

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**METODY INTROSPEKTIVNÍHO, NESPOLEHLIVÉHO  
VYPRÁVĚNÍ VE FILMU A LITERATUŘE NA PŘÍKLADU  
*KLUBU RVÁČŮ* CHUCKA PALAHNIUKA**

**Jakub Haubert**

Vedoucí práce: doc. Mgr. Marek Vajchr

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV FACULTY**

Film, Television, Photography and New Media

Screenwriting and Script Editing

**BACHELOR THESIS**

**METHODS OF INTROSPECTIVE, UNRELIABLE  
NARRATION IN FILM AND LITERATURE  
BY THE EXAMPLE OF CHUCK PALAHNIUK'S  
*FIGHT CLUB***

**Jakub Haubert**

Supervisor: doc. Mgr. Marek Vajchr

Opponent:

Defence Date:

Degree Granted: BCA

Prague, 2021

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

„Metody introspektivního, nespolehlivého vyprávění ve filmu a literatuře na příkladu *Klubu rváčů* Chucka Palahniuka“

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucí práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis

## 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:**

Na tomto místě bych rád poděkoval především vedoucímu mé bakalářské práce Marku Vajchrovi za trpělivost, veškeré připomínky a cenné rady. Poděkování patří také rodině, zejména mé matce Haně Haubertové. Nesmírně si vážím veškeré podpory ze strany mých dobrých přátel za sdílení všech radostí i těžkostí, které nás během studia na FAMU potkaly.

**Abstrakt:**

Tato bakalářská práce pojednává o metodách introspektivního, nespolehlivého vyprávění ve filmu a literatuře na příkladu románu *Klub rváčů* Chucka Palahniuka a jeho filmové adaptace režiséra Davida Finchera. S využitím strukturalistických, naratologických premis Seymoura Chatmana práce popisuje prostředky, kterými autoři těchto děl ukazují (sebe)destruktivní mysl bezejmenného, hlavního hrdiny.

**Abstract:**

This bachelor's thesis deals with the methods of introspective, unreliable narration in film and literature by the example of Chuck Palahniuk's novel *Fight Club* in comparison with its film adaptation by the director David Fincher. Using the structuralist, narratological premises of Seymour Chatman, the work describes the means by which the authors of these works show the (self)destructive mind of the nameless protagonist.

**Klíčová slova:**

naratologie, vyprávění, introspekce, nespolehlivost, Chuck Palahniuk,  
David Fincher, Klub rváčů, Seymour Chatman

**Key Words:**

narratology, storytelling, introspection, unreliability, Chuck Palahniuk,  
David Fincher, Fight Club, Seymour Chatman

## Obsah

1. Úvod .....	1
2. Introspektivní, nespolehlivý vypravěč .....	4
2.1 Pojem introspekce .....	4
2.2 Vypravěč ve filmu a literatuře .....	6
2.2.1. Metodologické východisko Seymoura Chatmana.....	6
2.2.2. Nespolehlivý vypravěč .....	8
3. Metody introspektivního, nespolehlivého vyprávění v románu <i>Klub rváčů</i> ... 10	
3.1 Implikovaný autor: (sebe)destruktivní princip fiktivního světa.....	10
3.2 Bezejmenný, nevyspalý hrdina v roli vypravěče .....	12
3.2.1 Techniky „matení“ čtenáře .....	13
3.2.2 Metody literárního, introspektivního vyprávění .....	16
3.3 Shrnutí .....	20
4. Metody introspektivního, nespolehlivého vyprávění ve filmové adaptaci <i>Klubu rváčů</i> .....	21
4.1 Vyprávět film: subjektivní hledisko vypravěče .....	21
4.2 Obraz ve službě nespolehlivého vypravěče.....	24
4.2.1 Techniky „matení“ diváka .....	25
4.2.2 Metody filmového, introspektivního vyprávění.....	28
4.3 Shrnutí .....	29
5. Závěr .....	30
6. Zdroje .....	32
6.1 Rozebíraná díla .....	32
6.2 Sekundární literatura .....	32
6.3 Elektronické zdroje .....	33
6.4 Další primární literatura .....	33



# 1. Úvod

Setkávám se s tím již od počátku svých studií scenáristiky a podotýkají to i základní scenáristické kuchařky. *Film není literatura. Scénář není román.* Dvě mocné, naučené mantry, které mi často zní v myslí, když usedám ke psaní filmového scénáře. „*Film není literatura.*“ píše přesně takto Jean-Claud Carrière a jedním dechem dodává: „*Literatura je pro film a pro scénář snad vůbec nejzákeřnějším nepřítelem.*“<sup>1</sup> Obdobně důrazně se vyjadřuje Syd Field: „*Scénář není román (...)*“.<sup>2</sup> Tyto opakované připomínky zkušených scenáristů, pedagogů, učebnic ad. jsou pro aktivní scenáristy bezpochyby na místě. Dotýkají se rozdílné podstaty obou těchto umění a z nich vyplývajících praktikálií pro autory a autorky těch textů, které se mají stát filmem. Scénář se píše tak, aby evokoval budoucí film. Film není psaným textem, ale audiovizuálem, který se odehrává v čase. Film skrze obraz především ukazuje – podle slavné zásady *Show, don't tell.* Jedná se o zcela elementární uvědomí, které je nezbytné pro scenáristickou praxi. Účelem této bakalářské práce však není zmapovat veškeré technické důsledky pro psaní scénářů, které se s tím pojí. Přesto bych se u jednoho z nich nyní rád pozastavil. Podívejme se proto na jeden známý, hojně citovaný příklad:

„Chceme-li napsat, že ‚Charles Swan se vzbudí ve špatné náladě‘, musíme si napřed ujasnit situaci. Psát tak, aby se všechno dostalo na plátno je obtížné. Můžeme napsat: ‚Elegantní, asi pětatřicetiletý muž unaveného zevnějšku se budí na lůžku ve stylu Luvíka XVI.‘ Napsat ale, že se ‚budí v myšlenkách na Odettu‘, by byla čirá literatura, která se nám se zákeřnou samozřejmostí vloudila do pera.“<sup>3</sup>

Jean-Claude Carrière zde chce upozornit zejména na nutnost odlišné práce s jazykem při psaní literatury a při psaní pro film. Ve scénářích je podle něj třeba „vyvarovat se příliš krásných slov a dobře postavených vět. Náleží jinému rejstříku, totiž literárnímu. (...). [Scénárista] nesmí napsat nic, co divák neuvidí, a co nakonec zůstane někde zbytečně ležet jako vrak lodi vyvržený na pobřeží.“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>CARRIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh.* Vyd. v ČR 2. Překl. Tereza BRDEČKOVÁ a Jiří DĚDEČEK. Praha: Limonádový Joe, 2014, s. 14.

<sup>2</sup> FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky.* V Praze: Rybka, 2007, s.15.

<sup>3</sup> CARRIÈRE (2014), s. 14-15.

<sup>4</sup> Tamtéž, s.14. Ponechme nyní stranou, že existují i scénáře úspěšných, realizovaných filmů, které hýří přesně takovými „krásnými slovy“ a u kterých bychom mohli vést dlouhé diskuse, zda se v jejich případě skutečně jedná o „vyvržené vraky“. Jednou z takových výjimek je např. scénář filmu *Kočár do Vídně* (rež. Karel Kachyňa, 1966) vycházející z literární předlohy Jana Procházky. Scénář s názvem *Vůz* (Jan Procházka a Karel Kachyňa, Filmové studio Barrandov, 1965) začíná již na první straně takto: „*Jeli potmě. Stoupaly a bledly hvězdy. Předjitřní krajina byla tišší než hluboká voda. Cinkla podkova, skřípla loukoť a ráf, vykřikl pták. Kozlík vozu trčel proti nebi jako černá pohřební kazatelna. Černější byl jenom šátek vdovy.*“

Nejedná se přitom o pouhou praktickou formalitu: literatura, která na rozdíl od filmu nemusí nutně vše ukazovat „předmětně“, se skrze psaný jazyk snadno dostává přímo „do hlavy“ určité postavy. Je s to vyjádřit abstraktněji laděné emoce, nálady, myšlenky. Právě proto Syd Field píše:

„Scénář není román a zcela jistě to není ani divadelní hra. Vezmete-li román a pokusíte se definovat jeho základní vlastnosti, zjistíte, že dramatická akce, dějová linie románu, se většinou odehrává v hlavě hlavního hrdiny; čtenáři je dán náhled do jeho myšlenek, pocitů, slov, činů, vzpomínek, snů, nadějí, cílů, názorů a případně ještě dál. (...) V románu se tak děj odehrává uvnitř hrdinovy hlavy, ve vnitřní krajině (mindscape) dramatické akce.“<sup>5</sup>

Taková slova by však mohla u scenáristů snadno vést k rezignaci na jakékoliv pokusy o introspekci ve filmu. A přesto můžeme Fieldovo tvrzení postavit „naruby“ a aplikovat ho i na oblast audiovize. Existuje přece celá řada filmů, ve kterých se dějová linie odehrává do značné míry v hlavě hlavního hrdiny. Filmů, ve kterých divák nahlíží do jeho myšlenek, pocitů, slov, činů, vzpomínek, snů, nadějí, cílů, názorů a případně ještě dál. Filmů, jejichž samotná jádro tvoří právě ona „vnitřní krajina“ postavy a kdy se – někdy doslova<sup>6</sup> – díváme do hrdinovy hlavy. Jako například v *Klubu rváčů*.

