

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TV FAKULTA

Bakalářský stupeň
Katedra scenáristiky a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**PSYCHOLOGIE POSTAVY – PROBLÉM ADAPTOVÁNÍ TOLSTÉHO
ROMÁNU ANNA KARENINA**

Anna Rychnovská

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL

Bachelor's degree programme
Department of Scriptwriting and Dramaturgy

BACHELOR'S THESIS

**CHARACTER PSYCHOLOGY – PROBLEM OF ADAPTATION OF
TOLSTOY'S NOVEL ANNA KARENINA**

Anna Rychnovská

Thesis advisor: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Examiner:

Date of thesis defence:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Psychologie postavy – problém adaptování Tolstého románu Anna Karenina vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucí práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Děkuji vedoucí práce doc. PhDr. Marii Mravcové, CSc. za odborné vedení práce, cenné připomínky a přínosné rady při zpracování bakalářské práce. Také děkuji rodině za podporu během studia.

Abstrakt

Cílem bakalářské práce je srovnat Tolstého román *Anna Karenina* a jeho filmové adaptace se zaměřením na psychologii postav. Práce se soustředí na adaptace od Juliána Duviviera (1948), Alexandra Zarchyho (1967), Bernarda Rose (1997) a Joea Wrighta (2012). Vedle rozboru románu a psychologie postav jsou zpracovány tři aspekty adaptací: situace tvořící dramaturgickou strukturu, motivy a psychologicky vyhozené situace. Otázkou je, zda je možné převést psychologii postav do filmu.

Abstract

Goal of the bachelor's work is to compare Tolstoy's novel *Anna Karenina* with its movie adaptation with focus on psychology of the characters. Work is based on the adaptation from Julien Duvivier (1948), Alexander Zarkhi (1967), Bernard Rose (1997) and Joe Wright (2012). Besides the analysis of the novel and the psychology of the characters, it contains three aspects of the adaptations: situations which make dramaturgical structure, motives, and psychologically exaggerated situations. The question is whether it is possible to translate the psychology of the characters into a movie.

Obsah

Úvod	8
1. Román a jeho psychologický aspekt	10
1.1. Literárně-historický kontext.....	10
1.2. Žánr	11
1.3. Osm tematických částí	11
1.4. Tragické drama versus hledání filozofie.....	14
1.5. Filozofický plán.....	18
1.6. Obraz doby	20
1.7. Psychologie a její prostředky	22
2. Komparace předlohy s vybranými filmovými adaptacemi.....	26
2.1. Situace tvořící dramaturgickou strukturu	26
2.2. Motivy	34
2.3. Psychologicky vyhocené situace	39
2.4. Odlišné přístupy filmových adaptací	44
Závěr	47
Seznam literatury a internetových zdrojů	48

Úvod

Tématem bakalářské práce je psychologická postava jako problém filmové adaptace románu *Anna Karenina*. Cílem je komparace adaptací s literární předlohou, rozbor kinematografických prostředků se zaměřením na zkoumání psychologie postavy, a to vzhledem k důležitosti L. N. Tolstého jako odborníka na psychologii postav. Především se pak práce zaměřuje na rozbor Tolstého práce s charaktery pomocí odborné literatury (např. L. Ginzburg: *Psychologická próza*, 1982). Znalost procesu utváření psychologie postavy v předloze je v důsledku důležitá i pro scenáristu/ku, který/á jedině tak může své charaktery ve filmové adaptaci správně vystavět. A to je taky jedním z důvodů pro volbu tématu, jelikož studium psychologie postav v klasických dílech může pomoci scenáristovi/ce při výstavbě postavy.

Předložená bakalářská práce má komparační charakter. Vzhledem k přihlídnutí k povaze práce se nezdá být vhodné rozdělení na striktně teoretickou a praktickou část, jelikož není možné soustředit se pouze na teorii románu bez interpretování některých situací a významů. Zároveň při komparaci filmových děl se nelze řídit teoretickými přístupy.

V Tolstého románové tvorbě se objevují dosud neobjevené zkušenosti duševního života, jako je proud vědomí, podvědomí, výrazné detaily nebo podtext dialogu, ze kterých později vycházela literatura ve 20. století. „Nacházíme u něho již všechno, co se v našich dnech prohlašuje za novotu. Pocit odcizení, osamělosti. Duševní nepokoj. Kdo zakusil tenhle pocit silněji než Levin? Ačkoli pracoval celé dny s rolníky, stále si opakoval: ‚Co jen jsem zač? Kde to jsem? A proč jsem tady?‘ A Freud se svou teorií podvědomí, - jen čtěte: ‚Stěpan Arkaděvič uchopil klobouk a zastavil se, vzpomínal, zda na něco nezapomněl. Ukázalo se, že nezapomněl na nic, kromě toho, na co chtěl zapomenout – na manželku.‘ Nebo Proust a jeho kniha *Ve stínu kvetoucích dívek*? Vzpomeňte si na atmosféru tajemnosti, obklopující v Levinově vědomí sestry Ščerbacké, atmosféru, které zcela podlehl. Opravdu všechno, co v literatuře milujeme, najdeme už u Tolstého.“ (Ginzburg, 1982, str. 267)

Práce je rozdělena do dvou hlavních částí, které mají za cíl analyzovat vybrané pasáže z románu, které jsou vždy něčím důležité pro děj, dramatickou strukturu či tematické vyznění. První kapitola se zabývá samotným románem, jeho historicko-společenským kontextem, ze kterého Tolstoj vychází a definuje jeho žánry, témata a motivy. Pro analýzu psychologie postav je stěžejní jejich charakteristika, stejně tak jejich filozofické pozadí. Zároveň práce pohlíží na román i jako na obraz své doby s jejími společenskými konvencemi a prostředím, které podmiňují chování postav. V neposlední řadě je na literární dílo pohlíženo jako na tragické drama, které je však narušováno prvky filozofického románu.

Tolstého psychologie zahrnuje protikladné směry, pocity a proměny nitra postav, hloubkovou sondu do jejich myšlení. Důležitou složkou románu je i jazyk.

Kromě dějové úlohy jazyk přesahuje děj a charaktery. Tolstého filozofie jazyka pochází z jeho rozdělení postav na přirozené, které jsou schopny pravých hodnot života, a postavy nepřirozené, jejichž bezduchou řeč autor pronásleduje v každé její možné podobě. Velmi důležitým typem promluvy je u Tolstého vnitřní řeč postav, důležitá je i autorská analýza soustředěná okolo analytického dialogu.

Druhá část je věnovaná srovnání literární předlohy se čtyřmi vybranými filmovými adaptacemi. Komparace byla provedena na schématu tří hledisek. V první řadě prostřednictvím stěžejních situací, které vytváří dramaturgickou strukturu nebo se na ní výrazně podílí. Dále pak skrze rozličné motivy, které se v románu objevují vždy na několika místech a často mají význam symbolů. Poslední hledisko, dle kterého vybíráme situace ke komparaci, je hledisko koncentrace výrazné psychologizace postav. Nejvypjatější momenty volíme proto, že jsou nejvýraznější pro dramatický tvar, který je v románu jakoby vsazen do epického rámce. Zároveň v těchto situacích hrají významnou roli vnitřní promluvy postav, jejich myšlenkové pochody, které autor rozebírá, analyzuje a dává tak do kontextu jejich vnější řeč. V samém závěru práce jsou pak shrnuty získané informace a výsledky dílčích analýz.

1. Román a jeho psychologický aspekt

1.1. Literárně-historický kontext

Román *Anna Karenina* je kriticky-realistické dílo Lva Nikolajeviče Tolstého. Vznikl v sedmdesátých letech devatenáctého století a jeho záměrem bylo zabývat se tehdejší životem ruské společnosti. Tím se také lišilo od mnoha svých současníků, protože literatura druhé poloviny devatenáctého století se často zabývala problematikou budoucnosti současného Ruska. Tolstoj se ale rozhodl napsat současný rodinný román s důrazem na psychologický plán.

Podobně jako v jiných literárních dílech konce devatenáctého století, které v této době vzniklo mimo Rusko, autor popisuje realisticky skutečnost, kriticky hodnotí vyšší sociální vrstvy a jednotlivé postavy využívá jako modely pro charakteristiku existující skupiny lidí. Děj však u Tolstého vychází víc z psychického rozpoložení postav, uvnitř těch se tvoří opozice mezi vlivy společnosti a osobními přáními nebo pocity.

Ve srovnání s některými kriticko-realistickými spisovateli devatenáctého století se tak Tolstoj neřídí natolik sociologickým hlediskem, ale soustředí se zejména na psychiku svých postav. Proniká do nitra protagonistů, ale chová se přitom jako nezáúčastněný pozorovatel a do postav přímo nezasahuje.

K napsání *Anny Kareniny* Tolstého inspirovala reálná událost – sebevražda mladé ženy v blízkosti Jasné Poljany, která byla údajně milenkou jeho souseda. Žena stejně jako *Anna Karenina* skočila pod vlak, když ji její milenec odmítl. (Popoff, 2010, str. 71) Tolstoj tak román využívá k vyrovnání se s tragickou událostí, ale zároveň i ke kritice tehdejší společnosti, tematicky vychází též z ekonomických a politických poměrů doby.

Pro Tolstého je důležitým tématem také ženská otázka – postavení ženy ve společnosti a její práva organizovat si svůj vlastní život. Navíc samo téma ženské psychiky bylo v Tolstého době ještě do značné míry tabuizováno. Tato problematika byla však v Evropě předmětem živých diskuzí, jak dokládají i jiná literární díla, jako například drama *Nora* Henrika Ibsena z roku 1879, které ženu staví přímo naroveň muži. I v Rusku, které bylo v otázkách ženské emancipace oproti západní Evropě v mnohém opožděné, se v intelektuálním prostředí postavení ženy diskutovalo. (Nešpor, 1971, str. 115)

Mezi lety 1873 a 1877, kdy román *Anna Karenina* vznikal, stále ještě doznávaly otřesy Krymské války, jejíž důsledky znamenaly pro tehdejší Rusko vlnu změn. Děj *Anny Kareniny* se tak odehrává na pozadí společenských proměn, s nimiž souvisí i jedno z důležitých témat románu – rozdíly mezi společenskými třídami v Rusku a propast mezi elitou a rolníky. Přestože je tedy rozsahově *Anna Karenina* mnohem kratší než Tolstého románová série *Vojna a mír*, její témata nejsou podružná nebo méně důležitá. Do románu se promítla rovněž proměna myšlení samotného autora, ke které došlo v průběhu šedesátých let. Skrze

postavu Levina se Tolstoj nejspíš snažil odpovědět sám sobě na filozofická tázání svého života.

1.2. Žánr

Jak už bylo zmíněno, román Anna Karenina má několik vrstev, z čehož plyne i specifičnost žánru. Je zde propojeno několik principů, které jsou charakteristické pro více románových typů.

Zejména se jedná o román rodinný, o kterém nás přesvědčuje už první věta: „Všechny šťastné rodiny jsou si podobny, každá nešťastná rodina je nešťastná po svém.“ (Tolstoj, 2015, str. 5) Román se zabývá několika rodinami, řeší vztahy a konflikty uvnitř rodin a mezi nimi navzájem. Zároveň se zamýšlí nad obecnými problémy rodinného způsobu života v soudobé společnosti.

Za druhé se jedná o román společenský, jelikož se zaobírá životem ruské společnosti určité historické etapy. Jde o poreformní dobu, ve které vládne obecná krize hodnot, jenž zasahuje všechny vrstvy společnosti. Ty jsou také ve svém celku v románu vykresleny – od rolníků a mužiků pracujících na venkově, přes moskevskou šlechtu, až po petrohradskou nejvyšší společnost a vládní úředníky. Ke každé vrstvě se taky Tolstoj staví trochu jinak. Satirický tón doprovází některé scény, v nichž je přítomna šlechta, která se stává předmětem autorova demaskování.

Vedle společenského románu je potřeba ještě vyzdvihnout druh současného románu, který je zakotven v atmosféře své doby a zmiňuje aktuální problémy. Datování jednotlivých epizod pak čtenáře upozorňuje na konkrétní období a nutí ho, aby vnímal děj románu v daném historickém kontextu. K tomu je třeba podtrhnout, že román psaný jako román ze současnosti se časem historizuje a stává se plnohodnotným svědectvím o mravní, společenské i politické problematice minulosti.

V neposlední řadě (a možná především) se jedná o román psychologický. Tolstoj analyticky proniká do nitra svých postav a zachycuje pocity člověka své doby. Mluvíme o tzv. dialektice duše, kdy mysl není úplně podřízená tělu. Tolstoj pak chápe duši a tělo jako dva protiklady, které spolupůsobí v lidském jedinci a ovlivňují jeho motivace a chování. Vyjadřuje veškeré pohledy, gesta a cítění, ke kterým dochází při setkání jednotlivých postav.

1.3. Osm tematických částí

Román Anna Karenina je rozdělen do osmi částí, z nichž každá obsahuje různé množství kapitol. Většina děje probíhá chronologicky, na některé události je nahlíženo z více stran, výjimečně je využita retrospektiva. Zároveň každá z osmi částí má hlavní myšlenku a je popsána slovem, popřípadě slovním spojením. Kapitoly jsou tedy rozděleny na okruhy, mezi kterými je tematická i syžetová spojitost.

V první části, kterou můžeme nadepsat slovem „zmatek“, je čtenář uveden do společnosti, ve které je seznámen s hlavními postavami – Annou Kareninovou, hrabětem Vronským, Levinem a Kitty Ščerbackou. Poznáváme tak zástupce všech tří rodin – Kareninových, Levinových a Oblonských. Zmatek je pak charakteristický hlavně pro vztahy mezi postavami. Do příběhu už vstupujeme přímo s tím, že Štěpán Oblonskij podvedl svou manželku Dolly s vychovatelkou. Dolly, matka dětí, se zabývá svým „zmatkem“, zda od Oblonského kvůli nevěře odejít, nebo zda mu odpustit, aby nebylo narušeno jejich rodinné soužití. Na Oblonského pozvání přijíždí do Moskvy jeho sestra Anna, která má Dolly přesvědčit, aby přijala manželovo pokání a rodinu nerozvracela.

Levin přijíždí z venkova také do Moskvy, aby požádal Dollyinu sestru Kitty Ščerbackou o ruku. Překážkou mu je ale hrabě Vronskij, který se Kitty už delší dobu dvoří. Ta je zamilovaná do Vronského a když ji Levin požádá o ruku, jen v ní probudí další chaos. Ten je však dovršen v momentě, kdy Vronskij Kitty o ruku nepožádá a místo toho se na plese věnuje Anně, která ho zjevně zaujala. Levin se zklamaný vrací na venkov a Kitty propadá v zoufalství.

Okouzlený Vronskij odjíždí do Petrohradu za Annou. Ta na Vronského myslí, což v ní probouzí neklid. Ten se ještě zesílí během cesty vlakem, ve kterém Vronského potkává. Zároveň venku zuří silná sněhová bouře, která předznamenává směřování jejich dalšího vztahu.

Druhá část s názvem „propast života“ je především zasvěcena Kittině onemocnění a léčbě v lázních, kam odjela kvůli citovému zranění. Levin přitom zůstává na svém statku, kde se jeho „propastí“ stává trpké přiznání si své vlastní bezmoci nad vývojem společnosti a jejího nespravedlivého uspořádání, se kterým nemůže souhlasit. Zároveň se blízko propasti ocitá i Oblonskij, který nepřestává být manželce nevěrný, což dál ohrožuje jejich manželství.

Vronskij je šťastný z toho, že nakonec získal Annu pro sebe. Toto štěstí se však brzy začíná hroutit pod tlakem okolí, které si Annina vztahu s Vronským začne všímat. Když Alexej Karenin pocítí, že jeho rodinný život se stává předmětem zájmu, snaží se s Annou promluvit. Propast se pak před trojicí naplno rozevře během dostihů, kdy se Anna neovládne při pádu Vronského z koně a dá před shromážděním petrohradské vyšší společnosti najevo, že k Vronskému chová silné city.

Třetí část („pavučina lží“) je věnovaná Levinovým filozofickým myšlenkám a úvahám o smyslu života. Autorovi blízký myslitel podléhá iluzím o rovném soužití statkářů a pracujících rolníků, kteří by podle jeho ideálu měli žít v souladu, vzájemné toleranci a respektu. Zaplétá se tak do pavučiny svých vlastních chimér, které se v realitě nikdy nemohou uskutečnit. Levin spatří blízko svého statku projíždět v kočáře Kitty. Na venkově navštěvuje její sestru Dolly, od níž se dozvídá o Kittině ochoření a uvědomí si, že ji stále miluje. To na čas utlumí jeho revoluční „blouznění“.

Anna přiznává lásku k Vronskému před Kareninem, ten ale ve jménu svého společenského statutu chce pokračovat v manželském soužití. Vronskij se přitom

ocitá ve dvojsečné situaci, kdy sní o kariéře mimo armádu, a přesto v ní nadále zůstává. Zároveň se kvůli poměru s Annou pomalu dostává do sporu s okolím.

Ve čtvrté části, kterou můžeme nazvat jako „tajemné spojení“, se sblíží Levin s Kitty. Jede do Moskvy, na obědě u Oblonských pak potkává Kitty, se kterou si takřka beze slov vyznají lásku. Levin je přesvědčený, že Kitty svůj názor na něj nezměnila, přijímá ale jeho nabídku k sňatku.

