

PETR BUBENÍČEK

KRAJINA V LITERATUŘE A VE FILMU: K PROMĚNÁM NARATIVNÍHO PROSTORU

Přírodní prostory jsou nedílnou součástí světa, v němž žijeme. V našem přemýšlení o povaze těchto míst a v jejich zakoušení se zrcadlí složité předivo vztahů mezi přírodou a kulturou. Ustavičné pojmenovávání tohoto světa nás vede k ideji krajiny, která je možností, jak se na okolní svět díváme a jak ji reprezentujeme v různých uměních. Stephen Daniels a Denis Cosgrove označují krajinu za „kulturní obraz, piktorální způsob reprezentace, strukturace nebo symbolizace okolí“ (DANIELS – COSGROVE 1998: 1). Odkrývá se před námi ve své symboličnosti a interpretační otevřenosti i proměnách estetických i etických hodnot a norem. Krajina je *textem*, do něhož někteří slovesní, výtvarní či audiovizuální umělci promítají otázky lidského údělu, osobní či národní identity i vlastní kreativitu - obzvláště hledají-li nový umělecký výraz - a *médiem* v nejobecnějším slova smyslu, „tělem určitých znaků“ (MITCHELL 2002: 1; 5). Právě *mediální* charakter krajiny, jak jej navrhl Mitchell, odkazuje k dialektickému vztahu mezi člověkem žijícím v jistém kulturním prostředí a přírodními scénami.

Na soudobou kulturní geografii, která se načrtnutým fenoménem zabývá, měla značný vliv hermeneutika. Nejen že se na krajinu díváme, ale současně v ní také přebýváme, což přispívá k jejímu poznávání (INGOLD 2000: 193). Ať již jsme v ní fyzicky přítomni, či si vytváříme mentální obrazy vzpomínek, vždy tomuto pobývání rozumíme v tělesném rozměru své existence. Chodíme znovu po těchž lesních či polních cestách a uprostřed krajiny si pokládáme otázky, které souvisí s našimi životy. Krajinu si většinou spojujeme s tím, co je vně prostředí domova. Vstupujeme-li do ní, octli jsme se „tam“. Procházíme jí, sledujeme ji z vyvýšeného místa, obkružujeme čáru horizontu, zakoušíme ji tělesně, můžeme se dotknout stromů, trávy a někdy podléháme iluzi a zdá se nám, jako bychom se stávali její součástí. Stěží bychom hledali neutrální pohled do krajiny: rozhlédnutí v sobě nese interpretaci podmíněnou dobovými kulturními stereotypy. Vždy si tak krajinu sami pro sebe nejprve utváříme.

Při pojmenovávání funkcí různých významových vrstev, jež se podílejí na dobovém utváření představ o krajině, brzy narazíme na ideologické otázky: kupříkladu kartografie rozdělila svět na městský a venkovský, a tím vytvořila politicky

a majetkově motivovanou strukturu a nastolila „imperiální pohled“ na přírodní prostory vně domova (srov. COSGROVE 1984: 255, MITCHELL 2002: 29). Jen stěží můžeme nadále psát o autonomii krajiny s vědomím všech negativních zásahů člověka do přírodního prostředí, jakýkoli kritický pohled již v sobě nese stín vědomí její devastace a bukolická idyla se před našima zděšenýma očima mění v utopii (WARNKE 1994: 146). Stejně tak si lze jen obtížně představit hledání jednotného smyslu daného konceptu či jeho vybraných složek, neboť jeho povaha je spíše roztržštěná a proměnlivá. Navrhuje-li tedy jeden z představitelů „krajinného obratu“ v českém badatelském prostředí Václav Cílek, abychom se vraceli k Johnu Ruskinovi, neboť tento anglický malíř se „zabývá pravdou oblaků, země, vody a vegetace“ (CÍLEK 2008: 19), je třeba k tomu dodat, že vedle etické výzvy k harmonickému soužití člověka s přírodou tento odkaz zároveň vymezuje Ruskina jako jednoho z teoretiků viktoriánského umění a zastánců *mimésis*. I v Ruskinově pohledech na přírodu a její reprezentaci v umění lze nalézt dobové kulturní atributy: sociální hierarchie, politický kontext, maskulinní perspektivu sevřené viktoriánské společnosti, dopady proměn kapitalistického trhu, jež v Ruskinovi vzbuzovaly odpor atd. Jakákoli „pravda“ o krajině je tak pohyblivým bodem mezi lidskou myslí, přírodním světem a kulturně-sociálními diskursy a její nápodoba v umění autonomní událostí.

