) Během středověku zažíval alegorický žánr své zlaté období. Narativy středověkých alegorií sledovaly hrdinovu pouť nebo jeho souboj v logice religiózního sebezdokonalení.⁸⁶

(B) Přibližně na začátku 18. století přišla zásadní proměna, kdy posvátná tematika ztratila svou centralitu a nahradily ji jiné ideové systémy, kupříkladu společensko-politická uskupení,⁸⁷ jak je patrné u Swifta.

(C) Dle Fletchera pak modernistická varianta dodala alegoriím strach a znepokojení ze samotných systémů, v nichž se alegoričtí hrdinové nacházejí, jako u Kafky nebo George Orwella.⁸⁸ Podle Ruth Ronen ke čtení moderních alegorií neexistuje normativní systém.⁸⁹ Než

85 Tamtéž, s. 273.

86 Crisp, Peter: *Allegory: Conceptual Metaphor in History*. In: *Language and Literature* 10, 2001, č. 1, s. 16.

87 Fletcher, Angus, cit., s. 240–242.

88 Tamtéž.

89 Ronen, Ruth, cit., s. 101.

aby moderní alegorie vnímatele naváděly ke správným doménám, tak je dezorientují.⁹⁰ Podle Andráse Bálinta Kovácse je pro modernismus charakterní filosofie nicoty, jakožto ideový podklad.⁹¹ Existenciální úvaha zjednodušeně spočívá v tom, že je odmítán jakýkoli přesahující myšlenkový systém, tudíž vše prostupuje nicota. Ale tím pádem je paradoxně Nicota spiritualizována a dodává onen potřebný podkladový matrix.

Hrdina *Případu pro začínajícího kata* prožije dobrodružství, které odpovídá (A) středověkému narativu transcendentního sebezdokonalení, ať už je podkladovým systémem (C) filosofie absurda nebo nicoty; (B) film je dále adaptací osvícenské alegorie a stejně jako ona satirizuje společnost; (C) a film je také prostoupen znepokojením ze systému samotného a je modernisticky neurčitý, kdy žádná z interpretačních domén není definitivní.

Níže ještě stručně doslovím kategorizaci filmu na nejvyšší taxonomické úrovni.

6. Intermedialita

Případ pro začínajícího kata je hraný, dramaticko-narativní a fikční umělecký film. Pohyblivými a ozvučenými fotografickými obrazy vypráví za pomoci postav ztvárněných herci příběh. Diváci na základě audiovizuálních vodítek sestavují fiktivní svět, ve kterém se příběh odehrává. A jedná se o umělecký film, který institucionálně, narativními nároky a diváckým zapojením stojí v relativní opozici vůči zábavné kinematografii. U *Případu pro začínajícího kata* dochází však k výrazné *literarizaci*. Literarizace filmu nastává podle Petra Mála tehdy, když části filmového textu signalizují „literárnost“ nebo *zprostředkovanost* ve smyslu Franze K. Stanzela,⁹² a která je „v rozporu s filmu vlastní tendencí k bezprostřednosti či mimeticko-dramatickému způsobu vyprávění“.⁹³ Literárnost také odpovídá zaměření Juráčka, který původně studoval žurnalistiku, jíž se i určitý čas profesně věnoval. Pak zaměstnání opustil a nastoupil ke studiu na Filmové a televizní fakultě Akademie Múzických Umění. V 60. letech působil jako scénárista a dramaturg a dle jeho scénářů vznikly filmy: *Ikarie XB 1* (1963), *Bláznova kronika* (1964) Karla Zemana, *Finský nůž* (1965) Zdenka Sirového, *Nikdo se nebude smát* (1965) Hynka Bočana, *Konec srpna v hotelu Ozon* (1966) Jana Schmidta a podílel se na

⁹⁰ Tamtéž, s. 117.

⁹¹ Kovács, András Bálint: *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press 2007, s. 91, 92.

⁹² Stanzel vybudoval svou teorii typických vypravěčských situací v literatuře právě na různých distinktivních aspektech v podání příběhu. Příběh je vždy nějak vyprávěn, tedy je zprostředkovanost charakteristikou všech narativů. Stanzel v základních narativních situacích rozlišuje mezi vypravěči, kteří vypráví z různých perspektiv a v různých odstupech od dění.

Stanzel, Franz K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon 1988.

⁹³ Málek, Petr, cit., *Iluminace* 5, 1993, č. 3, s. 23.

filmovém projektu pro světovou výstavu *Kinoautomat Člověk a jeho dům* (1967) Jána Roháče, Radúze Činčery a Vladimíra Svitáčka. Mimo to po sobě zanechal povídky, básně, eseje, nerealizované filmové náměty, synopse a rozsáhlý *Deník*. Juráčkovo dílo je poznamenáno vzájemným působím literatury a filmu – uměleckých disciplín, které jsou již tak značně provázány.

Signály, které zkoumaný film literarizují skrze (1) průnik psaného slova do filmového kódu jsou: (1.A) Úvodní vzkaz autora divákům o podobnosti filmu a Swiftovy knihy. (1.B) Rozčlenění do dvanácti kapitol, kdy se přes nezastavený filmový obraz vždy zjeví nápis. (1.C) A přímo v rovině příběhu a fikce se postavy jeden den v týdnu dorozumívají pouze psanými vzkazy, protože nesmí mluvit. Dalšími rysy, které film literarizují, tentokrát skrze svou (2) zdůrazněnou znakovou povahu – zvýznamnění, jsou: (2.A) Intertextové odkazy a (2.B) žánr alegorie, jenž je vlastní spíše literatuře. Nakonec nejzřetelnějším prostředkem literarizace je (3) *voice-over*.⁹⁴

94 Voice-over narace dle definice Sarah Kozloff znamená, že (i) někoho slyšíme mluvit; (ii) zdroj hlasu nevidíme v okamžik promluvy, protože se nachází v jiném časoprostoru, než který právě sledujeme a (iii) hlas nám komunikuje vyprávění.

Kozloff, Sarah: *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. California: University of California Press 1988, s. 2,3.

II. Úvod do teorie alegorie

Alegoričnost je zásadní pro porozumění toho, jak film *Případ pro začínajícího kata* funguje. V této kapitole se budu věnovat vybraným teoriím od začátku 20. století do současnosti. Níže analyzované teoretické texty samozřejmě nejsou úplným souhrnem všeho napsaného na dané téma. Zde usiluji o vytvoření základního ponětí o ustanovujících problematikách alegorie a o vytvoření přibližného přehledu o stěžejních obrazech v psaní o daném konceptu. Kapitulu uzavřu ucelenou definicí. V oblasti filmových věd jsem nenarazil na studie, které by byly výhradně a v dostatečné hloubce zaměřeny na alegorii nebo koncept jí obdobný. Alegorie je mediálně nespécifickým fenoménem a až na několik drobných výjimek jsem se u probíraných teoretických textů nesetkal s platností vymezenou pouze pro literaturu. Jakékoli médium, které užívá narativního systému (vypráví příběhy) a fikčního (vnímá skrze něj konstruuje neskutečný svět) může využít alegoričnosti. V hloubkových otázkách se systémy mezi médii neliší.

1. Základní definice

Slovník novější literární teorie:

alegorie (z řec. *allos*, „jiný“, a *agoreuein*, „mluvit veřejně“), obraz, tropus nebo děj s dvojnásobným významem, když ten první, doslovný, ukazuje průzračným, literárně, kulturně nebo nábožensky ustáleným způsobem na ten druhý, jinotajný. [...] ⁹⁵

Encyclopædia Britannica:

Alegorie, symbolický fikční narativ, který zprostředkovává význam, který není vyprávěním explicitně kladen do popředí. Alegorie, která zahrnuje takové formy, jako jsou pohádka, parabola, a apologetika, může obsahovat dvě nebo více významových rovin, kterým čtenář porozumí pouze skrze interpretativní proces. [...] ⁹⁶

Pojmem alegorie se tedy rozumí dílo nebo jeho část, jehož sdělení obnáší *jiný* než explicitní význam. Dle první definice jde buď o prvek z rodiny *tropů*, tedy nepřímých jazykových

⁹⁵ Müller, Richard – Šidák, Pavel (eds.): *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha: Academia 2012, s. 32.

⁹⁶ Vlastní překlad z originálu, [všude kde budou uváděny překlady, jedná se o mé vlastní – pokud nebude uvedeno jinak. Původní znění budu uvádět v poznámce pod čarou.]: „Allegory, a symbolic fictional narrative that conveys a meaning not explicitly set forth in the narrative. Allegory, which encompasses such forms as fable, parable, and apologue, may have meaning on two or more levels that the reader can understand only through an interpretive process. [...]”

Encyclopædia Britannica: *Allegory*. WWW: [navštíveno 9. 10. 2019] <<https://www.britannica.com/art/allegory-art-and-literature>>

zobrazení, jako jsou metafory, metonymie a další nebo o příběh. Ve druhé definici se pracuje pouze s představou fikčního příběhu, nicméně symbolického. Koncept alegorie tak v sobě spájí dvě záležitosti: (1) Obraznost/konceptuálnost/ideje/nepřímé významy/symboličnost a (2) vyprávění. Základní definice, s níž budu pracovat, tedy zní:

Alegorie je případem (1) nepřímého zobrazení. Od ostatních z rodiny nepřímých zobrazení se však vyčleňuje tím, že jde o rozsáhlejší vyprávění. Z druhé strany se ze všech (2) vyprávění vyčleňuje svou symboličností.

První zásadní problematika je otázkou *genologickou* (věda o žánrech a uměleckých druzích). Alegoričnost je ve všech fikčních a narativních uměleckých dílech víceméně přítomným *modem*. Alegoričnost lze víceméně podněcovat, a tak může ovlivňovat výslednou podobu děl. Některé známé žánry jsou na přítomnosti modu založené, ale nemluví se o nich, jako o alegoriích, což jsou případy bajky nebo historických a propagandistických filmů. Při elementárním využití modu jako jsou příklady v bibli a filosofii (kupříkladu *Platónovo podobenství o jeskyni*), mohou psát o *tropu*, tedy že v rámci ne-alegorického celku je představena alegorická názornost. Modus se ale může „totalizovat“ a stát se „jediným (respektive dominantním) významovým plánem, [...]“⁹⁷ a založit tak určitý *žánr*. Pojem „žánru“ zastává (A) abstraktní systém znaků a také (B) seskupuje množinu konkrétních děl.⁹⁸ Žádné z těchto konkrétních děl však nikdy není „čistou“ reprezentací daného konceptu a také nikdy nepatří pouze onomu žánru.⁹⁹ Alegorie je tedy (příběhovým) tropem, modem a žánrem, kdy každé užití je trochu odlišné. Je tedy nutné rozšířit pracovní definici: Alegorie značí vzájemné svazování (1) symboličnosti a (2) narace a užívání pojmu lze dále rozlišit dle rozsahu a kontextu, v němž je pojem uplatněn.

V následujících podkapitolách rozlišuji tři relativní proudy v uvažování o alegorii ve 20. století, které, vzhledem ke svému zaměření, sledovaly vždy trochu jinou problematiku alegorie:

Obecná estetika: Alegorie jako princip, který stojí v opozici k symbolu (Walter Benjamin a Zdeněk Mathauser);

97 Šidák, Pavel, cit., s. 91.

98 Tamtéž, s. 72.

99 Tamtéž, s. 73.

Literární věda: Alegorie jako modus nebo princip (čtení), který již není odlišován od symbolového modu (Angus Fletcher, Robert Scholles a Robert Kellog, Tzevan Todorov, Paul de Man a Ruth Ronen);

Kognitivní lingvistika: Alegorie jako žánr a rozsáhlá metafora (Peter Crisp a Michael Sinding).

2. Estetika

Od antiky po preromantismus se pojem alegorie v rétorické tradici držel dvou hlavních významů: (A) Alegorie, jako *jiná mluva*, označovala obrazný jazyk obecně, tedy zahrnovala všechny básnické figury užití v projevu. (B) Užší pojetí alegorie zahrnovalo rozšířené metafory oproti jednoslovným, tj. větné metafory až rozsáhlé narativní formáty. Od prvního se upustilo, druhé pojetí zůstalo, ač zúženo. Dnes jsou jako alegorie vnímány předně celé obrazné narativy.¹⁰⁰ Do začátku 18. stol. nepůsobil pojem alegorie obtíže a s lexémem *symbol* byl nerozlišitelný.¹⁰¹ Následně však došlo k rozpoznání symbolu a alegorie jako odlišných konceptů. Symbol zahrnoval organickou jednotu obsahu a formy a důsledkem toho jej nešlo rozpojit a způsoboval nekonečné významové pnutí. Alegorie, oproti tomu, zahrnovala mechanický a nahodilý vztah mezi formou a obsahem, jejich relaci bylo možné rozpojit a označování bylo konečné. Kvůli uvedeným vlastnostem byl z pohledu estetické hodnoty symbol ctěn a alegorie zatracována.¹⁰² V průběhu 20. století nastalo přehodnocení odkazu preromantické estetiky. Termíny přestaly být vnímány jako tolik odlišné. Na opoziční koncepci však ještě ve 20. století navázali někteří teoretici:

Opozice byla výchozí pro **Zdeňka Mathausera** v kapitole o symbolu a alegorii v knize *Metodologické meditace aneb tajemství symbolu* (1988).¹⁰³ Jedním z problémů, který zároveň vypovídá o základní obtíži snah o popsání symbolovosti nebo alegoričnosti, je, že veškeré umění je ze své podstaty symbolické a znakové, přinejmenším ze sémiotické (nauka o znacích) perspektivy. Každé slovo, obraz, gesto, zvuk, pohyb ad. vypovídají o významu, který není totožný s tímto znakem, ale je jím označován. K tomu Mathauser navíc popsal i jistý tajemný a umělecký *symbol*, který je specifickým případem v sémiotické koncepci, protože je soběstačný ve své neurčitosti. Symbol se dle teoretika podílí na označování a je sám zároveň zpětně důsledkem daného procesu, čímž spouští další významové procesy a tím

100 Crisp, Peter: *Allegory and symbol – a fundamental opposition?*. In: *Language and Literature* 14, 2005, č. 5, s. 325.

101 Tamtéž, s. 324. Nebo také: Eco, Umberto: *Meze interpretace*, cit., s. 28.

102 Tamtéž.

103 Mathauser, Zdeněk: *Metodologické meditace aneb tajemství symbolu*. Brno: Nakladatelství Blok 1988.

pak vytváří jakousi mohutnost, otevřenost, nekonečnost, dynamičnost a syntetičnost.¹⁰⁴ Pokud se „symbolovost [...] šíří celým dílem jako záplava,“¹⁰⁵ děje se tak velmi často pouze z „jediného bodu, v němž se koncentruje a zhušťuje veškerý jeho dynamický náboj.“¹⁰⁶ Proti tomu stojí alegorický princip, který se ryze projevuje pouze v bajkách.¹⁰⁷ Alegorie jsou jednoznačné, jednosměrné (ve smyslu: znak → význam), racionální, ustálené, čitelné, jednoduše interpretovatelné, popisné, abstraktní a ilustrativní.¹⁰⁸ Alegorie jsou charakterizovány *metaznakovým* děním – znaky upozorňují na sebe sama.¹⁰⁹ Kategorie symbolu a alegorie se ale vzájemně nevylučují. Právě díla běžně vnímána jako alegorie, kupříkladu Danteho *Božskou komedii* (1320), autor hodnotil kladně, protože přesahují jednoduchou alegorii a stávají se symbolovými.¹¹⁰ Symbol dokonce musí vyrůstat z alegorického principu, protože se neobejde bez nepodobnosti znaku a označovaného.¹¹¹ Symboly začínají tam, kde se alegorie zpronevěří sobě samým a jejich znaky se rozhodnou „pro samostatnou existenci“.¹¹²

Mathauser jako jeden z mála ve 20. století zastával rozlišení alegorie a symbolu pocházející od Friedricha W. J. Schellinga a Johanna W. Goetheho. U ostatních teorií 20. století byla distinkce neutralizována. Za přechodného autora lze považovat **Waltera Benjamina**, opozice se u něj sice držela, ale již nebyla tak radikální a stěžejní. Alegorie byla v závěrečných kapitolách jeho studie o barokní truchlohře (1925) nahlížena jako hodnotná forma, kterou porovnal dokonce až s jazykem nebo jiným výrazovým médiem. Benjamin se vymezil vůči většině preromantiků a rozdílnost alegorie a symbolu stanovil pouze pomocí času.¹¹³ Symbol je momentální, totální a okamžitý, kdežto alegorie je postupná a moment rozkládá a zastavuje.¹¹⁴ V ostatních aspektech jsou však koncepty totožné. Stylem i obsahem Benjamin předešel teorii dekonstrukce 70. let.¹¹⁵ Co níže popíše u Paula de Mana, bylo již značně

104 Tamtéž, s. 55.

105 Tamtéž, s. 36.

106 Tamtéž, s. 38.

107 Tamtéž, s. 49.

108 Tamtéž, s. 50-53.

109 Tamtéž, s. 65.

110 Tamtéž, s. 52.

111 Tamtéž, s. 51.

112 Tamtéž, s. 53.

113 Benjamin, Walter: *Původ německé truchlohry*. Praha: Malvern 2016, s. 143, 144.

114 Tamtéž, s. 147.

115 Bainard Cowan v interpretaci Benjaminova textu několikrát srovnává jeho pojetí s koncepty Jacquese Derridy. Cowan, Bainard: *Walter Benjamin's Theory of Allegory*. In: *New German Critique* 109, č. 22, s. 112.

přítomné u Benjaminina. Benjaminovu koncepci alegorie v českém prostředí vyložil a rozvedl Petr Málek v monografii *Melancholie moderny. Alegorie. Vypravěč. Smrt.*¹¹⁶

3. Literární věda

Angus Fletcher se definitivně rozešel s opozicí alegorie a symbolu. Jak o tom vypovídá název jeho monografie: *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode* (1964), pracoval s alegorií jako se *symbolickým mode*. Fletcher usiloval o vytvoření univerzální teorie zahrnující veškeré alegorie od antiky po současnost. Podle teoretika je každé dílo alespoň minimálně alegorické.¹¹⁷ Možných definic lze vypočítat více: Od „Alegorie říká jednu věc, ale míní tím jinou.“¹¹⁸ Přes opoziční vymezení vůči mimetismu – chápanému jako iluzivní a věrné nápodobě skutečnosti, kdy nelze nalézt ryze mimetické ani ryze alegorické dílo.¹¹⁹ Až k tvrzení, že se alegorie skládá z alegorické tvorby a alegorické interpretace.¹²⁰ Nebo k vymezení alegorie vůči slovní metafoře: Alegorie je rozsáhlým obrazem, metafora je okamžitá. Alegorie funguje i na doslovné a očividné úrovni, metafora nikoli.¹²¹ V průběhu psaní byla pro Fletchera zásadní představa alegorie jako modu, který vyobrazuje ideje, a v němž fungují nejrůznější symbolické procesy. Každá kapitola monografie pak byla zkoumáním důsledků dané koncepce v určité oblasti literárních děl. Rozvrhem kapitol se Fletcher zaměřil na (i) postavy, (ii) zobrazování, (iii) jednání a vývoj příběhu, (iv) kauzalitu, (v) téma, (vi) estetiku a (vii) podobnost alegorie s psychoanalytickou definicí lidského kompulzivního jednání. V každém téma se ústřední principy vzájemně svazují: (1) na jedné straně soustava idejí a (2) na druhé straně stále soudržný příběh, což odpovídá zde užívané základní definici. Pokud je dění řízeno systémem myšlenek, musí se to projevit ve zvláště organizovaném literárním útvaru.¹²²

Robert Scholles a **Robert Kellog** pojmulí alegoričnost v knize *Povaha vyprávění* (1966) podobně jako Fletcher. Hlavní linií výkladu bylo sledování vzniku románu. Jeho forma je syntézou dvou antitetických směrů, které se v antice zrodily rozpadem mýtického vyprávění a přetrvaly odděleně v průběhu středověku. (i) První směr nahradil závislost na mýtu závislostí na realitě a dále se dělí na (i.a) *Historický* a (i.b) *Mimetický*. Ve (ii) druhém byla

116 Málek, Petr: *Melancholie moderny. Alegorie. Vypravěč. Smrt.* Praha: Dauphin 2008.

117 Fletcher, Angus, cit., s. 5.

118 Tamtéž, s. 1.

119 Tamtéž, s. 5, 325.

120 Tamtéž, s. 130.

121 Tamtéž, s. 75.

122 Tamtéž, s. 22.

závislost na mýtu nahrazena závislostí na ideálu a dále se dělí na (ii.a) *Romantický* a (ii.b) *Didaktický*. Smyslem (ii) druhého směru, tedy *fikční* literatury je pak vyjadřovat (ii.a) krásu nebo (ii.b) konat dobro či pravdu, což je případ *alegorie*.¹²³ Jednou z ústředních tezí Schollese a Kelloga je, že narativu jsou vnímatele schopni porozumět, právě když v konkrétním díle naleznou vztah fikčního světa ke světu žitému. Vztah je u mimetických forem *reprezentační* a u alegorických *ilustrační*.¹²⁴ Alegorie jsou symbolické, stylizované a neusilují o reprodukování skutečnosti, nýbrž o představení vybraných aspektů reality.¹²⁵ Na fikční fakta se pak nenahlíží z hlediska historické, psychologické nebo sociologické pravdy, ale z hlediska etiky a metafyziky. Důsledně ne-alegorický přístup je pouze psychologický. Individualizované postavy odolávají abstrakci a zobecnění, kdežto sociologický pohled vyžaduje společenské situování a tím otevírá cestu k alegorii.¹²⁶ U alegorií tedy nejde o porozumění motivacím postav, ale o porozumění principů děl.¹²⁷ U alegorií totiž dochází k vzájemnému svazování myšlení a vyprávění. Dokonce mohou požadavky vyprávění dovést myšlenky tam, kam by to v pouze racionálním diskursu nešlo.¹²⁸

V *Úvodu do fantastické literatury* (1970) situoval **Tzevan Todorov** *fantastiku* na pomezí dvou sousedících žánrů, *podivuhodna* a *zázračna*.¹²⁹ Další nestabilita pro fantastično spočívá ve způsobu jeho čtení a v žánrových útvarech vyšších kategorií, jichž jsou dané žánry součástí. Todorov vymezil *poezii* proti *fikci* a následně *doslovný* význam vůči *alegorickému* (přenesenému). Alegorii, v souladu s antickou rétorikou, rozuměl jako souvisle rozvíjené metafoře. Pokud fantastický žánr není čten doslovně, opouští jej vnímatelé k alegorii. Mezitím je navíc škála podžánrů, která je dána explicitní povahou významů až jejich zánikem:

(i) U bajek se prvotní význam zcela ztrácí. Alegorie je zde přítomna *explicitně*.¹³⁰

(ii) Jako příklad „moderních“ povídek teoretik uvedl *Šangrénovou kůži* (1831, Honoré de Balzac). Alegoričnosti je zde dosaženo důmyslnějšími prostředky než poučením. Alegorický význam je *nepřímý*, ale jasně daný.¹³¹

123 Kellogg, Robert – Scholes, Robert: *Povaha vyprávění*. Brno: Host 2002, s. 17–18.

124 Tamtéž, s. 86, 87.

125 Tamtéž, s. 90.

126 Tamtéž, s. 102.

127 Tamtéž.

128 Tamtéž, s. 111.

129 Todorov, Tzevan: *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum 2010, s. 39.

130 Tamtéž, s. 58.

131 Tamtéž, s. 60.

(iii) Na tomto stupni čtenář váhá mezi alegorickou interpretací a doslovnou četbou, nic alegorii nenaznačuje, ale je možná.¹³² V *Dobrodružství silvestrovské noci* (1815, Ernst T. W. Hoffman) je čtenář veden k alegorickému porozumění.