Při psaní scénářů „introspektivních filmů“ se tedy scenárista nemůže spoléhat na možnosti projevu, které náleží literatuře. Naopak: musí se dobře obeznámit s nástroji, které k těmto účelům používá film. Sám však s těmito nástroji nepracuje přímo, jeho úkol je jiný: co nejpřesněji je popisovat skrze literární text, a to tak, aby filmové dílo teprve evokoval. Právě to může být matoucí a scenárista si tyto dvě věci nesmí plést. Film není literatura. Scénář stále ještě ano. Scénář ale není román: užívá se v něm pouze takových literárních prostředků, které ve čtenáři scénáře dosahují jakési iluze filmu, nejčastěji pak iluze „přímého vnímání děje“ v tom smyslu, jak o tom hovoří např. Seymour Chatman.<sup>7</sup> A základním předpokladem proto, aby tyto filmové prostředky vůbec mohl evokovat, je jejich dobrá znalost.

Za pomoci kterých filmových prostředků a technik se tedy ve filmu dosahuje introspekce? A čím se liší od prostředků ryze literárních, určených pro čtenáře románu? Právě tyto otázky si kladu jako tvůrce svého absolventského scénáře

---

<sup>5</sup> FIELD (2007), s.15.

<sup>6</sup> Vzpomeňme si např. na snímek scenáristy Charlieho Kaufmana a režiséra Spika Jonze *V kůži Johna Malkoviche*, ve kterém autoři zachází tak daleko, že nechají svou hlavní postavu vstoupit přímo do hlavy slavného herce.

<sup>7</sup> CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s.153.

s názvem *Opuštěnci*, jehož nedílnou ambicí je proniknout do duše rozpolcené postavy, kterou lze zároveň chápat jako nespolehlivého vypravěče celého příběhu. Už v raných fázích vývoje scénáře vedoucí pedagog naší dílny podotýkal, že z mého námětu by klidně mohl vyrůst román. V kombinaci s výše ocitovanými scenáristickými poučkami mě to trochu vyděsilo. Nechci napsat román. Chci napsat film. A právě odtud vzešel popud k této bakalářské práci.

Na následujících stránkách se proto budu věnovat konkrétním prostředkům, kterými se dosahuje introspektivního, nespolehlivého vyprávění jednak ve filmu, jednak v literatuře. Protože mi spíše než o obecné, teoretické pojednání půjde o ono praktické „jak se to dělá“, rozhodl jsem se tyto techniky rozebrat na příkladu románu *Klub rváčů* Chucka Palahniuka a jeho stejnojmenné filmové adaptace režiséra Davida Finchera. Kromě toho, že uvedený film je žánrově příbuzný i k mému bakalářskému scénáři, nese tu výhodu, že se jedná o adaptaci věrnou: domnívám se, že vypráví v zásadě tentýž příběh a u diváků usiluje o tytéž cíle, o které se pokouší jeho literární předloha u čtenářů. Díky tomu představuje *Klub rváčů* vhodný materiál, na kterém vynikne rozdílná povaha užívaných prostředků. V neposlední řadě si totiž od své bakalářské práce slibuji, že právě bližší poznání těchto postupů mi usnadní cestu pro mé vlastní filmové psaní.

## 2. Introspektivní, nespolehlivý vypravěč

Ve své práci jsem se rozhodl pátrat po metodách „introspektivního, nespolehlivého vyprávění“ a již v úvodu operuji se slovním spojením „introspektivní filmy“. Co se ale míní onou introspekci?

### 2.1 Pojem introspekce

Nahlédneme-li do rejstříku *Lexikonu teorie literatury a kultury*<sup>8</sup>, heslo „introspekce“ v něm nenalezneme. Introspekce jako samostatná kategorie či pojem se nevyskytuje ani ve *Slovníku novější literární teorie*<sup>9</sup>, literární a filmový teoretik Seymour Chatman ho nepoužívá ve svých *Dohodnutých termínech*<sup>10</sup>, nepojednává o něm ani jeden z nejvýznamnějších amerických literárních teoretiků Jonathan Culler<sup>11</sup> – a takto bychom mohli pokračovat. Pokud se už s pojmem „introspekce“ v literárněvědných studiích pracuje, často se tak činí spíše intuitivně, a nikoliv jako s jasně vymezeným naratologickým nástrojem. Např. v odborné stati výmluvně nazvané *Introspective Techniques in "Doña Bárbara"*<sup>12</sup> autor pouze zmiňuje zastřešující slovní spojení „introspektivní techniky“ a dále se již věnuje konkrétním kategoriím, zejména *proudu vědomí* (stream of consciousness) či *vnitřnímu monologu* (interior monologue) – tedy kategoriím, které rozpoznávají i výše uvedené příručky a teoretici. Samotnou „introspekci“ však autor blíže explicitně neupřesňuje, z textu pouze vyplývá, že ji chápe ve smyslu běžného užití jazyka jako něco, co má za cíl poskytnout čtenáři znalost a porozumění psyché fiktivní postavy.<sup>13</sup>

Online *Encyclopædia Britannica*<sup>14</sup> v podobném duchu definuje pojem introspekce (z latinského „introspicire“, tedy „dívat se dovnitř“) jako obecný „proces pozorování operací vlastní mysli s cílem objevování zákonitostí, které

---

<sup>8</sup> NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host, 2006.

<sup>9</sup> MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDÁK, ed. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012.

<sup>10</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.

<sup>11</sup> CULLER, Jonathan D. *Studie k teorii fikce*. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005.

CULLER, Jonathan D. *Krátký úvod do literární teorie*. Druhé rozš. vyd. Přeložil Jiří BAREŠ. Brno: Host, 2015.

<sup>12</sup> Castanien, D. (1958). *Introspective Techniques in "Doña Bárbara"*. *Hispania*, 41(3), 282-288.

<sup>13</sup> Vyvozují to mimo jiné i z této teze: "To give the reader a knowledge and understanding of the psyche of the fictional character has always been one of the novelist's chief problems." in: Tamtéž, s. 282.

<sup>14</sup> Heslo „introspection“. In: *britannica.com* [on-line]. [cit. 3.8.2021].

Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/introspection>

této mysli vládnou."<sup>15</sup> Podíváme-li se na zde naznačenou historii pojmu, dozvíme se, že jeho kořeny leží jednak v oblasti filozofie, jednak především v oboru psychologie, kde introspekce představuje určitou formu *metody*, kterou různí autoři pojímají odlišně. Pravděpodobně právě díky psychologii tento pojem posléze zlidověl do té míry, že se již používá rozvolněně pro označení takřka jakéhokoliv popisu vnitřních stavů vědomí: emocí, myšlenek, názorů apod. Většinou se však nejedná o naratologickou kategorii *per se*.

Ačkoliv se tedy zdá, že v kontextu literární teorie není obvyklé pracovat se samostatnou kategorií introspektivnosti, domnívám se, že pro účely mé bakalářské může být tento pojem přesto nápomocný, a to zejména ze dvou důvodů. Budeme-li se totiž držet definice, kterou nabízí *Encyclopædia Britannica*, s ohledem na povahu knižní i filmové verze *Klubu rváčů* lze formulovat následující tvrzení:

(1) Jak autor literární předlohy *Klubu rváčů*, tak i autoři její filmové adaptace, vystavěli svá díla způsobem, jenž v obou případech na straně recipienta (ve čtenářích i divácích) vzbuzuje dojem onoho nahlížení do *procesu pozorování mysli hlavní postavy*, díky čemuž zde u recipienta vzniká efekt postupného *poznávání zákonitostí, které této mysli vládnou*.