Komplexnější zamyšlení nad fenoménem krajiny si dnes lze jen obtížně představit bez interdisciplinárního rozměru takové debaty. Byť se tématem zprvu zabývali především historikové umění a geografové, dnes již se na krajinu pohlíží prizmatem ekologie, architektury, archeologie, antropologie, psychologie, ekonomie, postkoloniálních studií či sémiotiky. Cíl této studie je nicméně daleko skromnější: položíme si otázku, jak je krajina a její zakoušení fikčními postavami zachycena ve dvou sémiotických systémech, tedy v próze a její filmové adaptaci. Tím se posouváme od tělesné zkušenosti s krajinou ke kognitivnímu aktu její rekonstrukce z verbálních a ikonických znaků (ať již se jedná o krajinu, jejíž referent je v našem světě, nebo o počítačově stvořený prostor filmu *Avatar*). Náš pohled bude poetologický, neboť budeme věnovat pozornost formám uměleckého zobrazení krajiny. Zároveň se pokusíme překročit formalistickou hranici a položit si otázku, jaký dialog vede literární a filmová krajina s naší vlastní zkušeností s prostorem a jak je pobývání v krajině zachyceno v literárním a filmovém narativu. Exemplifikaci pak budeme hledat v novele *Adelheid* a v její adaptaci.

A jak tedy pohlédneme na reprezentaci krajiny v umění? Malcome Andrews přichází ve své knize *Landscape and Western Art* s příhodnou definicí, podle níž je krajina v umění „ohraničená reprezentace části přírodního světa, ořiznutý pohled, vybraný a zmenšený tak, aby mohl být přenosnou vzpomínkou na strhující nebo příjemný zážitek z venkovské scenérie“ (ANDREWS 1999: 201). V tomto Andrewsově textuálním vymezení se potkávají již zmíněné fenomény interpretace, zakoušení, nalezení, separace a určení zorného pole. Chce-li kupříkladu fotograf volit záběr, vybírá vždy část světa z jeho obrovské rozmanitosti (panoramatický záběr, detail). Má-li ovšem takový pohled oslovit vnímatele, stát se jistým zobecněním širšího kontextu, naznačovat existenciální rozměr prostoru,

je k tomu třeba kreativního úsilí. Tím se dostáváme k momentu „nalézání“. Trefný příklad zde poskytuje tvorba fotografa Jana Reicha. Reich se vydával na cesty s těžkou velkoformátovou kamerou, kterou původně užíval Jan Sudek, dlouhá chůze a únava mu podle jeho slov přinášely intenzivní zakoušení prostoru, a tedy způsob hledání krajiny (REICH 2007). Přicházel na místa, jejichž identitu spoluutvářely barokní elementy a principy (boží muka, křižovatky polních cest) a pokoušel se s nimi vést dialog, spatřit je jinak, než tomu dnes obvykle bývá.

Literární krajiny

Reprezentaci krajiny v próze si zřejmě nejčastěji spojíme s rozsáhlými popisnými pasážemi, v nichž nám klasičtí vypravěči přinášeli vhled do fikčního světa. Společně s narušováním klasické románové formy se ustálila představa, že deskripce patří mezi ty stylové prostředky, které nejsou příliš vhodné pro moderní prózu.¹ Text nás ovšem nevybízí ke konceptuálnímu aktu „zhmotnění“ fikční krajiny jen tehdy, má-li povahu popisné pasáže. Novela Vladimíra Kőrnera *Adelheid* začíná větou: „Vlak zastavil v polích“. Nelze tvrdit, že by šlo jen o popis místa, neboť zde aktivizaci představy o prostoru překrývá apel textu na rozvíjení příběhu: ocitli jsme se v místě děje. S napětím můžeme očekávat, co se nyní stane, čímž dáváme najevo své čtenářské preference i netrpělivost. Zároveň si jako čtenáři pokládáme otázku po povaze místa: co je to za prostor, v němž vlak pojednou zastavil?

Terminologicky bychom si mohli pomoci dichotomií *popisná narace* (descriptized narration) a *narativizovaný popis* (narratized description) Harolda Moshera vystihující odlišné způsoby výstavby literárního prostoru: „Popisná narace vybavuje svůj předmět popisnými charakteristikami tím, že se k němu opakovaně vrací nebo u něj delší dobu setrvává, využívá podměty v množném čísle a podstatná jména slovesná v ní plní funkci přídavných jmen“ (MOSHER 1991: 443). Pro metodologické vymezení fenoménu krajiny, již bývá alespoň v narativních teoriích přisouzena funkce *místa* se všemi významovými a symbolickými potenciály, se nám jeví vhodné obrátit pozornost k teorii, již poskytl Gabriel Zoran. Předpokladem autorovy studie *K teorii narativního prostoru* je zdůraznění časového aspektu literatury, a dále obecně známý semiotický předpoklad: „Jazyk nedokáže plně vyjádřit prostorovou existenci žádného objektu“ (ZORAN 2009: 41). Vrátime-li se k první větě *Adelheid*, právě ta je „uzlovým bodem“ významů. Vede čtenáře k tomu, aby začal sledovat příběh rozvíjený v čase a kauzálních řetězcích, ale zároveň aby si představil narativní prostor na základě zastaveného pohybu vlaku či arbitrárního vztahu mezi slovem „pole“ a světem (tato volná

¹ Podrobněji se popisu v literatuře věnuje studie Stanislavy Fedrová a Alice Jedličkové „Konec literárního špenátu aneb Popis v intermediální perspektivě“ (FEDROVÁ – JEDLIČKOVÁ 2011).

konvence může samozřejmě vyvolávat velmi odlišné představy, které si čtenář dále upřesňuje – je-li to intencí textu – v kontinuu vyprávění).