V povídce *Nos* (1836, Nikolaj Vasilijevič Gogol) jsou čtenáři v pokušení pátrat po alegorické interpretaci, jenomže nemožnost jejího nalezení je navrací k doslovné úrovni, a tudíž k podžánru: (iv) *Iluzorní alegorie*, kdy: „Text není alegorií, ale působí tak.“¹³³

Benjamin vnímal alegorii jako výraz srovnatelný s mluvou nebo písmem.¹³⁴ Obdivoval ji pro propast, kterou rozevívá mezi obrazy a jejich znamenáním a dojem z ní popsal jako „[p]rudkost, s níž v této alegorické propasti kypí dialektický pohyb, [...]“.¹³⁵ Todorov se vymezil vůči Fletcherově jednoduché definici, že „alegorie říká jednu věc a míní jinou,“¹³⁶ protože nechtěl, aby se alegorie nicneříkající všeobecností proměnila v „[...] odkladiště, v superfiguru.“¹³⁷ A právě tento její aspekt vyzdvihl **Paul de Man**. V monografii *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust* (1979) odmítl de Man uměnovědnou koncepci: obsah (uvnitř) / forma (vně), protože na ní nezáleží.¹³⁸ Vše je totiž součástí (radikální) rétoriky. Obrazné a doslovné významy, které se vzájemně popírají, získávají čtenáři jednoduše z mohutnosti textu. Konkrétní zkoumaná díla, na nichž teoretik postupně ukázal jednotlivé obrazné figury, otevřel pro „[...] závratné možnosti referenční odchylky.“¹³⁹ Významy ztrácejí své reference a jeden znak vede k druhému až do nekonečna.¹⁴⁰ Texty již obsahují tuto dekonstruktivní energii – právě dekonstrukce text konstituovala v první řadě. De Man dekonstrukci pouze vyjevil svým *čtením*, když poukázal na neustálou přítomnost literárního kódu, který simultánně nabízí a popírá autoritu vlastního rétorického modu.¹⁴¹ Alegorie je pak u de Mana zřetelným vystupňováním této obecné povahy narativu nebo jazyka a jeho čtení.¹⁴² De Manovy divoké konotace odhalily přítomnost

132 Tamtéž, s. 62.

133 Tamtéž, s. 65.

134 Benjamin, Walter, cit., s. 145.

135 Tamtéž, s. 148.

136 Todorov, Tzevan, cit., s. 56. Cituje: Fletcher, Angus, cit., s. 1.

137 Todorov, tamtéž.

138 De Man, Paul: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press 1979, s. 5.

139 Tamtéž, s. 10.

140 Tamtéž, s. 9.

141 De Man, Paul: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press 1979, s. 17.

142 Tamtéž, s. 205.

mnoha se prolínajících diskursů, kdy nelze určit k jakému hlasu význam přiřadit. Texty postrádají hranice.¹⁴³

Částečně i kvůli problematice, k čemu literární text referuje a jaký je jeho vztah ke skutečnosti, vznikla od poloviny 70. let teorie fikčních světů a v jejím rámci se alegoriemi zabývala **Ruth Ronen** v článku *The World of Allegory* (1988). Výchozí premisu některých výše popsaných teorií, že jsou alegorie utvářeny vztahem mezi idejemi podpírajícími narativ a samotným příběhem, upřesnila do následující podoby: Alegorická díla se od ne-alegorických odlišují svým vztahem k tématu. V jakémkoli textu, i ne-alegorickém, výroky o postavách a jejich jednání vytváří dvojí význam: (1) kompozici konkrétního příběhu a (2) kompozici téma – obecného sdělení, které příběh exemplifikuje. Alegoričnost spočívá ve vztahu těchto dvou úrovní, kdy je více než v jiných textech na rovinu (1) primárně-doslovných významů vyzdvížena (2) sekundárně-abstraktní úroveň.¹⁴⁴ Tím, že alegorie integrují abstrakci mezi komponenty fikce, vytváří specifický ontologický statut svých světů. Alegorické fikční světy jsou nekonkrétní a *univerzální*.¹⁴⁵ Todorov psal, že čtenáři opouští fantastiku k alegorii, pokud nečtou doslovně.¹⁴⁶ Vůči jeho pojetí se Ronen vymezila. V univerzálním světě alegorií se neutralizovaná konkrétnost projevuje na problému určení *fikčního horizontu*.¹⁴⁷ Alegorie, které užívají nadpřirozených prvků, rozmazávají hranici mezi přirozeným a nadpřirozeným, a tak nejsou konkrétně nadpřirozené ani konkrétně přirozené. Jejich přirozenost je redukována v zájmu obecnosti a univerzálního dramatického konfliktu.¹⁴⁸ Z toho důvodu je pak v alegoriích určení přesné povahy nejrůznějších projevů imaginace jako jsou sny, vize, halucinace, nebo nadpřirozeno, malé nebo žádné důležitosti.¹⁴⁹ Oproti pojetí Todorova, má pojetí Ronen dva přínosné důsledky: (i) U alegorií čtenáři neodmítají, ale stále přijímají doslovný význam,¹⁵⁰ jak zdůrazňoval Fletcher. Pouze je (ii) povaha alegorického světa nerozhodná. A nerozhodná je nikoli proto, že je příběh otevřen jak přirozené (*podivuhodno*) tak nadpřirozené (*zázračno*) definici, což je Todorova představa fantastiky, ale protože ji nelze vysvětlit ani jedním.¹⁵¹

143 Tamtéž, s. 202.

144 Ronen, Ruth, cit., s. 91, 92.

145 Tamtéž, s. 99.

146 Todorov, Tzevan, cit., s. 58.

147 Ronen, Ruth, cit., s. 109.

148 Tamtéž, s. 110.

149 Tamtéž, s. 112.

150 Tamtéž, s. 110.

151 Tamtéž, s. 111.

4. Kognitivní lingvistika

Pro současný teoretický směr kognitivní lingvistiky není alegorie modem, který proniká veškerá díla, nebo čtenářským rozhodnutím, či podstatou znaků obecně. Alegorie je dle kognitivistů žánrem, který je vybudovaný na principu metafory.¹⁵² Protože se představa alegorie jako rozsáhlé *konceptuální metafor* určujícím způsobem vyvinula z premis monografie *Metafory, kterými žijeme* (1980) **George Lakoffa** a **Marka Johnsona**, budu se jejich textu věnovat nejdříve.¹⁵³ *Metafory* se netýkají pouze poezie, uměleckých děl a ani nejsou čistě jazykovou záležitostí. Metafory jsou přítomné v každodenním jednání a uvažování. Veškeré pojmy jsou ze své povahy metaforické a strukturují způsob lidského myšlení.¹⁵⁴ „Podstatou metafor je chápání a prožívání jednoho druhu věci z hlediska jiné věci.“¹⁵⁵ Metafory lidem umožňují zacházet s abstraktnějšími koncepty. Většinou vezmou více známý, uchopitelný a praktičtější koncept/pojem a s jeho pomocí strukturují své porozumění dalšímu, více abstraktnímu. Kupříkladu: „Život je Cesta.“ V dané metafoře *mapuji* z uchopitelné a časté zkušenosti cestování na abstraktní pojem „Život“. „Cesta“ je *zdrojovou doménou* a „Život“ je *doménou cílovou*. Lakoff a Johnson popsali tři druhy metafor: V (i) prvním případě je jeden pojem *systematicky strukturován* na základě druhého. „Život“ má na základě „Cesty“ začátek, prostředek, konec, někdy rychle ubíhá a také jednou končí. (ii) *Orientační metafor* nestrukturují jeden pojem na základě druhého, ale celý systém pojmů a většinou vychází z lidské orientace v prostoru.¹⁵⁶ (iii) *Ontologické metafor* umožňují zacházet se zkušenostmi, jako s entitami nebo se substancemi.¹⁵⁷ Nejzřejmější je to v případech, kdy je rozuměno pojmu jako lidské bytosti, totiž při *personifikaci*:¹⁵⁸ „Gulliverovi neustále *uniká* ideální láska.“ „*Touha nutí* Gullivera dělat věci, na které není pyšný.“ „*Společnost dohlíží* na Gullivera.“ Při personifikaci tedy připisují lidské vlastnosti věcem, které lidmi nejsou. Opakem personifikace je *metonymie*:¹⁵⁹ „*Ta kočka v aktovce zase přišla.*“ Kde „kočka v aktovce“ *referuje* k člověku, který si nese kočku v aktovce. Užil jsem entity k tomu,

152 Crisp, Peter: *Allegory: Conceptual Metaphor...*, cit., s. 6.

Sinding, Michael: *Assembling Spaces: The Conceptual Structure of Allegory*. In: *Style* 36, 2002, č. 3, s. 505.

Allen Harris, Randy – Tolmie, Sarah: *Cognitive Allegory: An Introduction*. In: *Metaphor and Symbol* 26, č. 2, 2011, s. 110.

153 Lakoff, George – Johnson, Mark: *Metafory, kterými žijeme*. Brno: Host 2002.

154 Tamtéž, s. 15.

155 Tamtéž, s. 17.

156 Tamtéž, s. 26.

157 Tamtéž, s. 39.

158 Tamtéž, s. 47.

159 Tamtéž, s. 49.

aby odkazovala k jiné entitě, s níž je v jistém vztahu.¹⁶⁰ Zvláštním případem metonymie je *synekdocha*, kde část zastupuje celek: „Balnibarbské *mozky* nedokázaly přijmout pravdu.“ („Mozky“ označují lidi.) Metafory a metonymie jsou odlišné procesy. První slouží k porozumění a druhý k referování. Obojí tak ale činí systematicky.¹⁶¹ U metonymie jsem nevybral „mozky“ zcela nahodile pouze kvůli referenci, ale i kvůli tomu, že se popisovaná záležitost týkala inteligence.

V metafoře „Život je Cesta“ mám obsaženu zdrojovou („Cesta“) i cílovou doménu („Život“). Jakmile užívám takové metafory, *referuji* však pouze k doméně cílové (k „Životu“). Zdrojová totiž odkazuje k cílové, ne sama k sobě, *mapuji* ji na cílovou, která je skrze ni strukturována. Ve článku *Allegory: Conceptual Metaphor in History* (2001) **Petera Crispa** je alegorie radikálně rozšířenou metaforou.¹⁶² Toto rozšíření ale zpracovává pouze zdrojovou doménu zcela bez cílové.¹⁶³ Entity existují ve fikčním světě, ale působí tam jaksi *virtuálně*, protože jim chybí cíl, na nějž by byly explicitně mapovány, napsal Crisp.¹⁶⁴ Důsledkem je vnímatelská oscilace mezi doslovnou a alegorickou interpretací. Podle teoretika, rozvinutá zdrojová doména vyžaduje po vnímatelích *radikálně pragmatické vyvozování* k entitám v cílové doméně. Alegorie nereferují k cílům přímo a potřebují tak mentální inference navíc.¹⁶⁵

Pro **Michaela Sindinga** v textu *Assmebling Spcaes: The Conceptual Structure of Allegory* (2002) sestává alegorie z mentálního spojování a komplexních konceptuálních operací příbuzným kognitivním metaforám.¹⁶⁶ V srdci alegorie spatřuje simulovanou *fikční scénu*, kterou vnímatelé vytváří čtením a na níž pak mapují tematický prostor.¹⁶⁷ Sinding k teorii *konceptuálních metafor* přidal *spojovací teorii (Blending Theory)*. Spojovací teorie spočívá v představě *mentálních prostorů*, dočasných myšlenkových reprezentací, v nichž se spájí materiály ze vstupů a interagují spolu.¹⁶⁸

5. Kritické shrnutí

Výše jsem se pokusil popsat hlavní témata a principy vybraných teorií, které se zabývaly konceptem alegorie. Identifikoval jsem tři základní směry, přičemž první dva lze sjednotit,

160 Tamtéž.

161 Tamtéž, s. 53.

162 Crisp, Peter: *Allegory: Conceptual Metaphor...*, cit.

163 Tamtéž, s. 9.

164 Tamtéž, s. 9–11.

165 Tamtéž, s. 12.

166 Sinding, Michael, cit., s. 505.

167 Tamtéž, s. 510.

168 Tamtéž, s. 506–507.

nebudu-li trvat na razantním odlišení „symbolu“ a „alegorie“ preromantického estetického proudu a přejmu-li stanovisko Benjamin. Rozdílnost symbolu a alegorie spočívá pouze v okamžitosti a soustavnosti,¹⁶⁹ což je jen krůček od nadále zastávané teze, že alegorie je *symbolickým modem*, jak jej popsal Fletcher.¹⁷⁰ Obratem pak mohu Mathauserovu koncepci vnímat, jako popis různých variací téhož. Alegorický modus se tak může projevovat buď jako názorný, jednoduše interpretovatelný a mechanický (v bajkách) anebo jako nemožně interpretovatelný, rozpínavý a symboly bující (v modernistických alegoriích).

Napsal jsem, že alegorie patří mezi (1) obrazná vyjádření, z nichž se vyjímají (2) vyprávěním a rozsahem a také patří mezi (2) fikční vyprávění, z nichž se vyjímají tím, že jsou (1) obrazné. Literární a estetické teorie pátraly po prvním ve druhém, pátraly po symbolovém zobrazování ve vyprávění (Scholles a Kellog, Ronen, Fletcher) nebo ve fikci (Ronen), nebo v uměleckém díle (Mathauser, Benjamin) nebo ve znakovém kódu a jeho čtení (Todorov, de Man) a zpětně pak reflektovaly, jak takový alegorický modus vyprávění (nebo fikci, dílo, či znaky) specificky modifikuje. U všech těchto teorií se v různých podobách navracely tři okamžiky:

(i.a) Alegorie je modus. Jde buď o kategorii žánrům nadřazenou nebo je pronikající, nebo se jedná o všude potenciální symbolický/obrazný aspekt vyprávění, či jde o vyzdvižení kódu, jazyka, významů nebo textu. **(i.b) Alegoričnost je záležitostí míry.** Některá díla jsou více alegorická a některá méně.

(ii) Alegorie jsou svázány s interpretací. Je to součástí jejich specifické poetiky. Alegorická díla vybízí k interpretaci. Aby příběhy dávaly smysl, je nutné jim rozumět obrazně/nepřímo/implicitně a pátrat po abstraktních konceptech, které narativní dění inteligibilně sjednotí. Alegorická díla však stále *nějak* fungují i na doslovné a očividné úrovni.

(iii) Zvýznamnění. Ať už jsou vidět metaznaky (Mathauser), znaky ve věcech (Benjamin), ideje za příběhem (Fletcher, Kellogg a Scholes), konotace za denotacemi (Todorov), znaky za znaky (de Man) nebo abstraktně-tematická invaze do narativně-deskriptivní oblasti (Ronen) – tak to na jednu stranu způsobuje, že se alegoričnost distinktivně projevuje v příběhu, fikci, jejich podání a vnímatelském porozumění, ale na druhou stranu, tolik radikálně se alegorické

169 Benjamin, Walter, cit., s. 147.

170 Fletcher, Angus, cit..

příběhy od ne-alegorických příběhů neliší. Tedy alegorie mají také postavy ve fikčním světě, které jsou také činiteli dění a také mezi sebou interagují – to vše ale specificky alegoricky.

Kognitivní lingvistika zkoumá alegorie z druhé strany základní pracovní definice než výše popsané směry. Kognitivisté přistupují k alegorii od (1) obraznosti/koncepčnosti, což jim umožňuje vyhnout se alegorii jako „superfiguře“ a rovnou ji podchycují jakožto žánr. Zároveň ale dané stanovisko vytváří nebezpečství opominutí druhé části definice, tj. (2) vyprávění. Nejdříve popíši přínos směru a až po-té vytřídím koncept alegorie kritikou úskalí kognitivně lingvistického přístupu. Ve dvou probíraných příkladech byly alegorie strukturami, od nichž vnímatel buď mapuje na odhadovanou cílovou doménu (Crisp), nebo na něž naopak mapuje téma (Sinding). Crispův náhled na alegorii, jako na rozsáhlou metaforu *bez* cílové domény, postihl *virtuální*, unikavou, povahu alegorií, které se jakoby vznášejí ve vzduchoprázdnu. Absence jasné reference vysvětluje z druhé strany *významnění* literárního směru a estetického, v nichž alegorické prostředky zřetelně znamenají něco navíc. Což jsou dva pohledy na to samé, ale z odlišných stran. Vzhledem ke dvou bodové pracovní definici dotvořil Crisp ucelené povědomí o alegorii, kterou lze nyní vnímat buď jako (A) neobsahující cílovou doménu, nebo (B) obsahující více významových rovin. Hlavní problém, z něhož vyplývají i ostatní neurčitosti u kognitivních lingvistů je, že rovnou přistupují k procesu interpretace. Proto se s nimi ve třech okamžicích plně neztotožňuji. V prvním bodu se vymezuji vůči oběma teoretikům, ve druhém pouze vůči Crispovi a přebírám postoj Sindinga a ve třetím naopak:

(i) Alegorie jsou předně vyprávěním. Vyprávění při recepci předchází symboličnosti. Aby vnímatelé rozuměli alegoriím jako alegoriím, musí nejdříve rozumět vyprávění. Vyprávění jsou specificky sdělované informace,¹⁷¹ které jakmile vnímatel rozpozná jako vyprávění a fikci, tak pak takové informace dle toho i přijímá, vyhodnocuje, třídí a skladuje v paměti.¹⁷² Teprve až skrze porozumění narativitě může dojít k zaznamenání výzvy k interpretaci a k uvědomění si alegoričnosti. Kognitivní lingvisté se po identifikaci alegorie zabývají přímo problematikou určování konečných významů. Narace je tedy zásadním faktorem, jenž nelze vynechat. Alegorický tvůrce musí ideje vtěsnat do klasických narativních kategorií (postavy, děj, prostředí, předměty a další) a následně musí divák tyto obrazy dekódovat z vlastního porozumění vyprávění. Pouze tehdy lze psát o alegorickém procesu.

171 Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985.

172 Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. Oxon: Routledge 1992.

(ii.a) Alegorie je symbolickým žánrem. V pojetí Lakoffa a Johnsona metafory strukturují jeden koncept na základě druhého, kdežto metonymie odkazují na-, a k pozornosti vyzdvihují vybraný aspekt označovaného.¹⁷³ Je-li alegorie jako celek rozsáhlou metaforou nebo metonymií však nelze určit. Jak napsal Sinding, je něčím rozsáhlým a založeným na *podobném* principu. Budu psát o *symboličnosti*. A dále navíc **(ii.b) symbolická makrostruktura obsahuje množství mikro-prvků nepřímého vyjadřování.** V tomto ohledu dávám přednost Fletcherovi, který alegorii označil za *symbolický modus* a pracoval s oběma pojetími antické rétoriky:¹⁷⁴ S alegorií, jako rozsáhlým obrazným tropem a s alegorií jako obecným označením *jiné mluvy*, v níž jsou užívány různorodé rétorické a básnické tropy. Pro Fletchera byly alegorie útvarem, kde se v příběhu, fikci a zobrazování stávají symbolické formy základní hybnou silou.

(iii.a) Alegorie konstituuje zřetelná výzva k interpretaci, ne interpretace. Kombinace teorie konceptuálních metafor a spojovací teorie u Sindinga závisí na představě mentálních prostorů, v nichž si vnímatelé simulují *fikční scénu*, a na níž mapují téma alegorie.¹⁷⁵ Teoretik sledoval aspekty běžného interpretování. Stejně podrobněji popsal **David Bordwell** v monografii *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, kde ke kognitivnímu hledisku připojil i sociologické (zohlednění interpretační komunity s jejími normami) a rétorické (zohlednění textových strategií přesvědčování).¹⁷⁶ Podle Bordwella se interpreti zabývají odhalováním skrytých a neočividných významů. Významy ale nejsou nacházeny, nýbrž *vytvářeny* interprety.¹⁷⁷ Jednou z hlavních aktivit interpretování je *mapování sémantických polí* na vodítka a vzorce, které konkrétní film nabízí.¹⁷⁸ Bordwell také zmínil *spojování* různých sémantických polí do jednoho celku každého *modelovaného* filmu.¹⁷⁹ Bordwell tak popsal stejné co Sinding, ale se dvěma zásadními rozdíly: Bordwell zkoumal veškerou kritiku obecně, ne-alegorických i alegorických filmů a sledoval interpretování, které vzniká psaním *ex post*, ne v průběhu vnímání díla. Sindingův předpoklad o koncepčním mapování spočívá v tom, že při střetu s alegorickým dílem jej čtenář recipuje v interpretativním hledisku. Jestliže veškerá interpretace je v podstatě alegorickou, zdá se to být logickou domněnkou. Rozhodně ale nedochází k nastavení

173 Lakoff, George – Johnson, Mark, cit., s. 53.

174 Fletcher, Angus, cit..

175 Sinding, Michael, cit., s. 506, 507.

176 Bordwell, David: *Making Meaning...*, cit..

177 Tamtéž, s. 2.

178 Tamtéž, s. 105.

179 Tamtéž, s. 124.

kontinuálně interpretativního vnímání, spíše bližší pravdě je, že: **(iii.b) Po rozpoznání alegorické roviny, může během skutečného vnímání empirických diváků docházet k průběžně váhavé oscilaci mezi očividným a alegorickým**, jak popsal Crisp.¹⁸⁰ Oscilace je zapříčiněna i tím, že interpretativnímu předchází porozumění „doslovného“ vyprávění. Interpretace je vhodnou reakcí na alegorie, a proto spadá do kategorie *modelového vnímatele*. Analytická plodnost kategorie spočívá v tom, že jakýkoli skutečný vnímatel rozumí dílu svým osobitým způsobem, je-li však vhodně naladěný, může se modelovému čtenáři přiblížit anebo naopak.¹⁸¹

6. Úplná definice

Nechci opominout všeobjímající aspekt konceptu alegorie, ale také chci na základě něho dospět k úzeji vymezené představě o modu a následně již k relativně ohraničené koncepci žánru. Definice tedy bude třístupňová: Alegorický **princip, modus** a **žánr**. Zároveň opouštím základní pracovní definici – dva fundamentální body, které se vzájemně svazovaly: (1) obraznost a (2) vyprávění –, s níž jsem do kapitoly vstupoval a jejíž obsah nyní přeznačuji na *alegorický předpoklad*. Definovaná kategorie žánru je zde částečně zpětně modifikována teprve níže následujícím rozbohem filmu. Proto nemusí být některé konkrétní pojmy v níže psané definici v bodu (3.D) okamžitě srozumitelné. Jejich výkladem se již věnuji v následujícím rozboru. Tato práce je tedy tautologickým pohybem od teorií ke zkoumanému filmu a zpět.

Ať už si alegoričnost představuji jako *říkání něčeho, ale mínění tím něčeho jiného* (Fletcher) nebo z jiného úhlu pohledu *u alegorií absentuje jejich cílová doména* (Crisp), mohu jedním dechem dodat, že *pokud je za každým sdělením vždy jen další sdělení* (de Man), je pak alegorické vše. K tomu ani není třeba dekonstruktivní teorie, která je na daném aspektu založena, ale mohu sáhnout po různých přístupech, které vyjevily v literatuře *nedourčenosti*

¹⁸⁰ Crisp, Peter: *Allegory...*, cit., s. 12.

¹⁸¹ Modelový čtenář, jak jej vymyslel Umberto Eco, je abstraktní kategorie v textu, která označuje souhrn správných reakcí na signály vyslané dílem. Modelový čtenář je entitou, která je textem konstruována a kooperativně vnímá jeho zamýšlenou strategii. Jde o obraz ideálního čtenáře/diváka uvnitř textu, který reálně neexistuje.

Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy. Přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia 1997.

(Wolfgang Iser),¹⁸² ve fikčních světech jejich *neúplnou* povahu¹⁸³ a v uměleckých dílech jejich *otevřenost* (Umberto Eco),¹⁸⁴ či ve všem řečeném a napsaném přítomnost *implicitních* významů.¹⁸⁵ Konceptuální pojmy jsou základem lidského uvažování a vyjadřování (Lakoff a Johnson). Roman Jakobson popsal dva typy afatických poruch, přičemž u pacientů prvního typu vycházela porucha z nemožnosti pochopit metaforu a u pacientů druhého typu vycházela porucha z neporozumění metonymii.¹⁸⁶ Znakové systémy jsou v zásadě neúplné, neboť jsou založené na porozumění nepřímým zobrazením a implicitním významům.

(1) Alegorický (symbolový) princip odpovídá skutečností, že **(1.A)** každému konceptu/pojmu/znaku rozumím na základě jiného, že **(1.B)** jakýkoli znak není zcela totožný se svým označovaným (významem), že **(1.C)** veškeré porozumění sestává z (většinou automatické) interpretace, že **(1.D)** veškerá realizace umělecké komunikace je z podstaty intersubjektivní, kdy se skutečný recipient nerovná modelovému, že **(1.E)** ideální, zcela neproblematický přenos sdělení neexistuje, a že **(1.D)** znaky neoznačují konkrétní věci, ale koncepty.

(2.A) Alegorický modus se projevuje ve vyprávění, které mu během recepcce předchází, je tedy narativně-symbolickým modem. **(2.B)** Projevuje se tam, kde je vyzdvižen alegorický princip, tzn. tam, kde dílo využívá zřetelnějšího nepřímého vyobrazování, čímž vyjevuje znakovost své podstaty, totiž toho, že něco znamená, že prezentovaný příběh a způsob jeho prezentace o něčem vypovídají. **(2.C)** Využití alegorického modu je otázkou míry. Lze jej zapojit i nesouvisle do jedné nebo více částí díla, stejně tak do jeho jednotlivých prvků. **(2.D)** Modelový vnímatel místům, která proniká alegorický modus, rozumí skrze složitější

182 Literární teoretik Wolfgang Iser považuje nedourčenost za jeden z nejdůležitějších rysů literatury, který vtahuje čtenáře do procesu utváření významů a fiktivních světů. „[...] podíl nedourčenosti v literární próze – možná v literatuře vůbec – představuje nejdůležitější přepínací prvek mezi textem a čtenářem. Jako přepínač funguje nedourčenost do té míry, pokud aktivuje čtenářovy představy ke spolurealizování intence vložené do textu.“ Iser, Wolfgang: *Apelová struktura textů. Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy*. In: Červenka, Miroslav (ed.): *Čtenář jako výzva*. Brno: Host 2001, s. 59.