Část je prodchnutá těmi stejnými „tajemnými sny“, které se zdají Anně i Vronskému a které je tak ještě víc navzájem propojují. Naopak u Anny a Karenina dochází k postupnému odcizování. Když Karenin náhodou potká Vronského, který přišel za nemocnou Annou, ve vlastním domě, je rozhodnutý se nechat rozvést. Později ale Anna rodí a vypadá to, že její život je ohrožen. Pod vlivem tohoto ohrožení se u Annina lože smiřují Karenin s Vronským, který se ocitá v duševní krizi vrcholící pokusem o sebevraždu. Kvůli tomu se taky snaží s Kareninem znovu sblížit. I u jejího manžela dochází k tajemné proměně, díky které se smíří u Anniny postele s Vronským. Ten se doma pokusí zabít. Anna přežívá a dočasně se distancuje od milence, nakonec je však oba znovu ovládne vášeň a bez rozvodu plánují uprchnout do Itálie.

Pátá část s názvem „volba cesty“ popisuje svatbu Levina s Kitty a začátek jejich společného života. Novomanželé se stěhují na venkov a prožívají první manželské neshody. Nakonec Levin nachází svou cestu v posledním setkání s umírajícím bratrem Nikolajem. Přestože s tím nejprve nesouhlasí, Kitty ho doprovodí a zjistí, že je těhotná.

Uzdravená a posílená Anna pochopí, že s Kareninem nemůže žít a odchází od syna a manžela. Když se po návratu proti vůli manžela konečně setká se synem Serjožou, setkání oba rozruší a Anna si uvědomí, jak moc těžký bude život ovlivněný jejím novým postavením ve společnosti. Opuštěnosti Karenina využije hraběnka Lýdie Ivanovna a ten se odevzdává do její moci. Nechá se přesvědčit, aby zakázal Anně setkat se se Serjožou a jeho kariéra se pomalu rozplývá.

V šesté části, která má být „protikladem dvou rodinných štěstí“, je detailně popisován Levinův život na venkově a jsou zde znovu diskutovány jeho politické a sociální názory a filozofická zamyšlení. Do protikladu je tak postaveno štěstí Levina a Kitty, kteří čekají dítě a žijí spokojeně na venkově, a Anny a Vronského, na jejichž soužití je mnoho chyb. Část je vyplněna dlouhými popisy Levinova rodinného života na statku, kde s přáteli pořádá hony. Nakonec se ale kvůli Kittingině porodu vydává do Moskvy. Tam jsou jeho politické názory konfrontovány během voleb.

Když Dolly přijede navštívit Annu na venkov, dojde k názoru, že rodina Anny nefunguje správně. Na rozdíl od doby, kdy Anna přesvědčovala Dolly, aby odpustila manželovi nevěru, se jejich názory a postoje proměnily. Anna k novorozené dceři Anje nenachází žádný vřelý vztah a prakticky se o ni nestará. Navíc Vronskij začíná mít pocit, že omezuje jeho svobodu pohybu ve společnosti.

Sedmá část, která může být pojmenována „smrt a zrození“, je tak vyvrcholením Anniny tragédie. Levin cítí k nově narozenému synovi nejprve odpor, poté si ale uvědomí, že díky němu může věřit v budoucnost. Karenin zůstává ovlivněný Lýdií

Ivanovnou a odmítá se s Annou rozvést. Ta čím dál víc hystericky útočí na Vronského, o kterém je paranoidně přesvědčená, že ji přestal milovat a našel si místo ní jinou ženu. Příběh graduje ve scéně Annina skoku pod vlak, kterým se chce zbavit svého břímě.

Osmá část („nalezení“) je hledáním Levinova smyslu života a náboženství. Nakonec smysl nachází v rodině a svém synovi. Při setkání Sergeje Ivanoviče s Vronského matkou, mu hraběnka Vronská vypráví, jak její syn po Annině smrti odjel bojovat na Balkán a Karenin se ujal Anniny a Vronského dcery Anji.

1.4. Tragické drama versus hledání filozofie

Děj se odehrává ve dvou hlavních a jedné vedlejší linii. Ty jsou navzájem provázané. Hlavní linií románu je vztah Anny k manželovi Alexeji Kareninovi a milenci Vronskému. Anna žije ve spokojeném, ale nudném manželství s vysokým státním úředníkem. Cítí sice nespokojenost, ale nemá důvod nic měnit, proto navenek působí jako spořádaná žena. S manželem Kareninem mají syna Serjožu, kterého Anna bezmezně miluje. Při cestě do Moskvy se setkává na nádraží s důstojníkem Vronským. Na první pohled se do sebe zamilují.

Setkání je pro Annu osudové, Vronskij však z počátku bere vztah s Annou spíš jako rozptýlení. Jejich poměr se zkomplikuje narozením dcery, kterou Karenin přijme za svou, a je ochoten dál navenek fungovat v manželství s Annou. Anna se však nechce schovávat, chce žít oficiálně s mužem, kterého miluje. Opuštěním manžela přichází nejen o společenské postavení, ale také o možnost se stýkat se synem. S Vronským a jejich společnou dcerou odjíždí do Itálie. Idylické soužití však netrvá dlouho. Vronskij se nudí, chybí mu společnost a začíná se cítit Annou omezovaný. Utíká před jejími vrtochy, snaží se unikat ze společnosti Anny. Ta žárlí a rozhodne se skočit pod vlak. Když si uvědomí svůj čin, je pozdě.

Druhým příběhem, který v románu sledujeme, je příběh Kitty a Levina. Levin miluje Kitty, ale ta touží po Vronském. V Kitty i Levinovi je zobrazena jakási čistota a naivita. Po dlouhém namlouvání a hledání se nakonec uzavřou sňatek. Kitty je ochotna Levina podporovat a následovat jej, ačkoliv jeho názory a chování není schopna vždy pochopit. Jejich vztah je postaven do kontrastu se vztahem Anny a Karenina.

Třetí rovinnou románu je vztah Dolly a Stěpana Arkadiče Oblonského, bratra Anny. Dolly zjistí manželovu nevěru a chce ho opustit. Ten, ve snaze zachránit vztah, povolá Annu, aby se u Dolly přimluvila a pomohla mu situaci urovnat. Dolly nakonec kvůli dětem vezme Oblonského na milost. Dolly vrací projevenou laskavost Anně, když se snaží Kareninovi vysvětlit, že i po nevěře může vztah fungovat.

Dvě hlavní syžetové linie jsou propojeny tím způsobem, že jsou obě soustředěné kolem svého vlastního ideového centra, které je sestavené ze slov, jež se stále opakují. Na obě linky můžeme nahlížet jako na dvě strany hledání životního smyslu a štěstí, přičemž v obou příbězích hraje důležitou roli láska, a to ve všech možných podobách.

Zejména pro Annu je láska cílem tohoto hledání. V osmnácti letech ji provdali za vysokého úředníka, později se stala matkou malého Serjoži. Z počátku je Anna ještě spořádanou manželkou a matkou, která plní své povinnosti. Její vášnivý cit k Vronskému ji ale z těchto rolí vytrhává. Ke konci má čtenář tendenci Annu i litovat nebo jí dokonce opovrhovat. Láska k Vronskému v ní ale probouzí vědomí lidské důstojnosti. Anna si tak uvědomuje své právo na štěstí a tento cit v ní žije: „jsem jako hladový člověk, jemuž dali najíst... Snad je mu chladno a šaty má potrhané a je mu stydno, ale není nešťasten.“ (Tolstoj, 2015, str. 711) V průběhu románu je čtenář svědkem morálního a psychologického rozpadu osobnosti hlavní postavy. To je silně spojeno s motivem poslání ženy a povinnostmi manželky a matky – Anna ohroží svůj sňatek a právo na šťastný manželský život.

Současně uvnitř sebe bojuje mezi rolí matky a milenky. V podstatě ale není jisté, kdo je vítězem. Mateřská a milenecká láska je tady na stejné úrovni, mají stejnou hodnotu. Pro tuto otázku je typická situace, kdy Anna vybírá z alba synovy fotografie. „Zůstala jediná, poslední nejlepší fotografie... Několikrát uchopila růžek fotografie, ale snímek se trhal a ona jej nemohla vyjmout. Rozřezávátko na stole nebylo, a tak vyňala vedlejší snímek – byla to fotografie Vronského z Říma – a vystrčila jím fotografii syna.“ (Tolstoj, 2015, str. 724) Tato situace jasně symbolizuje odchod Anny od syna k Vronskému.

Důvody její tragédie, která následuje poté, co si zvolí Vronského, jsou v podstatě dva a první z nich úzce souvisí právě s chováním Anny samotné. Anna se zalekne, že ztratí společenské postavení, a proto se nedokáže oddat lásce k milenci. Právě smrt je pro ni pak jedinou cestou, jak sama sobě navrátit důstojnost. Zároveň svým poměrem, a dokonce následným opuštěním manžela naruší veškeré oficiální mravy, které sice povolovaly udržovat „tajný“ milostný poměr, nicméně k rozvodu či opuštění manžela nebo manželky se stavěly odmítavě. Tolstoj pak tuto konvenci nabourává tím, že ukazuje Annu jako přesný opak tehdejších pravidel – staví hrdinku daleko nad ty, kteří jí opovrhují. (Nešpor, 1971, str. 120)

Na Alexandra Vronského autor nahlíží skrze odlišné prizma. Ten je podle Oblonského „jeden z nejlepších představitelů zlaté mládeže petrohradské. Strašně bohatý, hezký, velké styky, křídelní pobočník, a přitom dobrý hoch“. (Tolstoj, 2015, str. 67) Vronskij působí okouzlejícím a bezstarostným dojmem. Anna v této situaci nevidí ve Vronském velké množství negativních vlastností, protože je do něj zamilovaná. Vronskij je ale ctižádostivý, vytváří si jakousi podobu „nezávislého člověka“ a spojení s Annou je také součástí této podoby. Vronskij se prostřednictvím tohoto lživého zamaskování nesnaží zakrýt zklamání a závist, nýbrž je to pro něj nutnost, která slouží k jeho sebestvrzení.

Obecně řečeno, u Tolstého je člověk, který se vžívá do role, vždycky příslušníkem nejvyšších společenských vrstev, které vedou nepřírozený život, jenž je protikladem života přirozeného a organického, který je charakteristický pro lid. Tolstoj se tudíž filozoficky staví proti Vronskému a v tomto bodě se přiklání například k názorům Levina, což ale čtenář na první pohled nepozná. Vronského vývoj spočívá v tom, že z „typického představitele zlaté mládeže“ ho láska mění v čestného muže.

Ze začátku to pro něj vypadá, že s Annou půjde pouze o flirt, nicméně když situace zvažní, Vronskij je ochotný přijmout důsledky. Kvůli Anně taky odejde z armády, aby se o ni mohl postarat. V podstatě se zdá, že Anna miluje Vronského mnohem víc než on ji. Přes to všechno Vronskij na konci románu odchází do války, tedy sám sebe vystavit smrti, protože jiným způsobem není schopný Anninu sebevraždu přijmout.

Na rozdíl od Anny není Vronskij společensky nijak ponížěn, přestože je narušitelem manželského svazku. Muž, který setrvává v nesezdaném vztahu, který je pro ženu společensky nepřipustný, není tedy společností nijak pobuřující. Jak už bylo zmíněno u Anny, důvody finální tragédie jsou dva a druhý z nich je úzce spojen právě s Vronským. Ten totiž není schopný vytrhnout sebe nebo Annu z těžké situace. To vidíme symbolicky v poslední scéně z dostihů. Na dostizích Vronskij ostatní závodníky předešel a bylo prakticky jasné, že vyhraje. U poslední překážky ale Vronskij zláme vaz svému drahému koni, vystavuje ho utrpení a musí ho zastřelit. Vronskij získá Annu pro sebe a vinou vášně jí ničí život, protože jí není schopný zajistit životní jistoty, o které Anna žádá. (Nešpor, 1971, str. 120)

Milostný trojúhelník doplňuje Alexej Alexejevič Karenin, který je váženým vládním úředníkem a zároveň manželem Anny. Vypadá upjatě, konzervativně a škrobeně. Koná své povinnosti úředníka a na první pohled nedává najevo své pocity, přičemž jeho jediným manželským cílem je žít svou manželku a zajistit jí místo ve společnosti. První věc, o kterou se tak stará, když zjistí, že je mu jeho manželka nevěrná, je společenský status. Tolstoj zde popisuje byrokrata, který se stává obětí sebe sama a své vlastní kariéry.

V tomto směru je schopný dopustit se i těžko pochopitelných činů jako přijmout dítě, jehož otcem je Vronskij, jen aby dodržel společenská pravidla. Pro Tolstého Karenin zosobňuje oběť byrokracie a nadřazeného úředníka, který není schopen se snížit na úroveň své „podřízené“ manželky. Cit se u něj projeví, až když to vypadá, že Anna následkem porodu zemře. Vronskému se pak u manželčina lože svěří se svými pocity, které se týkají Anny: „Přiznám se vám, že mě pronásledovala touha pomstít se vám i jí. Když jsem dostal telegram, prožívat jsem cestou sem stejné pocity, ba řeknu více: přál jsem si její smrt. Ale uviděl jsem ji a odpustil jsem.“ (Tolstoj, 2015, str. 468) Ve scénách porodu je tak u Karenina podkryta odlišná poloha jeho postavy, jeho niterný, emocionální rozměr.

Levinovská linka

Vronského a Annina velká láska tak ukazuje, že žít jen z jednoho jediného citu, není možné. Tím, z čeho se tedy dá čerpat dlouhodobé štěstí, se Tolstoj zabývá v druhé lince. Láska Levina a Kitty v porovnání s tou Anninou a Vronského není zdaleka tak dramatická a silná, dvojici v cestě nestojí kromě počátečního odmítnutí žádné nepřekonatelné překážky a jejich vztah se tak zdá být mnohem všednější. Zároveň můžeme protiklad vidět i v odlišném pohledu na štěstí, které

Anna nachází v úzce osobní rovině, zatímco Levinovi jde především o štěstí společnosti.

Hlavní postavou druhé linky je Konstantin Dmitrič Levin, který představuje aristokrata, jenž odjel z města, aby hledal morální hodnoty a smysl života na venkově. Levin se tedy distancuje od městské vyšší společnosti, a přestože zůstává částečně její součástí, pro čtenáře představuje spíš protiklad. Postava Levina má autobiografické prvky, které se projevují zvláště v jeho úvahách.

Jeho život prostupuje nespokojenost, která vyvěrá – podobně jako u Anny – z nastavení společnosti. Ta vychází z jeho myšlenek o hospodářství a mezilidských vztazích. Levin taky zhodnocuje možnosti zavedení průmyslových strojů do zemědělství, popisuje postavení rolníků a mužiků nebo obecně chudých lidí žijících na venkově. Zaobírá se vztahem mezi mužiky a statkáři a klade důraz na své výsadní postavení jako statkáře a na podřízenou pozici pracujícího lidu. Trápí ho proces zbídačování šlechtických sídel a jejich převod do vlastnictví kapitalistů. Ty bere jako „špinavou sílu“, která ohrožuje mužiky i aristokracii. Dochází tak k názoru, že vlastníci statků získali svá privilegia neoprávněně a že právo by mělo být na straně pracujících. Jeho nadějí je spojení s pracujícím lidem, který by podle něj měl na problém nahlížet stejně jako on. Tato možnost se však ukazuje jako iluzorní. Levin se nemůže stát mužikem, je odkázán na bezvýhodnou pozici nadřízeného, který stojí nad bezmocným lidem. Jeho frustrace a krize spočívají především v zjištění, že není schopen stát se součástí lidu.

Zároveň je nevěřícím, přestože má například svatbu v pravoslavném chrámu. „Otázka zněla: Neuznávám-li odpovědi, jež mi dává křesťanství na životní otázky, jaké odpovědi tedy uznávám?“ (Tolstoj, 2015, str. 895), ptá se sám sebe na svůj postoj k církvi a Bohu. Jeho krizi mu nakonec pomůžou překonat mužici, kteří ho přivedou na myšlenku, že je potřeba žít pro dobro, což pro Levina znamená přijatelný kompromis. Jeho filozofická krize se ke konci řeší v podstatě ve dvou situacích: za prvé během nemoci a umírání bratra Nikolaje začíná hledat pravdu; za druhé, vcelku náhodný rozhovor s prodávčem Fjodorem o mužikovi, který „myslí na Boha“ a „žije pro svou duši“ pomůže Levinovi vyřešit jeho mravní problém. „Fjodorova slova účinkovala na jeho mysl jako silná elektrická jiskra, která najednou přetvořila a sjednotila celý roj nemohoucích, roztržitých jednotlivých myšlenek, kterými se nikdy nepřestával zabývat.“ (Tolstoj, 2015, str. 733)

Levinova filozofická proměna souvisí s autobiografičností postavy, která se nejvíce projevuje v poslední osmé části románu. Za jednu z epizod, kterou Tolstoj popsal zřejmě podle své zkušenosti, můžeme považovat tu, kde se objevují myšlenky na sebevraždu. „A Levin, ten šťastný manžel a otec, zdravý člověk, měl několikrát tak blízko k sebevraždě, že schoval provaz, aby se nemohl oběsit, a bál se chodit s puškou, aby se nezastřelil.“ (Tolstoj, 2015, str. 737) Sám Tolstoj pak několik let poté v díle *Zpověď*, které můžeme považovat za autobiografické deníkové zápisy, píše něco podobného: „A tu jsem já, šťastný člověk, sám před sebou schovával provaz, abych se neoběsil na trámu mezi skříněmi ve svém pokoji... a přestal jsem chodit s puškou na lov, abych se nenechal svést příliš

snadným způsobem, jak se zbavit života." (Tolstoj, 1906, str. 16) Rozdíl mezi situací autora a postavy však spočívá v tomto případě ve skutečnosti, že Tolstoj v době myšlenek na sebevraždu už několik let žil manželským životem, staral se o své hospodářství a byl uznávaným spisovatelem, zatímco Levin se v krizi ocitá krátce po vytoužené svatbě, kdy by před sebou měl mít jen světlé a radostné vyhlídky. (Ginzburg, 1971, str. 375)

Levinův duševní chaos se odehrává výhradně v něm samém, tedy mimo jeho vztah s Kitty. V důsledku je jejich láska mnohem poklidnější a všednější, neobohacená vnitřními životy partnerů. V tomto bodě si lze povšimnout pohledu, kterým se na vztah Tolstoj dívá: Kitty je zde na rozdíl od Anny považovaná spíše za ženu, která hraje vedlejší roli vzhledem k tomu důležitějšímu, což je Levinova filozofická reflexe. Kitty se po svatbě stává manželkou v tom nejpraktičtějším smyslu slova – tedy důkladnou hospodyní, poskytovatelkou bezmezné lásky a později pečující matkou. Je poslušná a spokojí se s nekomplikovaným vnímáním světa, politické a společensko-ideové diskuze jdou mimo ni.