Körnerova novela pak pokračuje takto:

„Lokomotiva ještě čadila a kouř na okamžik zastínil Viktorovi obličej před slunečním světlem. Na zaprášeném skle spatřil obraz své tváře, jako by potkal někoho neznámého, kdo dosud vyčkával v podvědomí. Zbývající okna ve vagónu byla vytlučená. Ty protějščí vpadlé oči byly jeho, také strnuly v náhlém zastavení.

Pismena DR na stěnách vlaku byla přeškrtnuta křídovými: ČSD, lidé jeli i na střeše.

Čmoud ustupoval a za zvalným žitem pod tráti vyčnívala věž kostela. Zprvu vzdálená proti obzoru a zářící v nesmírném slunci. Kostelní střechu, město nebo vesnici schovanou pod svahem nebylo ještě vidět.“ (KÖRNER 2006: 7)

Krajina se v úryvku vyjevuje postupně. Literární narativ nemůže poskytnout úplnost našeho světa obtiskem, jenž by vše zachytil; mezi jednotlivými prostorovými informacemi jsou prázdná místa. Krajinu si dle úryvku dokážeme představit v její fikční (relativní) samostatnosti na té rovině strukturování prostoru, kterou Zoran nazývá topografickou. Společně s ní rozeznává autor ještě dvě roviny rekonstrukce prostoru: časoprostorovou určenou pohybem (událostmi) a textovou. Aktivita čtenáře pak spočívá v tom, že se „nepřetržitě pohybuje sem a tam mezi těmito třemi rovinami a vnímá je navíc všechny současně, aniž by byl schoopen je od sebe odlišit“ (ZORAN 2009: 43).

Topografická rovina je v úryvku založena na rozličných prostorových vztazích. Poznáváme její vertikální i horizontální strukturu. Vertikalitu naznačuje kostelní věž, která jako by mířila k *nesmírnému slunci*. Horizontální struktura je pak vyjádřena kupříkladu vztahy uvnitř – venku; ve vagoně sedí muž, jehož pohled probleskne mezi vypravěčovými pásmy. Rovina časoprostorové struktury odhaluje v Zoranově pojetí jiné vztahy, kupříkladu pohyb a klid, a dále směr či osu pohybu. Zatímco další postavy novely, Adelheid či nadstrážmistr Hejna, jsou svázány se sudetským pohraničím a nakonec v něm i umírají, Viktor (značící pohyb) odsud odchází: základním principem novely je totiž bezcílné hledání domova, a hlavní postavě tak v cestě nemohou stát hranice horských srázů. A do třetice *textové struktury* můžeme porozumět jako *uspořádání fikčního světa*, které je ovšem vždy podmíněno povahou verbální reprezentace. Jako čtenáři jsme stále vystaveni neúplnosti a linearitě: při čtení *Adelheid* nejprve „pohlížíme“ do krajiny s poli, zřejmě kopcovitého rázu, neboť vesnice je signalizována jen vyčnívající kostelní věží. Něco si domýšlíme, něco necháváme stranou. Krajinu „spatřujeme“ v logice posloupnosti událostí, spojujeme si jednotlivé prostorové informace a vytváříme si ucelenější konceptuální představu.

Zoranovo pojetí tzv. *zorného pole* je spjato s textualizací prostoru a trefně postihuje uzlové body smyslu v díle. Koncept zorného pole je nadřazen popisu, který je jeho možností; není tedy „jevem omezeným na ty konkrétní části textu, které obsahují přímé informace o prostoru; každá část textu vytváří zorné pole z hlediska své prostorové reference, ačkoli tato prostorová reference může mít různou kvalitu i kvantitu“ (ZORAN 1999: 48). Deskripci jako textový typ tak Zoran

začleňuje jasněji do možností ztvárnění narativního prostoru, než tomu obvykle bývá. Dodejme, že autorova teorie narativního prostoru vychází z dynamického pojetí čtenáře, jeho schopnosti neustále spojovat i malé jednotky v celek. Zoranova teorie nás tedy vede k tomu, abychom si při výkladu literárního prostoru byli vědomi mnohovýznamovosti *zorných polí*, která jsou zároveň součástí ontologie ohraničeného světa literárního narativu.