(2) Tohoto účinku je dosahováno převážně prací s perspektivou bezejmenného hlavního hrdiny, který se – s rozdílnou mírou v původní předloze a ve filmové adaptaci – staví do role introspektivního vypravěče: je to právě on sám, kdo opakovaně do své vlastní mysli proniká, a dává ji tak „na odiv“ svým recipientům. Činí tak ale cíleně matoucím, nespolehlivým způsobem.

S „introspekci“ tedy nepracuji jako s nástrojem výkladu ani analýzy příběhu. Chápu ji jednak jako jeden z účinků, kterého je v dílech dosahováno zvolenými dramaturgickými postupy, jednak jako jednu z povahových vlastností hlavního hrdiny – vypravěče. Na rozboru konkrétního materiálu literární předlohy i filmové adaptace mě bude dále zajímat, nakolik jsou mnou formulovaná tvrzení pravdivá a jakými konkrétními postupy je zmíněného účinku docíleno. Vzhledem k rozdílné povaze filmu a literatury lze předpokládat, že se tyto postupy budou mezi sebou značně odlišovat. Očekávám přitom, že jeden nejzásadnější rozdíl spočívá právě ve figuře vypravěče.

---

<sup>15</sup> Volný překlad anglického originálního znění: „the process of observing the operations of one's own mind with a view to discovering the laws that govern the mind.“ In: tamtéž.

## 2.2 Vypravěč ve filmu a literatuře

Jenže kdo je to vypravěč? Knihu *Klub rváčů* napsal autor Chuck Palahniuk. V běžném čtenářském chápání, které je však v narativní literatuře zavrhováno, je to tedy on, kdo světu skrze dílo vypráví svůj autorský příběh. Tentýž autor ale ve svém románu stvořil postavu, bezejmenného hrdinu, který po celou dobu příběhu ke čtenáři přímo či nepřímo promlouvá a již od první věty celou knihu rámuje jako své vlastní vyprávění. Nabízí se proto odpověď, že vypravěčem románu *Klub rváčů* je hlavní postava románu *Klub rváčů*. Jak ale můžeme přistupovat k informacím, které nám hlavní postava vypravěče předává, pokud nám implikovaný autor sám naznačuje, že se tomuto vypravěči nedá za všech okolností věřit?

Ještě naléhavěji tyto otázky vyvstávají v případě filmové adaptace: příběh je totiž předkládán divákovi „přímo“, odehrává se před jeho očima prostřednictvím kamery, aniž by měl divák pocit, že existuje někdo, kdo mu ho vypráví. Tedy s výjimkou velmi častých promluv v podobě voice-overu hlavního hrdiny. Vypráví však hrdina stejný příběh, který ukazuje kamera? Koho lze považovat za vypravěče filmu? A můžeme vůbec srovnávat vyprávění ve filmu a vyprávění v literatuře, jestliže se ze své podstaty jedná o natolik rozdílná média? Abych se vyvaroval úskalí spjatých s těmito problémy a uspokojivě zodpověděl otázky, jež se zde nabízejí, rozhodl jsem se k tématu své bakalářské práce přistupovat z hlediska strukturalistických, naratologických premis, ze kterých ve svém díle *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu* vychází Seymour Chatman.<sup>16</sup>

### 2.2.1. Metodologické východisko Seymoura Chatmana

Základní narativní dichotomii rýsuje Chatman společně s dalšími strukturalisty na ose *příběh* (události, dění, postavy atp., tedy obsah – „co“ je vyprávěno) a *diskurz* (výrazový plán, tedy prostředek – „jak“ je vyprávěno). Právě *diskurzem*, tedy oním „jak“, se budu zabývat v této práci. Velikou výhodou Chatmanova přístupu je to, že nepojímá literaturu a film jako zcela neporovnatelné entity, ale obojí chápe jako dvě různé, diskurzivní manifestace narativu:

„Výrazový plán [diskurz] je soubor narativních výpovědí, kde ‚výpověď‘ představuje základní složku formy výrazu, nezávislou na jakékoliv konkrétní

---

<sup>16</sup> CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008

manifestaci a abstraktnější než jakákoli konkrétní manifestace – tj. substance výrazu, která se v různých druzích umění liší. Určitý vývoj v baletu, sled filmových záběrů, celý odstavec v románu nebo jediné slovo – kterákoli z těchto věcí může manifestovat jednotlivou narativní výpověď.“<sup>17</sup>

Díky tomu poskytuje Chatman vhodný pojmový aparát, který mohu jednotně aplikovat na rozbor diskurzivních narativních technik jak v literární předloze, tak i v její filmové adaptaci. Kromě uvedené dichotomie mezi *příběhem* a *diskurzem* totiž Chatman pojednává o další dichotomii, která s rozdílnou povahou filmu a literatury úzce souvisí:

„Je daná výpověď publiku prezentována přímo, nebo je zprostředkována někým, koho nazýváme vypravěč? Přímá prezentace předpokládá, že publikum jakoby náhodou vyslechne, co se děje. Zprostředkovaná narace naproti tomu předpokládá více či méně jasnou komunikaci mezi vypravěčem a publikem. Jde v podstatě o Platónovo rozlišení mezi *mimésis* a *diegésis*, moderními termíny mezi předváděním (*showing*) a vyprávěním (*telling*).“<sup>18</sup>

Zmínil-li jsem v předchozí podkapitole, že introspektivního účinku je v *Klubu rváčů* dosahováno zejména autorskou prací s perspektivou hlavního-hrdiny vypravěče, musím ve světle zde citované dichotomie své tvrzení doplnit. Zejména ve filmové adaptaci lze vyzorovat četnou řadu narativních výpovědí, které na první pohled nenáleží jasně identifikovatelnému vypravěči. Pátrám-li po metodách introspektivního vyprávění, nesmím opominout právě ani tyto „přímé“ prostředky, neboť i ony se na dojmu introspekce podílí. Jak dále uvádí Chatman:

„Přítomnost vypravěče se odvozuje z čtenářova vědomí nějaké prokazatelné komunikace. Jestliže publikum cítí, že je mu něco vyprávěno, pak to předpokládá vypravěče. Alternativu představuje ‚přímé vnímání‘ děje. I ve scénických uměních (drama, balet) je samozřejmě čistá mimeze iluzí. Stupeň možné analogie se však různí. Hlavní otázka zní, jak je této iluze dosaženo. Na základě jaké konvence divák nebo čtenář přijímá myšlenku, že je to ‚jako by‘ byl osobně na místě, ačkoli se k němu dostává tak, že sedí v divadle, nebo tím, že obrací stránky a čte slova.“<sup>19</sup>

I těchto otázek se při práci s konkrétním materiálem dotknu, přičemž budu vycházet zejména z Chatmanova pojmového aparátu: vypravěče Chatman chápe jako „spektrum možností sahající od vypravěčů nejméně slyšitelných k těm, kteří jsou slyšitelní nejvíce“<sup>20</sup> a detailně tyto možnosti ve své knize rozpracovává. Již

---

<sup>17</sup> CHATMAN (2008), s.152.

<sup>18</sup> Tamtéž, s.152-153.

<sup>19</sup> Tamtéž, s.153.

<sup>20</sup> Tamtéž.

zde je důležité podotknout, že i onu „iluzi přímého vnímání děje“ vřazuje do tohoto spektra. I film tak může mít svého vypravěče, ačkoliv si ho – kontraintuitivně – nemusíme představovat jako konkrétní osobu.

### 2.2.2. Nespolehlivý vypravěč

Přesto bych se již v tuto chvíli rád pozastavil u významného vypravěče, kterého si přinejmenším v knižní předloze s konkrétní osobou ztotožnit lze. Je to právě hlavní, bezejmenný hrdina, do jehož mysli v předloze i ve filmové adaptaci nahlížíme prostřednictvím rozmanitých technik, o kterých v této práci níže pojednávám. Jako jedním z hlavních, introspektivních prostředků „k ponoru“ do jeho duše přitom slouží jeho vlastní, narativní výpověď. Nakolik jí však můžeme věřit, jestliže hrdina sám sebe popisuje jako „psychotického vrahouna“ a „schizofrenika“, <sup>21</sup> který trpí nespavostí, má problémy s pamětí, během svého vyprávění nám velmi často zamlčuje nejrůznější informace, a je tak – jinými slovy – značně nespolehlivou osobou nejen jako postava v rovině příběhu, ale i jako vypravěč v rovině diskurzu?