Nejdříve se naivně zamiluje do Vronského a když ji Vronskij odmítne, onemocní z toho. Je čistá, naivní a zatím nemá žádné zkušenosti. Její milostný vztah s Levinem se nakonec vyvíjí v podstatě opačným směrem než Annin vztah s Vronským. Kitty představuje poslušnou manželku, ženu, která se vdala z lásky, svého manžela nijak nepřevyšuje a ve všem ho podporuje.

1.5. Filozofický plán

Atmosféra chaosu, neklidu a zjitřeného pesimismu je zde dosažena nejen skrze vnitřní promluvy postav, které vyúsťují do znepokojivých závěrů, ale i prostřednictvím předjímavé symboliky. Konkrétně můžeme zmínit usmrcení pracovníka železnice hned na začátku románu, který slouží jako předzvěst Anniny smrti, jež ona sama v události vidí – a celý román je tak oběma nehodami orámován. Dalším důležitým znamením je i zmiňovaný pád Vronského z koně, který má za následek přeražení vazu. Autor využívá i opakujících se drobných motivů, jako je podivný sen o malém muži se železem, který má Anna i Vronskij, nebo uhasínající svíčka. Opakováním tohoto snu je ještě víc zesílen dojem osudovosti. Zároveň Tolstoj tímto způsobem sleduje stavy mezi vědomím a podvědomím. Důležitým symbolem se stává i sněhová bouře na začátku příběhu, během které Anna přejíždí vlakem z Moskvy do Petrohradu a současně se v ní probouzí první náznak lásky k Vronskému. (Nešpor, 1971, str. 123)

Tolstého filozofickou metodu komentoval i literární kritik Strachov, který byl Tolstého přítelem. Ten měl za to, že jeho literatura je na vyšší úrovni nežli teoretické filozofické traktáty, jejichž autory byli filozofové (a nikoliv literáti). Tolstému totiž nešlo o vytváření samoučelných filozofických systémů, nýbrž o vyřešení otázky, jak žít. (Nešpor, 1971, str. 114)

Zásadní je pro něho důraz kladený na mravní zodpovědnost svých hrdinů. Tento záměr se pak propojuje s principy realismu. Z nich se výrazně soustřeďuje na vrozenou a společensky danou podmíněnost postavy, kterou pak klade hned

vedle zmíněné zodpovědnosti, a tuto podmíněnost se snaží vyřešit. Teoreticky vysvětluje tento spor v epilogu románu *Vojna a mír*: podle něj problém spočívá „v tom, že díváme-li se na člověka jako na předmět zkoumání z jakéhokoli hlediska – teologické, historického, etického, filozofického –, setkáme se s obecným zákonem nutnosti, jemuž člověk podléhá právě tak, jako všechno na světě. Ale díváme-li se na něho ze sebe, jako na to, co si uvědomujeme, cítíme se svobodnými... Říkáte, že nejsem svoboden. Ale já jsem zvedl a nechal klesnout ruku. Každý chápe, že tato nelogická odpověď je nezvratným důkazem svobody. Tato odpověď je výrazem svědomí, jež nepodléhá rozumu... A i kdyby mu úsudek a zkušenost sebenezvratněji dokázaly, že není možné si představit dva různé činy v týchž podmínkách, přece každý člověk, divoch i myslitel, cítí... ať je to jakkoli nemožné, že tomu tak je; neboť bez této představy svobody by nejen život nechápal, ale nemohl by ani okamžik žít.“ (Tolstoj, 1959 díl IV, str. 366) Autor zde tedy zvažuje dva principy: rozum, pracující s příčinou a nutností, a svobodné „vědomí“. (Ginzburg, 1971, str. 371)

Sám Tolstoj zmiňoval inspiraci Schopenhauerem¹, s jehož myšlenkami se však prý setkal až po dopsání zmíněného epilogu. Jde především o determinaci a svobodu vůle. Schopenhauer ve své teorii definuje princip příčinnosti, který je součástí sféry, ve které používáme rozum, a zároveň i vůli („věc o sobě“), která nám umožní poznávat sebe intuitivně, díky čemuž můžeme odhlédnout od zmíněné příčinnosti. (Schopenhauer, 2020)

Přiblížení se k této filozofické teorii Tolstému umožnilo především jednu věc: nevycházet pouze z podmíněnosti a „určenosti“ postav, jak tomu bylo u některých jiných realistických spisovatelů 19. století, nýbrž vytvářet postavy, ve kterých se zmíněný princip propojí s „vědomím“, respektive Schopenhauerovou „vůlí“.

Například záporné vlastnosti jsou u Tolstého na jednu stranu společensky podmíněné, zároveň je však člověk může zčásti svobodně ovlivnit. To je vidět i na postavě Karenina a jeho jednání během Anniny nemoci. Z podstaty je naštvaný a mstivý, přestože měl možnost si zvolit přijetí a velkorysost. A právě tím je dána jeho vina. Zásadní je u Tolstého snaha o dosažení dobra a pravdy. Pokud postava usiluje o vyšší principy, může být kladná, přestože má spoustu chyb. Takovou postavou je Levin. Naproti němu Oblonskij sice působí jako vtipný dobrák, přesto podvádí svou ženu a žádnou snahou o změnu nedisponuje. Postava Vronského je potom výsostně podmíněná svým prostředím, přestože se chová šlechtně. I když žije v hříšném milostném vztahu, je přece jen společností přijímán s pochopením, neboť se v roli „svobodného mladíka“ může takovýchto afér dopouštět. Až teprve poté, co Anna skočí pod vlak, je Vronského aura zrušena, protože může být považován za spoluviníka.

¹ L. N. Tolstoj, *Polnoje sobranije sočinenij LXI*, Moskva 1953, str. 217.

1.6. Obraz doby

Děj románu je v podstatě kombinací dvou principů, a to jednak detailní psychologie postav, ve které jsou obsaženy veškeré citové prožitky, promyšlené jednání postav i jejich přání, váhání a vášně, a jednak společenského prostředí, ve kterém se postavy nalézají. V první řadě, samotná místa, kde se děj odehrává, neslouží jen jako kulisy, nýbrž jsou pevně spjaté se zobrazenými situacemi. Umožňují čtenáři pozorovat postavy v konkrétních prostředích, jež na ně působí a zčásti definují jejich chování a předurčují jejich činy.

Zřejmý je kontrast mezi prostředím velkoměsta a venkovem. Oba protipóly se přitom v románu objevují ve svých extrémních formách: dvě největší města Petrohrad a Moskva na jedné straně, a na druhé opuštěný, vzdálený venkov s roztroušenými statky, kolem kterých se rozkládají dlouhé lány polí a lesů. To také vytváří zřetelný rozdíl mezi lidmi, kteří žijí v salonech, na plesech, v operách a bohatých měšťanských domech, a pracujícím lidem, který obhospodaruje pole a přespává v dřevěných chatrčích.

Kontrast je zde zřejmý například ve scénách, kdy autor nechává promlouvat typické představitele vyšší třídy: „Ach, to vám byla nuda! odvětila Líza Merkalovová. Jeli jsme po dostizích všichni ke mně. A pořád a pořád stejní lidé. Věčně jedno a totéž. Celý večer jsme se povalovali na pohovkách. Copak je to nějaká zábava?“ (Tolstoj, 2015, str. 338) Pravidelní účastníci večírků a návštěvníci salonů na takovýchto událostech pouze jedí, posedávají, nudí se a ve svých promluvách používají zbytečné fráze nebo pomlouvavý tón (k jazyku postav později).

Ruská vyšší vrstva se vyznačuje pokrytectvím, zejména v situacích, kdy odsuzuje poměr Anny s Vronským, který je později už veřejně znám, zatímco jiné tajné milenecké vztahy, pokud se o nich jen šeptá, jsou podle ní akceptovatelné. Zvláštní kapitolu tvoří rozdíly mezi muži a ženami, na které je v tomto ohledu nahlíženo zcela jinak. Aféry ženatých mužů se svobodnými ženami nejsou odsouzeníhodné, zatímco nevěra vdané ženy je neakceptovatelná. Příkladem může být opět Annin vztah k Vronskému, na druhé straně na začátku románu odhalená Oblonského nevěra s vychovatelkou.

V průběhu děje se několikrát diskutuje o postavení žen, ať je spojené s nevěrou, nebo třeba se vzděláním. Tolstoj pak postavy dělí většinou na dva odlišné póly, které se přou. V debatě Karenina, Pěšcova a Koznyševa je Karenin k postavení žen spíše skeptický: „Alexej Alexandrovič se vyjádřil, že vzdělání žen se obyčejně plete s otázkou o svobodě ženy a může se jen v tom případě pokládat za škodné.“ (Tolstoj, 2015, str. 439) Kdežto Pěšcov je zde vykreslen jako větší liberál: „Nesmíme zapomínat, že ujařmení žen je tak veliké a tak staré, že často nechceme ani viděti tu propast, která je dělí od nás.“ (Tolstoj, 2015, str. 439)

Literární kritici se podle Amy Mandelker dělí na ty, kteří čtou Annu Kareninu z feministického hlediska a na ty, kteří se na román dívají z maskulinního pohledu. Například Armstrong píše: „Hierarchie vyhrává, jen pokud čteme Annin příběh jako příběh potrestání izolované hrdinky, která se pokusila čelit systému;

ale ve skutečnosti je vítězství „padlé ženy“ vyjádřeno v moci, kterou uplatňuje na autorovi, čtenáři i textu.“ (Armstrong, 1988, str. 65)

Feministické i maskulinní čtení se shodují v tom, že Anna je vinná, špatná, dokonce i zlá žena. Její rozčarování je podle těchto interpretací v obou případech nejvyšší, jelikož se provinila proti hodnotám patriarchální společnosti a k tomu selhal i její pokus osvobodit se. Zůstává tak poddajným vězněm patriarchátu. V obou pohledech je Anna zlá žena a to, že jí autor přikládá některé kladné charakteristiky, může znamenat dvě věci: buď Tolstoj nechtěl Annu popsat jako plochý a černobílý charakter, nebo nebyl schopný zvládnout své vlastní psychosexuální představy a utlačení. (Mandelker, 1993, str. 40)

Podle autorky je navíc „jeho představa „ideální“ ženy asexuální a má jasnou podobu: prostá Madona – Panna Marie – Dolly Oblonská“. (Mandelker, 1993, str. 19) Je tak jasné, že ideálem ženy je v *Anně Karenině* spíš Kitty nebo Dolly, které představují obraz podřízené, tiše emocionální, odpouštějící a pečující manželky, matky a hospodyně.

Na ruskou společnost se Tolstoj dívá i z jiných politických hledisek. Zvláště potom tematizuje současné problémy byrokratismu a státního hospodaření, které pozorujeme skrze několik postav. Ty jsou součástí úřednického aparátu – systému žijícího izolovaně, vrcholně neefektivního, odlidštěného, chladného a robotického. Autor se nejvíce soustředí na Karenina, který zastává vysoký ministerský post ve státní správě. Odlidštěnost systému se odráží i v Kareninově charakteru, který jako by se místy už nedokázal oprostit od oficiálního tónu a bezcitného chladu. „Nechápal, proč ho příliš děsilo, že by si měl uvědomit svou nynější situaci, a uzavřel, uzamkl a zapečetil ve svém nitru přihrádku, v které choval své city k rodině.“ (Tolstoj, 2015, str. 227) Jeho chladná povaha státního úředníka tak v mnohém zasahuje i do jeho osobního života, především do jeho vztahu k manželce.

Vedle Karenina je součástí byrokratické mašinerie i Oblonskij, který ale představuje nižšího úředníka. Jeho postava mnohdy oplývá vtipem a energií: Oblonskij je znuděný stárnoucí manželkou a neostýchá se střídat mladé milenky, z jeho komunikace s okolím srší bodrost, veselost a pružnost. Oblonskij je na rozdíl od Karenina tím, který nepružnost systému bere s nadhledem a jako by viděl jeho nedostatky, ale zároveň si byl vědom, že ze své pozice není schopen cokoli změnit. Sám vypravěč tak zmiňuje Oblonského úplnou „lhostejnost k věci, kterou se zaměstnával, následkem čehož se nikdy nerozčiloval, a proto se ani nedopouštěl chyb.“ (Tolstoj, 2015, str. 20)

Třetím protipólem je v tomto případě Levin, který se zdá být opakem dvou zmíněných charakterů, tedy opakem personifikované byrokracie. Levin je politický ideolog, idealista a v mnoha ohledech oproti Kareninovi a Oblonskému působí jako mladý naiva. „Celé hospodářství, a především postavení všeho lidu se musí naprosto změnit. Místo chudoby obecné bohatství, dostatek. Místo nepřátelství svornost a shoda v zájmech. Zkrátka revoluce nekrvavá, ale přitom veliká, a to nejprve v malém měřítku našeho okresu, potom gubernie, Ruska a v měřítku světovém.“ (Tolstoj, 2015, str. 348). Levinovy revoluční představy jsou vlastně

opakem byrokratické reality Ruska, a ještě tak zvýrazňují obraz systému, který Tolstoj soustavně kritizoval.

Při zobrazení ruské vyšší společnosti se klade důraz na postižení sociálního statutu a kariérismu, které autor tematizuje například v postavě Vronského. Ten je důstojníkem v armádě a má potenciál ke kariéernímu růstu. O ten se zasazuje zvláště jeho matka, která má tendenci zasahovat do synova života. Staví se proti vztahu syna s Kareninovou manželkou, a dokonce mu bez jeho vědomí domluví povýšení. To má v tu chvíli dva účely: pousnout syna výš na kariéerním žebříčku a zároveň ho dostat z dosahu milenky. Vronskij se nakonec „vzdal nabízeného místa v naději, že tím získá na vážnosti; ale ukázalo se, že se příliš odvážil, a nakonec se na něho zapomnělo.“ (Tolstoj, 2015, str. 341) Společenský status postav je tak ovlivněný především titulem a zaměstnáním, ze kterých plyne bohatství.

1.7. Psychologie a její prostředky

Psychologickou postavu u Tolstého podrobně zpracovává *Psychologická próza* Lidije Ginzburg, ze které v této části vycházíme. Jak Ginzburg hned na začátku poznamenává, v prózách Tolstého nalézají literární věda narativní prostředky, které následně uplatňovali spisovatelé 20. století. Jde především o proud vědomí, podvědomí nebo zaostřené detaily. Jednání postav je po vzoru realismu devatenáctého století podmíněno a jejich charakter je determinován. To, co postavy především podmiňuje, jsou jednak biologické danosti, jednak prostředí, ve kterém žijí a z kterého pocházejí. Jde přitom o podobné prostředí a podmínky, ze kterých vycházel sám autor. To vytváří dodává obrazu postav výraznou dokumentárnost. Autor na svých postavách ilustruje určitou skutečnost, opravdovost „obecného života“. Postavy jsou tak proměnlivé, a přestože jsou vytvořeny dle určitých schémat, autor nikdy nezůstává čistě u nich, nýbrž se nad ně povznáší.

Tolstoj u postav zkoumá detailně kauzální vztahy a tento jev povyšuje do obecné roviny – můžeme mluvit o tolstojovské „generalizaci“. Stavby postav se střídají a zase slučují, někdy si i na první pohled protiřečí. Jako příklad můžeme uvést situaci, kdy Karenin ví o svém neštěstí, ale současně o něm nechce vědět. Chce totiž zdrtit manželku pohrdáním, ale zároveň se jí bojí, jelikož má strach z bolesti, kterou by mu mohla způsobit. Na tomto příkladu můžeme vidět, že to, co se logicky vylučuje, je u Tolstého psychologicky slučitelné.

Vedle těchto na první pohled protikladů ve vnímání postav autor „zobrazoval ty obranné postupy, k nimž se uchyluje vědomí ve snaze vyhnout se destruktivním dojmům.“ (Ginzburg, 1971, str. 288) Znovu si uveďme příklad ze života Alexeje Karenina: Karenin žije v podstatě umělým životem, to znamená, že nijak nepřemýšlí a sám sobě si nedokáže přiznat zjevná fakta. „Třebaže si to nikdy nepřiznal, ani nepojal podezření, přece jen zároveň v hloubi duše věděl, že je podváděný manžel.“ (Tolstoj, 2015, str. 235) Tímto způsobem Tolstoj zobrazuje různé vrstvy vědomí, ve kterých dochází ve stejném čase k odlišným procesům.