Prostor v Körnerově díle je otevřenou strukturou smyslu a velkým vábením pro čtenáře i filmaře. Stěžejní roli v jeho dílech zaujímají toposy domu, vesnice, krajiny. Zdeněk Kožmín ve své recenzi prózy *Střepiny v trávě* napsal, že v této knize „krajina dosahuje značné sugestivnosti a pomáhá emocionálně dotvářet portréty postav“ (KOŽMÍN 1965: 5). Obdobné hodnocení platí i pro další Körnerovy prózy; ztvárnění krajiny je jednou ze spojnic, které provazují celé autorovo dílo. To je ovšem poznámka vesměs strukturní, připomeňme dále, že v nás Körnerovy knihy v této rovině své významové výstavby vzbuzují živé představy o místech, jež jsou podmanivá svými vizuálními kontrasty, světelnými iluminacemi, náladami. Právě zde se setkáváme s romanopiscem–scenáristou „vidícím“ svět v obrazech. Krajina bývá jedním z němých svědků často tragických událostí, vypravěči autorových děl na ni spoléhají jako na princip, jenž dalekosáhle přesahuje motivace postav i uplývající dějin. Její stálost je nakonec ironickým prvkem a protikladem k nestálosti lidské pouti. Někdy se v autorových prózách objevují kontrapunky mezi vnějším prostorem a postavami (vdova po Františku Příbylovi v novele *Zrození horského pramene* „rušící“ na mužově pohřbu klid přírody), jindy krajina „souzní“ s dějem až do chvíle, než dojde ke zvratu (Viktor Chotovický vcházející do zaminového pole v krásném letním dni).

Krajina v Körnerových dílech se často vyhraňuje v působivých vizuálních detailech. Součástí autorova stylu je nasycenost díla barvami:

„V tmavých pásech jedlí žlutly břízy, modřiny prosvítaly o něco světlejší zelení a z kvapem řidnoucích skupin listnatých stromů vylézala červeň.“ (KÖRNER 2006: 36)

Text zde asociuje obraz, který bychom, byl-li by zachycen na fotografii, zřejmě považovali za pouhý žánrový obtisk „tady a teď“. V kontinuu vyprávění nejde o nadsázku, takto je v novele zdůrazněn půvab podzimního časoprostoru. Verbální reprezentace přírodního motivu a možnost vytvářet si vlastní konceptuální obraz nás vzdaluje od pohledu na momentku, gesto textu zde cílí spíše k procítění podzimní atmosféry. Právě v tomto úryvku krajina získává rozměr kulturního fenoménu „vidění“ a „interpretace“ – shluky lesních motivů se proměňují v krajinu teprve tehdy, jsou-li takto „viděny“.

Budování prostoru v literárním díle může přinášet různé analogie:

„Vedli ho do táhlého kopce. Kostelní věž vylézala ze žita stále strměji. Podobné gotické kostelíky znal z Anglie, ale ty byly z červených cihel. Na úpatí kopce se objevila vesnice a skupiny lip v zahradách. Všechny střechy byly břidlicové a kmitaly v žáru, vzduch nad nimi se chvěl. Obilena slezská stavení s černými krovky ležela v údolí tichá a stejná, ostré štíty sahalo po severní straně k zemi. Z bělavé šedi vystupovala československá vlajka.“ (KÖRNER 2006: 10)

První dvě věty vytvářejí dynamickou reprezentaci místa „montáží“ dvou pohledů z odlišných perspektiv. Nejprve se na krajinu díváme očima vypravěče, záhy nato se literární postavy a velký obraz mění v takovou výseč fikčního světa, jakou známe z běžného zakoušení prostoru. V obou případech je naznačen pohyb, nejprve postav v krajině, pak rámce vytyčeného Viktorovým pohledem („věž vylézala“). Analogickou metodou se narativní svět rozšiřuje, v novele se poprvé odkazuje k Viktorovu válečnému pobytu v Británii. Co to ovšem znamená? V úryvku se zrcadlí ustavičná reflexe prostoru, asociativnost našeho přemýšlení o krajině, a tedy již zmíněná interpretace přírodního světa.

V celém Körnerově vyprávění se projevuje vysoký stupeň nedourčenosti podléhající se na sémantické mnohoznačnosti. Čtenář se díky tomu může přiblížit k vnitřnímu významu zobrazení, k již zmíněné srostlosti člověka s krajinou. Patrné je to v jedné ze scén v kapitole *Bolest*:

„Stopy ve sněhu, které pak spolu míjeli, patřily ptákům a liškám, lidé tu nezanechali žádné. Jen málo zřetelné záblesky zimního slunce padaly do sněhu a vítr pronikající jedlemi házel světlé záchvěvy do tváří.“ (KÖRNER 2006: 64)

Celá scéna je založena na souhře detailů a kontrastů, světelná hra vytváří plastický obraz, který jako by byl v pohybu (i zde se nacházíme znaky „filmovosti“ autorova stylu²). Obě postavy, muž a žena spíše než Čech a Němka nacházejí na tomto místě a v tomto čase azyl, je to svět prázdné krajiny bez lidí a jejich svárů. Pokud bychom na chvíli poodstoupili k otázce času pevně svázaného s prostorem, v tomto místě spíše mimočasovosti, azyl se odhalí ještě konkrétněji; oba hledající lidé se osvobodili z nehostinného světa příčin a následků a stali se součástí časoprostoru zvířat a tichosti hor. Oba jsou součástí krajiny.