183 Množství fikčních faktů, které nejsou ve fikci vyslovené, vnímatelé dotváří sami na základě svých znalostí. Eco, Umberto: *Malé světy*. In: *Česká literatura 45*, 1997, č. 6, s. 635.

184 Eco, Umberto: *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo 2015.

185 „[...] implicitnost je obecným rysem textů. [...] Význam všech textů je souhrn zjevných a skrytých sémantických složek.“ Doležel, Lubomír, cit..

186 V lingvistickém pojetí Romana Jakobsona je metafora záležitostí podobnosti a nachází se na vertikální ose výběru a nahrazování slov (při skladbě promluv vybíráme z kódu slova splňující patřičný význam, tedy vybíráme od synonym, přibližně stejných pojmů až po jejich protiklady). Metonymie je záležitostí kontextu, soumeznosti a nachází se na horizontální ose kombinování a souvztažňování (vybraná slova pokládáme vedle sebe, abychom tvořili věty. Jakobson ukázal, že dva typy afatických poruch odpovídají neschopnosti zacházet s metaforou nebo metonymii.

Jakobson, Roman: *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch*. In: Jakobson, Roman: *Poetická funkce*. Jinořany: H+H 1990, s. 55–74.

interpretační proces, oproti empirickému, u něž dochází k oscilaci mezi primárním a alegorickým významem, protože **(2.E)** alegorický modus ne-eliminuje původní zřetelnou pasáž, ale pouze víceméně poukazuje na další doménu, která ale v díle není, a tím konstituuje výzvu k interpretaci. **(2.F)** K vyzdvižení alegorického modu je možné využít nejrůznějších technik. **(2.G)** Alegoričnost se nejčastěji projevuje v rysech, které jsou charakterní pro alegorický žánr, tedy obecně ve zvýznamnění některého prvku díla. **(2.H)** Když interpretuji, zkoumám alegorickou rovinu. **(2.I)** Alegorická rovina díla je totožná s jeho tématem, významy, smyslem a jeho ideologií. **(2.J)** Alegorický předpoklad znamená, že se vzájemně svazují obrazné koncepty a nutnosti narace a fikce.

(3) Alegorický žánr vzniká totalizací alegorického modu, kdy alegoričnost určuje dominantní povahu konkrétních děl, jimž je pak nutné rozumět vzhledem k **(2.J)** alegorickému předpokladu. To nastává tehdy, **(3.A.I)** když je dílo jako celek alegorií, (jako celek vypovídá o něčem trochu jiném než na očividné narativně-deskriptivní rovině) a **(3.A.II)** většina jeho prvků je zvýznamněná. V krajní poloze dosahuje dílo závratné alegorické odchylky. **(3.B)** dále je v díle nejdůležitějším a dominantním aspektem jeho téma, které determinuje většinu ostatních strukturních prvků. **(3.C)** Alegorie ve svých narativech užívají větší množství symbolických prostředků. **(3.D)** Díla jsou alegorickým žánrem, když se v nich projevuje většina z žánrotvorných aspektů alegorie. Zřetelné rysy alegorického žánru v naratologických kategoriích jsou: **(3.D.I)** Příběhové prvky (existenty) jsou přísně konstrukčně svázány konceptuálním systémem, což se projevuje na: Démonických postavách, předmětech-symbolích a zvýznamněném neorganickém prostředí často se stratifikovanými místy – symboly-centry narativu, v nichž dochází ke katagogickým (sestup, iniciace) nebo anagogickým (nanebevzetí, vyústění) událostem, jenž jsou prodchnuty spiritualitou, vznešeností a neuchopitelností; **(3.D.II)** Prvky vyprávění: Alegorické souvislosti jsou charakterní magickou kauzalitou, personifikovanou strukturou událostí a osudovostí (s krajní podobou v tradičním prostředí deus ex machina). Příběhový čas je neúplně plynoucí a neúplně statický. A u mnoha prvků nelze rozlišit, jestli spadají do světa příběhu (diegeze) nebo je má na svědomí narace (nediegetický vypravěč); **(3.D.III)** Aletická modalita, tj. to, co je ve fikčních světech alegorií možné a nemožné je specificky neutralizována. Alegorické světy jsou univerzální a abstraktní ontologické povahy. Zároveň tak ve světech působí faktor oslabené významové reference. **(3.D.IV)** Modelový vnímatel dílo interpretuje a odpovídá tak na výzvu narativní strategie. U empirických diváků se dynamicky mísí porozumění narativu

s interpretativní recepcí. **(3.D.V)** Alegorie dosahují a využívají surrealistického zobrazování, které odhaluje jinakost jeho prvků. **(3.E)** „Žánr alegorie“ tedy označuje buď **(3.E.I)** soubor děl, která jsou alegoriemi anebo označuje **(3.E.II)** souhrn rysů, podle kterých lze určit nebo vytvořit konkrétní dílo spadající do daného žánru.

Všechny probírané teoretické texty mi umožnily se takto výše pokusit o shrnující definici. Nicméně pro zkoumání toho, jak alegorická rovina svazuje narativ a pro konkrétní výčet rysů, jenž konstituují žánr, byla nejpřínosnější Fletcherova monografie. V daném ohledu je tato práce přenesením jeho poznatků do současné naratologie a genologie. Fletcher svou knihu napsal ještě před rozvojem vědy o vyprávění a stejně tak bylo v jeho práci nejisté žánrové a druhové rozlišení. Pro analýzu je pak obdobně stěžejní text Ronen, jenž mi poskytl vysvětlení alegorické fikce. Její koncepce již vychází přímo z teorie fikčních světů, tedy jediné dourčení z mé strany je, že psala o alegorii jako modu a já její poznatky přeorientovali na žánr.

III. Alegoričnost v *Případu pro začínajícího kata*

1. Pojetí žánru

V práci s konceptem žánru vycházím z pojetí Pavla Šidáka v jeho monografii: *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina* (2013). Ačkoli autor sledoval předně literaturu, zabýval se pojmem žánru z hlediska obecné genologie, tudíž jsou základní problematiky a důsledky platné pro jakýkoli umělecký druh. Zároveň jsem v jím nabízeném teoretickém modelu našel zodpovězení dvou zásadních otázek, které se váží na alegorii a její vztah k *Případu pro začínajícího kata*. Šidákův model mi zaprvé umožnil vyřešit, jestli alegorii pojímat jako modus nebo žánr a zadruhé efektivně vysvětlil žánr a jeho historické varianty, neboť zkoumaný film je naplněním alegorie ve specifickém období, které udává konkrétní žánrovou variantu. Modernistické alegorie jsou odlišné od kupříkladu středověkých variací.

[...] žánr musí být vymezen natolik úzce, aby na jedné straně fungoval jako distinktivní [...] rys, který se podílí na konstituci literární struktury, tedy aby nějakým způsobem formoval čtenářské očekávání, a zároveň aby na druhé straně byl vymezen natolik široce, aby dal textům jistou volnost, umožňoval jejich individualizaci, kvůli níž je četba dobrodružným zážitkem objevování dosud neznámého. Tento dvojí pohyb definice odpovídá dvěma aspektům žánru: (1) dominantní (konstantní) složce, tj. té, která je obecná, platná pro všechna díla daného žánru, v historii neproměnlivá, a která tedy zaručuje identitu žánru; (2) aspektu konkrétního historického textu (jevy „specifické v díle určitého autora“) [...] ¹⁸⁷

Dvojsložkové pojetí mimo jiné vysvětluje zdánlivý paradox toho, „že žánr se během historického vývoje proměňuje a zároveň si uchovává identitu“.¹⁸⁸ Dominantní aspekt je u konkrétních děl v dějinách stálý a specificky variabilní. Mění se však složka doprovodná, která je dána přinejmenším trojím: (2.A) realizací v historickém období, které určuje subžánrové varianty daného žánru; (2.B) osobitou autorskou invencí; (2.C) míšením s žánry jinými, které nejsou dominantní, využitím různých modů, které žánry pronikají (alegorie, ironie, satira a parodie z těch uváděných) a dalších architextualních relací. Pokus o vysvětlení charakteristiky alegorie jsem uvedl v předešlé kapitole. Koncepty, které determinují povahu diváckého vnímání a strukturní fungování prvků v alegorických dílech, jsou: alegorický předpoklad, zvýznamnění a výzva k interpretaci.

¹⁸⁷ Šidák, Pavel, cit., s. 74.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 108.

Žánry jsou abstraktní, ahistorické, neměnné a uzavřené. Oproti tomu žánrové varianty představují menší taxonomické jednotky, které jsou typické pro konkrétní dějinná období.¹⁸⁹ „Československá nová vlna“ je geograficky specifickým odrazem celosvětové druhé vlny filmového modernismu. V tomto pojetí budu dále vycházet z monografie Andráse Bálinta Kovácsa: *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980* (2007). Kovács definoval sedm nejčastějších žánrů modernismu, přičemž alegorie se mezi nimi nenacházela. K jejímu konceptu se však Kovács přiblížil ve dvou okamžicích. Prve při popisu filmů střeoevropského modernismu, kde vedle sebe stály dva trendy: (1) Ironický realismus a (2) Surrealismus, expresionismus a parabolické narativy.¹⁹⁰ A po druhé, při popisu západoevropského politického modernismu, kde vedle sebe stály dva trendy: (A) Anti-filmový přímý diskurz a (B) Poetický parabolický diskurz.¹⁹¹ Modernistické alegorie se kryjí s vždy druhým zmíněným trendem. Hlavním problémem Kovácsova pojetí je, že parabolický diskurz ztotožnil pouze se způsobem vyprávění. I kvůli tomu nedospěl ke koncepci žánru, přestože zrovna film *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968), který zvolil jako reprezentativní příklad „Poetického parabolického diskurzu“ je vědomě a kompletně založen na alegoričnosti. Kovács neoznačil konkrétní žánr, přesto sám explicitně popsal komunikačně-smluvní funkci žánru obecně: „*Teoremě* je nemožné porozumět bez symbolického aspektu [...] v daném symbolismu spočívá parabolický charakter celého příběhu.“¹⁹² Bez porozumění *Teoremě* jako alegorii by se daný film minul se svým záměrem. Téma a filosofie za dílem svazují příběh a vyprávění, aby fungovaly právě jako symbolické reprezentace ideového systému, který Kovács popsal jako kombinaci neomarxismu, křesťanské teorie spásy a sexuální, hlavně gay politiky.

Alegorie do umělecké filmové krajiny 60. let zapadají vhodnou formou pro modernistický projekt a blízkostí k ostatním jeho žánrům. Zároveň jsou natolik charakterní, že zaslouží vlastní kategorii. Alegorie konstituje výzva k interpretaci a přítomnost ne-explicitní významové roviny za příběhovou strukturou. Umělecké filmy obecně vyjevují komplexitu a distinktivnost modernismu v artové kinematografii, dle Kovácsa, spočívá v tom, že činí onu komplexitu neurčitou.¹⁹³ Pak hlavní vlastností modernistických alegorií je, že obsahují jasnou výzvu k interpretaci, ale zároveň činí tuto výzvu uspokojivě neuskutečnitelnou. Interpretovat

189 Tamtéž, s. 95.

190 Kovács, András Bálint, cit., s. 329.

191 Tamtéž, s. 371.

192 „*Teorema* is impossible to understand without the symbolic aspect [...] in this symbolism resides the parabolic character of the whole story.“

Tamtéž, s. 375.

193 Tamtéž, s. 63.

lze cokoli a jakákoli interpretace bude vždy neúplná, nicméně modernistické alegorie toho využívají v drásavé dramatickosti. Dávný žánr tedy nabyl své konkrétní varianty v kinematografii 60. let díky svému odpovídání představám o uměleckosti; díky tomu, že je ideální pro propojení teoretického, politického a filosofického přístupu s narativy; a především díky tomu, že ze všech žánrů nejsilněji vyjevuje fundamentální aspekt modernismu: *významovou neurčitost*.

Případ pro začínajícího kata tak naplňuje žánr alegorie v jeho politicko-modernistické variantě. Z doprovodných složek, s nimiž budu níže pracovat, film dále využívá struktury subžánru mentálních cestopisů a je pronikán spirituálním modem vyprávění.

2. Hlavní hrdina

Přestože celý film stojí na Gulliverovi, o jeho charakteru neví diváci téměř nic. V kapitole *II. Balnibarbská past* se dozví několik málo informací o jeho minulosti, ale jak je zdůrazněno, nejsou to rysy individualizované. Film se spíše snaží navodit dojem, že to jsou informace, které se svou obecností týkají všech. „Každý z nás, pánové, každý z nás...“ říká Gulliver-vypravěč. Hrdina je ne-psychologizovanou entitou, splňuje narativní funkce, které má (filmový reflektor, cestovatel, cizinec, pasivní pozorovatel a odosobněný vypravěč), ale sám jako osoba je téměř prázdný. Alegorickými činiteli jsou postavy, které nepodléhají představě běžné lidskosti, což platí i pro filmové verze žánru. Nicméně u daného uměleckého druhu je situace specifická tím, že u postav ztvárněných herci je intenzivněji vytvářen dojem autonomních bytostí. Vzniká tak podivná situace fikčních osob, které jsou víceméně vizuálně celistvé a realistické jako skuteční lidé, ale zároveň jednají, jako by takovými nebyly. Alegorické filmy se mohou vydat dvěma základními cestami: (1) Extrémní stylizací postav (hereckou a vizuální) nechají jasně vyniknout nehumánní povahu činitelů; nebo (2) si postavy ponechají zdání lidskosti a budou symbolizovány jinými narativními prostředky, nejčastěji budou de-psychologizovány a úzce svázány s příběhovými funkcemi, což je situací Gullivera. V každém případě to jsou postavy *démonické*, jak je popsal Fletcher:

Pokud bychom ve skutečném životě potkali alegorickou postavu, řekli bychom o ní, že je posedlá jednou ideou, nebo že má mysl zaměřenou pouze na jednu věc, nebo že její život podléhá vzorci absolutně rigidních zvyků, od nichž si nikdy nedovolí upustit. Působilo by to, jako by byla poháněna nějakou skrytou, privátní silou; nebo, nahlížeje na ni z jiného úhlu,

zdálo by se, že nekontroluje svůj vlastní osud, a že je kontrolována určitou cizí mocí, něčím mimo sféru jejího vlastního ega.¹⁹⁴

Fletcher míní „démony“ ve smyslu prostředníků, kteří vedou hrdinu, ať už jsou dobří nebo špatní, strážní nebo nebezpeční, ať už si je lze představit jako hlas v mysli, nebo jako ideu či touhou.¹⁹⁵ Z démonické koncepce vyplývají pro Gullivera dva rysy:

(A) Podle Fletchera se s každou situací, jíž hrdinové procházejí, vyjevuje jejich další charakteristika,¹⁹⁶ jež navádí vnímatele k alegorickému téma. Vedlejším účinem odkrývání významů, které hrdinovu démonickou posedlost probouzí je, že na primárně narativní rovině jedná jaksi *mechanicky*.¹⁹⁷ Pokud cokoli činí, je v tom automatismus, pouhé reagování na sémantickou krajinu v jeho okolí – na konkrétní postavy a situace, které jsou zvýznamněné. Cokoli, co démonické postavy konají, dělají, protože *musí*. (B) Hrdina je poháněn energií, která nepochází z něj, vede jeho kroky, a nutí jej neustále obsesivně pokračovat.¹⁹⁸ Mysl protagonistů alegorií je jedno-stopě zaměřená pouze k tomu, aby za něčím šli. A protože to něco uniká, nebo se neví, za čím jdou, musí hrdinové pokračovat. Gulliver postupně projde čtyřmi fikčními oblastmi (svět podobný skutečnému, Dům, Balnibarbi a Laputa). Film začíná záběrem na Gullivera, který nemůže pokračovat v cestě a vydá se tedy jinudy a končí tím, že opět někam jede. Přesná je však představa, že se napříč filmem střídají situace, kdy hrdina jedná z vlastní vůle a kdy hrdinovo jednání ovládají démoni. Kupříkladu vrcholně zmechanizovanou sekvencí, v níž převládá démonické jednání, je náměsíčné loudání se zámkem na Laputě s princeznou. Z Fletchera lze vyčíst další charakteristiky:

Je přirozené, že [démonická postava] bude mít posvátné symboly, které jsou s ní spojené, specifické ornamenty, specifická roucha, specifická posvátná jména, a specifické povinnosti jí přidělené, tak, aby nešlo přehlédnout, že ji posedla specifická Idea a řídí vše, co činí.¹⁹⁹

194 „If we were to meet an allegorical character in real life, we would say of him that he was obsessed with only one idea, or that he had an absolutely one-track mind, or that his life was patterned according to absolutely rigid habits from which he never allowed himself to vary. It would seem that he was driven by some hidden, private force; or, viewing him from another angle, it would appear that he did not control his own destiny, but appeared to be controlled by some foreign force, something outside the sphere of his own ego.“ Fletcher, Angus, cit., s. 39.

195 Tamtéž, s. 41–43.

196 Tamtéž, s. 34.

197 Tamtéž, s. 53.

198 Tamtéž, s. 53, 154.

199 „It will be natural for him [deemonic agent] to have hieratic emblems associated with him, specific ornaments, specific garments, specific sacred names, and specific duties assigned to him, so there will be no mistake that a specific Idea possesses him and governs all he does.“ Tamtéž, s. 58.

Alegorické postavy tedy musí být redukované, ale zároveň si musí ponechat několik základních rysů – stop, které určují, jaký abstraktní koncept symbolizují.²⁰⁰ Gulliver ani jednou nezmění svůj vzhled. Detaily, které se obměňují, jsou svlečené a v ruce nesené sako a rozčuchané či urovnané vlasy. Jinak je Gulliver téměř neustále v obleku s kravatou – v moderní uniformě muže středních let, jenž dbá norem,²⁰¹ čímž je podpořen zobecňující faktor, protože pouze obličej a kravata diferencují. Ke specifickému rouchu lze také přidat posvátný předmět a jméno. Jediné, co hrdina vlastní a nese si celý film, jsou hodinky, které vzal zajíci Oskarovi. Ze Swiftovy předlohy jsou ponechány pouze původní jména Gullivera, Munodiho a fikčních míst. Ostatní postavy nesou bezpříznaková česká jména. Třetí výjimkou je Niké z řečtiny.²⁰²

Neustále je dramatinováno a vyslovováno, že je Gulliver cizincem. V souvislosti s adaptovanou předlohou míra odcizení vypovídá o posunu alegorického žánru. V osvícenské variantě Swifta byl Gulliver vždy cizincem pouze okolo přestupů hranic do fikčních oblastí. Jakmile se do země dostal, následoval krátký střet a nedorozumění. Swiftův Gulliver se ale vždy obdivuhodně rychle naučil jazyk dané země a pak vždy teprve těsně před odchodem začal opět působit motiv cizince. Juráčkův Gulliver se však stigmatu cizince nikdy nezbaví. Motiv odcizení byl klíčový pro filmový modernismus obecně, jak napsal Kovács:

Čím více radikální odcizení, tím více radikálně modernistická povaha narace. Čím více je osoba zakořeněna v tradičních lidských vztazích a společenských relacích, tím více klasický narativ.²⁰³

U Juráčkova Gullivera také platí všechny ostatní charakteristiky modernistických hrdinů. Je pasivní, zobecňující ne-psychologizovanou, ahistorickou entitou a vyobrazuje lidské podmínky všech, tedy symbolizuje „člověka“.²⁰⁴ Ke Kováčovým postřehům lze dále připojit poznámku o sestupné tendenci hrdinů hlavních vyprávění západní civilizace. Od antických dramát a Písma přes středověké eposy a pozdější realismus až ke 20. století lze sledovat u protagonistů pohyb od bohů a polobohů k hrdinům s nadpřirozenou silou a schopnostmi k obyčejným lidem až nakonec k postavám redukovaným na číslo (*My*, 1920, Jevgenij

200 Tamtéž, s. 33.

201 Škapová, Zdena – Přádná, Stanislava – Cieslar, Jiří, cit., s. 230–232.

202 Juráčkova první žena, jenž emigrovala s dcerou do Německa, se jmenovala Veronika.

203 „The more radical this person's estrangement, the more radical the modernist character of the narrative. The more a person is rooted in traditional human relationships and in social relations, the more classical the narrative.“

Kovács, András Bálint, cit., s. 66.

204 Tamtéž, s. 65.

Zamjatin) nebo na hmyz (*Proměna*, 1915, Franz Kafka).²⁰⁵ Aby mohl být hrdina *Případu pro začínajícího kata* souzen balnibarbskými zákony, musí nejdříve přijmout identitu zajíce Oskara.

Ačkoli je Gulliver vidět jako jakákoli jiná přirozená fikční osoba z jiných filmů, je jako takový radikálně de-subjektivizován. Žádná fikční osoba jménem Lemuel Gulliver totiž na alegorické rovině neexistuje. Hrdina je simulací, polo-fikční virtuální entitou, je souborem významů toho, co mechanicky činí. Navzdory výrazné nedourčenosti je však ústředním tématem filmu. Přestože je psychologická komplexnost zřídka kdy situací alegorií, je možné vytvořit složitější postavy tím, že se stanou hlavním tématem. Film o Gulliverovi kumuluje významy a situace, v nichž je prokreslován. Gulliver symbolizuje „člověka“ v podmínkách nefunkčního socialistického státu, ale i v moderním světě s jeho existenciálními úzkostmi, odcizením, absurdnostmi, jeho snovou imaginací, neschopností mezilidské komunikace, neschopností dospět milostného naplnění a čelícího absenci vyšší spirituální a jednotící instance. V Gulliverovi lze dále nacházet obraz samotného tvůrce Juráčka, nebo obecněji člověka v tehdejší geopolitické době, ale i v současné a lze do něj projektovat i sebe sama. Již tak je tedy film značně komplexní a alegoricky vyzývá diváky k oscilaci mezi explicitními a implicitními významy. *Případ pro začínajícího kata* ale navíc sám, bez nutnosti přidané interpretace, explicitně činí své příběhové prvky jinými, než jsou.

Film začíná jako narativ fikčního světa s jednou postavou. Navzdory tomu, že do příběhu vstoupí plejáda dalších postav a davů, zůstane i nadále světem s jednou osobou, což způsobuje uzlový bod. Konceptem *uzlového bodu* označuji takový příběhový okamžik, který vytváří hlavní alegorický obrat tím, že zdvojuje veškeré explicitní významy ve filmu.²⁰⁶ Uzlový bod je moment, který prostupuje ostatní události. Je to narativní prvek, který v samotném filmu, bez nutnosti přidané interpretace, ustanovuje další paralelní významovou rovinu. Je to klíčový příběhový prvek, který spíná veškeré motivy a události a činí je jinými, než jsou. Uzlový bod alegorizuje dílo explicitně a bez nutnosti, aby vnímatelé *radikálně pragmaticky vyvozovali* – odhadovali významy z cílové domény.²⁰⁷ V *Balnibarbské pasti* ustanoví Gulliver-

205 Fletcher cituje Northopa Frye z jeho *Anatomie kritiky*, Brno: Host 2003, (v originálu 1957).

Fletcher, Angus, cit., s. 142.

206 Termín „uzlový bod“ (*nodal point*) přebírám pro naratologii a alegorie z psychoanalytické teorie ideologie Slavoj Žižeka, který rozpracoval pojem *point de caption* Jacquese Lacana. U Žižeka je uzlový bod hlavním označujícím, který sešije všechny ostatní „fluidní označující“ v určité struktuře, významově je fixuje do ideologického pole, čímž zastaví jejich sémantickou nestálost a neurčitost a podmaní je jednotčímu smyslu. Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso 2008, s. 95-96. (Původně 1989)

207 Crisp, Peter: *Allegory...*, cit., s. 12.

vypravěč tři podoby postav: Informuje o v domě přítomných (1) postavách-přízracích, které ale (2) kdysi v normálním světě znal a také o tom, že je znovu (3) ještě jinak, potká v dalších oblastech.