Problematika nespolehlivého (či nedůvěryhodného) vypravěčství je v literární teorii značně obsáhlá. Jako nedůvěryhodný bývá označován „takový vypravěč, který nedůvěryhodně, nekonzistentně nebo oportunisticky referuje o datech vyprávěného (tedy fikčního) světa.“<sup>22</sup> Podle *Lexikonu teorie literatury a kultury* „Pojem zavedl „W. C. Booth pro analýzu vyprávěcích textů a od té doby představuje ústřední kategorii při posuzování vypravěčů. Booth označuje vypravěče jako spolehlivého, pokud představuje normy celku díla (tzn. normy implicitního autora) nebo jedná v souladu s nimi. Pokud se mezi normami implicitního autora a normami vypravěče objevuje rozpor, označuje Booth vypravěče jako nespolehlivého.“<sup>23</sup> Právě z Boothova pojetí vychází i Chatman, který si v narativu všímá těch momentů, kdy je norma díla „v rozporu s vypravěčovým podáním, a my začínáme pochybovat o jeho upřímnosti nebo kompetenci vyprávět ‚pravdivou verzi‘.“<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přeložil Richard PODANÝ. Praha: Odeon, 2011, s. 85.

<sup>22</sup> Viz heslo „nedůvěryhodný vypravěč“ in MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDÁK, ed. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012, s. 347.

<sup>23</sup> NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s.545-546.

<sup>24</sup> CHATMAN (2008), s.155.



A právě toho se často dopouští hlavní hrdina *Klubu rváčů*. Jestliže se však skrze jeho narativní výpověď sledují introspektivní cíle, domnívám se, že rovněž nespolehlivost vyprávění lze považovat za jednu z významných technik, které autoři knižní i filmové verze *Klubu rváčů* užívají pro dosažení efektu introspekce. Můžeme proto hovořit o *introspektivním, nespolehlivém vyprávění*. Abych plně porozuměl roli, kterou v tomto autorském záměru nespolehlivost hraje, zaměřím se právě na ty momenty rozporu mezi vypravěčem a normami fiktivního světa (implicitního autora), o který hovoří Booth i Chatman. Zvláštní pozornost přitom budu věnovat technikám, kterými vypravěč (ať už úmyslně či neúmyslně) čtenáře manipuluje a vyvolává v něm zmatení, jež ústí v překvapivá rozuzlení.

### 3. Metody introspektivního, nespolehlivého vyprávění v románu *Klub rváčů*

„Protože všechno doteďka je vyprávění,“ říká Tyler, „a všechno odtedka je vyprávění.“<sup>25</sup>

Na následujících několika stránkách se pokusím blíže představit metody introspektivního, nespolehlivého vyprávění v románu *Klub rváčů* Chucka Palahniuka. Abych toho docílil, nejprve přestřžu samotné premisy fiktivního světa *Klubu rváčů*: právě s nimi se dostává do konfliktu hlavní hrdina v roli vypravěče, kterého lze díky tomu chápat jako nespolehlivého. Posléze se pokusím rozebrat, *kým* a *jak* je celé dílo vyprávěno: jaké vypravěčské prostředky navozují u recipienta dojem introspektivního „pohledu do duše“ hlavního hrdiny? A jakou roli v nich hraje nespolehlivost vypravěče?

#### 3.1 Implikovaný autor: (sebe)destruktivní princip fiktivního světa

Chatman píše: „To, že je zásadní nezaměňovat autora a vypravěče, stalo se už v literární teorii samozřejmostí.“<sup>26</sup> Tuto problematiku jsem nastínil již ve druhé kapitole: Knihu *Klub rváčů* napsal autor Chuck Palahniuk. Ačkoliv je celý román psán v ich-formě, vypravěčský hlas nenáleží autorovi, nýbrž zejména hlavní postavě. Reálného autora skrze knihu nepoznáme, do jeho hlavy nevidíme, a tedy otázku, kterou si možná ještě leckdo vybavuje ze špatně vedených hodin literatury na gymnáziu „*Co tím chtěl básník říci?*“ můžeme s klidným srdcem odmítnout jako zavádějící. Přesto by nejjeden čtenář mohl namítnout, že v knize přece lze vystopovat „záměr autora“. Jak ale dále uvádí Chatman, který i zde vychází z Boothovy koncepce:

„Tento autor je ‚implikovaný‘, tj. rekonstruovaný čtenářem z narativu. Nejedná se o vypravěče, ale spíše o princip, který vymyslel vypravěče spolu se vším ostatním v narativu, který namíchal karty právě tímto konkrétním způsobem, způsobil, že právě tyto věci se staly těmito postavám, právě těmito slovy nebo v těchto obrazech. Na rozdíl od vypravěče nám implikovaný autor (o němž by bylo vhodnější mluvit jako ‚o tom‘ než ‚o něm‘) nemůže vůbec nic říct. Nemá žádný hlas, žádný přímý prostředek komunikace. Instruuje nás mlčky, rozvrhem celku, všemi prostředky, které vybral, aby nás poučil.“<sup>27</sup>

<sup>25</sup> PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přeložil Richard PODANÝ. Praha: Odeon, 2011, s. 64.

<sup>26</sup> CHATMAN (2008), s.153.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 154.

Jaký záměr, respektive princip implikovaného autora, lze tedy z románu vyčíst?

Při důkladném čtení *Klubu rváčů* zjistíme, že celé dílo je prostoupeno opakovanými motivy smrti a (sebe)destrukce. Hlavní hrdina se hned na začátku svého vyprávění ocitá v hraniční situaci mezi životem a smrtí, kdy mu Tyler drží zbraň u hlavy: téma tím implikovaný autor nastoluje již od první věty. Naprostá většina existentů v rovině příběhu (prostředí, postavy, události), se kterými má na své cestě hlavní postava co dočinění, jsou tématu smrti a sebedestrukce nepřímo „podřízeny“. Hrdina navštěvuje nejrůznější podpůrné skupiny pro pacienty se smrtelnými chorobami (skupina krevních parazitů, skupina trpících mozkovými parazity, skupina pro muže s rakovinou varlat etc.). Jeho civilní zaměstnání spočívá v prošetřování technických závad u vozidel, která způsobila dopravní nehody či přímo smrt svých pasažérů. Záhy po setkání s Tylerem exploduje jeho byt. Společně s Tylerem zakládají *Klub rváčů*, tedy anonymní, zápasnickou skupinu, jejíž členové (včetně hlavního hrdiny) se řežou do krve až na hranu přežití a jejíž agenda přeroste do rozvratu daného sociálního řádu vůbec (např. „projekt zmatek“ spočívající v sérii nejrůznějších násilnictví, výtržností a sabotáží).

Přes téma smrti a (sebe)destrukce jsou exponovány i četné vedlejší postavy. V případě Boba se jedná o již zmíněnou rakovinu varlat, posléze dokonce zemře při jedné z podvratných akcí *Klubu rváčů*. Marla, se kterou hrdina navazuje komplikovaný vztah poté, co ji Tyler zachrání před (pravděpodobně) fingovaným pokusem o sebevraždu, a o které víme, že dříve pracovala ve firmě zajišťující pohřby, hrdinovi prý jednou prozradila, „že její životní filozofie spočívá v tom, že může kdykoliv zemřít. Tragédie jejího života je v tom, že neumírá.“<sup>28</sup> Jedna z jejich nejupřímnějších, intimních schůzek probíhá tím způsobem, že hlavní hrdina na jejím těle nahmatává bulku.

V tomto výčtu bychom mohli sáhodlouze pokračovat. Již z něj ale vyplývá, že jedním z hlavních „ztělesnění“ principu (sebe)destrukce je právě postava Tylera Durdena. Je to Tyler, kdo hlavnímu hrdinovi drží zbraň u hlavy. Je to Tyler, kdo mu převrátí život naruby, kdo stojí za Klubem rváčů i za četnými výbuchy. A je to opět Tyler, s kým hlavní hrdina vede četné dialogy i fyzické akce. Až na to, že Tyler není. Právě v tom spočívá hlavní pointa i premisa příběhu implikovaného autora:

---

<sup>28</sup> CHATMAN (2008), s. 94.

Tyler Durden, ačkoliv ho vypravěč po celou dobu vyprávění prezentuje jako suverénní, živoucí osobu, ve skutečnosti neexistuje. V Tylerovi se tak doslova ztělesňuje symptom i proces (sebe)destrukce hlavního hrdiny, zejména postupný rozklad hrdinovy „duše“: Tyler Durden a hlavní hrdina společně tvoří jednu jedinou osobu. Tuto informaci se však čtenář od hlavního hrdiny – vypravěče nedozví, vypravěč ji naopak zamlčuje, převážně z důvodu vlastní nevědomosti. Lze ho proto považovat za vypravěče nespolehlivého.