Kulturní charakter našich kognitivních konkretizací si lze spojit s touto větou novely:

„Z vesnice mu šel vstříc zvuk kostelního zvonu.“ (KÖRNER 2006: 56)

Jedním ze znaků české krajiny bývá motiv zvonu, spojovaný s podzimem, ubýváním světla, ponořením ztišeného časoprostoru do kontemplace. Metonymický náznak v citovaném textu evokuje krajinu, aniž by o ní byla uvedena jakákoli další zmínka. V širším smyslu díla je však motiv zvonu zobrazován v historické podmíněnosti, a stává se tedy znakem rozporuplným. Jakou identitu má krajina, v níž ještě před časem (a snad i v tuto chvíli) vyzýval zvon *německé* obyvatelstvo k zastavení a modlitbě? Jak již bylo zmíněno, Körnerův řád vnějšího světa je netečný k lidskému osudu. V *Adelheid* a také v novele *Zrození horského pramene* se zřetelně ukazuje, že identita krajiny je spojena s těmi lidmi (nehledě na národnostní polarizace), kteří ji obývají, kultivují, budují v ní cesty, rozhledny, opravují

² K „filmovému stylu“ Körnerovy novely *Adelheid* více v interpretaci Marie Mravcové (MRAVCOVÁ 1992).

studánky. Je-li kdy personifikována, pak jen tehdy, aby se tím vyjevilo jakési povzdechnutí nad absurditou, do níž lidé sami sebe uvrhují.

Filmové krajiny

Při úvaze nad povahou audiovizuální reprezentace, vazbami mezi prostorem předmětného světa a filmovou diegezi nebo nad vytvářením krajin bez referentů se při srovnání s verbální reprezentací těžko zbavíme dojmu, že právě zde má film jasnou převahu. V záběrech plných detailů naznačujících nové a nové významy či intertextuální vztahy (kupříkladu je-li v krajině umístěn umělecký artefakt) se odhaluje prostor fikčních světů jako základní silové pole vizuální doby. Filmaři mají ovšem k dispozici další kreativní nástroje, vedle rámování je to především pohyb kamery. A je to dále souhra pohyblivých obrazů a zvukové stopy, jež má značný vliv na výslednou sémantiku a divácký účinek. Filmová krajina díky těmto a dalším nástrojům může být, stejně jako je tomu v literatuře, přeludná, symbolická, může se podílet na atmosféře celého díla, stát se synekdochickou zkratkou atd. Film funguje metonymicky a mnohé si musíme představit sami: vidíme-li kopec, uvědomíme si, že je součástí vysočiny, míst, kde se lidský život bude zřejmě proplétat s přírodním světem. Diegetická filmová krajina tedy nekončí rámem, pokračuje dál, byť oblast mimo záběr (*off-screen space*) nemůže být ukázán.

Zatímco literární konvence nikdy příliš nebránily spisovatelům a básníkům pracovat s krajinnými motivy, ve většině filmů se krajina musí nejprve zřetelně vyvázat z funkcí, jež ve filmovém vyprávění obvykle připadají narativnímu prostoru (místu děje). Při tomto srovnání se tedy pohybujeme v oblasti estetických norem, ne mediální specifičnosti. Martin Lefebvre spatřuje takovou proměnu ve filmové diegezi v samotném percepčním aktu: dochází k tomu podle něj v momentu, kdy jako diváci vystoupíme z narativního modu a věnujeme pozornost místu, které jako by stálo mimo sevřenou posloupnost příčin a následků. Spatřili jsme krajinu, a tím jsme ji vysvobodili z její podřízenosti časovému sledu událostí. Krajina se pro nás stává „naprosto zřetelným estetickým objektem“ (LEFEBVRE 2006: 23). Pronikáme do ní, nejsme vyrušováni dalším řetěžením událostí, podstatné je pro nás místo samo.

Můžeme si jistě položit otázku, zda bylo toto vynoření krajiny intencí filmařů. Je-li tomu tak, píše Lefebvre o krajinách úmyslných: autoři využívají filmových nástrojů ke zdůraznění různých podob exteriérů. Jedna z technik takového zdůraznění bývá označovaná filmovými naratology jako *temps mors*; Seymour Chatman ji trefně označil za invokaci bezčasí (CHATMAN 2000: 59). Způsob vyjádření takové mimočasovosti pak si lze představit kupříkladu tak, že kamera setrvává v místě, kde již postavy nezůstaly (VERSTRATEN 2009: 160). Díváme se na filmové plátno, aniž by se před námi rozvíjely nové události. Řadu konkrétních příkladů bychom mohli doložit v dílech evropských nových vln (kupříkladu v proslulém konci Antonioniho *Zatmění*); úmyslně nicméně připomeňme zná-