Všechny ty tváře, které potom vystoupily ze tmy, všechny ty tváře jsem velice dobře znal. Neslyšely však na svá jména, neznaly mě, nepoznávaly mě, přestože jsem znovu a znovu řval, to jsem já, přestaňte, copak už nevíte, že jsem se mezi vámi narodil. V příštích dnech jsem je skoro všechny znovu potkal. Jmenovali se jinak, o Dlouhé ulici nevěděli vůbec nic.

Dopadem tohoto postupu je zprvu výrazné zmatení. Je neobvyklé, že fikční postavy ztvárněné jednou herečkou mění identitu ze scény na scénu. Zprvu tak vzniká nejistota toho, že postavy a události znamenají něco jiného.²⁰⁸ I bez uzlového bodu by byl *Případ pro začínajícího kata* alegorií, která navádí ke čtení. Strategie uzlového bodu sama utváří možnost rozumění příběhovým faktům buď na (A) primární rovině nebo jako (C) takovým, které vyovídají o Gulliverovi, protože jsou zkonstruovány jeho myslí. (A) Primární úroveň vyjevuje klasické drama Gullivera proti společnosti. (C) Terciální úroveň vyobrazuje souboj proti sobě samému. Všechny prvky ve filmu lze tedy vnímat (A) explicitně, jako fantaskně-cestopisné drama modálního cizince; nebo (B.1) implicitně, jako výpověď o socialistickém státě a (B.2) obecně lidské existenci; a (C) explicitně implicitně, jako introspektivní cestopis do vlastní duše.

3. Možnosti čtení

V klasické naratologii se rozlišuje, jestli je postava plochá nebo plastická. Podle Seymoura Chatmana splňuje *plochá* postava příběhové funkce, většinou dané jednoduchým cílem a je souborem konečného počtu významů. Oproti tomu je *plastická* lidská a obtížně uchopitelná.²⁰⁹

(A) Na základní rovině je Gulliver zjednodušen narativními funkcemi. Má jasné cíle, které ani nevychází z něj, je démonicky přitahován k dívkám podobným Markétě a je jakoby orákulem doveden až na Laputu. Není psychologicky prokreslen, jedná zmechanizovaně a podléhá ideovému systému za dílem. Potud je plochou postavou.

²⁰⁸ Fletcher psal o nejistotě toho, co se děje, když je jazyk užíván obrazně.

Fletcher, Angus, cit., s. 11.

²⁰⁹ „Účinkem ploché postavy je to, že má jasné směřování, takže si ji, [...], mnohem zřetelněji (ne-li snadněji) pamatujeme – je toho na ní jednoduše méně k pamatování a toto málo je velmi jasně strukturováno. Naopak plastické postavy dokáží vzbuzovat hlubší pocit důvěrnosti, navzdory tomu, že „nedávají smysl“. Pamatujeme si je jako skutečné lidi. Případají nám podivuhodně známé. A podobně jako v případech přátel a nepřátel ve skutečném životě se dá u těchto hrdinů jen obtížně popsat, jací přesně jsou.“

Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host 2008, s. 138.

(B) Ze základní roviny vychází alegorická. V její souvislosti je Gulliver ústředním tématem filmu. Veškeré události diváci vyhodnocují tak, jak se jeví hrdinovi, jak se jej dotýkají a co o něm vypovídají. Na této rovině Gulliver symbolizuje člověka v určitý dějinný okamžik, člověka obecně, Juráčka, nebo diváka. Gulliver sice zůstává plochou postavou, ale alegorickými procedurami a interpretací, náznaky a dourčováním se stává symbolicky zatíženou – částečně plochou, částečně plastickou entitou. Po výzvě k interpretaci následuje u modernistické varianty další krok: znemožnění definitivní interpretace. Gulliver je ve své nejednoznačné neuchopitelnosti podivně lidský a plastický.

(C) Fantaskní oblasti heterogenního fikčního světa nemusí být pouze symbolickými variacemi na stát, nebo svět, ale díky specifickému uzlovému bodu jsou něčím jako jeho myslí, duševnem, pamětí nebo snem. Bizarní dům, Balnibarbi a Laputa – to vše je Gulliver, čímž se stává postavou nafouklou do obřích rozměrů.

(D) Příběh a fikce *Případu pro začínajícího kata* vytváří zapeklitý a složitý labyrint, kde cokoli může být něčím jiným a znamenat více věcí zároveň, kde vše se vším může souviset, ale kde je také mnoho radostně absurdních, pouze deskriptivních, nic nevysvětlujících a pro interpretační dobrodružství zavádějících motivů. Poslední úroveň je ryzím výrazem alegorického principu, což nazývám *ultimátní alegorickou odchylkou*. Jedno, a to stejné strukturní uskupení nebo jednotlivé motivy lze číst vícero způsoby, které lze následně volně vztahovat k sobě navzájem. Film vytváří tři hlavní významové linie, které nejsou striktně oddělené a mezi nimiž lze volně přepínat. Nejen díky první mohou diváci přecházet ke zbylým dvěma, ale též *driftují* a volně v souvislost kladou (B) druhou a (C) třetí polohu. Gulliverova výprava může být také vyjádřením toho, že (B) svět je pouze takový, jako (C) jsou jedinci, svět se otáčí okolo prázdna a nedává smysl, *protože* jedinci mytizují svou prázdnotu. Prostor pro hru souvislostí je otevřený, odehrává se však v naznačených mantinelech.

4. Spiritualita

Film dosahuje efektu, který je vlastní interpretaci obecně. Dřívější tradice výkladu, podobná dnešní dekonstrukci, spočívala v přesvědčení, že *hermetické driftování* od jednoho významu k druhému je možné kvůli tomu –

[...], že existuje silný transcendentní subjekt, novoplatónský Jeden, který je principem univerzálního protikladu, místem, v němž se střetávají protiklady [...], který se vymyká

jakémukoli možnému určení, a tudíž je zároveň vším a ničím, stejně jako nevyslovitelným zdrojem všeho.²¹⁰

Za nekonečným bujením symbolů se tak dle Umberta Eca pro středověké interprety, nacházel univerzální, transcendentní, tajemný a neuchopitelný smysl, který proniká veškeré zvládnuté prvky. Takový efekt je důsledkem ultimátní alegorické odchylky obsažené v *Případu pro začínajícího kata*. Intenzivní dojem jakéhosi neurčitého, vznešeného, prostupujícího, provazujícího a nepolapitelného smyslu souvisí také se *spirituálním modem vyprávění*, kterého filmové alegorie specificky užívají, a který popsal Jaromír Blažejovský:

Jako spirituální označíme jen takový film, při jehož vnímání prožije divák kontakt s posvátnem, tedy zkušenost „zcela jiného“ [...] jediné proto, že strukturální kvality daného díla mají takový charakter, že se zážitku „duchovního chvění“ nelze při jeho intenzivním sledování vyhnout. [...]

Ve spirituálním modu jinak plyne čas, jinak se chovají postavy, jinak vypadá svět. Jeho hlavní vlastností je otevřenost vůči „jinému“; příběh je vyprávěn tak, aby bylo zřejmé, že kontext viditelného světa není poslední, že existuje vyšší „rám“, [...] ²¹¹

Blažejovský vytvořil soubor formálních a stylových rysů, které jsou nejčastěji přítomné ve filmech, jenž u diváků dosahují „posvátného chvění“. Ze základních postupů, které popsal, nevyužívá zkoumaný film ani jednoho za účelem sugerování dojmů blízkých náboženské zkušenosti. Film sice vyobrazuje pasivitu hrdiny a naznačuje ideový plán za mechanismy jednání postav, obojím ale nepoukazuje k intenzivně vyššímu, obojí slouží alegorickým účelům. Daný film spirituality však dosahuje jinými postupy a využívá ji pro potřeby alegorického žánru. Stejně tak ono „intenzivně vyšší“ je zkoumaném odlišné od filmů běžně považovaných za spirituální. Lze detekovat dva druhy pohybu alegorie směrem za spiritualitou: (1) v celku díla díky prostupujícímu zvládnutí a (2) v ústředních událostech.

(1) *Případ pro začínajícího kata* je vystavěn na alegorickém předpokladu. Ve filmu není tolik důležité narativní drama, ale významy. Tyto ideje stojí za většinou příběhového dění. Ve filmu bují symboly, kombinují se možné interpretace a vše se propojuje se vším v logice hermetického driftu. Ultimátní alegorická odchylka vyjevuje symboly jako symboly a neexistuje u nich samozřejmé porozumění, jako u jiných žánrů. Film tak dává k dispozici *jiný způsob* reprezentace, který je „surovým bytím“²¹² znaků. Právě ona „jinakost“, vyjevování

210 Eco, Umberto: *Meze interpretace*, cit., s. 34.

211 Blažejovský, Jaromír: *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2007, s. 93–94.

212 Foucault, Michel: *Slova a věci*. Brno: Computer Press 2007, s. 40.

hlubšího diskurzu a ztvárněný drift ustanovují svět idejí.²¹³ Princip prostupující identity je něčím, co je zahaleno, je velkým tajemstvím, uniká, je neuchopitelné, a přesto je ve všech symbolech přítomné. Jde o kontinuálně oscilující způsob spiritualizace alegorického žánru.

V klasickém a „zlatém“ období žánru od 5. do 17. století vycházely alegorie z křesťanské religiozity.²¹⁴ Byla to vždy Jedna, vše-prostupující náboženská Idea, která poskytovala hlavnímu středověkému trendu potřebný *kosmos*. Po-té žánr prodělal zásadní proměnu a podkladovou strukturu mohlo utvořit více různých systémů. Nakonec ve 20. století začaly samotné podkladové hierarchie vzbuzovat strach a nejistotu, jako kupříkladu u Kafky nebo George Orwella.²¹⁵ Podkladovým matrixem za zkoumaným filmem je Člověk. Navrstvením sítě vzájemně se prostupujících znaků je tento ideový plán učiněn neuchopitelným. V *Případu pro začínajícího kata* je člověk transcendentním subjektem. V paláci hrdina nenalezne krále, protože je už jedenáct let v Monte Carlu.

(2) Ačkoli se systém v pozadí proměnil, formální postupy žánru zůstaly stejné. Podle Fletchera jsou v alegoriích stěžejní *anagogické* (nanebevzetí) události, případně jejich opak, události *katagogické* (sestup do podsvětí). Jsou to *mýtické* okamžiky, zakládající situace a momenty vyústění. Jsou ohnisky soustředěné intenzity a posvátna, utváří hlavní záhady alegorií a tím vyvolávají interpretační reakci. Ve skutečnosti je samotné nelze nijak vysvětlit a spíše vybízí diváky k přijetí „ohromných paradoxů, protože vytváří nevysvětlitelné spletnosti obraznosti a jednání.“²¹⁶ Jsou to centra symbolických narativů a odehrávají se v chrámech nebo na jiných posvátných místech, „kam je hrdina vtažen a kde se mu dostane iniciace do vize o jeho pravém osudu.“²¹⁷ Na těchto spirituálních místech plyne též posvátný čas. Tyto okamžiky akutních krajních vizí se rozlišují na: *Iniciaci* a *Vyústění*. Hrdinovi poskytují specifickou moc nebo prokletí.²¹⁸ V *Případu pro začínajícího kata* jsou takovými místy bizarní dům a laputský zámek. Do prvního hrdina sestoupí, je proklet, vržen do světa a uveden do bláznivé fikce. Na druhé místo náročně vystoupá, aby se dozvěděl pravdu, čímž konečně získá moc v podobě vědění o hierarchii nevědní oproti balnibarbským. V prvním je nastolen

213 Tamtéž, s. 39.

214 Crisp, Peter: *Allegory...*, cit., s. 16.

215 Fletcher, Angus, cit., s. 144.

216 „[...] overwhelming paradox, since these moments create an ultimately inexplicable knot of imagery and action.“

Tamtéž, s. 323, 324.

217 „[...] to which the hero is drawn and in which he receives his initiation into the vision of his true destiny.“

Tamtéž, s. 353.

218 Tamtéž, s. 355–357.

řád fikce pomocí uzlového bodu. Ve druhém dojde k „axiálnímu průmětu“, jak motiv pojmenoval Jan Kučera,²¹⁹ když princezna promluví o událostech z úvodního domu. Předmět výpovědi se tak dotýká téma, čímž se vymaňuje z primárního narativně-deskriptivního plánu a vztahuje se tak k alegorické rovině – ideovému systému za dílem. Princezna oslovuje přímo Gullivera. Obě situace využívají zvláštního časoprostoru a jsou „metafyzickými“ napůl scénami a napůl sekvencemi.²²⁰ Sekvenční jsou překračováním prostoru a absencí příběhového času, scénami jsou tematicky. Gulliver v domu proniká místy, která se za jeho pohybu proměňují. V paláci prochází s Niké místnostmi, rozsáhlými chodbami a po schodech, každý prostorově jinde.

Tím, že Juráček zachoval formu tradiční alegorie, která mytizuje ústřední události, modernisticky tak spiritualizoval nicotu,²²¹ absurdno nebo hlubinné zákony nevědomí v nitru Člověka. Diváci mohou pociťovat chvění, ale je to chvění existenciální, absurdní, iracionální a je vyvolané radikálně individualizovanou, komplexní a směšnou entitou.

5. Proměny alegorických postav

Zacházení s postavami jako s jakýmikoli jinými příběhovými motivy začíná okamžikem uzlového bodu, kdy jsou všechny kromě hrdiny rozděleny na tři identity: (1) Postavy pochází z kdysi „normálního“ světa, kde byly takové, jak je Gulliver znal. (2) V oblasti Domu jsou ale jiné, jsou jakýmsi neurčitými přízraky. (3) A v Balnibarbi a na (4) Laputě – dalších dvou fikčních oblastech, budou opět jinými, nebudou tolik přízrakovými a budou více „realistickými“, stále však budou podléhat snové, absurdní, zmechanizované a ilustrativní logice filmu. Po přijetí troj-identičnosti fikčních osob následuje další záludnost. Několik vybraných postav se i v rámci jedné fikční oblasti (Balnibarbi) zvláště proměňuje. Opakují se v různých situacích, ale tvrdí, že jsou jinými, než byly v předchozích scénách. Jde o postavy (A) světlolasé dívky, (B) tmavovlasé a (C) Munodiho. Všechny tři budou také přítomné a jinak variované v následující fikční oblasti (Laputě). Navíc se tam také krátce objeví (D) fízl u nějž sice není naznačeno, že by byl jiným, ale též není ani naznačeno, že by mohl projít z Balnibarbi na Laputu skrze magickou hranici. Základním efektem je matení diváka. Identičnost herce a postavy je záležitostí, na níž se vnímatelé při sledování filmů spoléhají.

219 Kučera, Jan, cit., s. 171.

220 Scéna dodržuje filmovými a narativními prostředky jednotu času, místa a děje. Sekvence nikoli, může být kupříkladu sestřihem událostí, které shrnují rozsáhlejší příběhový čas.

221 O spiritualizaci nicoty ve filmovém modernismu psal Kovács.

Kovács, András Bálint, cit., s. 399.

Zde však ti stejní herci ztvárňují několikero postav zároveň. Situace je dezorientující i pro samotného Gullivera. Ztvárnění více postav jednou herečkou nebo hercem nepůsobí nahodile. Spojitost je podpořena Gulliverovým jednáním, filmovým ztvárněním scén a sledem událostí jež jsou velmi podobné. Po prvotním znejistění jsou tak diváci alegoricky vybízeni, aby zodpověděli, co je pojítkem mezi fikčními osobami. Jestliže jde o jiné osoby, čím jsou podobné, co je naznačovanou shodností mezi světlomasými dívkami? V čem jsou stejné pro Gullivera? Co jejich jevení *znamená*? Tato problematika je pak převrácena na Laputě, kde naopak ty stejné fikční osoby zastávají více profesních funkcí nebo dělají něco odlišného, než čím původně byly, nebo se tak pouze tváří. Nikdo z původní vlády a dvořanů, kromě knížete Munodiho, na zámku nezůstal. Korunu tomu dodává král, jenž na Laputě není a možná kdesi pracuje jako vrátný.

Alegorie tedy pracují s postavami spíše jako s motivy než se skutečnými osobami. Snaha o dehumanizaci postav ve filmu je specifická kvůli vlastnosti, že fikční osoby budou vždy nějak lidské, jakožto ztvárněné herci. Zároveň z druhé strany entity nemohou být pouze idejemi, protože by se pak vytratil alegorický předpoklad – realizování konceptů příběhovými kategoriemi. Nejočividnějšími a nejčastějšími technikami postav alegorického žánru jsou:

(1) *personifikace*: antropomorfizované ideje. Lidské vlastnosti jsou připisovány neživému konceptu,²²² určitá postava je symbolem něčeho;

(2) *karikatury*: zkrácená a zesměšňující napodobenina osoby zjednodušená na jednu nebo málo dominantních stop;²²³

(3) *typizace*: zobecnění. Jednotlivá postava reprezentuje celý soubor dané kategorie postav;

(4) *aluze*: náznaky a odkazy ke konkrétním skutečným historickým osobám;

(5) *archetypy*: odkazy k mýtickým a pohádkovým pravzorům;

(6) *ikoničnosti*: vědomé odkazy ke kulturně tradované symbolice a jejímu čtení;

(7) a *intertextuální vztahy*: odkazy k určitým postavám nebo jejich rysům z konkrétních textů.

U jednotlivých alegorických postav dochází většinou ke kombinaci více technik. Skrze filmové postupy je možné využívat vnějšího vzhledu postav nebo herecké stylizace, stejně tak mohou

222 Lakoff, George – Johnson, Mark, cit., s. 47.

223 Fletcher, Angus, cit., s. 33.

být symbolické procedury realizovány pouze jednotlivými stopami, například artefakty, které si osoby nesou všude s sebou. Pro alegorie jsou nejtypičtější personifikace, neboť ryze spočívají v předpokladu žánru. Z hlediska jednání postav na primárně-deskriptivní úrovni – tj. tam, kde působí jako lidé, než jsou dekodovány a interpretovány – se projevují démonicky.²²⁴

Všechny vedlejší postavy jsou Gulliverovými kreacemi. Systematická práce s nimi a jejich příběhová organizace převládá nad tím, co by sneslo označení věrohodného, dramatického a životného jednání. U těchto postav-motivů je zásadní jejich alegorické čtení. Vzhledem ke třem úrovním porozumění jednají na (1) první, jako démonické entity, aby naznačily své konceptuální založení. Některé z těchto démonických činitelů pak spadají více do: (2) druhé úrovně, kde se uplatňují spíše narativní techniky typizací, karikatur a aluzí. Postavy jsou zde nejčastěji ztotožněny s konceptualizací své profesní a společenské role, která je ve filmu ironizována. Zde je klíčem pro výklad způsob, jakým postavy ve svých rolích jednají a jak interagují s Gulliverem. Jiné postavy spadají více do (3) třetí úrovně, kde se spíše uplatňují techniky personifikací. Zde je výzva k dosazování konceptů explicitní, ale koncepty jsou abstraktní a implicitní. Oproti předešlé úrovni zde nejsou postavy zobecněním svých společensko-hierarchických pozic a nedávají smysl tím, jak interagují s Gulliverem, ale tím, jak jsou jím vytvořeny. Tyto postavy existují přímo z něj a o něm něco vypovídají. Zároveň lze rozlišovat počínání postav a jejich podob vzhledem ke čtyřem ohraničeným fikčním oblastem.

Jakmile je přistoupeno na alegorický předpoklad, působí démonické entity v sylogickém způsobu. Fungují společně ve větších strukturních uskupení, ať už současně nebo následně. Kde se spolu vyskytují dvě nebo více takových postav, vybízí alegorie k výkladu pozic různých významů vůči sobě navzájem a dohromady. Kupříkladu sedm postav během slavnostní popravy, jenž v amfiteátru stojí naproti Katovi, a jenž jsou jeho „případy“: blbec Vyskoč, doktor Emem, nevěstka, vandrák, Gulliver, básník a Herold. Všech sedm rázem získává význam odsouzených a nepohodlných pro režim. Každá z postav vždy nese význam, jenž je složeninou několika faktorů: (i) toho, co je jim přiděleno tím, co reprezentují, a jaké konotace onen statut v tradici, nebo konkrétněji u kulturní encyklopedie každého diváka zvláště obnáší. (ii) A toho, v jakých narativních a fikčních uskupeních se během filmu nachází, tedy jaké významy jsou k tradovanému připočteny. Samozřejmě jsou některé souvislosti nahodilé a rozumění symbolům nelze dokončit a uzavřít.

224 Tamtéž, s. 24–68.

Pro názornost uvedu možnou interpretaci jedné postavy: Obecní blb Vyskoč realizuje koncept člověka nacházejícího se vně společnost. Svou opozicí vůči diskurzům vůbec umožňuje něco jako „smysl“ tím, že on sám je jeho opakem, je odchylkou od „normality“. Je „člověkem divokých podobností,“ který se sám sobě „*odcizuje v analogii*“, protože „pokládá věci za něco, co nejsou“.²²⁵ Koncept blázna získal ve filmu důležitou narativně-symbolickou kvalitu: Když se prve potkají Gulliver s blbem, je nejdříve uveden motiv bláznovství v daném epistemickém nastavení. Jde o Vyskočovu záměnu létajícího ostrova za nebe. Pak následuje motiv hranic: Gulliver pomalu odchází od Vyskoče, ale ten za ním s podivem volá: kam, že to jde, protože se domnívá, že tam už „vůbec nic není.“ Gulliver naň ale z vrcholku kopce volá, co všechno vidí a blázen je snad příjemně překvapen nebo možná zmaten. Třetí setkání a gradace drobné dějové linie Vyskoče nastane v úplném závěru filmu. Gulliver potkává Vyskoče. Jejich setkání je o to radostnější a pateticky přátelštější, o co se v předešlé scéně hrdina střetl s nepřítelstvím. Je zde dokončen motiv hranic. Při prvním setkání to byl Gulliver, kdo Vyskočovi umožnil překonání hranic. Nyní je to naopak Vyskoč, kdo hrdinu odváží ze symbolického světa, v němž nebylo místa pro cizince a mimo jehož společenskou strukturovanost se nacházel blázen. Srdeční přátele spolu projíždějí tunelem, kterým se v úvodu prohnal Gulliver závodnickým tempem. Na (2.1) druhé rovině čtení to jsou spíše balnibarbští, kteří nebyli schopni překonat vlastní hranice, které si vytvořili svou hloupostí a zakonzervovali se tak v obrácené filosofii pokroku. Na další (2.2) rovině to jsou ještě obecnější parametry hranic vědomí, kdy balnibarbští nedokážou pochopit cokoli vnějšího, ať už je tím cizinec, symbolické systémy popírající blázen anebo jakýkoli prvek jiné kultury. Na (2.3) třetí rovině může být Blb jistým řešením Gulliverova střetu s absurdním, žije ve vlastním světě odlišných nastavení, a tak se jej netýká stejné odcizení, Vyskočovi stačí, že hodinky tikají. Nakonec na (3) poslední rovině je blázen Gulliverovou postavou, symbolickou entitou v kosmu vystavěném jeho nevědomím. Hrdina podstoupil natolik silnou zkušenost se sebou samým, že to, co si z výpravy odnáší je částečné bláznovství.

V *Případu pro začínajícího kata* působí dva hlavní faktory ohledně postav: Postava-dav a postavy-symboly. První utváří neuchopitelné společenské prostředí a neustávající víření, v němž se ocitají významné figury. Samy o sobě jsou postavy zjednodušeny na několik sémantických stop, které vznášejí výzvu k jejich chápání, jako idejí v pohybu, jenž diváky vedou k souběžnému porozumění a prolnutí narativně-deskriptivní roviny s abstraktní

225 Foucault, Michel, cit., s. 43.

dimenzí. Vystupňovaná obtíž porozumění a nároků na diváky pramení z modernisticky posílené nedourčenosti a virtuality, náznakové strategie filmu, jeho motivické hierarchie nevědění a dezorientující kauzality. Vše tradičně alegorické může být slepou cestou, záměrnou nesrozumitelností, která převrací výzvu, aby ji učinila nenaplnitelnou.

Jsou to právě převažující démonické entity – postavy-symboly – myšlenky rozpořbované narativy, které jsou hlavním specifíkem žánru. Každá z postav, které něco znamenají a jsou narativem umístěny do vzájemně těsné blízkosti, přináší do hry své významy a dohromady utváří další složitější koncepty. Nakonec symbolizované postavy nevyžadují pečlivé čtení a experimentování se získanými příběhovými daty. Na diváky je sice kladen nárok zahrnutí zvýznamněných náznaků a mezer v kauzalitě, mnohdy ale postačí pouze intuitivní porozumění a někdy mohou být také postavy-symboly ne-intelektuálními koncepty. Mohou být záměrně využívány přibližně tak, jak je popsala preromantická estetika. Symboly, na něž je dostatečně silně narativem, fikcí a stylem upozorňováno, mohou být pouze zdánlivě racionální, přičemž ve skutečnosti budou vysoce emotivní, neuchopitelné a intuitivní povahy.