Další důležitou složkou, skrze kterou můžeme interpretovat některé situace, je jazyková složka. Kromě dějové úlohy jazyk současně přesahuje děj a charaktery. Tolstého filozofie jazyka pochází z jeho rozdělení postav na organické neboli přirozené, tedy postavy, které jsou schopny pravých hodnot života, a postavy nepřirozené, na jejichž promluvy se autor nejvíc kriticky soustředí. Příkladem takové řeči je promluvová situace, v níž je rozhovor samoučelný a plní pouze nějakou rituální funkci. Takový hovor má přesně daná pravidla, mlčení tady znamená narušení řádu a působí trapně nebo urážlivě.

To souvisí s motivací jednotlivých slovních projevů. Tolstoj v podstatě pátrá po podmíněnosti veškerého jednání, a přitom jasně zpřesňuje řeč až do niterných detailů. Účelovost jednotlivých rozhovorů se týká například i automatických reakcí na dojmy, které jsou náhodné, taky na odpovědi na obyčejné téma, jehož úkolem je jen vyplnit prázdné místo v dialogu.

Tolstoj si klade otázky jako „proč postava říká to, co říká?“ a odpovědi na tuto otázku je podmíněná výpověď dané postavy. Přesto se i v *Anně Karenině* nachází rozhovory, které nejsou ničím podmíněné. Jako příklad můžeme uvést jednu samoučelnou rozmluvu: „Přátelé celou cestu mlčeli. Levin přemýšlel, co znamenala ta změna v Kittině obličeji... Stěpan Arkadič si celou cestu sestavoval jídelníček. ‚Jíš přece rád platejse?‘ obrátil se k Levinovi, když přijížděli k restauraci. ‚Cože?‘ otázal se Levin. ‚Platejse? Ano, platejse já hrozně rád.‘“ (Tolstoj, 2015, str. 40) Levin tady automaticky odpovídá na otázku někoho jiného, jeho odpověď je na první pohled náhodná. Před Tolstým neměly takovéto dialogy do literatury přístup, jelikož neodpovídaly zobrazení konkrétní situace. Pro autora je dialog o platejsovi typickým rozbořením rozhovoru, avšak současně ukazuje mentální stav Levina, který myslí na Kitty.

Tolstoj se ale spíše než na „náhodnou“ řeč soustředí na promluvy, které jsou podmíněné, což ale není na první pohled vidět. Do této podmíněnosti se Tolstoj dostává skrze rozbor řeči.

Příkladem takového typu hovoru je ukázán na vedlejší postavě kněžny Mjagké, jejíž promluvy slouží pouze tomu, aby vykreslila svou roli ve společnosti. „„Pozvali nás s mužem na oběd, načež jsem se pak doslechla, že jenom omáčka stála tisíc rublů,‘ hlasitě vykládala kněžna Mjagká, když viděla, že ji všichni poslouchají. ‚A přitom to byla nějaká prachmizerná zelená omáčka.‘“ (Tolstoj, 2015, str. 153) Sám Tolstoj vysvětluje tento monolog takto: „Účinek, který vyvolávaly řeči kněžny Mjagké, byl vždy stejný a tajemství vyvolávaného účinku bylo v tom, že sice nemluvila vždy vhod, ale zato obyčejné věci, mající smysl. Ve společnosti, v které žila, působila taková slova jako nejduchaplnější vtip.“ (Tolstoj, 2015, str. 153) Postava kněžny Mjagké mluví o banálních věcech a stylizuje se do určité role, aby se tak vyhnula příliš osobním tématům nebo mlčení, které by bylo prohrěškem.

Velmi důležitým typem promluvy je u Tolstého vnitřní řeč postav, která je funkčně oddělená od autorovy řeči, ale i od promluv postav. Zároveň autor rozlišuje dva druhy vnitřního monologu, a to projev logický a nelogický. Logické promluvy pak Tolstoj mění na důležité prostředky rozboru postav, které působí velmi autenticky, jelikož postavy zkoumají samy sebe. Příkladem může být vnitřní řeč, která

předchází Annině smrti. „Střídání myšlenek, nesouvislých, a přesto vzájemně spjatých, vynořujících se ze spleti náhodných pouličních dojmů a poznamenaných neodbytným vnitřním vědomím prožívané tragédie.“ (Ginzburg, 1971, str. 306) Současně se zde objevuje i něco, co můžeme označit za „tolstojovské rozumářství“, tzn. nechaotická reflexe prožitého. „Dobře, dám se rozvést a stanu se ženou Vronského. Přestane se snad Kitty na mě dívat tak, jak se dívala dnes? Ne. A přestane se už Serjoža vyptávat nebo přemýšlet, jak je to s mými dvěma muži? A jaký nový cit si vymyslím pro sebe a pro Vronského? Je to vůbec možné – ne snad štěstí, ale aspoň život bez trápení? Ne a ne!“ (Tolstoj, 2015, str. 855) Anna je schopná vcelku jasně formulovat své myšlenky ohledně svých vztahů, přestože je těsně před sebevraždou.

Vedle vnitřních promluv postav je pro Tolstého typická i autorská analýza, která je soustředěná okolo analytického dialogu. Přímá řeč postav se spojuje s úvahami autora-vypravěče. Jednotlivé výpovědi postav se stávají jen primární surovinou a až autorská explikace vysvětluje, o co se postavě jedná a čeho chce svým chováním dosáhnout. Často vysvětlení autora dokáže dokonce změnit smysl repliky. Někde autorský vypravěč navazuje konfrontací mezi replikou a myšlenkovými pochody postav, k čemuž připojuje její pocity a myšlenky, které se v průběhu proměňují. Příkladem může být rozhovor mezi Annou a Kareninem po dostizích: „Viděl, že se chová nevhodně, a považoval za svou povinnost jí to říci. Ale bylo mu velmi zatěžko neříci více, nýbrž jen toto. Otevřel ústa, aby jí řekl, jak nevhodně se chovala, ale mimoděk řekl něco docela jiného. ‚Jakou máme zálibu v takové surové podívané,‘ řekl. ‚Pozoruji...‘ - ‚Copak? Nerozumím,‘ odtušila Anna pohrdavě. Urazil se a ihned začal o tom, co jí chtěl říci. ‚Musím vám něco sdělit...‘“ (Tolstoj, 2015, str. 239) Rozbor myšlenek postavy, který zde Tolstoj provádí, konfrontuje věty, které říká Karenin s jeho myšlenkami, a mění tak význam jeho sdělení.

Tolstého dialogy lze obecně rozdělit do několika žánrů, které mají své specifické znaky. Často vychází z podobných situací a obsahují určité slovní šablony, kterých se protagonisté drží. Žánry můžeme dělit hlavně ze sociologického hlediska: jedná se například o rodinné rozhovory, důstojnické, úřednické nebo profesorské rozmluvy. Příkladem hned několika druhů takových dialogů je situace, ve které se jednoho dne ocitá Levin. Během jeho návštěvy Moskvy prochází několika typy dialogů. Nejprve se Levin setkává s vědcem Metrovem, se kterým vede učený rozhovor. Během matiné s hudebním doprovodem se zúčastní dialogu o umění, dále navštěvuje hraběnku Bolovou, se kterou vede nesmyslnou rozmluvu, jelikož není vhodné v takové chvíli mlčet. Poté se Levin ocitá v pánském klubu, kde je účasten pánského vtipkování a tlachání. Nakonec je Levin přiveden k Anně, kde probíhá rozhovor typu „na návštěvě“. Skrze jednotlivé repliky rozhovoru s pravidly Tolstoj odhaluje determinovanost chování postav.

Další zajímavý prvek, který se u Tolstého vyskytuje, je zkoumání vzniku konkrétních témat při rozhovorech, u kterých není určena žádná náplň. Takové dialogy jsou protikladem rozhovorů, která mají určité schéma a pravidla, podle kterých se přesně řídí. U rozhovorů, kde není předem jasně stanovená škála

témat jako jsou salónní konverzace, setkání přátel a známých nebo návštěvy a společné obědy, bývají častým tématem pomluvy a drby.

Složitější struktura se pak objevuje u všeobecných hovorů, u kterých Tolstoj praktikuje svůj průzkum „stroje rozhovorů“. Například v jedné scéně při obědě se probírají různá aktuální témata spojená s politikou či společenskými problémy, která na sebe asociativně navazují. Podle takového rozhovoru může Tolstoj i podávat charakteristiku jednotlivých postav tím, že ukazuje jejich názory na konkrétní problémy. U zmíněné scény při obědě se mluví i o ženských právech, což se každého z účastníků dotýká jiným způsobem. Karenin se chce rozvést s Annou, a v tomto smyslu tak sděluje svůj názor. Oblonskij obhajuje práva žen, přičemž přemýšlí o své milence. Naopak jeho žena Dolly ženskou emancipaci odmítá právě kvůli Oblonského aféře. A nakonec vyjadřuje svůj názor i Kitty, která se přiklání k tvrzení Dolly, jelikož má „strach ze staropanství a z ponížení.“ Prostřednictvím jednotlivých replik a názorů účastníků rozhovory můžeme vyčíst jejich náhled na svět a doplnit si jejich charakter.

Nakonec je ještě třeba zmínit specifický způsob, který Tolstoj využívá, k vyjádření postav skrze dialogy. „Tolstoj vytrvale rozšifrovává slovní šifry duševních stavů v jejich rozvrstvené podmíněnosti, v jejich dvojakém významu – pro situační kontext a pro vnitřní, psychologický kontext. Tolstojovský dialog je dialog analytický.“ (Ginzburg, 1971, str. 320) Jak už bylo zmíněno, někdy sám dialog nedostačuje k tomu, aby se čtenář vcelku dozvěděl vše, co by v tu chvíli vědět měl. Proto autor často vypravěčsky dořikává myšlenky postavy, někdy dokonce odhaluje, že to, co postava říká, je vlastně jinak. Jako příklad můžeme uvést rozhovor Anny s Kitty krátce před Anninou smrtí. Repliky postav v podstatě vůbec neodpovídají tomu, co si postavy myslí a jak se cítí. Pravdu odhaluje až komentář vypravěče. Ten uvádí rozhovor: „Kitty cítila, že Anna se na ni dívá nevraživě. Vysvětlila si tu nevraživost tím, že se teď Anna ocitla v trapné situaci před ní, před Kitty, k níž se kdysi chovala protektorsky. A bylo jí teď Anny líto...“ (Tolstoj, 2015, str. 784) Popis situace ukazuje, co si postavy myslí, zatímco z čistě sepsaných replik bez vypravěčského doprovodu by čtenář měl ze setkání jiný pocit: „Anna se obrátila na Kitty. ‚Jsem skutečně velmi ráda, že jsem vás viděla,‘ řekla s úsměvem. ‚Tolik jsem o vás slyšela ze všech stran, i od vašeho pana manžela. Byl u mne a moc se mi líbil.‘“ (Tolstoj, 2015, str. 756) Ve filmové adaptaci tento dialog taky najdeme. Vypravěčovy poznámky jsou tam přítom nahrazeny jiným hovorem, ve kterém Kitty vyjevuje své pocity a myšlenky ohledně Anny. Divák proto v této situaci v porovnání s románem o nic nepřichází.

2. Komparace předlohy s vybranými filmovými adaptacemi

Vytvořit filmovou adaptaci z románu *Anna Karenina* je složité hlavně kvůli rozsáhlosti díla, která režiséra nutí redukovat příběh i psychologii postav. Množství vnitřních monologů, úvah a popisů situace je tak rozsáhlé, že nelze do filmu vklínit celou psychologickou charakteristiku, byť jen několika hlavních postav. Tolstého román byl filmován už od němé éry a o úspěšnosti mnoha adaptací většinou rozhodovalo to, jak moc byla adaptace věrná předloze. U všech filmových adaptací *Anny Kareniny* tak dochází k osekání a ořezání stavby románu za účelem nahuštění událostí a postav, aby se z knihy do filmu vešlo co nejvíce.

Komparace několika situací by měla ukázat rozsah pojetí a interpretací, stejně jako množství látky, ze kterého je nutné si pro převedení do filmového tvaru vybírat. Srovnání by se především mělo zaměřit na schopnost filmových tvůrců převést psychologickou postavu do audiovizuálního formátu tak, aby zůstalo zachováno co nejvíce významů a motivů.

S předlohou tak budeme srovnávat celkem čtyři snímky, které byly důležité v době svého vzniku a jejich kvality přetrvávají dodnes. Zároveň je zohledněna i země vzniku, přičemž je do výběru zařazeno logicky Rusko, a současně i Spojené státy z hlediska velikosti produkce.

Konkrétně jde o adaptaci z roku 1967, která vznikla v Sovětském svazu a režíroval ji Alexandr Zarchy. Je to dvoudílný film, ve kterém je zřejmá snaha o co největší blízkost k předloze. Dalším snímkem je *Anna Karenina* z roku 1997 od režiséra Bernarda Rose, která vznikla v americké produkci. Přes vysoký rozpočet, náročné lokace a Sophie Marceau v hlavní roli, byl snímek vcelku negativně hodnocen kritikou. Poslední adaptací je britský film z roku 2012 od režiséra Joea Wrighta, který příběh ztvárnil se značnou mírou stylizace. Díky divadelním kulisám se tato verze odlišuje od všech předchozích a nahlíží tak na některé situace z větší hloubky. K těmto třem ještě stručně zmíníme britskou adaptaci z roku 1948 režiséra Juliána Duviviera. Tato černobílá verze je především klasickým dílem z hlediska dějin kinematografie.

2.1. Situace tvořící dramaturgickou strukturu

Zkoumání různých cest a způsobů adaptace budeme provádět skrze tři hlavní hlediska. V první řadě prostřednictvím stěžejních situací, které vytváří dramaturgickou strukturu nebo se na ní výrazně podílí. Román lze číst i z pohledu Aristotelovy teorie dramatu, tedy dělení děje na expozici, kolizi, krizi, peripetii a katastrofu. Tuto stavbu následuje zejména Annina linka, přičemž děj týkající se Levina hlavní linii doplňuje. V každém případě Levinova část má v porovnání s Anninou méně dramatický potenciál a pouze její menší část se podílí na hlavní dějové lince. Ta je pak ve všech zvolených filmových adaptacích upřednostněná z již zmíněného důvodu většího dramatického potenciálu a samozřejmě i kvůli tomu, že sám autor předlohy tuto tragédii vášně a nevěry dává sám do popředí.

Kromě situací, které tvoří dramaturgickou strukturu, od nichž se potom odráží filmové adaptace, a které budou rozepsány vzápětí, je potřeba do tohoto výčtu zařadit ještě Annin skok pod vlak. Tomu bude stejně jako Vronského pokusu o sebevraždu po Annině porodu věnován prostor ve třetí části, jelikož obě tyto situace jsou nejvíce psychologicky vyhocené, což bude předmětem další analýzy.

- **první setkání:**

Konkrétně jde o první setkání Anny a Vronského na vlakovém nádraží v Moskvě, kam Anna přijíždí vlakem a kde Vronskij vyzvedává svou matku. Pro lásku Anny a Vronského představuje jejich první pohled zásadní moment. K tomu dochází ve vagonu vlaku, kterým Anna přijíždí do Moskvy. „Zaujalo ho ne to, že by byla obzvláště krásná, ani lepost a skromná grácie, vyjadřující se celou její postavou, nýbrž to, že výraz její příjemné tváře, když šla kolem něho, prozrazoval cosi zvláště laskavého a něžného.“ (Tolstoj, 2015, str. 71) Tak, jak se na ni v tento moment Vronskij dívá, je Anna popsána úplně poprvé v celém románu, protože právě v této chvíli se s ní čtenář setkává. Už to, že hlavní postavu zachytíme až v relativně pokročilé části, a ještě navíc skrze pohled mužského subjektu, ukazuje, jak je vnímána společností.

Zatímco o Annině pohledu na Vronského se nedozvídáme nic, Vronskij je Annou okouzlen: „V kraťoučkém pohledu Vronskij dokázal postihnout zdrženlivou čilost, jež hrála po její tváři, poletovala mezi jejíma lesklýma očima a jedva patrným úsměvem, jenž pohnul jejími ruměnými rty.“ (Tolstoj, 2015, str. 71) Vronskij ve vlaku nachází matku, která ho představí Anně. Ta čeká na bratra a vřele se loučí s hraběnkou Vronskou. O Annině dojmu z hraběčina syna se dozvídáme jen v náznacích: „„Ano, my jsme neustále rozprávěly s hraběnkou, já o svém synovi, hraběnka o svém,“ podotkla Karenina a její tvář opět ozářil úsměv, laskavý úsměv, jenž platil jemu. [...] Opět s týmž úsměvem, přelétajícím mezi rty a očima, podala ruku Vronskému. On stiskl malinkou, podanou mu ruku a zaradoval se jako něčemu obzvláštnímu, tomu energickému stisknutí.“ (Tolstoj, 2015, str. 73) Anna vystoupí z vlaku a Vronskij ji pozoruje oknem, úsměv mu zůstává na tváři. Poté ještě dojde k tragické události, kdy pod koly vlaku zemře mužik.

1948

V adaptaci z roku 1948 se s Annou na rozdíl od předlohy nebo od jiných adaptací setkáváme už ve vlaku, kde mluví s hraběnkou Vronskou, která jí dokonce ukazuje fotografii svého syna. Vronskij na nádraží mluví s Oblonským a potom spatří Annu – na rozdíl od předlohy ji ale uvidí v okně a až poté se střetnou ve vagonu, když Anna jde hledat bratra. Kromě toho film následuje předlohu hned v několika momentech jako je zmínka hraběnky o Kitty, Vronskij volající na Oblonského aj. Smrt mužika je zkrácena a zjednodušena, na rozdíl od předlohy ale vidíme přímo to, jak vlak vrazí do muže a ten spadne pod kola, následuje záběr na rozrušený dav. Postava vdovy nebo Vronskij, který vdově dává peníze, jsou však přeskočeny.