### 3.2 Bezejmenný, nevyspalý hrdina v roli vypravěče

„Vím to, protože to ví Tyler.“<sup>29</sup>

Jak již bylo zmíněno, celý román je psán ich-formou. Nejvýraznější vyprávěcí hlas proto náleží hlavnímu hrdinovi, který se již na první stránce, dokonce již v první větě, ocitá na hranici života a smrti: „Tyler mi sežene místo číšníka a pak mi Tyler vrazí do úst bouchačku a povídá, prvním krokem k životu věčnému je, že se musí umřít.“<sup>30</sup> Hlaveň mu tiskne až do hrdla a budova, ve které stojí, je naplněna připravenými výbušninami. Ocítáme se *in medias res* a rovnou na konci příběhu. A zatímco běží odpočet, hlavní hrdina přemítá:

„Pět minut. / Možná z nás bude legenda, a možná ne. No, však se uvidí. Kde by byl Ježíš, kdyby někdo nenapsal evangelia? / Čtyři minuty. / Odsunu si hlavěň do tváře a povídám, Tyler, člověče, jestli se chceš stát legendou, tak já ti to zařídím. Od začátku jsem u všeho. / Všechno si pamatuju. / Tři minuty.“<sup>31</sup>

Vyprávění, které následuje, a s ním i v podstatě celý zbytek románu s výjimkou konce, představuje svého druhu retrospektivní pojednání hlavního hrdiny o tom, jak se do tohoto výchozího bodu dostal. Pikantní je přitom narážka na paralelu s evangeliem. Ačkoliv to nikde nezazní explicitně, zdá že, jednou z motivací vypravěče k tomu, aby vyprávěl, je sdělit světu jakousi „zvěst“ o Tylerovi: snad i proto, aby si před Tylerem zachránil krk. Uvážíme-li však, že Tyler podle norem nastolených implicitním autorem neexistuje, můžeme konstatovat, že jako „motor“ celého vyprávění slouží vnitřní zápas hrdinovy vlastní, rozpolcené duše. Co ale

---

<sup>29</sup> PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přeložil Richard PODANÝ. Praha: Odeon, 2011, s. 7.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 10.

ve vypravěčově narativní výpovědi způsobuje, že implikovaný čtenář v průběhu čtení přijímá Tylerovu existenci, aniž by celý „vtip“ ihned prohlédl?

### 3.2.1 Techniky „matení“ čtenáře

Odpověď je zdánlivě jednoduchá: *Protože proč by to čtenář vypravěči nevěřil?* Jestliže vypravěč sděluje informaci „Tyler mi sežene místo číšníka a pak mi Tyler vrazí do úst bouchačku“, recipient vedený konvencí nemá nejmenšího důvodu, aby tvrzení nepřijal. Jen stěží bych si vybavil literární dílo, ve kterém by i hodnověrný vypravěč exponoval postavu doprovodnou informací ve stylu „Petr vešel do místnosti a byl u toho skutečnou, nikoliv imaginární osobou“. Od momentu, kdy si recipient přečte první větu, začne zapojovat svou vlastní imaginaci, svou spoluúčast při čtení románu. Začne předkládaná tvrzení domýšlet a Tylera si představí podobným způsobem, jako si představí i „bouchačku“ či další vylíčené předměty, prostředí a události. Hlavní postava s Tylerem komunikuje na základě podobných principů, které uplatňuje i při komunikaci s ostatními postavami: setkává se s ním na konkrétních místech, vede s ním dialogy i fyzické akce (např. pasáž, kdy se s Tylerem poprvé popere u baru; Tyler leží vedle něj ve stejném autě atp). Proč by tedy recipient neměl vypravěčovi věřit?

Protože implikovaný autor ve svých premisách fiktivního světa Tylera vybudoval jako neexistující osobu, totožnou s postavou hlavního hrdiny. S tímto faktem je vypravěč, a s ním zejména recipient, opakovaně konfrontován, poprvé již na první stránce:

„Budova, na které stojíme, tady za deset minut nebude. To vezmete osmadesátiprocentní koncentrát dýmové kyseliny dusičné a přidáte ho ke trojnásobnému množství kyseliny sírové. Provedete to v ledové lázni. Pak očním kapátkem po jednotlivých kapkách přidáváte glycerin. Máte nitroglycerin. / **Vím to, protože to ví Tyler.**“<sup>32</sup>

Na samotném tvrzení „Vím to, protože to ví Tyler“ by samo o sobě nemuselo být nic podezřelého, kdyby ho ovšem vypravěč v průběhu románu častokrát nezopakoval a nepřisuzoval mu zvláštní, tajemnou důležitost vyplývající už ze specifického užití odstavců, tedy cílené organizace samotného textu: věta se vždy objevuje zvlášť a samostatně od zbytku narativu, čímž nabývá na významu. Vypravěčská ironie zde spočívá v tom, že skrze tuto stručnou výpověď vypravěč

---

<sup>32</sup> PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přeložil Richard PODANÝ. Praha: Odeon, 2011, s. 7.

recipientovi naznačuje, jak se věci mají: „pomrkává na něj“ a sděluje mu pravdu. Činí tak ale zavádějícím způsobem: neuvádí všechny informace, které se s tím pojí.

Obdobně podezřelých výpovědí lze v narativu vystopovat nespočet: Tyler tak například hlavnímu hrdinovi dopodrobna přeříká postup výroby nitroglycerinu (explicitní narážka na citovanou pasáž z úvodní kapitoly románu), disponuje stejným typem informací, které sám hlavní hrdina na jiných místech románu tak nějak „ví sám sebou“. Obě postavy vystupují často společně bok po boku v konkrétním prostředí; oba jsou obdařeni problematickým vztahem s otcem. Hlavní hrdina trpí nespavostí prokládanou výpadky paměti: jeho narativní výpověď se proto vyznačuje častými vynechávkami a časovými skoky, během nichž, jak záhy vyjde najevo, Tyler hodně odpracuje pro Klub rváčů. Hlavnímu hrdinovi se zdá o tom, že celou noc souloží s Marlou, a posléze se dozvídá, že s ní celou noc souložil právě Tyler. Sám i dokonce přiznává, že z jeho vlastních úst mnohdy vychází Tylerova slova:

„Po poslední rvačce ten chlap, co se se mnou rval, vytíral podlahu mopem a já volal na pojišťovnu a chtěl sem předběžné svolení k návštěvě na pohotovosti. V nemocnici jim Tyler řekl, že jsem upadl. / **Někdy za mě Tyler mluvím. / Udělal jsem si to sám.** / Venku vycházelo slunce.“<sup>33</sup>

Je až s podivem, na kolika místech vypravěč užívá takových jazykových, stylistických a sémantických prostředků, že tyto narážky recipient při prvním čtení snadno přehlédne a při druhém se diví, jak si jich mohl nepovšimnout. Například v pasáži, kdy šéf v práci objeví letáčky *Klubu rváčů*, které napsal hlavní hrdina: ten se před ním začne dokonce jako Tyler chovat a šéfa zastrašovat těmito slovy:

„Udělal bych to, říkám, že bych si dával náramně bacha, s kým o tomhle papíru mluvím. Říkám, že **podle všeho to napsal nějaký nebezpečný psychotický vrahoun, nějaký upjatý schizofrenik**, který nejspíš může kdykoliv, ve kterémkoli okamžiku pracovního dne vybuchnout a začít obcházet kanclý s plynovou, poloautomatickou karabinou Armalite AR-180.“<sup>34</sup>

Pokaždé však, když se vypravěč této ironie narativu dopouští, činí tak dvojsmyslně. „Meta“ narážky na to, že Tyler a hlavní hrdina jsou jedinou osobou lze vždy vyložit v kontextu příběhu či situace jako relevantní a odůvodněné pro realie příběhu. Tyler skutečně mohl za hlavního hrdinu vysvětlit situaci v nemocnici, aby se tam nedozvěděli o Klubu rváčů. Hlavní hrdina skutečně mohl

<sup>33</sup> PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přeložil Richard PODANÝ. Praha: Odeon, 2011, s. 44.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 85.

jen chtít zastrašit šéfa. Hlavní hrdina skutečně to, co ví Tyler, může vědět zkrátka proto, že mu to Tyler někdy řekl.