6. Alegorická fikce

Modální operátory určují globální pravidla a omezení pro všechny existenty, které se nachází ve vybrané fikční oblasti. V *Případu pro začínajícího kata* specificky působí epistemická (v co se věří a co je poznatelné) a deontická nastavení (společenské normy a zákony), které činí z Gullivera modálního cizince. Pro každou oblast panují odlišné systémy.²²⁶ *Aletická modalita* se však v heterogenní fikci odlišuje pouze mezi světem, z něhož Gulliver pochází a oblastmi bizarního Domu, Balnibarbi a Laputou, pro něž je všechny stejná. Aletický systém určuje, co je ve fikci možné a nemožné. Níže vycházím ze článku *The World of Allegory* od Ruth Ronen.²²⁷ Podle teoreticky specifičnost pramení z toho, že oproti ne-alegorickým žánrům, významová rovina invazivně napadá primární úroveň. Vzniká tak interakce mezi konkrétními komponentami příběhu a abstraktní úrovní. To nastává tehdy, když do příběhu, jakožto skutečné motivace vstupují koncepty, které nahrazují „doslovné“ dění. Když se Gulliver sbližuje se světlovlasou dívkou a pak se probere vedle tmavovlasé, je to na narativně-deskriptivní úrovni nemotivovanou událostí, která ale působí navzdory narativní fragmentárnosti souvisle. V okamžik, kdy události vysvětlím jasným abstraktním konceptem – obě jsou též ženou a Gulliverovým počínáním se přepnulo z jednoho aspektu projekce na

226 Doležel, Lubomír, cit., s. 121–137.

227 Ronen, Ruth, cit., s. 92.

druhý – zahalím tak narativní disproporci a abstraktní koncept se stane integrální součástí příběhu. Je nadpřirozeným prvkem, že více postav má stejnou podobu. Není to ale konkrétně nadpřirozenou vlastností v pravém smyslu, je magickou „jenom jakoby“. U daného filmu není funkční rozumět postavám se stejnou podobou v jejich konkrétní fantastičnosti, ale dává smysl jim rozumět nekonkrétně a nahradit je abstraktním významem. Ve fikčních světech alegorií je tak neutralizována distinkce mezi možným a nemožným, takové rozlišení o povaze světa nevyovídá. O povaze světa naopak vyovídá, že je složen z konkrétních a abstraktních prvků. Povahu alegorických světů označila Ronen jako *univerzální*, protože mohou být volně přirozené i nadpřirozené a obojího pak využívají nekonkrétně.

Vyobrazované entity jsou svými referenčními významy lokalizovány ve strukturním celku fikčního světa. Všechny prvky, pokud není řečeno jinak, jsou fikčně existující. Fikci lze rozumět pouze jako protikladné ke skutečnosti. Mezi oběma protiklady probíhá obousměrná výměna a všemu,²²⁸ co je fikčně reprezentováno, rozumí diváci na základě vlastních zkušeností z aktuálního světa a ze zkušeností s jinými fikčními světy. Pomocí toho, co vidí na plátně a slyší z reproduktorů, rekonstruují autory stvořený svět a tím *vstupují* do říše fikce.²²⁹ Fikční a narativní film si lze představit jako vícevrstvé médium.²³⁰ Skrze obrazy a zvuky vytváří diváci koherentní fiktivní události. Fikčnost činí to, že ony události nereferují k *profilmové* situaci (dekorovaný plac, režijně vedení herci), ale k *postfilmové* (prostor fikčního světa, postavy, struktury vědění, příběhy). *Nekonkrétnost* alegorických entit navozuje dojem virtuality a vybízí tak diváky k větší spolupráci při dourčování narativních významů. Je tak minimalizovaná důležitost referenčních významů.

V *Případu pro začínajícího kata* dosahuje celková povaha fikce dvojího oslabení reference: (1) Všechny události jsou významově zdvojeny, od okamžiku Domu jsou ustanoveny dvě roviny: (1.A) narativně-deskriptivní a (1.B) to vše jako Gulliverův svět. Což je dále umocněno tím, (2) že nelze rozhodnout, jaké povahy je přesně (1.B) Gulliverův svět. Nelze rozhodnout, jestli je snem, vizí, halucinací po autohavárii (Martin Vandas),²³¹ možnou skutečností dané fikce,

228 Doležel, Lubomír, cit., s. 10.

229 Tamtéž, s. 35.

230 Alan Williams napsal, že když pozorujeme narativní film, sledujeme vlastně čtyři filmy: (1) Celuloidový kus materiál; (2) Promítaný obraz se zvukem; (3) Koherentní událost ve trojdimenzionálním prostoru a (4) Příběh, který si pamatujeme.

Branigan, Edward, cit., s. 84. Odkazuje ke studii:

Williams, Alan: *Max Ophuls and the Cinema of Desire: Style and Spectacle in Four Films, 1948–1955*. New York: Arno Press 1980.

231 Vandas, Martin, cit., s. 45.

kouzelným světem, fabulací samotného Gullivera, „tisícinásobně zvětšeným zlomkem vteřiny“ (Jan Kučera),²³² pátráním paměti (Vandas²³³ a Jiří Cieslar²³⁴) nebo „tajuplnou misí hrdinovým materializovaným nitrem“ ve světě „zplozeném hrdinovým podvědomím“ (Stanislava Přádná).²³⁵ Nejde pouze o neurčitost mezi různými možnostmi vysvětlení, ale ona sama je konstitutivním aspektem alegorického fikčního světa. Jeho přesný statut je pramále důležitosti, dokonce naopak, je záměrně distinktivně neurčitý a univerzální.

7. Alegorické prostředí

Výrazným specifikem *Případu pro začínajícího kata* je, ať už jde o interiéry nebo exteriéry (jež jsou rovnoměrně zastoupeny), že jeho fikční svět propadá viditelnému rozkladu, jaký se dotýká míst, o něž se dlouhý čas nikdo nestaral a která jako by nikdo dávno neobýval. S motivem zřetelného rozkladu byl Juráček věrný Swiftově předloze, ale rozvinul ji trochu jiným směrem. Swift vystavěl satirickou výpověď o bizarních vynálezech a zaslepených badatelích, kteří démonicky postupují za poznáním bez praktických výsledků. Ve filmu je spíše než vynálezci a věda zdůrazněn faktor společnosti, jenž vytváří ideologické zdání, kterému sama věří. V explikaci k filmu vyjádřil Juráček fascinaci filosofií pokroku, který je ale v běžných měřítkách protichůdný.²³⁶ Konceptuálně jde o dvojí pohyb: zdánlivě vpřed a skutečností vzad. V obraznosti filmu jde o symboliku, která působí mohutným dojmem a lze ji interpretovat různými způsoby, z nichž hlavní lze zahrnout pod rozvíjené linie výkladu:

(2.1) Ideologicky vpřed, ale ve skutečnosti stagnace je přiléhavě mapovatelným konceptem na společensko-politický stav Československé socialistické republiky. Jedná se o děsivě symbolickou prognózu událostí, o nichž Juráček nemohl mít tušení. Nápad koncipoval roku 1966, tudíž s dvouletým předstihem událostem srpna 1968, po nichž pak film roku 1969 dokončil. Intuitivně a symbolicky tak vykreslil portrét –

[...] země po totalitní katastrofě a na prahu její normalizační reprízy, země zdecimované do apatické stádnosti a zdětinštělé poslušnosti vůči moci, [...] ²³⁷

– jak alegorii filmu vyložil Cieslar.

232 Kučera, Jan, cit., s. 173.

233 Vandas, Martin, cit., s. 53.

234 Cieslar, Jiří: *Zkušenost s minulostí*. In: Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let. Praha: Národní filmový archiv 1993, s. 46, 47.

235 Škapová, Zdena – Přádná, Stanislava – Cieslar, Jiří, cit., s. 230–233.

236 Juráček, Pavel: *...Z explikace*, cit., s. 235–238.

237 Cieslar, Jiří: *„Někde v sobě musím najít film...“*. In: Fikejz, Miloš (ed.) – Juráček, Pavel, cit., s. 19.

(2.2) Na obecné rovině může být prostředí dokladem intenzivního působení neúprosného času, nevyhnutelné entropie, která válkuje veškeré lidské snažení. Společenské systémy, celé civilizace, technologický pokrok, kulturní hodnoty a další se neovlivnitelně mění v trosky. Aspekt malosti člověka v této souvislosti se zdá odpovídat absurdnímu pobytu ve světě.

(3) Předposlední hlavní okruh interpretace vychází z pojetí narativu a fikce jakožto Gulliverova duševna. Je jistě možné koncept dvojího pohybu vpřed-vzad vyložit různě, ale i mimo přesný výklad, se zdá být dezolátnost niterného prostoru dostatečně intuitivně vypovídajícím symbolem osobnostní krize nebo kulisou chátrajících vzpomínek.

(4) A nakonec, prostředí je natolik zvláštní, že nabízí nespočet čtení a výše načrtnuté významové domény se mohou volně prolínat v univerzálním alegorickém toku. Rozhodně i mimo určitou sémantickou interpretaci dodává devastovaný prostor silnou emocionalitu.

Náznaky, neurčitosti, výzva k interpretaci, univerzálnost fikčního světa a modernistická a symbolická povaha prvků mizanscény včetně postav poskytují filmovému prostředí, všem scénám a vizuálním strukturním organizacím zvláštní obrazovou autonomnost. *Případ pro začínajícího kata* tak dosahuje dojmu *jiného diskurzu*, v němž je vše vizuální prostoupeno od jednoho konce na druhý hrou symbolů, v nichž se rovnocenně prolíná magie s racionalitou, a v nichž dává film divákům pocítit bytí světa, ve kterém bují významy. Takový způsob vnímání popsal Michel Foucault, jako specifický pro *epistémé* (prostor vědění, pozadí, na němž se teprve konstituují jakékoli ideje dané doby) epochy západní civilizace do konce 16. století. Do 16. století byly všechny věci posety znaky a veškeré vjemy byly zvýznamněny.²³⁸ Svět byl alegorií a alegorie byly světem, čemuž odpovídá, že daný žánr prožil své zlaté období právě ve středověku. Umberto Eco popsal to stejně:

Středověký člověk žil skutečně ve světě plném významů, odkazů, dvojsmyslů, Božích projevů ve věcech a v přírodě, která k němu neustále promlouvala heraldickým jazykem, kde lev nebyl jenom lvem, ořech nebyl jenom ořechem a kde okřídlený kůň byl stejně tak reálný jako lev, protože byl existenciálně stejně nepatrným znakem vyšší pravdy. [...] dalo [by se] mluvit o primitivní mentalitě, o malé schopnosti vnímat dělící čáry mezi věcmi, o tom, že do pojmu určité věci bylo zahrnováno všechno, co s ní bylo v nějakém vztahu podobnosti či sounáležitosti.²³⁹

238 Foucault, Michel: *Slova a věci*, cit., s. 29, 31, 39, 43, 44.

239 Eco, Umberto: *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha: Argo 2007, s. 73.

Je zajímavostí, že Eco konec alegorického pohledu a jeho přechod do sféry umění lokalizoval jinak než Foucault, a to do 13. století.²⁴⁰ Ultimátní alegorickou odchylkou je dosaženo divácké zkušenosti, kterou lze alespoň přibližně popsat, jako způsob středověkého nazírání na svět, v němž neexistovaly distinkce mezi významy a obrazy. Pohyblivé prostředí zkoumaného filmu, díky své autonomii, osvobození od nápodoby, realističnosti a jiných omezení, funguje jako zásadní náladotvorný, významotvorný, estetizující a psychologizující faktor. Mnohým jeho symboličností není nutné rozumět intelektuálně. Většina jeho prvků je dostatečně srozumitelná a názorná v intuitivní rovině.

Film je černobílý, a tedy divákům po celou dobu sledování nabízí škálu šedých odstínů. *Šerosvitem* zahaluje vše do tmy v kapitolách *II. Balnibarbská past* a *VIII. Balnibarbská tma*. Ve druhé jmenované je zatmění motivováno fikčním děním, kdy létající ostrov zastíní Lagado (hlavní město Balnibarbi). Dojmy tísně a nervozity jsou posíleny bezcílným pobíháním balnibarbských po chodbách místodržitelství a jsou také explicitně vysloveny Guvernérem. Ve scénách Domu je svícením navozena atmosféra děsivých transformací nevědomí a výjevů-vzpomínek, které se z černoty, jako z nefyzikálního prostoru snu vynořují v ostrých světelných kontrastech. Naopak výlez ze tmy přestupního tunelu-věže na Laputu oslní efektem *přeexponovaného* filmového materiálu. Světlo postavené proti tmě je intuitivním vodítkem. Odpovídá orientačním metaforám:²⁴¹ nahoře je světlo, tedy se na okamžik zdá, že Laputa bude „lepší“ fikční oblastí, což bude záhy vyvráceno, protože je stále absurdní, nicméně zůstává místem pravdy a poznání. Dole v Balnibarbi byla tma, tudíž je horším stratem a nejbolestivější byla oblast Bizarního domu. Stejně tak nakrátko zavládne tma v dějství na laputském zámku během princezny osudné promluvy. Z líbezně osvětlených scén se přejde do tmou zahalených interiérů zámku, v nichž opět zavládnou ostré kontrasty. Tentokrát dominuje mysticky osvětlený obličej princezny a její daleký expresivní stín. Světelné efekty tak intenzifikují alegorické zasazení daných scén v kontextu narativu. Dům a Zámek jsou *symboly-centra* diegeze, v nichž alegorický žánr protíná spirituální modus, v nichž hrdina projde zkušeností „akutní ambivalence“, „krajní vize“, a která jsou to zónami „absolutní reality“.²⁴² Tato místa jsou zásadně neuchopitelná, a přesto nějak iracionálně srozumitelná.

240 Tamtéž, s. 97.

241 Lakoff, George – Johnson, Mark, cit., s. 26.

242 Fletcher, Angus, cit., s. 212, 352–354.

Alegorické zvýznamnění je natolik pronikavé, že jakýkoli prvek nabývá větší důležitosti. Kupříkladu v prvním záběru filmu sledují diváci Gullivera, který nemůže kvůli závoři pokračovat v cestě po silnici 1. třídy. Následně jede po silnici 2. třídy, která je ale také neprůjezdná. Sjede tedy na polní cestičku 3. třídy, která jej zavede do lesnatých skal, kde již následují události havárie a po-té dění *Balnibarbské pasti*. Když na konci filmu odjíždí, nevrátí se zcela zpět na silnici 1. třídy. Závěrečný záběr vyobrazuje hrdinu a Vyskoče, jak projíždí silnicí 2. třídy. I takový detail může vzbuzovat interpretační aktivitu. Proč se nevrátili úplně na původní cestu? Některá místa jsou tedy skutečně symbolicky vypovídající. Dalšími jsou kupříkladu místa vymezující hranice mezi oblastmi: tunel-věž s bortícími se schody a úzkou skulinkou, jíž musí hrdina prolézt a stejně tak dveře-propadliště, které mění svou prostorovou orientaci stříhem z horizontálního umístění v podlaze do již klasické vertikální, zatímco jimi prolétne hrdina. Další množství míst je náladotvorné povahy, kupříkladu se zpočátku zdá, že svět vzpomínek bude líbezný a uklidňující, malebný jako ona „přívětivá“ krajina, což je ukrutné zmýlení. Nebo úvodní scéna *VIII. Balnibarbské tmy* dosahuje téměř bezprostřední tísnivosti, když se kamera brodí neurčitými těly za Gulliverem, který je kdesi vtěsnán. Avšak mnohé vztahy mezi prostředími, vzniklé například jejich opakováním, nebo rychlými přechody mezi nimi, jsou nahodilé. Film tak nabobtnává svou neuchopitelnou mohutností. Stejně jako u postav-symbolů a postavy-davu, působí i diegeze rafinovanou strukturovaností koncipovanou vůči divoké chaotičnosti a navozuje tak fundamentální alegorickou výzvu dát světu řád.

Specificky filmově-alegorickou situací jsou pak relativně statická uskupení. Nejvýraznější je fronta na nádvoří, v níž jednotlivci trpělivě čekají, aby poslali jídlo na Laputu. Dalšími jsou přednáška, výslech, soud, poprava nebo představení laputských dvořanů. Na diváky pak působí ilustrativnost kompozic. Gulliver bývá ve zřetelných centrech filmových obrazů nebo jako reflektor (nositel perspektivy) diegetických událostí. Vilma a Vilém Seidovi, básník, guvernér a referentka, docent, kat, Patrik, Emil, světlovlasá slečna a tmavovlasá a další stojí v jednom záběru s velkou hloubkou a širší vizuálního pole. Stojí jako sloupy, zatímco nejdál od kamery Gulliver naposledy zvolá: „Promiňte!“ a odchází. Závěrečná scéna *XI. Balnibarbského mlčení* je jakýmsi shrnutím, připomenutím fikčních osob, které pro hrdinu realizovaly důležitější úlohy. Záběr a celá scéna nezapadají do narativně-deskriptivní roviny. V daném výjevu významy prosakují do viděného. Záběr je symbolický a zároveň modernisticky

neurčitý. Postavy zde nejsou fikčními osobami, jsou koncepty, které vyjevily svou obraznou a démonickou povahu. Fletcher k vizuálnosti alegorií poznamenal následující:

[...] považována za rétorický prostředek má alegorie kromě toho schopnost vytvářet narativní a dramatické ekvivalenty vizuálních, geometrických diagramů. Pověšili jsme si tendence démonických entit identifikovat se s hierarchickou pozicí, odtud se jménem daného statutu a odtud se stát jednotnou s oním jménem samotným. Takovým způsobem se činitelé spletoú s obrazy a z akce se stane diagram.²⁴³

Popsaný obraz je projevem hlubšího nastavení, kdy démonické entity pro narativ nepřírozně, ale pro své ideové založení přirozně, zamrzly v ilustrativním uskupení, čímž se projevily podkladový systém, jenž stojí v pozadí fikčního kosmu.

8. Předměty

Případ pro začínajícího kata je filmem, v jehož univerzální fikci se prohání postavy-symboly s oslabenou referencí, jehož diegeze je obraznou sérií výjevů a kde je každý filmově-narativní prvek zvýznamněn. Není tomu ani jinak s různorodými rekvizitami, které takový svět zaplňují. Níže předměty diegeze rozdělují na čtyři základní druhy: (1) Nalezené objekty; (2) Haraburdí; (3) Emblémy a (4) Předměty-symboly. Prvním dvěma skupinám připadá spíše dekorativní a deskriptivně-alegorická funkce, druhým dvěma pak narativně-fikčně-alegorická. Celkově lze práci s objekty shrnout tak, jak je charakterní pro surrealismus. Josef Vojvodík napsal:

Surrealismus objevuje nový přístup k objektům, věcem, které pozbyly své původní funkce a svého praktického zařazení. [...] vytváří obrazy světa, které jsou ovšem v ostrém protikladu k realitě tzv. přirozeného světa. I zde hraje důležitou roli princip ozvláštňení, jehož prostřednictvím získává důvěrně známá skutečnost světa a jeho předmětů, které nás obklopují, fantomaticky cizorodou podobu a stává se „unheimlich“.²⁴⁴

Což vede k „nepřirozenému“ postoji vůči věcem, který je vyjevuje v jiném, než důvěrně známém a samozřejmém světle mimo jejich běžné „naivní“ a „přirozené“ chápání.²⁴⁵

243 „[...] considered as a rhetorical device, allegory has the further capacity to provide narrative and dramatic equivalents of visual, geometric diagrams. We have noticed a tendency for the deemonic agent to become identified with hierarchic position, thence with the name for that status, and thence even to become one with the name itself. By such a process agency become confused with imagery, and action becomes a diagram.“ Fletcher, Angus, cit., s. 67–68.

244 Vojvodík, Josef: *Halucinatorní objekty a krize objektu*. In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta 2011, s. 163.

245 Tamtéž, s. 171.

(1) *Nalezené objekty* jsou důsledkem radikálního vidění světa, který je nazírán, jako složený ze znaků, symbolů, reality, nevědomí a imaginace, a v němž se hmatatelně prolíná subjektivita s objektivitou. Hlavní charakteristikou surrealistického vztahu k věcem je jejich fetišizace.²⁴⁶ Předměty jsou vytržené z kontextu, jsou v centru zájmu, jsou uctívány, jsou nenaplnitelně toužebné, hypnotizují a jsou vnějším zhmotněním vnitřního světa. Nalezené objekty v *Případu pro začínajícího kata* lze dále roztřídit na dvě podkategorie: zcela nové a vzniklé zvláštností kontextu. (1.1) Myslící stroj na ruční pohon má zajistit, aby se lidé, kteří nemají v popisu práce myslet, nemuseli danou činností zabývat. Nápad pochází ze Swiftovy předlohy, původně měl vynález sloužit tomu, aby i nevzdělanci mohli psát duchaplné studie. Obskurní stroj je ve filmu s bizarní fascinací detailně a blábolivě představen: sestává z myslícího ústrojí, ručního pohonu a místa, kde vznikají myšlenky. Docent Boux, jehož je stroj vynálezem, také těsně před popravou opravuje další podobnou konstrukci, jenž je též nepřehlednou změť železných tyčí, kol, řetězů, lanových spojů, a navíc má gilotinu a popelnici na uťaté hlavy. (1.2) Celý film je koláží běžných situací ze života, pouze jaksí přesazených do jiného kontextu, snově excitovaných a naplněných absurdním obsahem. Stejně platí o předmětech, jako by byl film mozaikou situací a všedních předmětů, jenž jsou ozvláštněny, jenž jsou zvýznamněny a jimž je tak navrácena aura, kterou ve skutečnosti postrádají. Uměleckým postupem je zde jednoduché vsazování předmětů na nepatřičná místa, jakým je vlastně celek Balnibarbi a Laputy (ping-pong, králíkárna a řepa krájená mečem v trůnním sále). Ač si to diváci nemusí zprvu uvědomovat, většina scén je vytvořená právě z těchto ozvláštněných a nalezených objektů. Když napíšeš kupříkladu „tužka“, „ořechy“, „nůžky“ a „skleněná deska“ evokují tyto pojmy-objekty Guvernéra a konkrétní scény, s nimiž jsou neodmyslitelně spjaty. Rekvizity se nachází v mechanismech bizarních gagů, utvářejí bizarní prostředí, nebo je bizarně dramatizovaná jejich vlastní povaha, jako kupříkladu při excesu s „břitvou“.

(2) Další kategorií je *haraburdí*. Je totožná s předešlou kategorií nalezených objektů, ale je jejich natolik specifickou a extrémní tvář, že zasluhuje zvláštní oddíl. Je totiž jejich stínem, opakem a smrtí. Předměty, s nimiž démonické postavy ne-manipulují, ale které si ještě zachovávají tvar a jsou rozpoznatelné, většinou v pozadí scén, se nachází na pomezí nalezených objektů a haraburdí. Haraburdí je beztvarou masou předmětů, která je ve filmu často v pozadí nebo několikrát vystoupí výrazněji do popředí. Definice je relativní, neboť

246 Langerová, Marie: *Nalezený objekt*. In: Tamtéž, s. 225.

některé předměty jsou rozpoznatelné. Haraburdí je utvářeno dohromady změtí nepotřebností, v níž většina veteše splývá v neorganickou hmotu. Jde předně o dvě scény: finální etapu výlezu na Laputu, kdy se Gulliver brodí předměty, aby se dostal na bájný ostrov. A později, během souboje s Guvernérem, kdy je zavalen tímto předmětným humusem. Ne tolik v popředí, ale stále intenzivně přítomné je haraburdí ve scénách: úprku dlouhou a záludnou chodbou v bláznivém domě; když Gullivera odvádí z profesorsky pracovny trůnním sálem; při dialogu nad korytem kdysi slavné říčky Matuše; a v továrně s dveřmi-propadlištěm u Munodiových. K této kategorii předmětů lze vztáhnout, co Marie Langerová napsala o konceptu nalezených objektů:

V tomto smyslu má surrealista s historikem společné to, že také materiálem surrealistických nalezených objektů je sám čas, dá se říci *práce času*, proto je charakteristické jejich spojení [...] s touto „chybou“, „nečistotou“, „lógrem“ věcí, v nichž ale přežívá Kdysi. Tak tyto věci, „jejichž čas už vypršel“ – a právě proto se ukazuje jejich tkáň –, nepatří jednoduše minulosti, ale jsou její hmotou: historické porozumění je pak nutné koncipovat důsledně jako „pozůstávání“.²⁴⁷

Věci bez významu zapadají do všudypřítomné devastace světa. Jsou to předměty-stopy, odvrácená strana věcmi zaplněného filmu. Jsou to pozůstatky nalezených objektů, které *kdysi* něco znamenaly, k něčemu byly a nyní jsou jen zvláštním odpadem.²⁴⁸

(3) Další důležitou kategorií předmětů filmu jsou *emblémy*. Podle *Encyklopedie knihy* je emblematika:

[U]mělecká forma vytvářející spojením slova a obrazu uzavřený alegorický celek. Její počátek tkví v řecké epigrafice a ve středověkých výtečně propracovaných alegorických postupech. S největší oblibou se setkala v renesančním výtvarném umění a v humanistické poetice 1. čtvrtiny 16. století a později kulminovala v manýrismu a baroku.²⁴⁹

Vrcholná forma emblému spojuje trojí: (i) základní motto v kartuši; (ii) obrazovou transformaci a (iii) veršovaný či prozaický moralistní výklad.²⁵⁰ Zásadní rekvizitou filmu je obraz *Bitvy u Laputy*, který Gulliver prve spatří na večírku profesora Beiela a jehož veršovanou moralitu z latiny překládá paní Tadeášová. Dále je obří obraz rozstříháván a

247 Tamtéž.

248 Tamtéž, s. 235.

249 Voit, Petr: *Encyklopedie knihy. Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. Praha: Libri 2006, s. 235. Autor hesla: Petr Voit.