1967

Film z roku 1967 se snaží co nejvíce následovat předlohu: Vronskij mluví na nádraží s Oblonským, ten se taky zmiňuje i o Anně (Vronskému je v ten moment

lhostejná), s Annou se přitom poprvé setkáme až v momentě, kdy si jí při vchodu do vlaku všimne Vronskij, jeho pohledem taky sledujeme celou scénu. Je zde zároveň obsažen rozhovor Vronského s matkou ve vlaku o Kitty.

Anna hned najde bratra a s Vronským se setkávají až venku na nástupišti, kde na rozdíl od předlohy spolu mluví o samotě (bez matky a bratra), Anna zvláště v této adaptaci působí dost seriózně, je starší a klidná. S Vronským si nepotřesou rukou a jen spolu mluví o matce.

Nehodě je ve filmu věnován větší prostor než v jiných verzích (a možná i než v předloze), zapojuje se tady víc postav a výrazná je i vdova po mužikovi, která v jeden moment s až teatrálním křikem běží proti kameře.

1997

Ani tady ve scéně u vlaku není vynechané setkání Vronského s Oblonským, kteří si vcelku dlouhou dobu (ve srovnání s ostatními filmy) povídají, a to dost přátelským tónem – tomu taky odpovídá tón celého filmu, který je v porovnání s jinými verzemi mnohem méně oficiální, používá aktuálnějšího jazyka, je méně seriózní a víc jednoduchý.

Vronskij Annu zahlédne, jak vystupuje z vlaku a zjeví se v páře jako záhadná kráska s černým závojem přes obličej. Scéna se na rozdíl od předlohy odehraje venku, kde Anna hledá bratra. Anna srší energií, oproti jiným adaptacím je herečka i mladší, vypadá svěžeji, je méně vážná. Už od začátku je tady zřejmě menší vychýlení zamilovanosti směrem k Vronskému, který oproti předloze (nebo alespoň zdánlivě) se Anně dvoří víc a ta se chová odmítavěji.

2012

Annu na rozdíl od předlohy vidíme už před prvním setkáním s Vronským, např. čte si dopis od bratra, loučí se se Serjožou, ve vlaku mluví s hraběnkou Vronskou. Tím pádem zde chybí efekt prvního spatření s Vronským (v předloze se Anna nejprve objevuje pouze v kontextu Vronského). Na druhou stranu to umožňuje ukázat věci popsané později v předloze, jako je např. stýskání po Serjožovi.

Vronskij se neseťká s Oblonským před příjezdem vlaku a mluví jen s nějakým náhodným mužem, který se má starat o příjíždějící rakouskou šlechtu na líbáncích. První pohled ve vagonu je v podstatě stejný – náhodně se minou a zavadí o sebe pohledem, nijak se ale nepozdraví, neznají se. Anna je ve filmu mnohem aktivnější a energičtější, protože sama zavolá na Oblonského, kterého vidí na nástupišti, kdyžto v předloze požádá jakéhosi muže, aby se po Oblonském poohlédl.

Když se pak Anna vrací do vagonu, střetne se s černým mužikem, který opravuje vlak a lekne se ho. Jde o předznamenání, že podobný mužik bude za chvíli zabit a počátek snové linky, která bude dál rozvíjena.

Na scénu, kdy Vronskij políbí Anně ruku, ve filmu hned naváže nehoda, při níž zemře mužik, přičemž jde o jasné předznamenání pozdějšího osudu – Anna se sblíží s Vronským a mužik umře pod koly vlaku, což v předloze chybí. Na scénu se taky v románu díváme primárně z Vronského pohledu, kdyžto ve filmu je víc zohledněn Annin pohled, což je způsobeno asi i tím, že už jsme ji sledovali už předtím.

- ples:

Na ples se čtenář dívá pohledem Kitty. Ta má být jeho hlavní postavou, jelikož si na něm slibuje zasnoubení s Vronským. K tomu nakonec nedojde, přestože to prve všichni očekávali. Tolstoj široce popisuje sál, účastníky, jejich róby, vzhled a řeči, jejich taneční kroky, pohledy, posunky. Kitty několikrát tančí s Vronským, ale v zásadním okamžiku – při mazurce na konci plesu tančí Vronskij s Annou. Při jednom z tanců přitom Kitty ve Vronského tváři spatří odmítavou odpověď: „Kitty pohlédla v jeho tvář, jež se nacházela tak blízko od ní, a dlouho potom, ještě po několika letech bodal její srdce trapným studem ten pohled plný lásky, jímž ona tehdy na něho pohlédla, ale na který on neodpověděl.“ (Tolstoj, 2015, str. 92)

Kittiným pohledem je rozpoznáno Annino a Vronského zamilování: „Kitty poznávala, že Anna je opojena vínem kouzla, které šířila vřkol sebe. Zнала onen pocit, znala jeho příznaky, příznaky ty viděla nyní zcela jasně na tváři Annině.“ (Tolstoj, 2015, str. 92) A to stejné Kitty vidí i ve Vronského tváři, která odráží Anniny emoce během plesu.

Kittiny emoce a její pozorování ovládnou celou kapitolu o plese, jelikož jiným pohledem událost nepozorujeme. „Nikdo kromě ní samotné nerozuměl jejímu rozpoložení; nikdo nevěděl, že včera odřekla člověku, jehož snad milovala, a odřekla mu jen proto, že důvěřovala v druhého.“ (Tolstoj, 2015, str. 94) Při závěrečné mazurce Kitty bedlivě sleduje Vronského a Annu, jako by se ještě více chtěla utvrdit ve svém přesvědčení. Vidí, že se Vronskij snad cítí být s Annou sám v tom přeplněném sále a jak je Anna grációzní a rozkošná, ale „cosi hrozného a příšerného bylo ve vši její rozkoši.“ (Tolstoj, 2015, str. 95)

1948

V první z adaptací je v této scéně ve srovnání s předlohou množství rozdílů. Kitty se například s Annou setká ještě před prvním tancem, chválí jí šaty, společně prochází sálem, tančí se jakási polka a jiné veselé tance, Kitty předstírá, že ji tlačí boty, Vronskij Anně lichotí, aniž by tančili. Vrcholem je pak úprk Kitty z plesu – jde o zásadní momenty plesu ve filmu, které nemají předobraz v románu. Zároveň není dodržen předpoklad Kitty jako hlavní postavy, které se držíme v průběhu celé události.

1967

Ples je v této adaptaci pojatý asi nejdůsledněji z pohledu Kitty, přičemž ta je hlavní postavou celé scény, kdy Vronskij se objevuje pouze při jednom tanci s Kitty. Později je od nás vzdálený, když tančí s Annou, samu Annu zde vidíme pouze zdálky, jak tančí s Vronským. Dialogy jsou na rozdíl od předlohy nebo i jiných adaptací výrazně omezené, např. Anna s Vronským spolu při tanci nekonverzují o všedních věcech.

Zároveň paleta tanečníků, kteří se vystřídají u Kitty je výrazně omezená a anonymizovaná, což slouží k zestručnění scény v porovnání s předlohou a k větší emotivnosti. Situace, kdy Kitty dojde, že Anna s Vronským jsou zamilovaní, je vysoce emočně vypjatá a Kitty až teatrálně běží sálem a vráží do účastníků plesu.

Tím je nahrazen její vnitřní monolog z románu – k vyjádření emocí to asi stačí, ale ztrácí se tak některé nuance toho, co Kitty vnímá jako osudové.

Idea mazurky, kterou Tolstoj rozvíjí v předloze je tady úplně vynechána, několik tanců Anny a Vronského je spojených v jeden a Kitty už na konci vůbec netančí, což zjednodušuje celou výstavbu plesu. Zároveň závěr sekvence je uříznutý, Anna se s nikým neloučí, scéna jen vygraduje Kittiným zděšením a následuje stříh do vlaku, kterým Anna opouští Moskvu.

1997

Annin odmítavý tón z této verze pokračuje i v plesové scéně, kdy Vronského pohledy jasně ukazují jeho zalíbení v ní, ke konci Vronskij dokonce navrhně, aby z plesu společně zmizeli, což se v předloze nevyskytuje a z jeho strany je to docela opovážlivý krok. Anna odmítá a dlouhou chodbou utíká pryč.

Přitom divák slyší komentář vypravěče, který je ve filmu přímo ztotožněn s dvěma osobami – Levinem a Tolstým, kteří celý příběh vyprávějí a jejich hlas občas dořikává scény. Tady pronáší větu, která nemá žádnou oporu v předloze: „Těchto pár okamžiků Annu opojilo tak, jako světlo zalije tmavé lůno, jež bylo jejím životem.“ Oproti jiným verzím nesledujeme scénu plesu do takové míry očima Kitty, která se od prvního pohledu Vronského na Annu zachmuří, nicméně pak už se díváme především na hlavní pár, který spolu dlouho tančí. Pro román zásadní mazurka je zde jen zmíněna jedním slovem a celá situace je pokrácena a ukončena zmíněným Anniným prcháním chodbou.

2012

Ve filmu z roku 2012 je plesová scéna vzhledem k částečné divadelní stylizaci založené na rekvizitách, jevištním prostoru ale i choreografiích dlouhá. Sledujeme Kitty stejně jako v románu, podobně se setkává s Annou, která Vronského nejdřív ignoruje, následuje Kittino čekání, až se Vronskij vysloví. S Kitty se Anna setká až při stylizovaném tanci, kdy Anna tančí s Vronským. Sledujeme tančící pár, který se proplétá mezi ostatními tanečnickými, ti zastavují své pohyby, zamrzají a Vronskij s Annou ladně proplouvají parketem, několik tanců (v předloze oddělených) je ve filmu spojených.

V jednu chvíli je pár na parketu sám, opouštíme Kittin pohled (což se v románu neděje), v předloze taky spolu Vronskij a Anna celou dobu mluví o všedních věcech, zatímco Kitty cítí jejich spojení. Ve filmu nemluví a postupně se stupňuje napětí a vášně, hudba se zrychluje a graduje, v prostřizích sledujeme tváře účastníků, kteří pozorují Vronského a Annu. Sekvence nahrazuje hraběnku Nordstónovou z předlohy, která přichází za zklamanou Kitty, neboť rozpoznala rozhořivající se vášně.

Stylizovaný je i konec scény, kdy Anna dotančí s Vronským, vystřídá se s Kitty, se kterou se Anna střetne zděšeným pohledem, a nakonec hledí do zrcadla, ve kterém vidí přijíždějící vlak. Tento obraz se dá zařadit do filmem uplatněného řetězce předznamenání, který jsme zmínili u prvního setkání.

- **dostihy:**

Anna se na dostihy vypraví v doprovodu její přítelkyně kněžny Tverské, Karenin k nim po chvíli přichází a po cestě se zdraví s různými známými a významnými lidmi. Anna už zдалky cítí manželovu přítomnost a jeho osoba je jí nepříjemná. „Anna se nahnula dopředu a nespouštějíc očí s Vronského, jak přistupoval ke koni a sedal na něho, poslouchala současně dále odporný, neumlkající hlas mužův. (Tolstoj, 2015, str. 235) Karenin je nucen mluvit o obecných věcech, které Annu nezajímají, aby utišil myšlenky na ni a Vronského. Když se koně rozběhnou, Anna upřeně sleduje závodníky a hlavně Vronského. Karenin si prohlíží publikum a zvláště manželku, na jejíž tváři čte to, co tuší, ale vůbec nechce vědět.

Když Vronskij spadne z koně, Anna hlasitě vykřikne. „Pozbyla úplně vlády nad sebou; trhla sebou jako lapený pták, tu chtěla vstát a odejít někam, tu se obracela k Betsy.“ (Tolstoj, 2015, str. 238) Nastane zmatek a Karenin chce manželku odvést, aby nedělala další nápadné scény. Když se společnost dozví, že Vronskij je naživu, ale kůň má zlámaný hřbet, Anna se rozpláče a rozeštká. Karenin donutí Annu, aby společně s ním hned opustila dostihy.

V kočáře po cestě domů proběhne mezi manžely rozhovor o Annině nevěře. „Alexej Alexandrovič si nedovolil zamyslet se o skutečném stavu své ženy. On viděl pouze vnější příznaky. Věděl, že se zachovala neslušně, a pokládal za svou povinnost ji na to upozornit. Avšak bylo pro něj velice obtížné neřici jí nic více, nýbrž pouze ji upozornit. Otevřel ústa, aby jí řekl, jak se neslušně zachovala, ale nevolky řekl něco jiného. ‚Kupodivu, jak jsme všichni náchylní k těm surovým divadlům...‘ – ‚Co? Nerozumím,‘ vpadla mu s opovržením do řeči Anna.“ (Tolstoj, 2015, str. 239) Kombinace rozboru myšlenek postav a samotných promluv umožňuje autorovi měnit vyznění pronášených replik nebo odhalovat nějaký skrytý kontext. Tak je tomu i v tomto případě, kdy i Annina odpověď dává tušit její hrůzu a nervozitu z odhalení.

Karenin nakonec Anně řekne, že se chovala neslušně, přičemž celé své kárání zakládá pouze na vnějších dojmech, kterých by si mohla všimnout společnost. Anna přizná svou vinu: „Já poslouchám vás, ale myslím na něho. Já ho miluju, jsem jeho milovnice, já vás nemohu vystát, bojím se vás, nenávidím vás...“ (Tolstoj, 2015, str. 240) Karenin Annu požádá, aby zachovávala vnější příznaky slušnosti a odjede do Petrohradu.

1948

Karenin v této adaptaci není hlavní postavou, která by nás provázela scénou. Na začátku se dokonce Anna potkává s Vronským, Karenin zдалky pozoruje Annu. Annino zaječení (ne její pozdější chování) je tak v tomto případě stěžejní (na rozdíl od předlohy), stejně tak je vynechána Kareninova reakce na Annino pozdější přiznání v kočáře.

Scéna se smrtí koně se tady úplně vynechává, pád pozorujeme pouze skrze reakce publika, které je zděšené a jezdce od okamžiku, kdy opustili start, vůbec nevidíme. Stejně tak se o tom, co se stalo Vronskému, dozvídáme pouze od lidí, kteří projdou kolem Anny.

1967

Dostihová scéna je v této adaptaci relativně dlouhá, jelikož obsahuje dlouhý úvod, ve kterém následujeme Karenina, který prochází hledištěm a zdraví se se známými. Zároveň poté vede svůj dlouhý nudný monolog, který je přesně převzat z předlohy a dotváří charakteristiku v tu chvíli odpuzujícího muže.

Od předlohy se film odklání až v momentě, kdy se závodníci rozjedou a kamera se přesune k nim. Od té chvíle sledujeme střídavě Kareninův pohled na Annu, jejíž zájem mu přijde podezřelý, a dramatický závod zblízka. Celou scénu ještě graduje hudba a vrcholem jsou prostřihy mezi obličejem Anny a závodícího Vronského, kdy se adaptace odklání od předlohy, což v tomto případě slouží k větší dramatizaci situace.

Jakmile Vronskij spadne, částečně se ve sledování Anny navracíme k předloze, ale ještě chvíli pak sledujeme Vronského, který zápasí se zraněným koněm. Následný dialog Karenina a Anny v kočáru skoro doslova kopíruje román. Karenin se chová velice roboticky a na rozdíl od některých jiných adaptací ani v této scéně nepřipouští žádnou emocionalitu. O opatřeních proti šíření pomluv se však vůbec nezmní, zachová se tak méně krutě než třeba v předloze nebo jiných verzích.

1997

Scéna dostihů je přenesena do prostředí jakési zahradní slavnosti, která se odehrává u letního sídla Kareninových, jak se dozvídáme z titulků. Zbavujeme se tady Karenina jako průvodce scénou a vracíme se k němu jen v útržcích, kdy stojí vedle Anny a bedlivě sleduje její pohledy. Nevede žádný dlouhý monolog, kvůli kterému by ho Anna nenáviděla. Sledování závodníků je ve filmu znázorněno nelogicky, jelikož diváci sedí u stolků, a ne na tribuně, ve skutečnosti by tak ani nemohli na jezdce vidět.

Annina reakce na Vronského pád je tady docela izolovaná, v podstatě ji sleduje jen Karenin a pohledy ostatních jsou pominuty, což zužuje význam celé scény a dělá méně logické to, co bude následovat. Karenin je strnulý a škrobený, jeho autoritativní reakce na Annino přiznání je ve scéně v kočáře vynechána, což ještě zesiluje dojem sucharství jeho postavy.

2012

Dostihy nejsou v tomto filmu stylizované tak jako některé ostatní scény, což posiluje dynamiku závodu. Karenin nesedí vedle Anny, nemluví na ni a pozoruje ji zpovzdálí, ale Anna o tom ví a je jí to zjevně nepříjemné. Není tady ale na rozdíl od předlohy tolik zdůrazněn Annin odpor k manželovi.

Když Vronskij spadne z koně, Anna hlasitě vykřikne jeho jméno, což okamžitě způsobí pozdvižení a všichni ji pozorují. V předloze není výkřik důležitý, pozornost vzbudí až Annino znepokojení poté – ve filmu se ale chová hysteričtěji, teatrálně, efektněji.