Za zvláště důmyslnou techniku „matení“ recipienta považují vypravěčem nastolená pravidla vykloubené reality, extrémních situací a podivných vedlejších postav, díky kterým se recipient už nepozastaví nad „podezřelým“ dojmem, který by mohlo vzbuzovat Tylerovo chování. Jako příklad za všechny uvedme způsob, kterým referuje o Marle:

„Na střeše Parker-Morrisovy budovy, s Tylerovou bouchačkou v ústech. Psací stoly a registračky a počítače vylétají jako meteory dolů do davu kolem budovy a z rozbitých oken proudí kouř a demoliční četa o tři vedlejší ulice dál sleduje hodiny a já vím, že v tomhle všem, pistole, anarchie, exploze, ve všem jde vlastně o Marlu Singerovou. / Šest minut. / Máme tady něco jako trojúhelník. Já chci Tylera, Tyler chce Marlu, Marla chce mě.“<sup>35</sup>

Vypravěč zde klade neexistujícího Tylera na stejnou úroveň s existující Marlou a strhává pozornost recipienta směrem k ní. Vzbuzuje tak očekávání, že hlavní pointa a „klíč“ k celému románu leží právě u Marly, která je sama o sobě dále líčena značně neuvěřitelně jako žena, která se přizívuje krádežemi cizího oblečení z veřejných prádelen a navštěvuje podpůrné skupiny pro muže s rakovinou varlat:

„Jediná žena v celé podpůrné skupině pacientů s rakovinou varlat, v celé skupině *Zůstaňme muži společně*, ta žena kouří pod břemenem váhy cizího muže cigaretu a její oči se zaklesnou do mých. / **Podvodnice. / Podvodnice. / Podvodnice.**“<sup>36</sup>

Vypravěč o ní opakovaně referuje jako o lhářce, i když je sám podvodníkem, který ve stejných podpůrných skupinách předstírá smrtelné stadium nemoci a s klidem u toho podotýká: „Nikdy neuvádím svoje **skutečné** jméno.“<sup>37</sup> Tylera však, jehož jméno na rozdíl od vypravěčova jména známe, za lháře nikdy neoznačuje. Ze vzájemných interakcí mezi Tylerem a Marlou dokonce hlavní hrdina vyvozuje, že Marla působí o mnoho podezřelejším dojmem, místy začne pochybovat o její existenci:

„**Začínám si říkat, jestli Tyler a Marla nejsou jedna a tatáž osoba.** Až na to šukání každou noc u Marly v pokoji. / Buší do toho. / Buší do toho. / Buší do toho. / Tyler a Marla nejsou nikdy v jedné místnosti. Nikdy je nevidím pohromadě. / Ovšem mě a Zsa Zsa Gaborovou taky nikdy nevidíte

<sup>35</sup> PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přeložil Richard PODANÝ. Praha: Odeon, 2011, s. 10.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 17.

pohromadě, a přitom to neznamenaá, že jsme jedna a tatáž osoba. Tyler se prostě ani neukáže, když je tu Marla."<sup>38</sup>

S Marlou tak vypravěč zachází jako s jakousi „falešnou stopou“: Marla se nikdy nenachází s Tylerem v jedné místnosti, ale Tyler se často nachází v jedné místnosti pohromadě s hlavním hrdinou, problém tedy musí být v Marle. Anebo tu žádný problém není, protože vypravěč onu „podezřelost“ zbanalizuje.

Jedním z hlavních důvodů, proč vypravěči prochází nebyvalé pohrávání si se čtenářem, je především jeho psychický stav a atributy, které mu přisoudil implicitní autor. Jestliže recipient přijme hrdinu trpícího chronickou nespavostí, od které mu pomáhá pouze docházka do anonymních podpůrných skupin pro umírající pacienty, ačkoliv sám žádnou nemocí netrpí, těžko se recipient pozastaví nad jeho způsobem vyprávění: v tomto světle se jeho vyprávění jako „podezřelé“ vnímá o poznání hůře. Nespolehlivost vypravěče na úrovni diskurzu se zde maskuje jako symptom psychického stavu hlavního hrdiny v rovině příběhu. A protože hrdina zároveň vystupuje v roli zcela dominantního vypravěče románu, stává se sama nespolehlivost jedním z prostředků, skrze které implicitní autor dosahuje introspektivního účinku.

### **3.2.2 Metody literárního, introspektivního vyprávění**

Skrze jaké další prostředky recipient nahlíží do onoho procesu pozorování vlastní mysli hlavního hrdiny, a poznává tak zákonitosti, které tuto mysl ovládají?

V literární teorii se pro popis těchto vnitřních stavů operuje zejména s pojmy *vnitřní monolog* a *proud vědomí*. V pojetí jednotlivých autorů se však hranice těchto termínů často stírají a v literární kritice se nezřídka dokonce volně zaměňují. Na tuto problematiku upozorňuje i Seymour Chatman a oba pojmy se pokouší rozlišit.<sup>39</sup> Zatímco se podle něj vnitřní monolog vyznačuje např. „neuvozeným, přímým stylem“, který vylučuje komentáře vypravěče (jako např. „pomyslel si“ apod.), proud vědomí Chatman chápe jako „volný proud asociací“, tedy „nahodilé řazení myšlenek a dojmů.“<sup>40</sup> Jedním dechem však dodává, že se obě techniky u spisovatelů často užívají současně. Od proudu

---

<sup>38</sup> PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přeložil Richard PODANÝ. Praha: Odeon, 2011, s. 55.

<sup>39</sup> Viz podkapitoly *Záznamy myšlenek: Neuvozený přímý styl = vnitřní monolog* a *Proud vědomí = proud asociací* in: CHATMAN (2008), s. 189-204.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 198.



vědomí je navíc ještě třeba odlišit princip *řízených asociací*, které sledují určitý účel.

Pro účely této bakalářské práce, ve které nám spíše než o teoretické vymezení pojmů jde o ono „praktično“, se můžeme spokojit s tvrzením, že hlavní hrdina v roli vypravěče románu prokazatelně užívá kombinaci všech těchto tří postupů: myšlenky, dojmy, ale i děj či řečové akty postav se v jeho výpovědi evokují velmi často paralelně. Patrné je to při vypravěčově líčení momentu, kdy mu Tyler nasype na ruku louh, a hrdina tak prožívá intenzivní bolest:

„Louh se udržel přesně ve tvaru Tylerova polibku a je jako táborák nebo jako cejchovací železo nebo jako tavící se jádro reaktoru, na mojí ruce, na konci dlouhé, dlouhé cesty, kterou si představuju míle od sebe. Moje ruka odjíždí, je titěrná až na obzoru na konci cesty. / Představte si oheň, který pořád hoří, který pořád hoří, až na to, že teď je za obzorem. Západ slunce. / ‚Vrať se k bolesti,‘ říká Tyler. / Takovouhle nějakou řízenou meditaci používají na podpůrných skupinách. / Ani trochu nemyslí na slovo *bolest*. / Když řízená meditace zabírá na rakovinu, zabere i na tohle. / ‚Podívej se na ruku,‘ povídá Tyler. / Nedívej se na svou ruku. Nemysli na slova *řezavá ani tělo ani tkáň ani zuhelnatělá*. / Ne abys slyšel sám sebe křičet. / Řízená meditace. / Jsi v Irsku. Zavři oči. / Jsi v Irsku to léto po vysoké, popíjíš v hospodě kousek od hradu, kam den co den přivázejí autobusy spoustu anglických i amerických turistů, co si chtějí políbit Blarneyský kámen. / ‚Nebraň se tomu,‘ říká Tyler. ‚Mejdlo a lidská oběť jdou ruku v ruce.‘ / Odejdeš z hospody s proudem lidí, jdete po tichu ulic zdobených korálky mokrých aut, před chvílí tu pršelo. Je tma. Dokud se nedostanete na hrad, kde je Blarneyský kámen. (...)“<sup>41</sup>

Vypravěčův základní popis situace zde zvolna přechází do snahy vyjádřit pocit intenzivní bolesti: činí tak skrze literární (slovní) prostředky: „Nemysli na **slova** *řezavá* ani *tělo* ani *tkáň* ani *zuhelnatělá*.“ Na tom by samo o sobě nebylo nic zvláštního, pasáž zde však vypovídá o „umělosti“ literární iluze: lze si jen těžko představit, že by v realitě někdo v podobné situaci na tato slova skutečně myslel. Recipient však sám nemůže bolest procítit pouhým čtením, vypravěč ji proto alespoň verbalizuje, což je důležitý rozdíl při srovnání s filmovou adaptací, jak ještě uvidíme později.