mou scénu z Godardovy adaptace Moraviova románu *Pohrdání*, neboť se jednalo o film s poměrně konvenčním narativním vývojem určený širokému množství diváků. Poté, co hlavní postava, scenárista Paul skončí rozhovor s Fritzem Langem o nesmyslnosti smrti, přichází na střechu vily producenta Prokosche, hledaje zde svoji ženu Camillu. Jeho snaha je marná, po chvíli odchází ze záběru. Kamera však zůstává na témže místě, zdůrazněna je tak scenérie středomořské krajiny, která se stává autentickou a vysvobozuje se na chvíli z rolí pouhého místa děje na ostrově Capri. Souhra kontrastního pohledu na bílé pobřežní skály, moře a hudebních motivů zde navozuje nostalgii, krajina již není výrazem blahobytu a majetku, tedy jakýmsi doplněním honosné vily, nýbrž svébytným místem vstupujícím do dialektického vztahu s diváky. Vrátime-li se k Chatmanovi, dle jeho výkladu filmový vypravěč říká: „Nacházím tuto kompozici zajímavou, tak jsem u ní setrval“ (CHATMAN 2000: 59). Způsobů vyjádření úmyslné krajiny je samozřejmě daleko více. Ve filmu *Zánik samoty* Berhof jsou scény do města příjíždějících vojáků vystřídány záběrem na stmívající se horskou scenérii. Na nebi se rozžihá světlice a pojednou uslyšíme dívčí hlas, jenž říká: „To je krása, jako když padá hvězda.“ Záhy poté kamera odhaluje jednu z postav, Ulriku sedící na kopci nad samotou společně s řádovou sestrou. Vesměs dramatický spád vyprávění byl vystřídán záběrem, jehož smysl ve světě příběhu byl zesílen subjektivním komentářem jedné z postav. Na několik okamžiků se naše pozornost soustředila na krajinný výjev a zápletko se stala druhotnou.

Obraťme nyní pozornost k tomu, jak rozličná místa a krajinu reprezentuje Vlášilův film *Adelheid*. Adaptace začíná dlouhou jízdou horským krajem, záběr je snímán z čela lokomotivy. Jedná se o pouhý prostor, který zde slouží jako kulisa příjezdu Viktora Chotovického, nebo o autonomní krajinu? Pokud bychom se drželi slov scénáře, pak by se krajina ztrácela v narativním prostoru: text totiž má daleko vyšší narativní potenciál, než je tomu nakonec v samotném filmu. Pohled kamery sledující před sebou ubíhající koleje je zprvu černobílý, neurčitý, snový a až po chvíli se před diváky otevírá široký záběr na horskou podzimní krajinu. Natáčení probíhalo v době odeznívajícího podzimu; krajina, s níž se setkáváme, tedy nehýří barvami, čas příběhu se chýlí k zimě. Přece však nízké podzimní světlo vytváří obraz atmosféry *jasných dnů*. Čelní pohled z lokomotivy je podvkrát vystřídán jinou perspektivou; do kraje nahlížíme také očima toho, kdo sem příjíždí (snad se jedná o pohled Viktora Chotovického). Tyto záběry na most, stromy a posléze i domy rozeseté po úbočích svahů jako by vycházely z reflexe literárního Viktora: „Obilena slezská stavení s černými krovy ležela v údolí tichá a stejná [...]“ (KÖRNER 2006: 10). Hukot parní lokomotivy či vlaku je potlačen, zaznívá jen Bachův chorál znejišťující přívětivý obraz. Více než dvouapůlminutová jízda je obtížena symbolickými významy, což je dotvářeno Bachovou hudbou.

Důsledky války mají v adaptaci od počátku apokalyptické vyznění. Režisér využil národnostní polarizace vystižené v první kapitole novely a vytvořil znepokojivý obraz poválečné situace. Po první rozmluvě s nadstrážmistrem Hejnou zamíří Viktor k Heidenmannovu domu. Moment, kdy se oba muži loučí, už vidíme zdáli, někdo pozoruje okolní dění ze svého domu, ale pro zavřená okna

a vzdálenost nemůže slyšet jejich rozmluvu. Hned v dalším záběru se v jiném okně objevuje stařena s šátkem. Žena je součástí výjevu, zachycujícího dřevěnou stěnu domu, okno a tmu, z níž vychází. Kam se žena dívá? Pozoruje Viktora, který jako narušitel vstoupil do uzavřeného a národnostně rozděleného vesnického světa? Kdosi jiný pak v dalším záběru a z jiné perspektivy (z okna ve vyšším patře s poodhrnutou záclonou) sleduje Viktora kráčejícího po cestě ke kostelu. Ve stejnou chvíli se vedle Bachovy varhanní fugy rozezná první německá slova, která nejsou přeložena do češtiny. Ženský hlas říká: „Jednoho dne uviděl Ulrich pod starou sosnou na okraji lesa obrovskou nestvůru s dvaceti hlavami.“ Tato promluva je ztišená, zaznívá zdáli. Jde zřejmě o pohádku s rozvíjejícím se motivem nebezpečí, anticipujícím v rovině filmové diegeze reálnou hrozbu: Viktor zanedlouho vstoupí do zaminovaného pole (MAREŠ 1996: 50). Ve chvíli, kdy se Viktor otočí (zaostřeno je právě na cestu a krajinu, jíž Viktor kráčí, takže rámcující okno je nejasné), ruka upouští záclonu, která padá jako opona oddělující oba světy. Vzdálenost, z níž je záběr snímán, činí z Viktora nezřetelnou figuru ztrácející se v kraji.