V předloze se taky držíme Anny a Vronského pozorujeme jen zpovzdálí, kdežto ve filmu je zblízka vidět jeho zápas s koněm. Dokonce v jednu chvíli vidíme zoufalého Vronského, umírajícího koně, a vtom je prostřih na zoufalou Annu. To by se dalo interpretovat jako snaha o symboliku koně Frou-Frou, kterému Vronskij v důsledku pádu láme vaz, jako ho později „zlomí“ Anně. Stejně tak o

moment později: Vronskij koně zastřelí, těsně předtím vidíme napjatou Anninu tvář, která předjímá výraz těsně před sebevraždou.

Scéna v kočáře: Karenin je méně stručný, jeho odpověď na Annino přiznání je autoritativnější, patriarchálnější, doslova zakáže Anně Vronského ještě někdy vidět, což v knize v této fázi ještě nedělá.

- **porod:**

V románu následujeme Karenina, který v Moskvě dostává telegram od Anny. Ta mu píše, že umírá a prosí ho, aby rychle přijel za ní do Petrohradu. Karenin váhá, zda nejde o lest, jak ho přinutit, aby manželce odpustil. V Kareninovi se chvíli pere jeho křesťanská morálka a přání, aby Anna opravdu zemřela. „Nikdy se nemohl zbavit domněnky, že Annina smrt učiní rázem konec všem obtížím jeho nynějšího postavení.“ (Tolstoj, 2015, str. 464) Po cestě k Anně i později, když přistoupí k jejímu lůžku, sledujeme Kareninovy myšlenky. Když si uvědomí, že Vronskij je u Anny, nemá sílu se s ním setkat, ale Annina slova ho zadrží. „Ve mně se usadila druhá, a já se jí bojím... ona si zamilovala jeho a já jsem tě chtěla nenávidět, ale nemohla jsem zapomenout na tu, kterou jsem byla dříve.“ (Tolstoj, 2015, str. 466)

Anna prosí o odpuštění a Karenin se nad ní smiluje. „Náhle pocítil, že to, co pokládal za duševní rozladění, byl naopak blažený duševní stav, jenž mu přinášel nové, nikdy ještě nezakoušené štěstí.“ (Tolstoj, 2015, str. 467) Anna pobídne Karenina, aby podal ruku Vronskému a ti dva se následně usmíří. Když se po několika dnech Anniných přetrvávajících horeček Vronskij znovu setká s Kareninem, ten mu odhalí své city a štěstí, které pocítil při odpuštění Anně. „Hle, v jakém se nacházím postavení. Můžete mne zadupat do bláta, můžete mne učiniti předmětem všeobecného posměchu, já nezavrhnou ji a nikdy ani slova výtky neřeknu vám.“ (Tolstoj, 2015, str. 469) V těchto scénách se děj posouvá především pomocí promluv postav, přičemž jsou dialogy doplňovány popisem duševního stavu Karenina, prostřednictvím kterého se na situaci díváme.

1948

Annin stav po porodu je zobrazen v jakémsi rozmazaném vidění, kdy vidí i mužika se železem, který k ní přichází. Pak ale pozná, že je to Karenin. Anna pronáší část svého monologu z předlohy, ale Vronskij není přítomný od začátku jako u Tolstého a Anna dokonce manželovi říká, že Vronského už nemiluje. Nesnaží se ty dva usmířit u své postele, protože Vronskij celou dobu zůstává v pozadí a setkává se až na chodbě s Kareninem, který oběma odpouští.

1967

Scéna vcelku kopíruje předlohu, a to i v některých promluvách. Sází se na teatrálnost zejména Anniných replik i její mimiky, gesta herců jsou nadsazená (ostatně ji jako v některých jiných vyhocených scénách).

Nejprve Vronskij oproti jiným adaptacím se projevuje nezvykle emotivně, což je vidět hlavně v kontrastu s Kareninem, který je stále škrobený a chladný. Ve scéně, kdy mluví sám s Vronským, jeho monolog skoro doslovně následuje předlohu a tady se dostáváme i pod povrch Kareninova sucharství. Ve srovnání s předlohou dokonce reaguje emočněji a je víc otřesený.

1997

Scéna porodu je tady výrazně pozměněna, protože místo narození dítěte Anna potratí. Jde spíše o formální změnu (možná snahu o odlišení), asi to umožňuje zjednodušení vůči předloze, nicméně v jiných filmech se dítě už později po porodu taky skoro nikdy neukazuje. Oproti předloze je zde – podobně jako v jiných adaptacích – vynechán motiv nezájmu o dítě. Anna sice prosí o odpuštění, ale Vronského s Kareninem neusmíruje, jejich následný dialog však vcelku kopíruje předlohu.

2012

Scéna po porodu je vcelku totožná, i když Annin stav nepůsobí tak zoufale a nebezpečně. Anna méně mluví, její prošení Karenina o odpuštění je stručnější. Podobně jako v dostihové scéně zde chybí pro film typická stylizace. Realistický pohled tak zvýrazňuje odehrávající se drama. V dialogu Karenina s Vronským nejsou žádné větší rozdíly, až na časovou kondenzaci oproti románu.

2.2. Motivy

Druhým hlediskem, prostřednictvím kterého srovnáme filmové adaptace s předlohou jsou rozličné motivy. Ty se v románu objevují vždy na několika místech a často mají význam symbolů. Jde především o prostředí nádraží a vlaku, které se v předloze několikrát opakuje a slouží jako důležité pozadí pro setkávání Anny a Vronského.

- vlak, vánice a nádraží:

Prostředí vlaku a nádraží se objevuje hned v několika zásadních scénách. Zpočátku jde o zmíněné setkání Anny s Vronským, kdy se ve vagonu v Moskvě spatří a poznají. Zároveň se na nádraží později odehraje nehoda, při které zemře hlídač vlaku. Další stěžejní situací, ve které se rozvíjí linka ústřední dvojice, je návrat Anny z Moskvy do Petrohradu, při které se ve vlaku znovu setkává s Vronským. Jde o náhodu, ale i iniciativu Vronského po plese, který ji následuje, aby jí byl nablízku. Anna ve vlaku je ponořená do svých myšlenek o manželovi i o Vronském, zatímco venku se odehrává silná sněhová bouřka.

A vánice je dalším motivem, který symbolizuje Anninu počáteční zamilovanost, jež je však už plná vášně. Přirovnání Tolstoj uplatnil při setkání Anny s Vronským, který jí vyzná lásku: „Vždyť vy víte, že jedu proto, abych byl tam, kde budete vy,“ řekl, „já jinak nemohu.“ V tu chvíli jako by vítr udolala překážky, sesypal sních ze střech vagonů, zatřepal jakýmsi utrhnutým listem železa a vpředu zařval plačtivě a mrzutě hluboký hvizd parostroje. Veškerá hrůza metelice se jí nyní zdála ještě krásnější než prve.“ (Tolstoj, 2015, str. 117)

Přírodní živel zde slouží jako romantické pozadí pro nespoutaný a iracionální cit, který se rodí v syrovém, hrubém a tradice ničícím prostředí železnice. V této scéně tak na Tolstého můžeme nahlížet i jako na pokračovatele romantické literatury tematizující zjitřenou emocionalitu skrze divoké přírodní živly. Současně prostředí vlaku a nádraží odkazuje na střet novátorství a tradice, jejímž

byl Tolstoj zastáncem. Annin život končí pod koly podobného vlaku, ve kterém se setkala s Vronským a u kterého jí vyznal city. Romantika je tak popřena drsnou realitou sebevraždy.

1948

Filmová vánice má v této adaptaci opravdovou sílu, dramaticčnost zvyšuje ještě hudba a zasněžený vousatý mužik, který klepe do kol vlaku. Dialog je přitom emotivní a na konci scény ještě dokonce Vronskému málem ujede vlak.

1967

Adaptace se v několika detailech na rozdíl od jiných drží předlohy, např. když Anna vystoupí z vlaku a pod nohama jí proklouzne mužik, který odvzdušňuje brzdy. Současně film skoro věrně zachovává repliky Anny i Vronského. Vánice zesiluje, když se Vronskij Anně přizná, že jede kvůli ní a v tu chvíli se ozve i bouchání kovu o kov a kdosi projde okolo se svítilnou, která ve vánici a tmě zhasne, což v předloze sice není, ale podobné motivy se vyskytují na jiných místech.

1997

Vánice je v této adaptaci pořádná, Anna ve vlaku v myšlenkách tančí s Vronským na plese a u toho padá sníh. Vánice ještě zesílí, když se Vronskij Anně vyzná, přičemž dialog je výrazně zjednodušen a jazyk aktualizován, „zlidověn“, doprovázen dojímavou hudbou.

2012

Ve scéně návratu Anny do Petrohradu nezuří bouře (lehce sněží a pofukuje), jak to popisuje Tolstoj, a ani když narazí na Vronského, nezačne zběsile foukat vítr. Místo Anniny nerozhodné vášně je ve scéně spíš zdůrazněna její nesoustředěnost nad knihou, kterou čte. Před očima se jí objevují scény z plesu, zároveň je zdůrazněn motiv vlaku (konkrétně kol vlaku, což se opakuje víckrát). Dialog je výrazně zjednodušený do krátkých úsečných vět a je méně zdvořilostní, uzpůsobený podobně jako v jiných scénách dnešnímu jazykovému stylu.

- **smrt:**

Dalším důležitým motivem románu Anna Karenina, který završuje osud hrdinky, je smrt. Ta se v něm objevuje na mnoha místech. V první řadě se se smrtí setkáváme u nehody, při níž pod koly vlaku zemře **hlídač**. K té dojde při prvním setkání Anny a Vronského. Na nádraží přitom nastane zděšení a scéna se odehraje v děsivé atmosféře. Zatímco Anna s hraběnkou Vronskou jsou schovány do vagonu, oba muži Oblonskij a Vronskij jdou obhlédnout místo nehody. Událost je pak vypravěčem popsána docela střízlivě, zatímco postavy reagují na smrt emotivně: „Ach, jaká hrůza! Ach Anno, kdybys to viděla! Hrůza, hrůza! [...] I jeho žena tam... Hrůza se na ni podívat... Vrhla se na jeho mrtvolu. Povídají, že on sám živil četnou rodinu. Je to neštěstí!“ (Tolstoj, 2015, str. 74).

Další smrt nastává při dostizích, kdy zemře jeden ze závodníků, především ale skončí život Vronského klisny **Frou-Frou**: „Důstojník přinesl zprávu, že jezdec se nezabil, ale kůň má zlámaný hřbet.“ (Tolstoj, 2015, str. 238) Vronskij láme vaz svému nejoblíbenějšímu koni tím, že se v důsledku svých závodnických ambicí

dopustí neopatrného pohybu, a nakonec ho musí vlastnoručně zastřelit. Anna se stará hlavně o to, jestli Vronskij přežil, Tolstoj přitom v této scéně jasně symbolizuje budoucí Annin osud – Vronskij svou ješitností a nepochopením toho, co prožívá, „zláme vaz“ i jí.

Později se se smrtí setkáváme ve scéně, kdy umírá Levinův **bratr Nikolaj**. Jeho smrt je sice jen veskrze vedlejší kapitolou a nijak nezasahuje do hlavní linky Anny a Vronského, ovlivní však velmi Levinovo smýšlení a promění jeho filozofii. Po příjezdu Levina a Kitty k Nikolajovi uběhne několik dní, kdy bratr umírá a Levin ho přitom pozoruje a rozmlouvá s ním. „Pohled na bratra, a tak blízká smrt vzbudily v duši Levina znova opět ten pocit hrůzy před nevyzpytatelnou, a přece tak blízkou a nevyhnutelnou smrtí. [...] Cítil v sobě ještě méně schopnosti než dříve, aby pochopil význam smrti, a ještě hroznější se mu zdála její nevyhnutelnost.“ (Tolstoj, 2015, str. 570)

První hrozba Anniny smrti nastává po **porodu** její dcery. Zmiňuje se o tom v telegramu, který píše Kareninovi: „Umírám, žádám, prosím, přijedte. Umřu klidněji s vaším odpuštěním.“ (Tolstoj, 2015, str. 463) Blouzní v horečkách v posteli a všichni věří tomu, že nakonec zemře. „Doktor i ostatní lékaři tvrdili, že to byla horečka po porodu, při níž ze sta případů devadesát devět končí smrtí.“ (Tolstoj, 2015, str. 468) Hrozba Anniny smrti obměkčí Karenina, který vyjeví skrytou emocionalitu a schopnost odpustit. Přese všechny roztržky s Vronským a rozvod s Kareninem se Anna s oběma během nemoci usmíří.

Druhou hrozící smrtí, která nakonec nenastane, je **Vronského pokus o sebevraždu**. Vronskij v blouznivém zápalu a šílenství, které na něj dolehlo poté, co opustil umírající Annu, se pokusí zabít. „„Tak lidé přicházejí o rozum,` opětoval si; ,tak si pouštějí kulku do čela... aby se nemuseli stydět.““ (Tolstoj, 2015, str. 471) Když Vronskij zmáčkl spoušť, „spatřil krev na tygří kůži a na své ruce, uviděl, že se střelil.“ (Tolstoj, 2015, str. 472) Zranění není smrtelné, jelikož se netrefí, což jenom podtrhuje absurditu jeho situace.

Konečnou smrtí románu je **Annina sebevražda**: „Obvyklý pohyb ruky, jež vykonala při znamení kříže, vzbudil v její duši celou řadu vzpomínek z dětských a dívčích let, a náhle mrak, jenž zahaloval v její mysli všechno, se protrhl, a jejím očím zjevil se na okamžik život se všemi svými světlými, minulými radostmi. Ale přitom nespouštěla očí z koles blížícího se druhého vagonu.“ (Tolstoj, 2015, str. 862) Anna se nakonec vrhá pod vlak a je rozdracena jeho koly stejně jako mužik v první části.

1948

Smrt hlídače vlaku je vidět v přímém přenosu, ale oproti jiným filmům vcelku zrychleně. Vidíme, jak padá pod vlak, ale reakce na jeho smrt a Annino zděšení jsou krátké. Smrt koně je vynechána. Vůbec nevidíme pád, ani to, jak Vronskij koně zastřelí (jako v jiných verzích). Blížící se smrt při Annině porodu je symbolizována rozostřeným viděním, které se projeví během rozhovoru s Kareninem a odráží její duševní stav. Smrt bratra Nikolaje je tady úplně vynechaná, jelikož Nikolaj se v adaptaci nevyskytuje vůbec.

1967

Uprostřed hloučku lidí vidíme mrtvého hlídače. Scéna není nijak zvlášť zdramatizovaná, až na běžící vdovu, která ale působí dost strnule. Film následuje předlohu i ve scéně, kdy Anna s Oblonským odjíždí kočárem z nádraží, a doslova říká: „To je špatné znamení,“ což je replika, kterou používá Tolstoj – adaptace je tak realistická a nepohrává si s žádnými filmovými prostředky, které by předtuchu využily nějakým efektivnějším filmovým způsobem.

Smrt koně, tak významná pro dotváření obrazu Vronského, je v této adaptaci díky názornosti výrazná. Na rozdíl od předlohy přímo sledujeme pád Frou-Frou a následný zápas jezdce se zraněným koněm, jeho šílenství, které ho ovládne. Pohled na scénu je drsnější a syrovější než ten v textu. I v této adaptaci se objevuje detailní záběr na oko koně těsně před jeho zastřelením. Scéna zastřelení koně, která se v předloze v této konkrétní scéně vůbec neobjevuje, je ve filmu důležitá zejména proto, že ukazuje Vronského emoce ve chvíli, kdy je udiven zmrzačením zvířete.

Na rozdíl od předlohy nebo od jiných adaptací, v této verzi se u porodu neuplatňuje motiv telegramu, kvůli kterému Karenin přijede do Petrohradu za umírající Annou, o její smrti mluví až Vronskij, který Kareninovi hned sdělí, že Anna umírá. Domnělou smrt Vronského zde pozorujeme zdálky a jakoby s odstupem: Vronskij je snímán v zadním záběru, a potom jen uslyšíme ránu z pistole a pád těla. Na rozdíl od scény z dostihů je tady pohled na smrt naprosto minimalizován a divák zastřelení sleduje distančně. Emočně jsme tak ve srovnání se smrtí koně celé události vzdáleni, nejsme jí zasaženi, ani ji plně nechápeme.

Annina smrt je v téhle verzi jen naznačena, protože jakmile Anna skočí pod vlak, film skončí. Poslední záběry před smrtí jsou řešeny skrze subjektivní (Annin) pohled navozený chaotickými záběry vlaku a kusu nebe.

1997

Smrt mužika tu vidíme opět „v přímém přenosu“. Vlak ho přejede před očima diváka, což se svou explicitností vymyká předloze. Surovost je ještě zesílena záběrem, kdy se muž pod kolem vlaku těsně před smrtí hýbe a snaží se vymanit. Vtom se teprve spustí povyk mezi přihlížejícími, a tudíž nastane moment, od kterého začíná Tolstoj v románu. Posléze dokonce několik vteřin sledujeme obličej mrtvého mužika.

Smrt koně se odehraje rychle. Vidíme, jak Vronskij padá, chvíli zmateně pochází okolo zraněného koně a pak ho přímo před očima všech zastřelí. Smrt je tady znovu explicitnější než v předloze, ale jsme od ní dál než v některých jiných filmech. O smrti po potratu tady mluví Anna, která oproti jiným verzím vypadá mnohem hůř: je zpocená, leží v zakrvácené posteli, je vyčerpaná, mluví z cesty, všude je krev.