V tutéž chvíli, kdy bolest popisuje, se od ní vypravěč snaží uniknout „řízenou meditací“, která zpočátku působí jako volný a asociativní proud vědomí („...oheň, který pořád hoří, který pořád hoří, až na to, že teď je za obzorem. Západ slunce.“). Při dalším čtení ale recipient pochopí, že se jedná o velice konkrétní, silně vizuální

---

<sup>41</sup> PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přeložil Richard PODANÝ. Praha: Odeon, 2011, s. 64-65.

a strukturovaný obraz řízené asociace. Obraz se totiž po chvíli motivicky i tematicky začne propojovat s tím, co hlavnímu hrdinovi sděluje Tyler ve svých opakovaných vstupech:

„Můžeme to zneutralizovat octem,“ vykládá Tyler, „Ale nejdřív se tomu musíš poddat.“ / Když obětovali a spálili stovky lidí, říká Tyler, od oltáře se vyplazil hustý bílý výron dolů k řece. / Nejdřív musíš dopadnout na dno. / Stojíš na ploštině v tom hradě v Irsku a kolem okrajů plošiny je bezedná tma a před tebou, na délku paže, za tou tmou, je kamenná stěna. / „To děšť,“ říká Tyler, „na tu pohřební hranici přšelo rok po roku a rok po roku pálili další lidi a děšť prosakoval dřevěným popelem, až z něj byl roztok louhu, a když se louh sloučil s rozpuštěným tukem z obětí, od úpatí oltáře vyrazil ten hustý bílý výron mýdla a plazil se z kopce dolů k řece.“<sup>42</sup>

Vedle dalších prostředků je to totiž právě figura Tylera, kterou implicitní autor užívá k pohledu do nitra hlavního hrdiny, a to hned několika způsoby. Při prvním čtení, když ještě recipient neodhalil, že Tyler ve skutečnosti neexistuje, si lze povšimnout, že s Tylerem hlavní postava vede dialogy (uvozená přímá řeč) a fyzické akce, často v přítomném čase, v onom „teď a tady“. V těchto případech se jedná o princip, kterého standardně užívají i scénáristé: chtějí-li vyjádřit „nitro“ postavy, ukazují, jak postava reaguje na vnější podněty. Při druhém čtení, kdy už recipient ví, že Tyler je produkt rozpolcené mysli hlavního hrdiny, získávají tyto interakce úplně jiný význam: hlavní hrdina v zásadě vede dialogy sám se sebou.

Pokud bychom tuto techniku domysleli do důsledků, lze si představit i dílo, které nahlíží do nitra hlavní postavy právě tímto „dialogickým“ způsobem. Implicitní autor by tak k introspektivnímu účinku ich-formu nepotřeboval nutně. V *Klubu rváčů* se však využívá obou technik současně: i ty momenty, kdy Tyler vystupuje jako svébytná, živoucí postava, tedy „scénicky“, jsou stále rámovány do narativní výpovědi hlavního hrdiny. Ve výše citovaném úryvku tak Tyler promlouvá k hrdinovi uvozenou přímou řečí, ale ihned nato interpunkce mizí a Tyler se stává „spolutvůrcem“ či „spoluvypravěčem“ řízené asociace hlavního hrdiny. Stírají se zde literární hranice mezi hlavním hrdinou a Tylerem, oba v citované pasáži splývají jako postavy.

Kromě těchto silně vizuálních, „řízených“ meditací užívá vypravěč i četné, ryze lyrické prostředky, aby vyjádřil abstraktněji laděné emoce. Krátce poté, co se hrdina sestěhuje s Tylerem, nalezne v domě hromádku časopisů *Reader`s Digest* obsahujících články, ve kterých lidské orgány mluví v ich-formě: „Já jsem Jana

---

<sup>42</sup> PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přeložil Richard PODANÝ. Praha: Odeon, 2011, s. 64-65.

Dělohová. Já jsem Joe Prostata."<sup>43</sup> Vypravěč se jich ihned chytí a od téhož momentu začne svou narativní výpověď prokládat obdobně laděnými, neuvozenými replikami: „Tyler se ptá, jestli mi to jako vadí. / **Jsem Joe Svěrák-Žaludkový.** / Ne říkám, je to v pohodě."<sup>44</sup>

V jiném momentu vyprávění, kdy pociťuje značně silnou frustraci z práce, si pro změnu začne skládat vlastní haiku: „*Dělnice vzlétá / I trubci mohou letět / Královna otročí*“<sup>45</sup>. Následně od chvíle, kdy tento postup výpovědi zařadí poprvé, se k němu opakovaně vrací i později. Zdánlivě nahodile se tak haiku vkrádá do proudu jeho vyprávění v reakci na to, jaké emoce právě hrdina prožívá:

„Po té její nahodile záměrné sebevraždě xanaxem v hotelu Regent si ji sice nedovedu představit, jak volá policajty, ale Tyler řekl, že prý by mohlo být fajn přespát dneska mimo dům. Čistě pro případ. / Čistě pro případ, že Marla barák vypálí. / Čistě pro případ, že Marla někam zajde a sežene si bouchačku. / Čistě pro případ, že Marla je pořád v domě. / Čistě pro případ. / Snažím se soustředit. / **Luny bílá tvář / Hvězdy nikdy nezuří / Bla, bla, bla, konec.**“<sup>46</sup>

Všechny doposud uvedené prostředky mají tu vlastnost, že se postupně sčítají se stále se horšícím stavem hlavního hrdiny. V jeho narativní výpovědi se tak mezi sebou mísí vnitřní promluvy s uvozenými i neuvozenými dialogy mezi jím, Tylerem a dalšími postavami; řízené meditace a asociace; líčení událostí i jednání ostatních postav. Zároveň s tím vše vypravěč opakovaně komentuje, hodnotí, zamýšlí se: ať už přímo, nebo s využitím jazykových a lyrizujících slovních hříček. Vnitřní stav hlavního hrdiny se proto značně odráží ve stylu a rytmu jazyka, ale i v rytmu samotné narace. Jako příklad za všechny nám poslouží způsob, kterým vypravěč referuje o svých pracovních cestách v období, kdy zažívá největší problémy se spánkem – tedy v období, kdy se seznámil s Tylerem:

„Probudíte se na mezinárodním letišti Air Harbor. / Při každém vzletu nebo přistání, když se letadlo víc naklonilo na křídlo, jsem se modlil, ať havarujeme. Ten okamžik, kdy bysme mohli umřít, bezmocní a nacpaní do trupu jako lidský tabák, léčí mojí nespavost narkolepsií. / Takhle jsem poznal Tylera Durdena. / Probudíte se na Hareho letišti. / Probudíte se La Guirdiově. / Probudíte se na Loganově. / Tyler pracoval jako promítač v kině. Tyler byl už takový, že mohl dělat jenom noční směny. Když nějaký promítač onemocněl, z odborů volali Tylerovi. / Někteří lidi jsou noční lidi. Někteří lidi jsou denní lidi. Já jsem pracoval jenom ve dne. / Probudil jsem se

<sup>43</sup> PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přeložil Richard PODANÝ. Praha: Odeon, 2011, s. 50.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 76.

na Dullesově. / Když umřete na služební cestě, životní pojistka se vám vyplatí trojnásobně. (...) Probudíte se na Levově letišti. <sup>47</sup>

Celá vypravěčova narativní výpověď je tedy ve svém celku vystavěna takovým způsobem, aby podala ucelený vhled do jeho duše, který nelze oddělovat od samotného příběhu. Protože nakonec je to právě samotný *příběh* se všemi svými existenty<sup>48</sup>, který slouží implikovanému autorovi jako nejvýraznější prostředek k průzkumu vnitřního světa hlavního hrdiny: tedy světa, kterému vládne princip smrti a (sebe)destrukce, jak jsme viděli již v kapitole 3.1.

### 3.3 Shrnutí

Jak jsme viděli, nad příběhem celého románu drží moc jediný vypravěč – hlavní hrdina, který je zároveň vypravěčem nespolehlivým. Ve své narativní výpovědi má implikovaného čtenáře skrze velmi promyšlené techniky. Jeho nespolehlivost je implicitním autorem maskována jako symptom hrdinova psychického stavu, a sama se tak stává nástrojem k pohledu do hrdinovy duše. Kromě ní se k navození „introspektivního účinku“ v díle užívá pestrá škála literárních technik: proudy vědomí, vnitřní monology a řízené asociace se proplétají do jediného celku, mísí se s introspektivami psanými v minulém čase, ale i se scénickými popisy akcí a přímých, uvozených i neuvozených dialogů. Duševní stav hrdiny se díky tomu odráží nejen v rovině diskurzu, ale i v celku příběhu. Příběh totiž implikovaný autor vystavěl podle principu jakési (sebe)destrukce, kterou právě hlavní hrdina intenzivně prožívá. Tomuto principu jsou v narativu podřízeny i ostatní příběhové existenty.