WWW: <<https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/Emblematika>> [navštíveno 2. 5. 2020]

250 Tamtéž.

kategorizován v Akademii vynálezců a jeho taktěž ohromná kopie se nachází přes celou stěnu za drobným Guvernérem, kterého přesahuje. Podobné funkce, jakou má tento obraz, nese také animace létajícího ostrova ve sledovaném filmovém týdeníku; mapa Balnibarbi v trůnním sále; a taktěž portréty krále Matouše. To vše hmatatelně zpřítomňuje *epistemickou modalitu* Balnibarbi, tedy zakládající mýtus, ideologii a víru obyvatel daného světa. Dalším efektem obrazu bitvy je také mediálně imerzní zmnožení postaviček filmu.

(4) Poslední kategorií jsou *předměty-symboly*. Nejen fikční osoby nejsou tolik podobné lidem, ale ani předměty nejsou ponechány ve své „neproblematické“ objektivitě skutečného světa. Naopak, jako by z nich vyzařovala zvláštní energie, jsou více přítomné než obyčejné rekvizity, působí odtrženě od prostředí a ať jsou jakkoli bizarní, lyrické, excesivní, trapné, trýznivé, ideologické nebo jiné, nutí diváky se zaujetím sledovat jejich přítomnost, vnímat jejich emocionální, psychologický a estetický náboj a případně interpretovat jejich významy a trajektorie. Nejmocnějším symbolem jsou hodinky, které si v úvodu filmu Gulliver přivlastnil. Nalezl je v zajícově náprsní kapse podobně jako v *Alence v říši divů*. Hodinky pak figurují v několika scénách a v závěru filmu si na ně hrdina vzpomene a navrátí se rámuující voice-over:

Obecní blb slyšel na jméno Vyskoč a vyvezl mě z Balnibarbské země. Tehdy se stalo, že jsem znovu upadl do rozpaků a obrátil se na onoho blba. Poslouchej, Vyskoč, jdou ty hodinky pozpátku, nebo se mi to jenom zdá? Ale on namítl, co pořád máte, prosím vás, copak vám nestačí, že je slyšíte tikat...?

(2.2) Fakt, že jdou jinak, než mají, poukazuje ke spiritualizovanému absurdnu. (2.1) Další čtení předmětu, jenž označuje čas, který jde pozpátku, odpovídá celé strategii a symbolice dvoj-pohybu vpřed a vzad, který je filosofií pokroku Balnibarbi a přeneseně ČSSR roku 1968. (3) Dále mohou být hodinky v kontextu čtení fikce jako Gulliverova světa, „obludným symbolem nesmyslnosti sentimentálních snů,“ jak je označil Juráček.²⁵¹ V návratu proti proudu času k sobě samému, totiž nelze nalézt nic příjemného, co by člověku pomohlo pro současnost.

Jde o ústřední narativní symbol filmu. Hodinky fungují v několika významových kontextech, jsou nalezeným předmětem, jsou součástí epistemického nastavení oblastí, jsou odkazem

²⁵¹ Juráček, Pavel: *Případ pro začínajícího kata není a nechce být...* 1967. In: Hájek, Pavel (ed.), cit., s. 290.

k devastovanému světu a celkově jsou předmětem, jenž působí nesmírně symbolicky. Při sledování jejich trajektorie napříč příběhem se vyjevují dva aspekty alegorického předmětu:

(i) První je specifickou mocí patrnou v alegoriích, jakožto fikčních světech, v nichž je zřetelná hierarchie společenského uspořádání a v nichž intenzivně působí démonické energie objektů. Funguje zde primitivní zmatení nahodilé souvislosti za skutečnou identitu. Kdo získá nadreálný amulet, je zaměněn za to, co reprezentuje, nebo od koho je.²⁵² Hodinky vlastníkovi poskytují autoritu knížete Munodiho. Dokud hrdina nepřistoupí na hru a vztahy, které jsou utvářeny symboly, jenž určují identitu, ať už jde o jakékoli cetky, zůstane cizincem – invazivním prvkem, s nímž si nikdo neví rady, a který nezapadá do strukturovaného kosmu. Než se ztotožní se symbolickou identitou předmětu, zůstanou mu pravidla, řád a kýžené poznání nepřístupné.

(ii) Jako jsou určitá místa (Dům a Zámek) prostorovými *symboly-centry* diegeze, mohou některé předměty nabývat podobného statutu a důležitosti. Hodinky jsou rovnocenně posvátným objektem, který v sobě shrnuje celý kosmos. Nebýt hodinek, stále by nebyla představa konceptu zpátečního pokroku tolik zřejmá. Nebýt hodinek, neodvážel by si Gulliver ze světa absurdní vzpomínku, jenž v sobě shrnuje vše. Hodinky jsou předmětem, kterým příběh začal a kterým končí. Hodinky, stejně jako okamžiky v Domu a Zámku, vzbuzují dojmy akutní ambivalence, absolutní reality a neuchopitelné neurčitosti. Jsou *mikrokosmickou* koncentrací, *redukovaným symbolem-centrem* celého univerza v jeden talisman.²⁵³

9. Časové vrstvy Domu

Případ pro začínajícího kata je modernisticky specifický tím, že samotný čas je jedním z příběhových motivů stavby filmu. Jak je to s motivy *ztvárněnými* příběhem, jsem již naznačil. Nyní se pokusím popsat specifikum toho, jak je to s *časem příběhu* ve fikčním světě. Z hlediska toho, jak je vyprávění diváky rozuměno, je *narativ* způsobem organizování prostorových a časových dat do řetězců příčin-a-důsledků.²⁵⁴ Prostor se ukázal jako dynamický, strukturovaný, nahodilý a zvýznamněný. První komplikace s pořádáním časových dat nastává ihned se spuštěním voice-over vypravěče. Už jen to samo stačí k nejistotě, je vzhledem ke zvukovému vypravěči obrazové dění minulostí nebo je zdvojená přítomnost?

²⁵² Fletcher, Angus, cit., s. 87.

²⁵³ Tamtéž, s. 220.

²⁵⁴ Branigan, Edward, cit., s. 84.

Dnes je již daný prostředek ve filmu natolik konvencionalizovaný, že působí obtíže pouze při rozboru a diváci se nad jeho hybridností nepozastaví. Nicméně je důležitým faktem samozřejmost, s níž film využívá neobjektivnějšího způsobu narace, a přesto dosahuje pozice absolutního příběhového času, z něhož daný hlas promlouvá.²⁵⁵ Zvláštnost odosobněné Ich-formy a absolutní pozice mluvčího, jenž jsou charakterními rysy modernismu, bude o několik záběrů později prohloubena. Během událostí Domu se k voice-overu přidají další časové vrstvy:

(i) **Přítomné dění** v obraze s Gulliverem-hrdinou: Zjevují se zde postavy-přízraky specifické pro danou fikční oblast. Vznikly značnou mírou transformace z komplexu Gulliverova duševna a jejich vztah k fikční skutečnosti je velice nahodilý;

(ii) Rekvizity, lokace a postavy-přízraky včetně hlavních alegorických entit působí, jako z Gulliverovy **minulosti**. Ačkoli jsou také nějak transformované, vytváří dojem, jako by symbolicky vypovídaly o ustanovujících a *fikčně skutečných* vzpomínkách;

(iii) Gulliver-vypravěč promlouvá *po* dobrodružství v *neurčitém odstupu* od něj. Vytváří tak **druhou narativní přítomnost**, která funguje jako další paralelní kotva vedle (i) Gullivera-hrdiny, vůči níž vyhodnocovat veškeré další vrstvy. Vypravěč vytváří následující vrstvy:

(iv) **Flashforwardy**: Vypravěč informuje o událostech, které se teprve přihodí v *blízké budoucnosti* vzhledem ke Gulliverovi-hrdinovi. Vzhledem k vypravěči jde však o *minulost*.

(v) A vypravěč také vytváří **alternativně budoucí** a alegoricky obecnou vrstvu. Přímo oslovuje diváky a naznačuje, že by mohli prožít něco podobného.

Z každé konkrétní vzpomínky (ii) druhé vrstvy by bylo možné vytvořit další výseče času: Kupříkladu (ii.1) Gulliver v patnácti letech na záchodkách gymnázia; nebo (ii.2) mladší Gulliver, jak si prohlíží anatomii. Zásadnější je však dezorientace v časových vrstvách, jejich přesahování a volné kombinování. Film v událostech domu dosahuje neurčitého času. Z vrstev nelze utvořit koherentní celek, jenž by spočíval na jednoznačných časoprostorových distinkcích. Narativ je tak v dané kapitole fragmentární. Vyprávění je scelováno filmovým stylem, Gullivera hrdinou a vypravěčem a předně tématem jenž vše přesahuje. Abstraktně se tak vyjevují motivy v jejich narativně náznakové a neuchopitelné symboličnosti, jde o základní alegorickou záhadu. Celý film takový není. Jde pouze o danou kapitolu, jenž je

²⁵⁵ Doležel, Lubomír: *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská 2014, s. 9.

klíčová a působí k celku, jako jeho dynamická verze, shrnutí nebo jádro. Všechny techniky a motivy budou v následujících desíti kapitolách rozvíjeny pomaleji. Distinkce s touto kapitolou tak předně spočívá v *tempu*, odlišných identitách postav, časových vodítkách a narativ ustanovující záhadě. Ve zbytku filmu také panuje zvláštní čas, ale je více koherentní. Z hlediska celkového příběhu jde o *katagogickou* událost – *sestup* do světa a iniciaci k úkolu.

Kapitola II. *Balnibarbská past* je rovnocenně ústřední se scénou promluvy na zámku, přičemž druhá je narativním vyústěním. Obě svou temnotou a expresivností vybočují ze zbývajícího příběhu, obě užívají stejných postupů jako celek filmu, ale více vyhroceně, obě se odehrávají v symbolických-centrech fikčního prostoru a obě nastolují odlišné plynutí času. Posvátného plynutí času film užívá se dvěma rozdíly oproti původní definici, jak modus popsal Blažejovský.²⁵⁶ Zaprvé, koncept, k němuž se transcenduje není středobod náboženství, ale člověk. A zadruhé, spirituální modus zde podléhá zapojení do struktury modernistické alegorie. Ačkoli se v obou scénách jedná o ten stejný čas, lze jej rozlišit na dvě tváře téže absolutní dimenze: První je pekelný, krutý, trýznivý, chaotický, shrnuje vše a je bolestivě neurčitý. Druhý je více kontemplativní, odevzdaný, povznášejší, sice stále neurčitý, znepokojivý a neuchopitelný, ale alespoň ne tolik traumatizující a nemísí množství časových vrstev dohromady, nýbrž se intenzivně soustředí v jedné protínající a všeobsahující linii.

Obecně bylo esencí filmového modernismu 60. let osvobození času od logiky dramatické akce.²⁵⁷ Naratologická kategorie času nefungovala tak, jak je běžné u klasických vyprávění. Konkrétněji pak, podle Kovácsa, modernismus rozvinul speciální variantu žánru cestování, které se neodehrává ve fyzickém světě, ale v mysli osoby. Cílem žánru bylo prozkoumat mentální prostředí hrdinů.²⁵⁸ Plynutí času v symbolických centrech *Případu pro začínajícího kata* odpovídá invencím modernismu a konkrétněji daného žánru. Reprezentativní příklady mentálních cestopisů, naplněné osobitými autorskými a kulturními obsahy a kombinované s jinými specifickými žánry jsou *Lesní jahody* (1957, Ingmar Bergman), *Hirošima, má láska* (1959, Alain Resnais), *Ivanovo dětství* (1962, Andrej Tarkovskij) a *Osm a půl* (1963, Federico Fellini). Všechny čtyři vybrané filmy vyobrazují sny, vzpomínky, minulost, imaginaci nebo nevědomí. *Případ pro začínajícího kata* je však v základu modernistickou alegorií, jenž pouze užívá mentální cestopis jako rámeček. Hlavní rozdíl tedy je, že je zkoumaný film jako celek

256 Blažejovský, Jaromír: *Spiritualita...*, cit..

257 Kovács, András Bálint, cit.. Podle: Deleuze, Gilles: *Film 2: Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006.

258 Kovács, András Bálint, cit., s. 103–111.

symbolický. Mentální cestopisy jsou realistické a do svých narativů o fikčně živých, psychologicky komplexních a ne-démonických postavách zahrnují další neskutečné vrstvy, jenž se prolínají. Celek zkoumaného filmu je oproti nim ilustrativní „báchorkou“ – názorným symbolickým narativem, sérií obrazných scén oproti explicitnějším duševním cestopisům. Tendence cestovat časem nebo pamětí tedy v *Případu pro začínajícího kata* posloužila jako rámec pro alegorické žánrové nastavení. Během oscilování mezi vrstvami se náhle jako by rozevře určitý časoprostor, do něž hrdina vpadne a v němž započne jeho pouť. Zbytek filmu, jako by se odehrával ve skulině nebo trhlině mezi časovými vrstvami. Dění v domu tak vytváří základní alegorickou záhadu, uzlovým bodem násobí významovou rovinu a započíná symbolický cestopis mentální krajinou v pro alegorie typicky neúplném bezčasně.

10. Základní posloupnost

Každý narativní prvek diváci vyhodnocují vzhledem k představě toho, co je pravděpodobné a možné, že navazuje v daném fikčním světě a logice příběhu. Kauzalita (příčina-důsledek) nemusí být jednoduše přímočará, kdy mají postavy jasné cíle, za nimiž postupují a kdy události zřetelně navazují na předešlé. Každá kauzalita je specifického druhu.²⁵⁹ Na jednu stranu *Případ pro začínajícího kata* působí mnohdy nahodile, připouští chaos, vytváří hierarchii nevědění, je podobný snu, využívá nadreality, iracionality, absurdní a bizarní poetiky, neurčitých fikčních zákonů o tom, co je v daném světě pravděpodobné a zapojuje drobné časoprostorové disrupce a disrupce v klasické kauzalitě. Ale na druhou stranu působí navzdory tomu všemu koherentně, zdůrazňuje implicitní významy, vytváří komplex tušených spojů, je excesivně strukturovaný a pod silnou pseudo-logickou kontrolou. Film tak konstituuje symbolické zdůvodňování – alegorickou výzvu k interpretaci.

Rozlišuji tři kategorie ke klasifikaci souvislostí. Každá zvláště a dohromady dosahují specifických spojitostí a funkčnosti: (1) Směřování v celkové struktuře příběhu; (2) Kauzalita mezi bezprostředně navazujícími scénami, ale i těmi, které nenavazují okamžitě; (3) A kontinuita uvnitř scén a mezi navazujícími. Každá z kategorií působí souběžně a v rámci jí nadřazené kategorii. Jejich důležitost pro porozumění narativu je sestupná: (1) první je globální a týká se celku filmu; (2) druhá je lokální a týká se narativní kauzality; (3) třetí je detailní a týká se filmového stylu, předně střihu.

²⁵⁹ Branigan, Edward, cit., s. 26.

Vhodnost provázání zkoumaného filmu s rámcem mentálních cestopisů je dána základní vazbou alegorií na formát cestopisů obecně. Film vyobrazuje společnost, která podléhá absurdním zákonům, a která směřuje k úpadku. Struktura (anti)utopie je jednou z nejčastějších pro alegorie. Podle Fletchera poskytuje tvůrcům velkou míru kreativní svobody k vyobrazení toho, co považují za morálně, politicky, spirituálně nebo jakkoli jinak důležité pro výpověď, kterou má jejich dílo nést. Proto pak dohromady události působí, jako „série dramaticky rámovaných esejů“.²⁶⁰ Základní osnova *Případu pro začínajícího kata* je jednoduchá: vstup do světa, poznávání světa a odchod ze světa. Většina střední části nemá pro vývoj hlavní dějové linie výrazné důležitosti. Jedná se o množství drobných scén a větší příběhové bloky, v nichž je prokreslován svět Balnibarbi. Jsou rozvíjeny vedlejší motivy a je epizodicky²⁶¹ opakován ústřední dramatický konflikt filmu, totiž konflikt *modálního cizince*.²⁶² Pokud jsou utopie zpracovávány narativně a fikčně, vyžaduje většina z nich formu cestopisu. Fletcher k tomu napsal:

Forma cestopisu umožňuje utopii, aby nezamrzla ve statickém výkladu: pro cestovatele je přirozené užasnout nad divy neznámé země, je přirozené vyžadovat od domorodců vysvětlení toho, co vidí, a je přirozené o tom ozdobně vyprávět „těm doma,“ když se cestovatel navrátí.²⁶³

Na *Případu pro začínajícího kata* lze pozorovat další tři důsledky fantaskně-cestopisného nastavení, které odpovídají alegorickému žánru obecně. První dva body pak fungují i pro modernistický projekt:

- (i) Události, jež relativně nedějově popisují vizionářský svět nejsou omezeny pravděpodobností, tj. tím, co je kulturně považováno za věrohodné a kauzální. Jediné, co musí alegorie obsahovat je neustávající a obsesivní pohyb vpřed.²⁶⁴ Gulliver se nikde nezdrží.
- (ii) Tyto *deskriptivní* události nejsou jakkoli omezeny, co se týče rozsahu. Pro alegorie neexistuje limit velikosti, „mohou pokračovat do nekonečna“.²⁶⁵ (iii) Hlavní dějový oblouk zahrnuje proměnu nebo vývoj hrdiny. Fletcher poznamenal:

²⁶⁰ Fletcher, Angus, cit., s. 322.

²⁶¹ Kovács, András Bálint, cit., s. 77–81.

²⁶² Doležel, Lubomír, cit., s. 121.

²⁶³ „A travelogue form saves the utopia from freezing solid into expository statement: it is natural for the traveler in a strange country to be amazed at wonders, to require explanations of what he sees from the natives, and to give embroidered explanations to those ‚back home‘ when he returns.“

Fletcher, Angus, cit., s. 322.

²⁶⁴ Tamtéž, s. 153.

²⁶⁵ Fletcher tím také vysvětluje faktor, že románům Franze Kafky neškodí, že je jejich autor nestihl dokončit. Tamtéž.

Sebe-poznání je očividně cílem, [...] Ačkoli musí [protagonisté] poznat sami sebe, musí také poznat pravé podmínky lidské existence.²⁶⁶

Výpravy po utopických světech tedy neponechávají hrdiny beze změn. Ať už je to Komenského Poutník, který prohledává kruhové město, které symbolizuje svět a marně pátrá, než dojde k poznání, že všude je zmar a opravdového Boha lze nalézt pouze ve vlastním srdci. Nebo Swiftův Gulliver, který se po návratu ze čtvrté výpravy přestane bavit se svou rodinou, stane se podivínem, pořídí si pár koní a začne s nimi rozprávět. Nebo Juráčkův Gulliver, který přijme nepříjemnou pravdu od personifikace své představy o feminitě, pozná skutečnost o absentujícím společensko-politickém středu, marně se pokusí předat informaci dál a žít tak v pravdě, a nakonec se vydá „někam jinam“ po boku blázna. Oproti tomu se v prvním Juráčkovém filmu, v *Postavě k podpírání*, hrdina Herold modernisticky nedočkal narativního uzavření. K tomu pro něj došlo až v *Případu pro začínajícího kata*. Kočku, které se snažil zbavit, mu jednoduše vezmou až v pozdějším filmu těsně před popravou.

Základní struktura tedy odpovídá alegorii, která využila formu mentálního cestopisu po antiutopickém, fantaskním a absurdním světě. Tato kostra vše provazuje, svým směřováním přesahuje a je gradační. Gulliver ztroskotá, sestoupí do světa, poznává jej a seznamuje s jeho základními konflikty. Jakmile dostatečně pozná Balnibarbi, postoupí do další fikční oblasti, kterou také chvíli prohlíží, než konečně zjistí, co měl poznat. Když se hrdina navrátí, pokusí se balnibarbským sdělit pravdu a v důsledku toho se vyostří logika modálního cizince a odjíždí.

Celková posloupnost scén odpovídá tomu, jak se za sebou odehrály v domnělém fikčním čase. Výjimkami jsou kapitola II. *Balnibarbská past*, která užívá více vrstev času a sekvence idylického pobytu u Munodiových, v níž jsou shrnovány události, u nichž není rozhodnutelné, jestli se neopakují. Navzdory této jinak jednoduché přímé posloupnosti není příběh jednoznačně chronologický a lineární. Mimo nejdůležitější úroveň směřování jsou ve hře drobnější souvislosti, v nichž jsou klasická motivovanost a časová posloupnost relativizovány symbolickým aspektem, možnou neexistencí příběhového času a tím, že nelze utvořit jasnou představu toho, co je v dané fikci pravděpodobné, že by mohlo následovat.

266 „Self-knowledge is apparently the goal, [...] Though they must know themselves, they must also know what are the true conditions of human existence.“

Tamtéž, s. 152.

11. Formy kauzality

Případ pro začínajícího kata je mozaikou výjevů z bizarního a mentálního světa a také neobsahuje klasickou kauzalitu. Na primární narativní úrovni je tak mimo základní osnovu částečně fragmentární. Přesto je na alegorických úrovních zvláště koherentní a je souborem intenzivních druhů souvislostí i mimo základní osnovu díky působení symbolických kauzalit. Důraz na implicitní spoje vytváří jiným způsobem intenzivnější pouta než klasické provazování, jenž sestává ze srozumitelné motivace a přehledné časové posloupnosti. Níže následuje výčet devíti druhů kauzalit, které působí ve zkoumaném filmu. **Základní** kauzality (přímá a deskriptivní) odpovídají vyšší kategorii směřování celku narativu; **Modernistické** (asociativní, nahodilá a dezorientující) a **Alegorické** (osudová, magická, personifikovaná a obrazná) pak zase determinují nejnižší kategorii souvislostí v podobě stylové kontinuity nebo fragmentárnosti. Některé definice druhů se částečně překrývají nebo jsou jemnějšími odstíny základnějších principů a předně, vždy působí více druhů simultánně.

Přímá posloupnost převládá v celku filmu až na výjimku bizarního domu. Vše svazuje do logiky: probíhající událost následuje po předešlé. Pokud by fikční čas *Případu pro začínajícího kata* nebyl problematický, byl by daný druh kauzality klasicky chronologický. V kontextu ostatních kauzalit je přímá posloupnost pouze relativně chronologická a je spíše pseudologická. Na pozadí přímé posloupnosti vynikají všechny ostatní specifické kauzality kromě deskriptivní. Přímočarost a deskripce jsou lokálními odrazy globálního směřování celku.

Deskripce je druhou základní kauzalitou vlastní porozumění na primární úrovni a vyplývá z nastavení základní posloupnosti filmu. Deskripce v kombinaci s jinými kauzalitami převládá v událostech, které jsou popisné a nejsou stěžejní pro základní vývoj příběhu. V kapitole *IV. Stroj na ruční pohon* Gulliver bloumá po Balnibarbi a náhodně potkává různé postavy v různých situacích. Pak souvislejší deskriptivní blok utváří druhá část kapitoly *V. Guvernér* až po kapitolu *VI. Ochránci studánek* – již se nejedná o nahodilé výjevy, ale rozsáhlejší deskriptivní linii. Vrcholně deskriptivní je scéna myslícího stroje na ruční pohon. Jde o nepřiběhový popis fikčního vynálezu – surrealisticky nalezeného objektu. V průběhu filmu se ale daný motiv navrátí v podobném stroji k opravě. Stejně tak má docent vlastní motivaci a žádá Gullivera, aby vzkázal něco Guvernérovi, čímž zasazuje svou práci a deskriptivní scénu mezi základní konflikty fikce. Konflikty fikce se tak cirkulárně navrací.²⁶⁷ Hlavním je konflikt (i)

²⁶⁷ Kovács, András Bálint, cit., s. 77–81.