Sled úvodních scén Viktorovy cesty vesnicí vrcholí jeho příchodem ke kříži s nápisem, který nahlas překládá z němčiny: „Dokonáno jest“. Kamera jej pak sleduje, jak kráčí polem. Svoji pozornost však záhy upře na blízký kopec, kde pracují Němci. Ve velkém celku jsou jejich postavy nezřetelné, z černých šatů vystupují světlé obličejové a bílé pásy na rukou. Vítr provívá sukněmi žen. Celý záběr připomíná plátno, Němci jsou v něm posouváni k nesmírné, zamračené obloze nad nimi. Apokalypsa se naplňuje, naříkavé hlasy z Bachova chorálu souzní s truchlivostí výjevu. Několik vteřin se díváme na krajinu s postavami – před námi je obraz s jednoduchou kompozicí. Perspektiva se pak mění a na Viktora vzápětí pohlédneme jejich očima; v pohledu Němců je muž nepatrnou tečkou v poli. Ustává i Bachova hudba a na její místo přichází skučení větru provívajícího krajem. Celý svět jako by očekával Viktorovu smrt. Z té je však náhle vysvobozen hlasem dívky a vrací se zpět na cestu.

Pro Vláčila nejsou Körnerovy obrazy ze slov stěží překonatelnou sumou, interpretuje je, dobarvuje a přetavuje ve vlastní, symboly obtížené vize. Vláčilův film také není stále hnán kupředu silou příběhu, nacházíme v něm momenty, v nichž děj jako by pozvolna slábnul. Zastavený čas je ve filmové adaptaci implikován na více místech. Zřejmě nejzásadnější moment nastává poté, co se u Heidemannova domu objeví Adelheidin bratr. Druhý den pak žena odchází do vesnice, Viktor osamí v domě. Je to jedna ze scén, v níž je zdůrazněna nemožnost setkání těchto postav, jak o ní často hovořil František Vláčil. Odcházející Adelheid vidíme malým okénkem, využito je dlouhoohniskového objektivu, takže postava v černém kabátě s bílou páskou na ruce jako by vcházela do bludiště lesa. Další záběr naznačí, že se jednalo o subjektivní pohled Viktorův. Pak ale kamera objeví jakousi polní cestu lemovanou ovocnými stromy s opadaným listím, na kterou se pomalu snáší sníh. Kompozice filmu se zásadně mění, na malou chvíli jsme upoutáni pohledem na tuto cestu. Vede do zneprátelené vesnice, šla po ní kdy některá z fikčních postav? Záběr připomíná proměňující se malířské plátno, čas pří-

běhu jako by se na chvíli zastavil. Stříhem se pak dostáváme k Heidenmannovu domu, kde Viktor štípá dříví. Pak se opakuje pohled na nyní již zasněženou cestu. Ohnisko se mění, užitím teleobjektivu vytváří koruny stromů uzavřený prostor, jímž se nyní k domu vrací Adelheid. Právě zde je společně s příjezdem kladen největší důraz na krajinu jako takovou, která vstupuje do sémantiky díla tak, že přispívá k dojmu pustoty a osamělosti. Prostor polní cesty lemované stromy je vizí ustrnulého času násilí, v němž holé stromy představují hrozivost. Opakující se záběr se stejným motivem cesty je již odlišný, zšeřelost a napadaný sníh jako by skrývaly všechny šrámy.

Ve studii jsme se zamysleli nad kulturně-sociálním rozměrem proměnlivého fenoménu krajiny. Obzvláště kulturní geografové pohlédli na krajinu v širší interdisciplinární perspektivě, což umožnilo mimo jiné lépe uchopit lidské prožívání scenérií vně domova. Zajímalo nás, jak je krajina reprezentována v literatuře a ve filmu a vhodné nástroje pro poetologický průzkum jsme hledali v naratologických konceptech. V literatuře i ve filmu se krajina odhaluje s rozdílnou intenzitou v různých podobách. Není pouhým místem děje, ale nabývá svoji autonomii. Vhodné exemplifikace jsme našli v novele *Adelheid* a její adaptaci: základní spojnicí mezi Körnerovou a Vláčilovou poetikou je zhmotňování krajiny jako prostoru vnitřně prožívaného bloudícím subjektem. Srovnání literárního díla a adaptace nám zároveň ukázalo jeden ze směrů, jímž je možné se vydat při interpretaci zfilmovaných knih.