Linka bratra Nikolaje je v této verzi rozvedená mnohem víc než jinde (asi hlavně proto, že i Levinovi se filmová verze věnuje víc než obvykle). Střetáváme se s ním už na začátku a později v dlouhé scéně, kdy k jeho smrtelné posteli přichází Levin s Kitty. Výrazné je tady i zapojení kněze, ikonografie, modlitby v ruštině a modlitební knížky. Kitty mrtvého omývá, koná se okolo něho celý obřad a brečí se

kvůli němu – smrt je tady tudíž přítomná intenzivně a je jí věnována značná pozornost.

2012

Na scénu, kdy Vronskij políbí Anně ruku, ve filmu hned naváže nehoda, při níž zemře mužik. To je jasné předznamenání pozdějšího osudu – Anna se sblíží s Vronským a současně někdo umře pod koly vlaku. Větu o „špatném znamení“ (Tolstoj, 2015, str. 75) tedy film přímo obrazově a stříhově sugeruje. Ve filmu replika sice chybí, ale je tam toto přímé propojení: Vronskij Anně líbá ruku, zatímco vlak se pohne a přejeje mužika.

Smrt koně je ve filmu mnohem zuřivější, kůň doslova sténá, zmítá sebou na zemi (podobně jako Anna v hledišti), vidíme detail jeho oka těsně před smrtí. Objevuje se zde větší snaha probudit v divákovi lítost. Vronskij koně ve filmu přímo sám zastřelí, aby mu ušetřil další trápení, v jeho tváři vidíme čiré zoufalství, které můžeme sledovat zblízka.

Moment, kdy umře Levinův bratr Nikolaj, ve filmu chybí. S Nikolajem se naposledy setkáváme, když umírá a Kitty se o něj rozhodne pečovat. Projeví pro Levina překvapivou lidskou empatii a obětavost. Scéna tudíž slouží víc k vykreslení postavy Kitty, která je pečující a starostlivou manželkou a nastávající matkou, než motivaci Levinových úvah o životě a smrti (některé z nich se ale zmiňují v rozhovorech s mužiky).

Před sebevraždou vidíme Annu v dlouhém záběru ležet s kapkami krve na kolejích, přičemž obraz je podobný pozici přejetého mužika. Ze začátku filmu se stáváme svědky smrti, kdy doslova slyšíme, jak kolo přešlo přes Annino tělo, což se zmiňuje i v románu: „Cosi ohromného, nemilosrdného ji udeřilo do hlavy a vleklo ji na záda.“ (Tolstoj, 2015, str. 862).

- **drobné motivy:**

V románovém textu lze zaznamenat několik drobných motivů, které se opakují. Jedním z nich je podivný **sen** o malém mužikovi se železem, který má Anna i Vronskij: „To ,cosi` se obrátilo, a já vidím, že je to mužik s rozčuchanou bradou, malinký a strašný. Chtěla jsem utéci, ale on se nahnul nad pytle a rukama v něm cosi přebíral...’ Anna představovala, jak přebíral v pytli. Hrůza se zrcadlila na její tváři. A Vronskij porovnává s tím svůj sen, cítil, že i jeho duši plní hrůza.“ (Tolstoj, 2015, str. 410) Mužik přitom pronáší francouzská slova: „Il faut le battre le fer, le broyeur, le pétrir...“ (Železo se musí bít, třít, válet...) Přímou ve snu je Anně rovněž napovězeno, co má výjev znamenat: „Při porodu, při porodu zemřete, při porodu, mátuško...“ (Tolstoj, 2015, str. 410)

Vronskij sice Annu uklidňuje, snaží se ji přesvědčit, že sen nic neznamená a že je to všechno nesmysl. Sám ale cítí, že jeho slova nezní nijak přesvědčivě, neboť podobný sen se zdál i jemu. Tím, že se motiv několikrát opakuje, je zdůrazněn dojem osudovosti a předurčenosti. Zároveň autor ukazuje propojenost vědomí a podvědomých představ. Nakonec Anna spatří podobného mužika na nádraží, kde se rozhodne zabít. „Špinavý, ohyzdný mužik v čepici se štítkem, pod níž čouhaly zčuchané vlasy, přešel okolo okna, nahýbaje se ke kolům vagonu. „Kde jsem

viděla něco podobného tomu ohyzdnému mužiku?' pomyslí si Anna. Tu si vzpomněla na svůj sen a celá se třesouc strachy, přešla ke dveřím vagonu." (Tolstoj, 2015, str. 859)

Dalším menším motivem symbolického významu je **dohasínající svíčka**, která se objevuje několik v průběhu děje: tam, kde si Anna čte. Současně uzavírá i celý Annin tragický příběh, kdy skáče pod vlak: „A svíce, při níž četla knihu plnou úžasů, klamů, soužení a zla, vzplanula jasnější září než kdykoli před tím, osvítila jí všechno, co až dosud bylo pro ni zavaleno mrakem; zapraskala, počala dohořívát a uhasla navždy." (Tolstoj, 2015, str. 862)

1948

Symbolický obraz mužika se objevuje už při odjezdu Anny z Moskvy (a po plese), kdy neustále slyšíme bouchání kovu o kov a v jednu chvíli dokonce spatříme mužikův děsivý obličej ve vánici. Svíčky film nevyužívá.

1967

Sen o mužikovi, který odvzdušňuje brzdy a u toho mluví francouzsky, je poprvé ve filmu ukázán jako sen Vronského. Scéna je děsivá, kolem zarostlého muže září červené světlo a on mluví chraplavě nesrozumitelná slova pořád dokola. Pojetím tohoto motivu se tedy film snaží co nejpřesněji kopírovat předlohu.

Filmová verze poprvé využije svíčku jako symbol, když Anna spatří u Oblonských v domě Vronského, který přišel za Kitty. Budoucí milenci na sebe dlouze hledí a vtom Anna uvidí v zrcadle odraz svícnu. Svíčky hoří v několika dalších situacích, kdy dochází k váhání postavy. Jako příklad můžeme uvést scénu, ve které na začátku příběhu v divadle Anna po Vronském požaduje, aby o ni přestal jevit zájem, nebo situaci těsně před Anninou smrtí, kdy ji vidíme s doprovodem strašidelné hudby procházet ve světle svíčky prázdným domem.

1997

Motiv snu se v této adaptaci vůbec nevyžívá, ani s mužikem-hlídačem vlaku jako děsivým prvkem tady vůbec tvůrci „nehrají“.

Motiv svíčky se vykytuje asi dvakrát na konci: zhasne, když je Anna v opiovém omámení a podruhé zhasíná, podobně jak je psáno v předloze při její smrti.

2012

Snový děj se ve filmu neobjevuje, nicméně můžeme vnímat několik záblesků – ať už vizuálních nebo zvukových: krátké prostřihy na kola jedoucího vlaku se objevují v několika momentech (např. po plese). Zlověstný je i zvuk, který Anna slyší na nádraží, když poprvé ve filmu přijede do Moskvy – klepání mužika do kovových kol vlaku (zvuk ťukání kovu o kov). Ten se objevuje ve stylizované scéně závěrečné části, kdy se Anna ze své komnaty dostane do vlaku, odkud už jí nezbývá daleko k místu sebevraždy.

Motiv svíčky se v tomto snímku nijak zvlášť nevyužívá.

2.3. Psychologicky vyhocené situace

Poslední hledisko, dle kterého vybíráme situace ke komparaci, je hledisko koncentrace výrazné psychologizace postav. Nejvypjatější momenty volíme proto,

že jsou nejvýraznější pro dramatický tvar, který je v románu jakoby vsazen do epického rámce. Zároveň v těchto situacích hrají významnou roli vnitřní promluvy postav, jejich myšlenkové pochody, které autor rozebírá, analyzuje a dává tak do kontextu jejich vnější řeč i jejich činů.

- **pokus Vronského o sebevraždu:**

V románu pokus Vronského o sebevraždu následuje ihned za návštěvou u umírající Anny, kdy dochází k rozhovoru s Kareninem, který se s ním pod dojmem ženina stavu chce usmířit. Vronskij jede nejprve do svého domu, přičemž realitu nevnímá vůbec jasně. Zejména na začátku kapitoly jsou detailně popsány jeho duševní stavy: „Všechny zvyky a zásady jeho života, jež se mu zdály tak pevnými, ukázaly se najednou klamnými a ničemu nevhodnými.“ (Tolstoj, 2015, str. 469) Vypravěč popisuje Vronského vnímání Karenina a jeho chování. Přestože ho dřív viděl jako lehce komickou a ubohou postavu, teď se mu zdá vznešený a upřímný. Kareninovo odpuštění s ním hluboce otrásl a stejně tak Anniny pohledy, které věnovala především manželovi, a ne Vronskému. „Cítil se nevýslovně nešťastným nyní proto, že jeho vášeň k Anně, která, jak se mu zdálo, v poslední době chladla, nyní, když ví, že ji ztratil navždycky, vzplanula mnohem silněji než kdykoli předtím.“ (Tolstoj, 2015, str. 469)

Po návratu domů Vronskij začíná blouznit a fantazírovat. Mluví sám k sobě, chce spát, ale to se mu nedaří. V mysli se mu neustále vybavují situace, které zažil u Kareninových a jež se mu vryly do paměti tak, že nedokáže přemýšlet o ničem jiném. „Nejpodivnější představy, vzpomínky a myšlenky, střídaly se neobyčejně bystře a jasně: tu viděl lék, jež naléval nemocné na lžici a přelil, tu zas bílé ruce akušerky, a tu divnou pozici Alexeje Alexandroviče na podlaze vedle postele.“ (Tolstoj, 2015, str. 470) V uších mu zní Kareninova a Annina slova a neustále si opakuje ty samé otázky: „Jak ji usmířit, jak ji usmířit? [...] Co to je, ztrácím rozum?“ (Tolstoj, 2015, str. 471) Leží na divanu a napadne ho, proč se lidé střílejí. Pak vezme revolver a dojde k myšlence, že se zastřelí. „Toto přesvědčující ho „ovšem“ bylo pouze následkem nového opakování téhož kruhu vzpomínek a představ, jež v poslední hodině této proběhl už desetkrát jeho hlavou. Byly to tytéž vzpomínky navždy ztraceného štěstí, tytéž představy bezvýznamnosti všeho nastávajícího života, totéž seznání své potupy.“ (Tolstoj, 2015, str. 472) Vronskij vystřelí, ale netrefí se. Nakonec se v salonu objeví sluha, který mu zavolá pomoc.

1948

Scéna je omezena pouze na Vronského byt, kam přichází ihned poté, co opustí dům Kareninových. Jakmile přijde, pomalu se odebere k místu, kde má schovanou pistoli, tu vezme do ruky a v tu chvíli Vronského opouštíme.

Veškeré vnitřní monology jsou tak změněny na pouhou akci postavy, několik kroků, které Vronskij ujde ode dveří bytu k pistoli, přičemž se dívá před sebe. Zároveň je naznačeno, že sebevražda nebyla dokonána, neboť je postava opuštěna dříve, než skutečně vystřelí, a proto si divák později může myslet, že si to na poslední chvíli rozmyslel.

1967

Je úplně vynechán odchod Vronského z domu Kareninových a hledání drožky. Ocitáme se v prázdné místnosti, Vronskij stojí uprostřed a my ho pozorujeme z nadhledu. Místnost a úhel záběru nám mohou vnuknout pocit osamocení, jelikož Vronskij se v této chvíli ocitá sám a nikdo při něm nestojí – Anna umírá, matka ho odsuzuje... Navíc Karenin, který mohl stát v tomto případě morálně nad ním, mu odpustil.

Kamera se skoro nehýbe, Vronského už vidíme jen zády, zatímco odněkud bere pistoli a pak už slyšíme jen ránu a vidíme postavu padající na zem. Scéna je tak oproti předloze maximálně zredukovaná. V románové verzi si Vronskij lehá na divan, chce usnout, ale nedaří se mu to, dokonce pronáší otázky a útržky svých myšlenek nahlas.

Vnitřní monolog, který předchází pokus o sebevraždu, je zde úplně vynechán (včetně nahlas pronesených replik). Proud myšlenek, ve kterých Vronskij pochybuje sám o sobě, o Anně a její lásce, o dalším životě, který je pro něj v tu chvíli zbytečný, je naprosto ignorován, přestože alespoň částečně by se toto přemítání dalo do scény převést. Celé to pak končí pouze Vronského pádem, přičemž divák je ponechán myšlence, že Vronskij je nejspíš mrtvý. V románu přitom Vronskij ihned zjistí, že se nestrefil a cítí se trapně před sluhou, který k jeho osobě přibíhá.

1997

Vronskij vyjde před dům Kareninových a povzdechne si, pak už vidíme jen zbraň, kterou vytahuje z pouzdra a zlostně ji přikládá ke spánku, vystřelí, ale pistole není nabitá a Vronskij pronese: „Hlupáku!“ Veškerý vnitřní monolog je ignorován, scéna je zjednodušená na pouhé dva krátké momenty a skoro se vynechává celá Vronského emocionalita, která je v předloze velmi silná. Jeho replika je opět jakýmsi „americkým zjednodušením“ jazyka.

2012

Scéna je podle všeho v této adaptaci úplně vynechaná. Vronského zoufalství ale pozorujeme dlouhodobě, např. ve scéně po porodu nebo později s Annou či s matkou. Vynechání scény vede k tomu, že postava Vronského není tím pádem tolik dramatinizovaná, zároveň se tvůrci vyhnuli převádění Vronského vnitřního monologu a Tolstého explikací jeho stavu do filmové podoby.

- **Anniny poslední chvíle a skok pod vlak:**

Příběh vrcholí ve scéně Annina sebevražedného skoku pod vlak. V osudový den se rozhodne jet na vlakové nádraží, aby tam zastihla Vronského. Po cestě v kočáru se v jejích myšlenkách střídají dojmy, které pozoruje kolem sebe, např. ceduli kadeřnictví jistého Ťuťkina, a myšlenky, které ji napadají o Vronském a o sobě. „Ťuťkin coiffeur?“ „Ne, to nebylo to. Ano to, co řekl Jašvin: boj za existenci a nenávist jest jediný, co k sobě poutá lidi. Ach, nadarmo jedete,“ obrátila se v myšlenkách k veselé společnosti, jež v kočáře, zapřaženém čtyřspřeží, jela se patrně bavit někam za město. „Ani pes, jehož vezete s sebou, vám nepomůže. Sebe se nezbavíte.“ (Tolstoj, 2015, str. 855) Anna cítí jasnou záři, která postupně

osvětluje všechno, co před ní dosud zůstávalo ve tmě. Světlo jí odhaluje smysl života a poměrů mezi lidmi. Anna dochází k závěru, že Vronskij jí sice miluje, ale ješitnost v něm je silnější než jeho láska. Vronskij je pro ni vším, ale jeho láska k ní podle ní uhasíná.

Anna pokračuje ve svém vnitřním monologu, tentokrát už ponořená jen do sebe, vnější dojmy se jí už nedotýkají: „Kdybych mohla býti něco jiného než milovnice, vášnivě prahnoucí po jeho lásce; ale já nemohu a nechci býti ničím jiným. A onou svou touhou budím v něm ošklivost, on pak ve mně hněv, a jinak to býti nemůže.“ (Tolstoj, 2015, str. 856) Ještě jednou přemítá o možnostech, jak být šťastná, co by se stalo, kdyby se rozvedla s Kareninem, jak by se na ni potom dívala Kitty, jak by se jí ptal Serjoža.

Na nádraží si Annu všichni prohlíží, jí se ale lidé zdají odporní. Všechno vnímá jen napůl, zčásti je ponořená ve svých myšlenkách. Dostane se do vagonu, kde naproti ní sedí muž se ženou a vlak se rozjede. Anna dochází k názoru, že všechno je lež a klam a zlo. Na stanici vystoupí z vlaku a přečte si dopis od Vronského. „Náhle si vzpomněla na člověka, jehož rozdrtil vlak právě toho dne, když se na moskevském nádraží poprvé setkala s Vronským, i seznala, co má dělat.“ (Tolstoj, 2015, str. 861) Přistoupí ke kolejím, kde projíždí vlak. „Tam, právě doprostřed, potrestám ho a zbavím se ode všech i od sebe.“ (Tolstoj, 2015, str. 862) Anna skočí pod vlak, v ten moment se ale zhrozí toho, co udělala. Vidí mužika se železem ze svého snu i dohořívající svíčku, která tentokrát zhasne úplně.

V této scéně jasně rozpoznáváme užití techniky proudu vědomí v takové podobě, která předjímá modernistický román 20. století. Jednak tu jde o nesouvislé myšlenky pospojované asociacemi a jednak o zmíněné „tolstojovské rozumářství“. Autor spojuje na první pohled nelogické asociace, což pomáhá gradovat chaos v Annině hlavě, který nakonec vyvrcholí sebevražedným činem. Z toho, že Tolstoj používá dohromady logickou i alogickou vnitřní řeč, lze rozpoznat, že autorovo uvědomování si principů vnitřního monologu.

1948

Anna se objevuje až na nádraží, kterým prochází, a vede monolog sama se sebou, zatímco pozoruje lidi kolem sebe. Mluví o lidech, o Serjožovi, o Vronském. Mluví sama k sobě i ve vlaku, dokonce se zde objevuje i její zmatený vnitřní monolog o kadeřníku Ťuťkinovi, jehož ceduli uvidí z vlaku.

Anna se znovu střetává s mužikem, který opravuje vlak (jako ve scéně s vánicí). Tentokrát ale vánice nezuří, nýbrž prší. Pak Anna projde kolem vlaku, vzpomíná na sněhovou vánici a vlak ji přímo zepředu srazí. Jedině v této verzi slyšíme většinu z Annina vnitřního monologu – ona sama ho říká nahlas, scéna je přitom velmi dlouhá a pomalá.