Gullivera jakožto modálního cizince. Další základní společenské konflikty jsou (ii) mezi Balnibarbi a Laputou²⁶⁸ a (iii) mezi balnibarbskou oficiální linií a opozicí. (iv) Navíc každá z postav může mít své vlastní intence, které mohou volně zapadat do jiných základních konfliktů.

Asociativní kauzalitou nazývám částečné narativní spoje, které volně vychází z motivů ustanovených v předešlých scénách. Kupříkladu Gulliverovo osamělé bloumání ulicemi Lagada: je zachován motiv bezcílného procházení se během něhož hrdina poznává svět. Ještě zřetelnější variace na deskriptivní téma poznávání Balnibarbi je „předávání“ si Gullivera. Hrdina tak poznává části světa vždy v doprovodu určité postavy, s níž byl předešle seznámen, nebo která se zprvu nacházela v pozadí a na chvíli se tak později dostala do popředí. V této volně spojitě logice se prokreslují základní konflikty světa, intence konkrétních postav, jejich projektování vlastních zájmů na Gullivera, jejich role pro hrdinu a jejich drobné symbolické příběhové linky. Tato kauzalita prostupuje množstvím scén. Její další obdoba nastává kupříkladu na Laputě, když hrdina vyhání zajíce z koupelny, vyběhne za ním na chodbu a tam potká Niké. Daná kauzalita je také jedním z mnoha odstínů práce s narativní náhodou. Náhody v klasickém nastavení alegorického žánru neexistují. Vše podléhá implicitní strategii za dílem a je důsledkem plánu předvedení souboru idejí. Démonické entity nevládnou svým osudům. Náhody jsou naopak výrazným prostředkem dramaturgie filmového modernismu.²⁶⁹ V modernistické subžánrové variantě alegorie se tak tyto dvě tendence střetávají a vytváří škálu stupňovaných poloh. Narativní prvky, jako jsou zřetelné dramatické náhody se v *Případu pro začínajícího kata* nevyskytují. Má smysl spíše psát o jevech, které působí **nahodile** (kontingentně).²⁷⁰ Jde o kauzalitu, které je neočekávaná, a přesto je se soukolím mechanismů fikce, narativu a alegorickou rovinou nějak spjatá. Mnoho prvků, jako je pohyb postavy-davu, variace prostorů, umístování předmětů do zvláštních kontextů a valení nepřeborného harampádí je zřetelně nahodilých a připouští do hry souvislostí neuchopitelný chaos. Jinak je ale fikční prostředí filmu významněné a postrádá realistickým filmům vlastní zdání organické nahodilosti. Podobně veškeré bizarní gagy nejsou nahodilé a slouží k deskripci dané fikce. Hranice mezi tím, které spoje spadají do asociativnosti, modernistické nahodilosti, strategie dezorientace, osudovosti, magické kauzality a personifikované struktury událostí nemusí být vždy zřetelné, diváky uvědomělé a různě se kombinují a

268 Kučera, Jan, cit., s. 160–162.

269 Kovács, András Bálint, cit., s. 71–72.

270 Chatman, Seymour, cit., s. 47, 48.

proměňují při konečném dourčování významů u každého vnímatele zvlášť. Nahodilých kauzálních spojů na lokální úrovni tak může být více. Při podrobné analýze je jím však pouze jeden v kapitole V. *Guvernér*. Po prvním setkání s guvernérem následuje scéna honičky, kdy fízl stíhá Patrika, Emila a Gullivera. Do události jsou diváci vrženi uprostřed dění bez vysvětlení a přípravy. Oproti bloumání ulicemi nebo poznávání akademie vynálezců je nahodilost vyzdvížena radikální proměnou dění.²⁷¹

Dezorientující (ne)motivovanost je záłudnou kauzalitou. Mnohé spoje událostí jsou blízké nahodilosti, ale většinou se později ukáže, že se odehrály s omezenou Gulliverovou a diváckou orientací v příběhu. Tato kauzalita se vzájemně posiluje se strategií hierarchie nevědění, která vytváří silnou pod-určenost fikčních informací, které mají obyvatelé světa, (nikdo neví, ani ti nejpopovanější, proč se cokoli děje). Daná kauzalita také souzní s nejistotou vyplývající z absurdních nastavení. Jejím efektem je dojem snové, hektické, náznakové, unikavé, fluidní a neuchopitelné organizace tušených příčin-a-důsledků. Jejými hlavními technikami jsou zpětné motivace; nejistota, jak kategorizovat konkrétní prvky; proměny postav; krátké trvání scén; neuzavřenosti a rozehrávání více konfliktů a drobných událostí zároveň. Kupříkladu když Gulliver prochází náměstím a potká muže, kteří se dohadují o tom, jak byla vyslovena určitá věta. Dokud diváci neuvidí filmový týdeník, v němž danou větu vyslovuje král Matouš, budou scénu považovat za záměrně absurdní (nahodilou) – ne, že by se pak mnohé změnilo, ale pochopí pak určitou souvislost. Podobně získá motiv zajíce ve vestě z úvodu filmu vysvětlení až později v salonu knížete. Ve filmu je také naopak více prvků, které slouží pouze k deskripci absurdního světa a přitahují pozornost pouze k sobě samotným, jako kupříkladu nalezené objekty. Jiné prvky, jako opakované dotazy na Munodiho nebo blížící se setkání s Guvernérem, naopak vytváří očekávání, které bude skutečně naplněno. Dokud film neskončí, ulpívá tak množství prvků v nerozhodnutelnosti, jestli byly cílem jako takové, jestli budou ještě vysvětleny anebo jestli se nějak nepromění, jako kupříkladu postavy nebo Guvernérovo tvrzení o tom, že hrdinu na Laputu pozval král, což se později ukáže jako lživé.

Osudovost je pro žánr alegorie distinktivní charakteristikou. Gulliver je navíc modernisticky pasivním hrdinou. Příhody, které se mu udávají, podléhají totální organizaci celku.

271 Posledním omezením nahodilostí ve zkoumaném žánru je tendence alegorického zdůvodňování implicitními významy. Spoj je možné vysvětlit i tak, že guvernér poslal fízla na Gullivera v reakci na jejich podivné setkání, nicméně náznaků k takovému dourčení je málo.

Démonické entity postrádají svobodnou vůli, jakou mají fikční osoby v realistických narativech.²⁷² Pokud přesto do díla pronikají nahodilosti, jsou takové záměrně. Osudovost a implicitní kontrola postav a výjevů se projevuje v několika přidružených narativních jevech. Z hlediska kauzality jsou to především dva body:

(i) Ačkoli Gulliver dlouho nezná pravý účel (narativní cíl) své výpravy, je nucen obsesivně pokračovat. Musí projít všemi oblastmi světa a nikde se nemůže zdržet. Nejvýrazněji osudovost určuje všechny scény od úplného začátku filmu do konce propadu dveřmi koncem kapitoly *II. Balnibarbská past*. Hrdina je nevyhnutelně vtažen do bizarního světa skrze nutnost několikrát odbočit z cesty, skrze samovolně ujíždějící automobil, skrze srážku oblečeného zajíce, skrze krajinu s kapličkou a skrze katagogický prostor Domu. Osudové je také zjevení éterické dívky ve scéně na pláži v *VI. Ochráncích studánek*. Dále vlivem osudu Gulliver zahlédne, jak odvádí k výslechu jeho přítele ve scéně na nádvoří v *VIII. Balnibarbské tmě*. Podobně jako je katagogická událost iniciací, je anagogická událost nevyhnutelným vyústěním.

(ii) Extrémním projevem předepsaného a postavami nekontrolovaného příběhu je narativní prostředek známý z antických dramát jako *deus ex machina* – boží zásah shůry, který rozřeší událost, z níž není jiného východiska.²⁷³ Během slavnostní popravy se kat chystá vypořádat s básníkem a dalšími odsouzcenci včetně Gullivera. Náhle je hrdina zachráněn povoláním na levitující ostrov a nikdo neví, kdo jej pozval. Tento prostředek se také snoubí s níže následujícími kauzality, obzvláště pak s personifikovanou strukturou událostí, která může působit jako nahrazující vysvětlení osudovosti.

Magická kauzalita je další zvláštností alegorického žánru.²⁷⁴ Množství spojů *Případu pro začínajícího kata* lze vysvětlit právě jejím působením. Symbolické formy v narativech svádí vnímatele ke kategorizaci příběhových dat tak, jak je běžné u interpretačních procesů. Podle Bordwella kritici na film mapují významová pole, jenž umělecká díla nepřirozeně strukturují.²⁷⁵ Právě naproti tomu jdou alegorie, když zapojují magickou kauzalitu. Na primární narativně-deskriptivní rovině se tak magická kauzalita projevuje přehnanou strukturně-kompoziční prací s příběhovými prvky: opakováním, zdvojováním, podobnostmi,

272 Fletcher, Angus, cit., s. 59.

273 Tamtéž, s. 55.

274 V pojetí daného druhu kauzality s drobnými úpravami vycházím z kapitoly knihy Anguse Fletchera. Fletcher, Angus, cit., s. 181–221.

275 Bordwell, David: *Making Meaning...*, cit., s. 115–128.

variací, symetriemi, seskupováním a opozicemi. Zároveň právě tato kauzalita je vedle ultimátní alegorické odchylky zodpovědná za jistou halucinační a ezoterickou paranoiu fascinovaného hledání osobních interpretací a vidění implikovaných významů a spojů tam, kde původně nebyly. Podobně jako u jiných alegorických jevů, je hlavním cílem techniky vznést výzvu k interpretaci a sugerovat nahrazování primární roviny abstraktně-tematickou. Tou nejvýraznější kouzelnou strukturou v daném filmu je rozčlenění světa do několika fikčních oblastí, které lze vnímat i jako určitý stratifikovaný kosmos blízký náboženským nebo mýtickým systémům. *Případ pro začínajícího kata* je dále rozčleněn na dvanáct kapitol, z čehož první je *Cesta tam* a poslední je *Cesta někam jinam*. Když se hrdina po druhé kapitole propadne do Balnibarbi, je pondělí a všichni mlčí a není tomu ani jinak, když se navrátí z Laputy. Dům ze II. kapitoly se znovu opakuje v kapitole VII. *Cirkus Munodi*. Voice-over z úvodu potvrdí svou rámujeící úlohu v závěru filmu, a když se hrdina vrací stejným tunelem, vzpomene si na hodinky, kterými vše začalo. Guvernérovi se zakutálí ořech a později se mu podobně zakutálí náboj. Základní konflikty světa vytváří distinktivní opozice. Na Laputě je vše přehnaně sladké, laskavé a prosluněné, v Balnibarbi byla většina obyvatel nepřátelská a svět byl pohlčen tmou. Hlavní projekce hrdiny je rozdělena na dva proměňující se a opoziční aspekty: světlovlasou dívku a tmavovlasou a scény jejich proměn jsou filmově téměř identicky třikrát opakovány. Stejně tak se hrdinovi třikrát zjeví holčička Juditka. Důsledkem záměrného vytváření strukturních souvislostí a nahrazování tak skutečné kauzality za kauzalitu neurčitě kouzelnou neboli primitivní či pseudo-logickou je, že se události v alegorickém filmu mohou odehrát „jenom jako“. Když ve scéně ochránců studánek Seid vystřelí, mladík se chytne za břicho a v zaražené křeči se svalí k zemi. Oproti realistickým filmům mu neteče krev, stačí pouze naznačené okolnosti. Magická kauzalita tak využívá náznaků a pro klasické narativy neúplně vysvětlených spojů, čímž vytváří nepřebornou síť tušených vazeb. Každý divák si všimne pouze některých, některé zůstanou v intuitivní rovině a některé pozornosti uniknou. Záleží na individuálním dourčování. Kouzelná kauzalita umožňuje nahrazování skutečných aktů, akty implicitními.

Personifikovanou strukturou událostí podle Ronen označují krajní druh magické kauzality, která je charakterní pouze pro zkoumaný žánr.²⁷⁶ Tato kauzalita organizuje situace, jež Gulliver zakouší s variacemi světlovlasé Markéty a tmavovlasé paní Millerové. Jde o události, jež jsou na základní narativní rovině fragmentární, ale přesto působí koherentně. Situace

276 Ronen, Ruth, cit., s. 95–105.

nelze vysvětlit formální motivací jednajících postav nebo vlastnostmi fikce, ale je intenzivně naznačeno, aby bylo posloupnosti rozuměno v její významové rovině. Zpočátku nepůsobí Gulliverovy projekce o feminitě, jako dvě tváře téhož konceptu a stejně tak jim zpočátku není ani rozuměno jako projekcím. Opakovaným setkáváním se s danými postavami je však nutnost abstraktního mapování zřetelnější. Koncept projekce se stává zpětně skutečnou motivací scény na náměstí, když hrdina potkává plačící dívku. Diváci již věděli, že oproti skutečnosti převzaly postavy z Gulliverovy minulosti jiné identity, a tedy v rámci toho se stala napříč fikčními oblastmi Markéta Gabrielou. Na náměstí však v rámci jedné fikční oblasti slečna odvětlí, že není Gabriela a tím se koncept projekce podoby stane skutečnou motivací události. Jakmile Gulliver překročí tabu a intimně se sblíží se světlou dívkou, probudí se vedle tmavovlasé slečny, což je na narativní rovině fragmentárností. V alegorické rovině lze ale události propojit konceptuálním vysvětlením, že jde o proměnu hrdinova projektování, tedy že se proměnil jeden aspekt jeho představy o feminitě ve druhý (světlovlasá v tmavovlasou).

Poslední druh kauzality vyplývá ze všech předchozích. Události a prvky v dané fikci mají zvláštní charakter **relativní obraznosti**. Veškeré scény působí jako série filmově rozpohybovaných, a přesto jakoby statických výjevů. Základní posloupná kauzalita tak není tolik chronologická, jako spíše sousledná v jakémsi bezčasí mimo trvání, jejímž účelem bylo provést hrdinu alegorickým světem, jenž byl vystaven k vyobrazení.

12. Alegorický čas

Jednou z charakterních a zároveň pro teorii problematičtějších vlastností alegorií je zvláštní plynutí příběhového času. Podobně jako se ve filmech-alegoriích vedle sebe nachází konkrétní a abstraktní prvky, tak také příběhový čas spájí dohromady základní příběhové plynutí s okamžiky, v nichž trvání zvláště schází. Jinými slovy, je zachována mnohá jednoduchá souslednost, ale často nastávají, ač pohyblivé, tak přesto fikčně statické okamžiky. Postavy se většinou relativně normálně pohybují prostorem a kde jsou plynule přesuny z místa A do místa B, tam také musí být čas. Zároveň mnohé jevy vedou k podezření ze statickosti. Filmy-alegorie nejsou jednoznačně statické a ani nejsou běžně časové, oscilují na pomezí. Při tvorbě, v textech i během recepce alegorií se střetávají požadavky narace a tematického podkladu. Z toho pramení zvláštnost alegorií, jenž spočívá v neúplné časovosti a neúplné statickosti. U vnímatelů tak vzniká matoucí dojem kvůli rovnocennému protínání

dvou základních druhů kategorizování narativních dat. Alegorie dynamicky kombinují porozumění klasické naraci a fikci s porozuměním symbolickým entitám, které jsou nečasové a s porozuměním spojů, které nevyžadují chronologii. Tím navazují na své stanovisko, že alegorie nejsou rozvinutou metaforou. Metafory jsou *okamžité*, jakmile je rozpoznáno nebo vyobrazeno konceptuální mapování, děje se tak mimo trvání.²⁷⁷ Pokud by byly filmy-alegorie pouze rozvinutými metaforami, byly by okamžité a tedy statické, což očividně nejsou. Jsou něčím metaforám podobným a zásadní přidanou vlastností, jež je odlišuje od různých obrazných figur a tropů, je komplexita celku, narativita a fikčnost. Alegorie pak ale ve svém narativním toku využívají množství symbolických procesů, oněch různých drobných a okamžitých figur, tropů a idejí, jež nejsou časové. Proto lze *Případ pro začínajícího kata* vnímat jako sérii pohyblivých obrazů a jako narativ jež je neúplně časový a neúplně statický.

Ve zkoumaném filmu se tak vystřídají dva druhy příběhových časů: (i) V bizarním domu, během katagogické události nastane pekelné, chaotické a neuchopitelné trvání, které před diváky rozprostře symbolickou záhadu v duchu mentálního cestopisu; (ii) V mezeře, která vznikne mezi časovými vrstvami, se pak odehrává většina filmu. Převládá zde mírnější tempo a fikční čas plyne neúplně a obrazně; (i) Během osudné promluvy, anagogické události, nastane znovu posvátné a neuchopitelné trvání, které jedním axiálním průmětem krátce protne bezčasí. Toto trvání je obdobou téhož ultimátního symbolického času jako v Domě. Dva druhy alegorického trvání ve filmu: (i) spirituální a (ii) převažující neúplně bezčasí se podepisují na stříhu.

13. Kontinuita

Elipsy spočívají ve vynechávání určitých úseků běžně předpokládaného příběhového času. Ve zkoumaném filmu je lze rozlišit na větší a menší. *Makro-elipsy* provázejí celý *Případ pro začínajícího kata* a nacházejí se mezi každými dvěma scénami. Jsou to skoky v časoprostoru, které slouží k přemístění Gullivera z prostředí do prostředí, ze situace do situace. Oproti klasické naraci je ve zkoumaném filmu rozdíl, že dané stříhy nedoprovází až na výjimky jednoznačně srozumitelná kauzalita a mezi scénami převládají jiné druhy spojitostí. Vliv specifických kauzalit na předpokládaný čas má důsledek pro určení povahy prvků světa alegorií. Pokud by převažovala obraznost filmu, byly by elipsy *zdánlivé* a předpokládaný čas by zcela absentoval. Film by byl provázanou sérií pohyblivých výjevů, v nichž zcela převažuje

²⁷⁷ Fletcher, Angus: *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Princeton: Princeton University Press 2012, s. 76.

tematický obsah. Příběhový čas je ale neúplně statický a v univerzální fikci se mísí trvání s absencí času během symbolických procedur. Je tedy distinktivní vlastností alegorií, že je eliptický střih neurčitý. Nelze u něj rozhodnout, jestli ve filmu absentuje čas, a tudíž vynechání spadá do světa příběhu (diegetická narace) nebo je důsledkem vyprávění (nediegetická narace), kdy filmový vypravěč přeskočí nedůležité události. Kupříkladu je možné, že ve světě, v němž se film odehrává, navazuje soud *ihned* po-té, co se Gulliver přizná Guvernérovi, že je Oskarem a je také neurčitě možné, že slavnostní poprava navazuje *okamžitě* po soudu.

Mikro-elipsy v Případu pro začínajícího kata způsobují očividnější trhliny v kontinuitě uvnitř scény u Guvernéra. Mikro-elipsa zde nastane dvakrát: (6) V šestém záběru scény se kutálí ořech a putuje rozlehlou kancelář, kterou je vidět ve velkém celku z pozice Guvernérova stolu. Hrdina se nachází přede dveřmi v zadním plánu vizuálního pole. Jakmile se ořech zastaví uprostřed místnosti pár metrů před hrdinou, následuje střih. (7) V dalším záběru kamera snímá prostor z prostředku místnosti, kde se v polocelku nachází také Gulliver, jenž se jako by kouzlem přemístil nad ořech. Hrdina jej zvedne. (9) O dva střihy později se ořech zakutálí znovu do rohu místnosti pod honosná kamna. Gulliver se nachází stále na stejném místě uprostřed místnosti. Rámování je identickým polocelkem jako v sedmém záběru. Gulliver se jej pokusí zachytit nohou, ohlédne se za ním a když se ořech zastaví, vrátí se pohledem ke Guvernérovi, jenž stojí naproti němu, následuje prostřih na (10) krátký polocelek Guvernéra, který ukáže ke křeslům a praví: „Posaďte se,“ následuje další střih na (11) rychlý detail zakutáleného ořechu. Pak znovu střih. (12) A náhle, opět jako by kouzlem, sedí Gulliver v polocelku v křesle a naproti němu a částečně zády ke kameře sedí Guvernér. Postavy vzhledem k běžným fyzikálním zákonům nemožně překonaly časoprostor. Vzhledem ke klasické naraci koherentních scén by se jednalo o fragmentárnost. Nicméně mikro-elipsy mezi (6) šestým a (7) sedmým záběrem scény a mezi (11) jedenáctým a (12) dvanáctým nejsou úplně rušivé. Návaznost pohledů a předpokládaných akcí utváří zvláštní a jinou kontinuitu. U těchto mikro-eliptických střihů platí ještě zřetelněji než u makro-eliptických distinktivní nerozhodnost, jestli se jedná o časoprostorový přesun ve světě příběhu nebo jde o skoky vytvořené filmovým vypravěčem.

Většina scén má rozpoznatelnou gradační strukturu s okamžitými začátky a vypointovanými konci bez doznívání. Neočekávanost makro-elips pramení z další filmové strategie, která

svazuje různé časoprostory do neustávajícího oneirického toku. Tuto strategii *filmového proudu* lze dále rozlišit dle vazeb skrze pohledy postav, skrze promluvy, skrze pohyby, skrze kompoziční uskupení anebo bez použití stříhu:

Když prve v Balnibarbi odvádějí hrdinu po schodišti místodržitelství, scéna končí tím, že se Gulliver náhle zastaví a pohlédne přímo do kamery a stejně tak osoba za ním. Po hrdinově pohledu, ale naváže detail na čísi ruce, před něž je postaven šálek. Kamera švenkuje a ukáže se, že to je sedící Gulliver, před něž referentka postavila kávu, a tedy již není na schodišti, ale v místnosti, a tedy již začala další scéna. Chvíli se však zdálo, že Gulliver hleděl na ony ruce, a odlišný prostor působil matoucím dojmem. Dalším příkladem zvláštní provázanosti je elipsa v *XI. Balnibarbském mlčení*. Do místnosti důležitě vstoupí Guvernér. Hrdina se zvedne a následuje detail jeho obličeje v pozadí s postavami, jenž se také nachází v místnosti a praví: „Nic od vás nechtějí, pane guvernére, vůbec nic...“ A protagonista dále pokračuje s upřímnou zprávou o situaci na Laputě. Ale od slov „vůbec nic“ se časoprostor již přesunul do Guvernérovy kanceláře. Po stříhu s přesahujícím zvukem slov následuje celek smutně zamyšleného Guvernéra, který sedí za svým stolem. Teprve když Guvernér pohlédne na Gullivera, následuje stříh a je vidět hrdina, jak stále pokračuje v jedné a té samé promluvě, kterou započal již v předešlé scéně a jiném časoprostoru. Dalšími příklady takového provazování scén přes eliptický stříh jsou kompozičně pohybové provázanosti mezi koncem popravy a scénou u Guvernéra v kanceláři nebo když hrdinu odvádějí z profesorova salonu po propadu do Balnibarbi. Tyto všechny stylistické spoje různých časoprostorů posilují tušení alegorické obraznosti a minimalizují elipsami přeskakovaný předpokládaný čas. Naznačují, že Gulliver proniká přímo z jednoho výjevu do druhého. Technika je podobnou, ale klidnější variací na dva stříhy v Domu, kdy se kontinuitou pohybů a pohledů měnil hrdinu obklopující prostor, a přitom byla zachována jednota děje.

Vedle technik, jenž svazují film do snového toku, jsou další zvláštností *Případu pro začínajícího kata* scény, které se týkají postavy-personifikace světlovlasé dívky. Jsou specifické tím, že nejsou vázány na prostorové zákonitosti. Scéna na pláži po ochráncích studánek končí, když se Vilma táže hrdiny, jak sama působí. Gulliver zavře oči, otevře a náhle se zarazí. Zazní nediegetický hudební motiv a následuje krátký prostříh na frontální polocelek dívky, jenž se přibližuje ke kameře. Záběr vybočuje z prostorové koherence dané scény. Zprvu se zdá, že dívka kráčí přímo k hrdinovi, ale po dalším stříhu je vidět jinde.