Zdroje

KÖRNER, Vladimír

2006 *Adelheid, Zánik samoty Berhof, Zrození horského pramene* (Praha: Dauphin)

Citované filmy

Avatar (James Cameron, 2009), *Adelheid* (František Vláčil, 1969), *Cukrová bouda* (Karel Kachyňa, 1980), *Pohrdání* (Jean-Luc Godard, 1963), *Zatmění* (Michelangelo Antonioni, 1962)

Literatura

ANDREWS, Malcolm

1999 *Landscape and Western Art* (Oxford: Oxford University Press)

APPLETON, Jay

1975 *The Experience of Landscape* (London: John Wille & Sons)

AUMONT, Jacques

2005 [1990] *Obráz* (Praha: AMU)

- BRANIGAN, Edward
2006 *Projecting a Camera: Language-Games in Film Theory* (New York: Routledge)
- BUBENÍČEK, Petr
2006 „Hledání prostoru v Durychově Boží duze a Körnerově Adelheid“; *Literatura určená k likvidaci III* (Brno: Obec spisovatelů), s. 109–115
- CÍLEK, Václav
2008 *Dýchat s ptáky: obyčejné texty o světle paměti, pravdě oblaků a útěše míst* (Praha: Dokořán)
- COSGROVE, Denis E.
1998 [1984] *Social Formation and Symbolic Landscape* (Madison: The University of Wisconsin Press)
- COSGROVE, Denis E. – DANIELS, Stephen (edd.)
2002 [1988] *The Iconography of Landscape* (Cambridge: Cambridge University Press)
- HARPER, Graeme – RAYNER, Jonathan (edd.)
2010 *Cinema and Landscape* (Bristol: Intellect)
- CHATMAN, Seymour
2000 [1990] *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci)
- INGOLD, T.
2000 *The Perception of Environment: Essay on Livelihood, Dwelling and Skill* (London: Routledge)
- JAWORSKI, Adam – THURLOW, Crispin
2010 *Semiotic Landscape. Language, Image, Space*. (London: Continuum)
- JEDLIČKOVÁ, Alice – FEDROVÁ, Stanislava
2011 „Konec literárního špenátu aneb Popis v intermedialní perspektivě“; *Česká literatura* 1, 59, s. 26 – 58
- KOŽMÍN, Zdeněk
1965 „Mezi stylizací a stylem“; *Literární noviny* 46, 14, s. 5
- LEFEBVRE, Martin (ed.)
2006 *Landscape and Film* (New York: Routledge)
- MAREŠ Petr
1996 „Gehen Sie in mein Zimmer...“ K vícejazyčné komunikaci ve filmu“; *Iluminace*, 8, 2, s. 37–53
- MITCHELL, W., J., T (ed.)
2002 [1994] *Landscape and Power* (Chicago and London: The University of Chicago Press)
- MOSHER, Harold F.
1991 „Towards a Poetics of Descriptized Narration“; *Poetics Today*, 3, 425–45

MRAVCOVÁ, Marie

1992 „Adelheid“; *Česká literatura 1945–1970* (Praha: SPN), s. 362–373

O’GORMAN, Francis

2001 *Late Ruskin: New Contexts* (Aldershot: Ashgate)

ROSKILL, Mark

1997 *The Languages of Landscape* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press)

REICH, Jan

2007 „Hledám barokního člověka“; rozhovor s Janem Reichem vedl Petr Bubeníček; (dostupné na http://digiarena.e15.cz/hledam-barokniho-cloveka_5)

RYANOVÁ, Marie – Laure

2010 [2009] „Narativní prostor“; *Aluze*, 3, s. 38–46

VERSTRATEN, Peter

2009 „Between Attraction and Story: Rethinking Narrativity in Cinema“; in: Sandra Heinen, Roy Sommer (edd.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, s. 154–169

WARNKE, Martin

1994 [1992] *Political Landscape. The Art History of Nature* (London: Reaktion Books)

WIHL, Gary

1985 *Ruskin and the Rhetoric of Infallibility* (New Haven and London: Yale University Press)

ZORAN, Gabriel

1999 „K teorii narativního prostoru“; *Aluze*, 1

Část studie byla přednesena na tematologickém kolokviu MÍSTO – PROSTOR – KRAJINA uspořádaném v Olomouci na podzim 2010.

LANDSCAPE IN LITERATURE AND FILM: NARRATIVE SPACE’S TRANSFORMATIONS

The study deals with representation of landscape in literature and film. First, an analysis of the cultural and social dimensions of the variable phenomenon of landscape is provided. In particular, cultural geographers have looked at landscape in a broader interdisciplinary perspective, allowing a better grasp of the human experience of the scenery outside their homes. Landscape in literature and film appears with different intensity and in various forms. It is not just a place for events of a story to happen; landscape acquires its autonomy in a fictional verbal or audiovisual world. We have found appropriate examples in the novel *Adelheid* by Vladimír Körner and its film adaptation: the essential link between literary and film poetics here is experiencing landscape by a wandering subject. This comparison of a literary text and its adaptation also points to new directions for adaptation studies.