1967

Annin vnitřní monolog je v závěrečné scéně zprostředkován promluvami mimo obraz, kdy Anna jede v kočáře směrem k nádraží a pozoruje ulice podobně jako v předloze. Události na nádraží jsou zestručněny: Anna jede v kočáře a potom už se jenom prochází po nástupišti, vidíme ji v několika prostřizích v jedoucím vlaku

a pak zpátky na nástupišti, v nejasném subjektivním záběru pozorujeme její skok pod vlak.

Na rozdíl od scény s Vronského pokusem o sebevraždu v této adaptaci tvůrci využili hlasu mimo obraz, který alespoň částečně reprodukuje Annin vnitřní monolog a její proud myšlenek před smrtí. Jakmile se ocitne na nádraží, film se spoléhá už jen na vizualitu a hudební doprovod, který je veskrze dramatický. Scéna je tak vygradováním celého příběhu – už nevidíme ani mrtvou Annu pod koly vlaku, ani reakce na její smrt nebo poslední část románu o Levinovi. Jakmile Anna skočí, film končí.

1997

Anna po cestě na nádraží sleduje kolemjdoucí, ty vidíme ve zpomaleném záběru, ale vnitřní monolog (nebo jeho náhrada) nejsou nijak uplatněny. Když sedí na nádraží, rty se jí lehce otevírají, jako kdyby si mluvila pro sebe, ale žádné zvuky neslyšíme.

Potom už jenom při dramatické hudbě pozorujeme pomalu se přibližující lokomotivu a Annin výraz, který určitě vzpomíná, a vtom se přestřihne na mladou dívku, která skáče do vody. Dozajista jde o inspiraci vzpomínkou o zjevení minulého života před Anniným vnitřním zrakem: „Obvyklý pohyb ruky, jež vykonala při znamení kříže, vzbudil v její duši celou řadu vzpomínek z dětských a dívčích let, a náhle mrak, jenž zahaloval v její mysli všechno, se protrhl, a jejím očím zjevil se na okamžik život se všemi svými světlými, minulými radostmi.“ (Tolstoj, 2015, str. 862) Dospělá Anna padá ve zpomaleném záběru pod vlak; vidíme její černobílé oko, které se zavírá a Annin živý obličej v jedoucím vlaku. Přitom sněží a ona se usmívá, zhasne svíčka a Anna zašeptá repliku z románu: „Bože, odpusť mi všechno.“ (Tolstoj, 2015, str. 862)

2012

Anna jede vlakem a před očima má Vronského, který ji podvádí. Žárlivost byla jednou z příčin, kvůli nimž Vronského a Annin vztah už nemohl dál fungovat, nicméně v předloze se o tom ve vnitřním monologu zmiňuje jen krátce. Než skočí pod vlak, prochází jakýmsi inscenovaným nádražím (které je napůl divadelním prostorem nad jevištěm) a kde ji všichni pozorují. Scéna je světlá a účastníci jsou strnulí: Anna chvíli sedí a v očích má slzy. Dívá se před sebe, pak se objeví záběr kol vlaku a zahoukání lokomotivy. Anna, jako by uposlechla vnuknutí, jde a skočí pod vlak.

Ohromná šíře vnitřního monologu i autorských explikací Annina duševního stavu tady samozřejmě není nijak zobrazena a jediné, co tvůrcům zbývá je Annin tesknivý pohled a záběr ohromného vlakového kolosu. Při jejím skoku chybí, jak obraz mužika se železem, tak dohasínající svíčka. To asi kvůli tomu, že tvůrci svíčku jako symbol moc nevyužili a s mužikem „se hraje“ pouze realisticky (nikoliv ve vidinách).

Anna na rozdíl od předlohy na poslední chvíli činu nezalituje a pouze zakřičí „Odpusť mi!“. V předloze je přitom poslední myšlenka na Vronského ta, že ho svým činem potrestá, a původní replika zní: „Bože, odpusť mi všechno!“ (Tolstoj, 2015,

str. 862) – tudíž pokud to bereme doslova, Anna žádá o odpuštění Boha, nikoli svého milence.

2.4. Odlišné přístupy filmových adaptací

Z rozborů těchto stěžejních scén můžeme vyvodit různé přístupy jednotlivých adaptací a pochopit tak záměry tvůrců z hlediska celku každého z filmů. Prvním ze srovnávaných snímků je *Anna Karenina* od francouzského režiséra Juliana Duviviera z roku 1948. Duvivier se podílel na většině proudů francouzského filmu ve 30. letech, nejvíce však bývá spojován s trendem poetického realismu, který byl ve Francii uplatňován od začátku 30. let. Poetický realismus můžeme označit spíše za obecnou tendenci než za jednotné hnutí. Filmy často následovaly dějovou linku, jejíž součástí byla hlavní postava na okraji společnosti, zažívající zklamání a utrpení, která na chvíli našla štěstí ve vášnivé lásce. Ta však končí tragicky, rozčarováním nebo rovnou smrtí postavy.

Toto schéma se objevuje i u *Anny Kareniny* – setkáváme se zde s Anniným nešťastným manželstvím, velkou láskou, která však netrvá nijak dlouho i s tragickým koncem. Jediným motivem, který se v adaptaci neuplatňuje, je postava žijící na okraji společnosti. Anna představuje úplný opak, tedy bohatou manželku státního úředníka, které nehrozí materiální strádání.

Důležitým rozdílem vzhledem ke zbývajícím třem filmům je i vizuální stránka a dobové herectví. Snímek je černobílý, v některých momentech s až noirovou atmosférou. Herectví postrádá přílišnou teatralitu ruské adaptace, ale zároveň ho současným pohledem nevidíme jako přirozené.

Druhou adaptací je ruský film z roku 1967 od režiséra Alexandra Zarchyho. Ten je z porovnávaných filmů vizuálně nejchudší. Obrazy se omezují pouze na portréty osob a dvojice, které spolu vedou dialog. Děj se odehrává především v interiérech, což platí zhruba pro všechny adaptace, nicméně v Zarchyho snímku je to dovedené nejvíce do krajnosti. V exteriérech se ocitáme hlavně na dostizích a potom nějakou dobu v Itálii, kam odjedou na čas Anna s Vronským a odkud sledujeme několik scén.

S tím souvisí i největší strohost a staticnost filmu. Ze všech srovnávaných jde o nejméně filmové pojetí, které především staví na hereckém projevu tehdejších sovětských divadelních herců s Tatjanou Samojlovou v hlavní roli. Herectví je tudíž až teatrální, s přehnanými projevy, které dnes působí komicky. Jako příklad můžeme zmínit běh vdovy drážního dělníka na začátku filmu, která s otevřenými ústy běží vstříc kameře.

Důležité je pojetí prostoru, ve kterém se hraje se světlem i s naznačením prostorovosti. Nakonec se v adaptaci vyskytuje několik momentů, kde tvůrci využívají umělecké filmové prostředky. Příkladem může být tanec Anny s Vronským na plese. Dvojice je zde vyčleněná z prostoru tím, že ji sledujeme detailně. Přitom celá scéna je z pohledu Kitty a do vizuality se promítá i její zmatení a zoufalství během toho, co sleduje Vronského tančit s Annou. Tanečníci se míhají rychlým tempem v rozmazaných obrazech a dramatická hudba graduje. Šílená Kitty utíká ze sálu a my sledujeme chaotický pohyb postav v detailu, který se vystupňuje do úplného rozmazání. Druhou nerealistickou scénou je sex Anny s Vronským, který přichází poté, co Anna přijde domů, Karenin jí vyčte styky

s Vronským, ona ulehne a potom se v obraze rozostří zapálené svíčky. Přes červenou barvu a hořící svíce sledujeme Annu a Vronského, kteří se vášnivě objímají.

Třetím filmem je americká adaptace z roku 1997 od režiséra Bernarda Rose. Ten staví Anninu i Levinovu linku na stejnou úroveň a Levinově části se věnuje víc než v ostatních adaptacích. Tím jsou zvýrazněny protiklady, na které je kladen důraz i v jiných aspektech. Levinova linka příběh rámcuje: na začátku vidíme Levinův sen a jeho zoufalství, na konci naopak nachází smysl. Tím je tady Levinova linka i dopovězena, a rozsahem i významem (nikoli však emočně) je tak rovnocenná Annině.

Důležitým prvkem je i smrt Levinova bratra Nikolaje, která v ostatních adaptacích není zdaleka tak akcentovaná. Celá scéna umírání je postavená na kontrastech. Nikolajově smrti je opozicí Levinova idyla s Kitty a její těhotenství. Některé scény jsou výrazné i vizuálně. Například obraz mrtvého Nikolaje v rakvi nebo sekání louky, kdy sledujeme množství záběrů sekajících mužiků a přírody, během toho mimo obraz promlouvá Levin-vypravěč. Scéna je tak osvobozená od mluvení v obraze, což vizualitě dodává mnohotvárnost.

Velký rozdíl je i v Annině potratu, který se nevyskytuje ani v předloze, ani v jiných filmech. Zde znovu vidíme kontrast, kdy nejdříve sledujeme svatbu Levina s Kitty a následně se přeneseme k Annině potratu. Pohled na Annu je velmi naturalistický – ve scéně se objevuje spousta krve, Anna má zpocené čelo, vypadá zničeně. Snímek taky nejvíc ze všech psychologizuje postavy. Staví se zde na Annině utrpení a její samotě. Anna vyžaduje Vronského vášnivou lásku, emočně je taky důležitá hudba. Například ve scéně, kdy jde Vronský sám do opery bez Anny, operní hudba přejde i do scény, ve které je osamocená Anna zoufalá a bere si opiát. Její monolog k panence zdůrazňuje rostoucí šílenství, které vyvrcholí sebevraždou.

Nakonec v této adaptaci můžeme najít i kontrast mezi osobním a veřejným. Například během bruslení Levina s Kitty, kdy víme, že všude kolem nich je spousta lidí, ale vnikáme dovnitř jejich osobní bubliny. Dalším příkladem může být i rozhovor mezi Vronským a Annou v salonu. Tam slyšíme v pozadí dialogy ostatních účastníků salonu, proti čemuž se staví intimní rozhovor dvojice. Citlivě se pohybujeme a jemně pulzujeme mezi osobním a veřejným.

Na rozdíl od starších adaptací se film z roku 2012 od Joea Wrighta nesnaží o psychologický žánr, nýbrž stylizuje celý snímek jako divadlo a inscenuje drama v prostorách jeviště. Stylizace vychází z předpokladu ruské společnosti té doby jako teatrální, divadelně umělé. Společnost se scházela v opeře a v salonech, kde předváděla své toalety, čemuž taky odpovídá velkolepost kostýmů a barev v tomto snímku. Režisér Joe Wright pochází z divadelního prostředí (jeho rodiče měli loutkové divadlo), což se rozhodl zúročit v *Anně Karenině*. Přichází zde s divadelní dynamikou, kdy se prostor neustále proměňuje, rozličné interiéry přechází v exteriéry. Pohybujeme se chvíli v prostředí jeviště, později v zákulisí i postavy se místy chovají jako dramatičtí herci běžající po pódiu, místy jako ztuhlé loutky.

Mizanscéna, která se tak neustále pohybuje, často postrádá stříh a divák plynule přejde z jednoho prostředí do druhého. Operní velikost celého snímku tak překypuje teatrálností, která je zde přiznaná jako součást románového opusu. Levinovská linka naproti tomu umožňuje tuto vizualitu „provzdušnit“, a to

například v momentě, kdy Kitty odmítne Levinovu žádost o ruku. Ten se odvrátí a rázem pozorujeme širokou a bílou krajinu venkova.

Rozdíly se v adaptaci objevují i v jednotlivých postavách. Z nich zejména jmenujme Karenina, který ve srovnání s postaršími přísnými muži z předchozích filmů působí už jen jako vážný a vcelku soucitný manžel. Kromě něj se značně proměňuje i postava Vronského, který jako blondatý kudrnatý mladík ztrácí oproti předchozím představitelům serióznost a eleganci. Keira Knightly v roli Anny Kareniny pak hereckým výrazivem naplňuje koncept teatrality a „hraní své role“, který v celém filmu nahrazuje emocionalitu postav.

Závěr

Cílem bakalářské práce byla komparace adaptací s literární předlohou, rozbor kinematografických prostředků se zaměřením na zkoumání psychologie postavy, a to vzhledem k důležitosti L. N. Tolstého jako odborníka na psychologii postav. V analýze jsme přitom vycházeli z popisu románu a jeho psychologického aspektu, který byl následně srovnáván s přístupy vybraných filmových adaptací, a to pomocí tří hledisek: situací tvořících dramaturgickou strukturu, motivů a psychologicky vyhocených situací.

Důležitým krokem práce bylo rozebrat jednotlivé aspekty románu a vybraných adaptací a interpretovat, popřípadě zobecnit rozdíly. Součástí této analýzy byl úkol rozeznat, které části románu jsou vhodné k přenesení do filmové podoby a které nikoli. Je jisté, že děj může být přenesen, nicméně pokaždé dojde k jeho zestručnění. Postavy je stejně tak nutné minimalizovat. Epické dílo s jeho tématy, motivy, kontextem a diskursem tak může být částečně převedeno do filmové adaptace, což dokládá asi nejvíce verze Joea Wrighta z roku 2012, která skrze stylizaci postihuje významy, jež v ostatních filmech chybí.

Hlavním aspektem adaptace románu je pro tuto práci psychologie postav. Jde především o proud vědomí, podvědomí nebo zaostřené detaily, zároveň je pro Tolstého velmi důležitá jazyková složka. Kromě dějové úlohy jazyk současně přesahuje děj a charaktery. Autor se velmi podrobně zabývá motivací jednotlivých slovních projevů a akcentuje podmíněnost veškerého jednání, přitom jasně zpřesňuje řeč až do niterných detailů. Stěžejní je pro román vnitřní řeč postav, která je funkčně oddělená od autorovy řeči, ale i od promluv postav. Zároveň Tolstoj rozlišuje dva druhy vnitřního monologu, a to projev logický a nelogický. S promluvami postav souvisí i autorská analýza, která je soustředěná okolo analytického dialogu. Přímá řeč postav se spojuje s úvahami autora-vypravěče. Jednotlivé výpovědi postav se stávají jen primární surovinou a až autorská explikace vysvětluje, o co se postavě jedná a čeho chce svým chováním dosáhnout. Často vysvětlení autora dokáže dokonce změnit smysl repliky, někdy sám dialog nedostačuje k tomu, aby se čtenář vcelku dozvěděl vše, co by v tu chvíli vědět měl.

Filmoví tvůrci tak nemají mnoho možností, jak do snímků převést zmíněné principy, které jsou využity románu. Na otázku, jestli je možné převést psychologii postav románu do filmové adaptace, v tomto případě zní odpověď spíše ne. Drobnými pokusy o úspěch mohou být například promluvy postav mimo obraz, které se vyskytují hned v několika adaptacích, a to zejména na konci filmu při zásadní scéně Annina skoku pod vlak. Kromě toho je tento prostředek využit i u vnitřních monologů Levina-vypravěče ve verzi z roku 1997. Celkově řeč mimo obraz pomáhá alespoň zčásti využít vnitřní monolog postav, který je v románu tak důležitý. Pasáže autorské analýzy a explikace už ale není možné převést do filmové podoby takovýmto prostředkem, a proto se tvůrci musí spoléhat pouze na kontext jednání postav a celkový narativ.

Seznam literatury a internetových zdrojů

- ARMSTRONG, M., Judith. *The Unsaid Anna Karenina*. University of Michigan: Macmillan, 1988. s. 202. ISBN 0333443950.
- ČESÁLKOVÁ, Lucie. Adaptace. *Cinepur #47*, 8/2006.
- GINZBURG, Lidija Jakovlevna. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, 1982. s. 268. Dostupné také z: <https://dnnt.mzk.cz/uuid/uuid:df5484c0-b4e8-11e7-91d5-005056825209>
- GMITERKOVÁ, Šárka. Anna Karenina / Anglická růže v carském Rusku. *Cinepur #85*, 1/2013.
- HVORECKÝ, Michal. 2013. Anna Kareninova, zomieram s vami! [Online] 2013. [Citace: 12. 5. 2021.] <https://hvorecky.sk/2013/01/05/anna-kareninova-zomieram-s-vami/>.
- MAKOVEEVA, Irina. 2001. Cinematic Adaptation of Anna Karenina. [Online] 2001. [Citace: 12. 5. 2021.] Dostupný z: <<http://www.pitt.edu/~slavic/sisc/SISC2/>>.
- MANDELKER, Amy. 1993. *Framing Anna Karenina: Tolstoy, the Woman Question, and the Victorian Novel*. místo neznámé : Ohio State University Press, 1993. s. 241. ISBN 9780814206133.
- NEŠPOR, Pavel. 1971. *L. N. Tolstoj*. Praha: Orbis, 1971. s. 196.
- PAROLEK, Radegast. *Světový význam Lva Nikolajeviče Tolstého*. Praha: Univerzita Karlova, 1979. s. 25.
- POPOFF, Alexandra. 2010. *Sophia Tolstoy: A Biography*. místo neznámé : Simon and Schuster, 2010. s. 368. ISBN 1416559906, 9781416559900***.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa I*. E-kniha: Michal Legelli, 2020. s. 671.
- TOLSTOJ, L. N. *Anna Karenina*. Praha: Omega, 2015. s. 917. ISBN 978-80-7390-114-1.
- TOLSTOJ, L. N. *Ispověď*. Sankt-Petersburg: Posrednik, 1906.
- TOLSTOJ, L. N. *Vojna a mír I-IV*. Praha: SNKLHU – Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. s. 1675.