V následujícím obrazu je dívka již v jiném prostředí. (1) První záběr další scény je větším celkem, v němž dívka stále kráčí, nyní přes mokřady a je slyšet Gulliverův hlas vně rámu, jak na ni volá. Dívka se krátce otočí ke kameře, a dále plaše pokračuje, zatímco hrdinovi slyšitelným šepotem navzdory vzdálenosti odpovídá. Následuje stříh (2) na hrdinu. Z těchto prvních dvou záběrů není zřetelné, v jaké vzdálenosti se postavy od sebe navzájem nachází. Mohly by být kousek od sebe, ale po dalším stříhu (3) je víla vidět na jedné straně jezera a hrdina je na opačném břehu zády ke kameře. Ve (4) čtvrtém záběru scény je opět hrdina sám, snaží se proběhnout porostem, ale to již naň volá Vyskoč a dívka je pryč. Prostorová ne-koherence a její překonání dialogem dosahují dvou symbolických efektů. Je naznačena dívčina nadpřirozená aura, pravděpodobně ono cosi, co způsobuje hrdinovu démonickou posedlost a zároveň je vyjádřena její unikavost, lehkost a pro Gullivera trýznivá nedosažitelnost. Stejný postup je zopakován během scény osudné promluvy princezny na Laputě. Hrdina i princezna se společně v jednom záběru nachází pouze v prvním a posledním. V obou zmíněných rámech jsou si ale stejně značně vzdáleni, a dokonce se nachází v odlišných výškách díky schodištím, na nichž se promluva odehrává. Oproti scéně v mokřadech, kde byla prostředím lyrická krajinka, je zde dosaženo abstraktní expresivnosti mysteriózně nasvícenými interiéry zámku. Dalšími odlišnostmi jsou delší rozsah scény, která se odehrává v devíti záběrech a pomalejší tempo. Pohyb postav není zbrklý a zběsilý, naopak se zpomalně, zmechanizovaně a soustředěně loudají chodbami. Princezna má také jiný výraz a tón. Oproti vílí auře náhle získala prorocký vhled do Gulliverova duševna. A v kontextu alegorického narativu jde o anagogickou událost – symbolicky neuchopitelné rozřešení hlavní záhady, jenž je prostoupeno těžkým, iracionálním a vážným spirituálním modem.

O několik scén dříve bylo první setkání s princeznou obestřeno pohádkovou atmosférou, když skrze dlouhou chodbu přicházela do hodovní síně. Atmosféra byla navozena třemi postupy: nediegetickou hudbou, prolínáčkami v rámci jednoho kamerového pohledu a zpomalenou rychlostí záběru. Symbolická zvláštnost tkví v tom, že nelze rozhodnout, jestli šlo o prolínající se mikro-elipsy vytvořené nediegetickým vypravěčem, který tak dosáhl kýženého efektu nebo jestli byl nadpozemský příchod skutečným jevem v diegezi.

Disruptivním stříhem je zjevení se tmavovlasé slečny v Munodiho salonu. V události je explicitně vizuálně realizována proměna Niké ve svou tmavovlasou inverzi. V (5) pátém

záběru scény odchází princezna spát, následuje stříh na (6) Munodiho a po-té zpátky (7) tam, kde byla před chvílí princezna. Přesně na jejím místě se však nachází tmavovlasá slečna a princezna absentuje. V rychlé montáži proměny následuje ještě (8) polodetail tmavovlásky, jak zdraví gestem, pak záběr na (9) hrdinu, který nevěřícně pozoruje, co se stalo. A když se po stříhu opět ukáže (10) na co Gulliver hledí, jsou tam dívky obě. A Niké ve (12) dvanáctém záběru scény odchází dveřmi. Efekt toho, že se Niké po krátkém prostříhu trikové proměny na chvíli vrátila do prostředí je více matoucí než sama proměna. Pokud by zmizela a nevrátila se, byla by scéna jednoduše alegoricky srozumitelná. Nicméně její pouze částečná a na chvíli oddálená proměna vytváří neurčitější a obtížněji uchopitelný symbolický prostor k interpretaci.

14. Závěr

Převažující většina narativních a fikčních prvků *Případu pro začínajícího kata* slouží tomu, aby do popředí přednesly narativizované abstraktní významy. Diváci filmů-alegorií jsou tak podněcováni ke složitější kognitivní aktivitě – jsou vybízeni k tomu, aby prvkům rozuměli v jejich znamení nebo v jejich složitější symbolice. Výsledkem je pak oscilující přepínání mezi běžným narativním porozuměním a interpretačním. Fletcher přirovnal působení alegorií k rituálům. Zkoumaný film tak může diváky hypnotizovat, ale i nudit, zaujmout spirituálním přesahem a nejčastěji vyvolá chladnou racionální reakci, jenž bude usilovat o vysvětlení.²⁷⁸ Konkrétní efekty filmu se odvíjí dle aktuálního rozpoložení, kulturní encyklopedie a dalších kontextových dispozic jednotlivých diváků. Krajní zkušeností je pak navození druhu vnímání, jenž bylo vlastní způsobu středověkému nahlížení světa, jak jej popsali Michel Foucault nebo Umberto Eco a které v alegorickém žánru jako první postihl Walter Benjamin.²⁷⁹

Alegorickým sdělením filmu s opominutím dalších možných výkladů je výprava do sebe sama. Cestopis krajinou vlastní osobnosti se ukazuje jako krutá zkušenost, zpočátku zdánlivě líbezná, přesto vzdálená sentimentalitě úniku do minulosti. Hrdina se odcizil sám sobě, mezi starým harampádím nachází pouze zmatek a nedorozumění a ve svém nitru absurdní prázdno (přemístěný král). Přeci jen však učinil sice neurčité, přesto intenzivní poznání o vlastní subjektivitě a své představě o ženství (princezna Niké). Když se pak pokusí svým komplexům

²⁷⁸ Fletcher, Angus, cit., s. 178.

²⁷⁹ Foucault, Michel, cit..

Eco, Umberto: *Umění a krása...*, cit..

Benjamin, Walter, cit..

odkrýt pravdu o prázdnotě v jejich společenském centru, ohrozí tak celý svůj svět – všechno, co bylo tak chatrně zbudováno. Proto absurdno zůstane jakožto moralita narativu (hodinky) a hrdina bude dále žít (pokračovat v cestě), uvědomělejší, ale na hraně šílenství (Vyskoč).

Mimo konkrétní tematickou rovinu je ve filmu ještě zásadnější drama vůbec získávání této roviny. Kučera si všiml, že *Případ pro začínajícího kata* vyvolává „těžko definovatelný dojem, že [situace] mají něco společného,“ a diváci doufají, že pochopí „souvztažnost všech jeho různorodých částic.“²⁸⁰ Což je intenzivně pociťovanou výzvou k interpretaci. Je to však třeba doplnit tím, že k onomu dojmu se přidává zásadní nemožnost úplného porozumění, což explicitně vyjadřuje Gulliver. Přestože je vyobrazený svět jím samotným, jednoduše Balnibarbi a Laputu nemůže pochopit, protože jsou bytostně nesmyslné. Absurdní příběh vtáhne Gullivera do své hierarchie nevědění, do svých záměn, bizarních přesunů a zmatení. A s Gulliverem do něj vtáhne i diváky a dá jim pocítit hledání čehosi, co neustále uniká, co ani nelze vyjádřit, protože není známo, co by to vlastně mělo být. Snad by to měl být nějaký smysl nebo nějaká představa o subjektu. Ale to vše jen možná, protože film je alegorií a principem žánru je, že jeho znaky znamenají něco jiného. Jak napsal Petr Málek navazujíc na Benjamina:

V určitém kontextu může sice alegorie odkazovat na nějaký určitý, konkrétní význam, ale jako znak odkazuje na všechny možné významy, a tedy na žádný. Alegorického poznání se zmocňuje závrať: není žádný pevný bod ani v objektu, ani v subjektu alegoreze, jenž by mohl zaručit pravdu poznání.²⁸¹

V jádru alegorií se tak nachází fakt, že jejich znaky znamenají něco jiného, tudíž mohou znamenat cokoli, tudíž znamenají všechno a tudíž nic. Narativ je výslovně o sebepoznání, tedy ne poznání Swifta nebo Carrolla, ne dokonce Gullivera, který není ničím jiným než virtuální funkcí. Příběh je ale o poznání částečně Juráčka a předně každého diváka zvlášť. Diváci tuší, hledají, doufají, že porozumí a častokrát iluminující okamžik třeba i nastane, ale jen na chvíli, je prchavý, protože je vzápětí vytlačen uvědoměním vlastní bezmoci. Bezmocí před znaky, pohyblivými obrazy a významy, které unikají, protože jsou neurčité, mnohoznačné, nedourčitelné, rozpínavé a jsou *jiné*. Dům, Balnibarbi a Laputa jsou zapeklitým labyrintem já, jenž zaplétá poutníka v cestu troskami a pobízí diváky k nedosažitelnému hledání porozumění a skrytého smyslu. Což je pouze záludnou lstí, neboť

280 Kučera, Jan, cit., s. 168.

281 Málek, Petr: *Melancholie moderny...*, cit., s. 55.

film je nesmírně strukturován okolo ničeho. Diváci, kteří dílu propadnou, budou neustále zakoušet bolestivé uvědomění toho, že každý výklad je jen dalším zavíjením významů, které replikuje zavíjení ve fikci filmu. Každá drobná interpretační linie každého jednotlivého symbolu je alegorickou reakcí, je pokusem dát světu řád a sjednotit a vysvětlit jeho individuální fragmenty skutečnosti, jenž se neorganicky ve filmu odráží a jenž byly slepeny v koherentně alegorický a nesmyslný útvar. Vznešenost filmu vyplývá ze zvýrazněného téma, jenž přesahuje časoprostorová vodítka a díky tomu sceluje fragmenty, ale které je rovněž nepolapitelné. Diváci zakouší zmar z pomatených a nepřátelských vzpomínek a z neustávajícího ztracení a nalézání tušeného i racionálního výkladu alegorie o prázdnotě v já. Film spočívá ve zkušenosti já během čtení, v porozumění nemožnosti porozumět sobě, v moralitě, jenž může končit šílenstvím. Nakonec je to znepokojivá osamělost, modernistická melancholie a hypnotické zakoušení pátrání, které jsou hlavními emocemi filmu. Jde o pátrání po čemsi, co se kdesi nachází a za tím vším tam je, musí, možná ale také není, a přesto a zároveň právě proto je dané alegorické tajemství skutečným tématem filmu, jenž tak dává odpověď na otázku po subjektivitě, která je v diváku okolo tajemství ustanovena. Tajemství by mohlo být nicotou, metafyzickou prázdnotou, absurdnem, ryzí podobností a odlišností, anebo čímkoli jiným. V daném filmu je tajemství střídavě zaplňováno, přemísťováno, oddalováno a znepřítomňováno. Ono *něco* je pak v *Případu pro začínajícího kata* ještě stále určující konstantou člověka, jehož je prvotní ideou a vyjadřuje tak relativně smysluplný řád, ačkoli setrváváající okolo nesmyslnosti.

Doslov aneb Cesta někam jinam

Čím se tato práce pokoušela být, jsem napsal v osobní předmluvě. Ve filmu *Případ pro začínajícího kata* jsem analyzoval působení žánru modernistické alegorie, čímž jsem se pokusil podchytit neuchopitelné generování implikovaných významů a symbolických jevů. Zde míním spíše uvést některé z hlavních bodů, k nimž jsem se v průběhu nedostal, na které si netroufl, nebo které stojí mimo záběr studie, ale které by mohly v její souvislosti vyvstávat.

(1) Co se týče samotného filmu, existuje samozřejmě množství analytických a interpretačních strategií, jimiž jej lze dále zkoumat. Žádná z nich by však neměla opominout, jak daný film vypráví a jaký je jeho hlavní záměr, totiž podat výpověď, která je trochu jiná než na primární narativně-deskriptivní úrovni. Zaměření tohoto textu mi neumožnilo vypořádat se s ostatními stěžejními momenty díla, jenž nevyplývají z daného žánrového nastavení a jimiž jsou: voice-over vypravěč; hrdina jako narativní reflektor; přechody přes fikční oblasti; motivická hierarchie nevědění; rozsáhlejší a konkrétní interpretace postav; surrealistická práce s prostředím; kamerové strategie; vypořádané střihy a zasazení filmu do autorského stylu Pavla Juráčka – k tomu všemu bych se rád v budoucnu navrátil.

(2) Ohledně unikavého konceptu alegorie přiznávám neznalost dalších teoretických textů, které se fenoménu kdy věnovaly, stejně tak neznalost středověkých děl, jež jsou považovány za projevy „zlatého období“ daného žánru. Proto jsem se také neodvážil o určení *hlubinné definice žánru*, čímž Pavel Šidák míní vysvětlení žánru jakožto projevu určité „antropologické konstanty“, jež umění předchází a jejíž je pak daný žánr projevem.²⁸² Alegorie se navíc zdá nacházet v průsečíku více disciplín, ať už filosofie (ideje jako podklad narace), kognitivní psychologie (konceptuální rozumění), hermeneutiky (výklad textů) a dalších. Mým primárním zájmem bylo ukázat, jakým způsobem se dané strukturní nastavení, nejčastěji vnímané jako spíše literární, může realizovat ve filmovém díle.

(3) Věcnější otázkou je, jestli popsané strukturní vlastnosti dostatečně vysvětlují poetiku celého trendu českých filmů-alegorií 60. let. V tomto ohledu by bylo třeba vzít předpoklady (3.A) modelu modernistické alegorie a porovnat, jestli je relativní většina z prvků utvářejících složitější identitu žánru naplněna ve (3.B) vybraných filmech:

282 Šidák, Pavel, cit., s. 92–95.

(3.A) Celek filmu je o něčem trochu jiném a dílo je z dominantní části významné; klade důraz na své téma; užívá symbolů ve svém narativu; jeho postavy jsou démonické, zobecněné a odcizené; předměty symbolické a objekty surrealisticky nalezené; v základní příběhové struktuře se nachází symbolická centra, v nichž dochází k anagogickým nebo katagogickým událostem prochnutým spirituálním modelem; filmy zapojují magickou kauzalitu, personifikovanou strukturu událostí a osudovost; u některých eliptických střihů nelze rozhodnout jsou-li součástí diegeze nebo narace; aletická definice je neutralizována, reference oslabena, fikce jsou neurčité povahy a plyne v nich neúplně statický čas; a dosahují oscilující interpretativní reakce, přičemž mohou být obzvlášť drásavé ve své významové neurčitosti.

(3.B) *Postava k podpírání; Sedmikrásky* (Věra Chytilová, 1966); *O slavnosti a hostech; Hotel pro cizince* (Antonín Máša, 1966); *Muž, který stoupl v ceně* (Jan Moravec – Zdeněk Podskalský, 1967); *Ovoce stromů rajských jíme* (Věra Chytilová, 1969); *Den sedmý, osmá noc* (Evald Schorm, 1969); *Kladivo na čarodějnice; Valerie a týden divů* (Jaromil Jireš, 1969); *Vražda Ing. Čerta*; a *Archa bláznů aneb vyprávění z konce života* (Ivan Balada, 1970, 1990).

Pokud tomu tak skutečně je, bylo by zajímavé se pokusit popsat proč. Jaké kulturní faktory vedly k tomu, že na sebe filmový modernismus 60. let v českém prostředí vzal právě takovou podobu, neboť kvůli cenzuře to nebylo.

Seznam použitých pramenů

1. Monografie

- Benjamin, Walter:** *Původ německé truchlohry*. Praha: Malvern 2016.
- Bordwell, David:** *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press 1991.
- Bordwell, David:** *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985.
- Blažejovský, Jaromír:** *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2007.
- Branigan, Edward:** *Narrative Comprehension and Film*. Oxon: Routledge 1992.
- Červenka, Miroslav (ed.):** *Čtenář jako výzva*. Brno: Host 2001.
- Česálková, Lucie (ed.):** *Zpět k českému filmu. Politika, estetika, žánry a techniky*. Praha: Národní filmový archiv 2017.
- Chatman, Seymour:** *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host 2008.
- Deleuze, Gilles:** *Film 2: Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006.
- Doležel, Lubomír:** *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2003.
- Doležel, Lubomír:** *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská 2014.
- Eco, Umberto:** *Meze interpretace*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2004.
- Eco, Umberto:** *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo 2015.
- Eco, Umberto:** *Šest procházek literárními lesy. Přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia 1997.
- Eco, Umberto:** *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha: Argo 2007.
- Frye, Northop:** *Anatomie kritiky*. Brno: Host 2003.
- Fikejz, Miloš (ed.) – Juráček, Pavel:** *Postava k podpírání*. Praha: Havran 2001.
- Fletcher, Angus:** *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Princeton: Princeton University Press 2012.
- Foucault, Michel:** *Slova a věci*. Brno: Computer Press 2007.
- Genette, Gérard:** *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982.
- Hájek, Pavel (ed.):** *Pavel Juráček. Případ pro začínajícího kata /podobenství 1966–1968/*.

- Knihovna Václava Havla: Praha 2020.
- Horáková, Daňa:** *O Pavlovi*. Praha: Torst 2020.
- Hulík, Štěpán:** *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011.
- Jakobson, Roman:** *Poetická funkce*. Jinoňany: H+H 1990.
- Juráček, Pavel:** *Deník III. 1959–1974*. Praha: Torst 2018.
- Juráček, Pavel:** *Deník II. 1956–1959*. Praha: Torst 2017.
- Juráček, Pavel:** *Deník III. 1959–1974*. Praha: Torst 2018.
- Kellogg, Robert – Scholes, Robert:** *Povaha vyprávění*. Brno: Host 2002.
- Kovács, András Bálint:** *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press 2007.
- Kučera, Jan:** *Poetika českého filmu*. Praha: AMU 2016.
- Kozloff, Sarah:** *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. California: University of California Press 1988.
- Lakoff, George – Johnson, Mark:** *Metafory, kterými žijeme*. Brno: Host 2002.
- Lukeš, Jan (ed.) – Juráček, Pavel:** *Deník (1959–1974)*. Praha: Národní filmový archiv 2003.
- de Man, Paul:** *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press 1979.
- Mathauser, Zdeněk:** *Metodologické meditace aneb tajemství symbolu*. Brno: Nakladatelství Blok 1988.
- Málek, Petr:** *Melancholie moderny. Alegorie. Vypravěč. Smrt*. Praha: Dauphin 2008.
- Müller, Richard – Šidák, Pavel (eds.):** *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha: Academia 2012.
- Owen, Jonathan:** *Avant-Garde to New Wave. Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York: Berghahn Books 2011.
- Skupa, Lukáš:** *Vadí – Nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: Národní filmový archiv 2016.
- Stanzel, Franz K.:** *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon 1988.
- Szczepanik, Petr:** *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016.
- Šidák, Pavel:** *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha: Akropolis 2013.

Škapová, Zdena – Přádná, Stanislava – Cieslar, Jiří: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně.* Praha: Pražská scéna 2002.

Todorov, Tzevan: *Úvod do fantastické literatury.* Praha: Karolinum 2010.

Vandas, Martin: Případ Vlídne bludičky. Diplomová práce, vedoucí: Přádná, Stanislava. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmové vědy 1998.

Voit, Petr: *Encyklopedie knihy. Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století.* Praha: Libri 2006.

Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958.* Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta 2011.

Williams, Alan: *Max Ophuls and the Cinema of Desire: Style and Spectacle in Four Films, 1948–1955.* New York: Arno Press 1980.

Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology.* London: Vertso 2008.

2. Periodika

Iluminace

Blažejovský, Jaromír: *Případ pro začínajícího kata.* In: Iluminace 9, 1997, č. 1.

Heczková, Libuše – Svatoňová, Kateřina: *Esteřiny vraždy. Zabíjení filmovosti a zrod acinematicnosti.* In: Iluminace 30, 2018, č. 1.

Málek, Petr: *Teorie intertextu a literární kontexty filmu I.* In: Iluminace 5, 1993, č. 2.

Málek, Petr: *Teorie intertextu a literární kontexty filmu II.* In: Iluminace 5, 1993, č. 3

Ostatní

Allen Harris, Randy – Tolmie, Sarah: *Cognitive Allegory: An Introduction.* In: Metaphor and Symbol 26, č. 2, 2011.

Cieslar, Jiří: *Zkušenost s minulostí.* In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let.* Praha: Národní filmový archiv 1993.

Cowan, Bainard: *Walter Benjamin's Theory of Allegory.* In: *New German Critique* 109, č. 22.

Crisp, Peter: *Allegory: Conceptual Metaphor in History.* In: *Language and Literature* 10, 2001, č. 1.

Crisp, Peter: *Allegory and symbol – a fundamental opposition?.* In: *Language and Literature* 14, 2005, č. 5.

Eco, Umberto: *Malé světy.* In: *Česká literatura* 45, 1997, č. 6.

Juráček, Pavel: *Případ pro začínajícího kata. podle motivů Cesty do Laputy a Balnibarbi třetí knihy „Gulliverových cest k rozličným dalekým národům světa“ Jonathana Swifta. Z explikace.* In: Film a doba 14, 1968, č. 5.

Ronen, Ruth: *The World of Allegory.* In: Journal of Literary Semantics 17, 1988, č. 2.

Tichý, Ladislav: *Co je to podobenství?* In: Studia theologica 6, 2004, č. 1.

Ulver, Stanislav: *Případ pro začínajícího kata. (Tři poznámky na okraj).* In: Dramatické umění 1, 1990, č. 4.

Sinding, Michael: *Assmebling Spcaes: The Conceptual Structure of Allegory.* In: Style 36, 2002, č. 3.

3. Internetové zdroje

Šrajer, Martin: *Pravda o Pavlovi.* In: Filmový přehled. WWW:

<<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/pravda-o-pavlovi>> [Navštíveno: 27. 6. 2020]

filmový archiv, Národní: *Digitální restaurování českého filmového dědictví.*

<<http://eea.nfa.cz/>>[navštíveno 27. 6. 2020]

Encyclopædia Britannica: *Allegory.* WWW: [navštíveno 9. 10. 2019]

<<https://www.britannica.com/art/allegory-art-and-literature>>

4. Filmografie

Anna a vlci (Carlos Saura, 1973)

Archa bláznů aneb Vyprávění z konce života (Ivan Balada, 1970, 1990)

Bílá nemoc (Hugo Haas, 1937)

Bláznova kronika (Karla Zemana, 1964)

Den sedmý, osmá noc (Evald Schorm, 1969)

Ďábel (Andrzej Żuławski, 1972)

Ecce homo Homolka (Jaroslav Papoušek, 1969)

Elektra a její pravda (Miklós Jancsó, 1975)

Farářův konec (Evald Schorm, 1968)

Finský nůž (Zdenek Sirový, 1965)

Hirošima, má láska (Alain Resnais, 1959)

Hotel pro cizince (Antonín Máša, 1966)

Ikarie XB 1 (Jindřich Polák, 1963)

Ivanovo dětství (Andrej Tarkovskij, 1962)
Každý mladý muž (Pavel Juráček, 1965)
Kinoautomat Člověk a jeho dům (Ján Roháč – Radúz Činčera – Vladimír Svitáček, 1966)
Konec srpna v hotelu Ozon (Jan Schmidt, 1966)
Kladivo na čarodějnice (Otakar Vávra, 1969)
Lesní jahody (Ingmar Bergman, 1957)
Limonádový Joe aneb Koňská opera (Oldřich Lipský, 1964)
Nikdo se nebude smát (Hynek Bočan, 1965)
O slavnosti a hostech (Jan Němec, 1966)
Osm a půl (Federico Fellini, 1963)
Ovoce stromů rajských jíme (Věra Chytilová, 1969)
Postava k podpírání (Pavel Juráček – Jan Schmidt, 1963)
Případ pro začínajícího kata (Pavel Juráček, 1969)
Sedmikrásky (Věra Chytilová, 1966)
Skřivánci na niti (Jiří Menzel, 1969)
Teoréma (Pier Paolo Pasolini, 1968)
Ucho (Karel Kachyňa, 1970)
Velká žranice (Marco Ferreri, 1973)
Vražda Ing. Čerta (Ester Krumbachová, 1970)
Všichni dobří rodáci (Vojtěch Jasný, 1968)
Žert (Jaromil Jireš, 1968)

5. Literatura

Alenka v říši divů (Lewis Carroll, 1865)
Božská komedie (Dante Alighieri, 1310)
Cesty k rozličným dalekým národům světa ve čtyřech dílech, napsal Lemuel Gulliver, zprvu ranhojič, později kapitán na rozličných lodích (Jonathan Swift, 1726)
Dobrodružství silvestrovské noci (Ernst Theodor Wilhelm Hoffman, 1815)
Labyrint světa a lusthauz srdce, to jest světlé vymalování, kterak v tom světě a věcech jeho všechněch nic není než matení a motání, kolotání a lopotování, mámení a šalba, bída a tesknost, a naposledy omrzení všeho a zoufání: ale kdož doma v srdci svém sedě, s jediným Pánem Bohem se uzavírá, ten sám k pravému a plnému myslí upokojení a radosti že přichází (Jan Amos Komenský, 1631 a 1663)

Mor (Albert Camus, 1947)
My (Jevgenij Zamjatin, 1920)
Nos (Nikolaj Vasiljevič Gogol, 1836)
Nový zákon (65–90)
Proměna (Franz Kafka, 1915)
Šangrénová kůže (Honoré de Balzac, 1831)
Ústava (Platón, 370 př. n. l.)
Zámek (Franz Kafka, 1926)