Vrátíme-li se tedy k tvrzením, která jsem formuloval v kapitole 2.1, můžeme konstatovat, že se potvrzují jako pravdivá: Implikovaný autor literární předlohy *Klubu rváčů* vystavěl své dílo způsobem, který na straně recipienta vzbuzuje intenzivní pocit nahlížení do *procesu pozorování myslí hlavní postavy*, díky čemuž zde u recipienta vzniká efekt postupného *poznávání zákonitostí, které této myslí vládou*. Tohoto účinku je dosahováno převážně prací s perspektivou bezejmenného hlavního hrdiny, který se staví do role introspektivního, nespolehlivého vypravěče.

---

<sup>47</sup> PALAHNIUK, Chuck. Klub rváčů. Přeložil Richard PODANÝ. Praha: Odeon, 2011, s. 19.

<sup>48</sup> Podle terminologie, které užívá CHATMAN (2008): tedy postavy, události, prostředí ad.

## **4. Metody introspektivního, nespolehlivého vyprávění ve filmové adaptaci *Klubu rváčů***

Na následujících stránkách se pokusím rozebrat metody introspektivního, nespolehlivého vyprávění ve filmu *Klub rváčů* režiséra Davida Finchera. Snímek můžeme považovat za velmi věrnou adaptaci původního románu. Vypráví v jádru stejný příběh bezejmenného hlavní hrdiny, fiktivní svět ovládá totožný princip „(sebe)destrukce“, a stejně jako literární předloha, se tak i film pokouší nahlédnout do hrdinovy rozpolcené, sebezničující duše. V centru mé pozornosti však nebude porovnání rozdílností samotného příběhu a jednotlivých existentů románové a filmové verze *Klubu rváčů*. Zaměřím se především na rovinu diskurzu, tedy na způsob, jakým tvůrci převedli introspektivní a nespolehlivé postupy do filmového média. Jestli-že je původní román psán v první osobě a hlavní hrdina v něm figuruje zároveň jako dominantní vypravěč příběhu, musíme si nejprve položit otázku, kdo je vypravěčem filmu.

### **4.1 Vyprávět film: subjektivní hledisko vypravěče**

Jak jsem nastínil v úvodní části této práce, u filmového média bývá (i v základních scenáristických „kuchařkách“) zdůrazňována ta vlastnost, že především ukazuje: filmový příběh je divákovi předkládán „přímo“, odehrává se před jeho očima prostřednictvím kamery, aniž by se v divákovi nutně probouzel pocit, že existuje někdo, kdo mu příběh vypráví. Narativy, které usilují o „iluzi přímého vnímání děje“, Chatman nazývá jako „nevyprávěné“<sup>49</sup>, jejich vypravěč je „skrytý“.

Zde je nutné poznamenat, že tato iluze není výlučnou výsadou filmu. Pokouší se o ni i divadlo nebo Chatmanem často uváděný balet, ale také literatura. Nahlédneme-li do literární historie, objevíme nemálo příkladů děl, která se skrze literární prostředky snaží ve čtenáři navodit silně vizuální či scénický dojem onoho „tady a teď“, a to napříč různými epochami, dokonce i z doby, kdy ještě o filmu nemohla být řeč. Např. v antické rétorice se rozvinula technika ekfráze, tedy snaha vylíčit literárními prostředky určitou skutečnost způsobem, který ji recipientovi takřka „předvádí před očima“. Svou silnou stopu tato technika zanechala i v antických románech: za příklad si můžeme vzít úvodní scénu Héliodórových

---

<sup>49</sup> Viz. CHATMAN (2008), s152-204.

*Příběhů aithiopských*, „která de facto představuje živý obraz“<sup>50</sup>. Sylva Fischerová v případě řeckých antických románů hovoří mimo jiné o „toposu divadla a obrazu“<sup>51</sup>.

Do antiky zde odbíhám zcela záměrně, abych ukázal, že problematika vyprávění je složitější, než jak ji podává Syd Field citovaný v úvodu této práce. Jestliže Field tvrdí, že v románu se „děj odehrává uvnitř hrdinovy hlavy, ve vnitřní krajině (mindscape) dramatické akce,“<sup>52</sup> musíme poznamenat, že se nejedná o samozřejmou vlastnost románu, ale pouze o jeden z prostředků, kterými literatura disponuje. Obdobně složitější situace panuje i u filmu: skutečnost, že klíčovou roli ve vyprávění hraje kamera, nutně neznamená, že ve filmu jdeme vždy pouze po „vnějším“ povrchu a nikdy nás nezajímá subjektivní pohled postavy. Právý opak dokazuje právě filmová adaptace *Klubu rváčů*.

Jak píše Chatman, v případě nevyprávěných příběhů se „skrytým“ vypravěčem je užitečné pracovat s pojmem hlediska<sup>53</sup>: „Přístup do vědomí postavy je standardním vstupem do jejího hlediska, obvyklým a nejrychlejším prostředkem, jehož pomocí se s postavou identifikujeme. Obeznamenost s jejími myšlenkami nám zajišťuje intimní spojení s ní.“<sup>54</sup> V souvislosti s filmem dále podotýká: „Filmy skýtají narativům nové zajímavé možnosti manipulace s hlediskem, neboť nedisponují jen jedním, nýbrž dvěma simultánními informačními kanály, vizuálním a auditivním (v auditivním nejen hlasy, ale i hudbu a zvuky).“<sup>55</sup> Ve vizuální složce filmu hledisko udává už postavení kamery. Ta může přímo simulovat pohled postavy a vyvolávat v divákovi pocit, že se díváme jejíma očima, pokud kamera kopíruje umístění herce; ale i v těch případech, kdy tvůrci nezachází takto daleko, nabízí se další možnosti:

„Celý film může před našima očima proběhnout v naprosté vizuální objektivitě, aniž se kamera jakýmkoliv způsobem identifikuje s nějakou postavou. Jakékoliv naše ztotožnění s protagonistou pramení z tematické empatie nebo třeba pouze z faktu, že se před kamerou vyskytuje častěji než kdokoli jiný. Chce-li však režisér zdůraznit hledisko nějaké postavy, má dvě možnosti. Herce lze do filmového obrazu umístit takovým způsobem, aby to

---

<sup>50</sup> Viz FISCHEROVÁ, S.: „Antický milostný román: Formule a její inovace“. In: Fischerová, S., Starý, J. (eds.): *Starodávné bejlí. Obrisy populární a brakové literatury ve starověku a středověku*. Praha, FF UK 2016, s. 93.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 85–126.

<sup>52</sup> FIELD (2007), s.15.

<sup>53</sup> Termín „hledisko postavy“ v této práci užívám v tom smyslu, jakým ho chápe právě Chatman, viz. kapitoly „Hledisko a jeho vztah k narativnímu hlasu“ a „Hledisko ve filmu“ IN: CHATMAN (2008).

<sup>54</sup> CHATMAN (2008), s.166.

<sup>55</sup> CHATMAN (2008), s.165.

zesílilo naše sepětí s ním. Například se mohou jeho záda nebo boční profil objevit na úplném okraji plátna. [...] Druhá (neboli „montážní“) konvence používá jednoduchý motivický střih (match-cut): jestliže se v prvním záběru postává dívka mimo obraz, doleva nebo doprava, dopředu nebo dozadu, a pak následuje střih na další scénu v jejím zorném poli, předpokládáme, že postava vidí tuto věc z tohoto percepčního hlediska. A že my ji vidíme s ní.“<sup>56</sup>

Ve filmové adaptaci *Klubu rváčů* můžeme najít celou řadu přesně takových momentů, kdy se ve vizuální rovině nabízí hovořit o „subjektivním hledisku hlavního hrdiny“: kamera s ním skutečně zůstává takřka v každém obraze a match-cutu je využíváno velmi hojně (časté polodetaily na hlavního hrdinu, který se někam dívá, po kterých následují přestřihy na to co, co nebo koho hlavní hrdina vidí, následované protipohledem, jak hrdina reaguje). Čí hledisko ale kamera evokuje, když se obraz vynořuje z odpadkového koše v kanceláři, nebo když přejíždí po nábytku v bytě, ke kterému jsou postprodukčním trikem přiřazovány popisy z katalogu obchodního domu Ikea?

Uvedu ještě zřetelnější příklad. V úvodní sekvenci sledujeme abstraktní, postprodukční animace, přes které jsou nasazeny titulky. S postupem času je stále zjevnější, že animace představují postupně se oddalující mikrodetail buněčných struktur, který přechází na povrch opocené kůže, volně se přesouvá po hlavní zbraně, až konečně vidíme ústa, hlavu, polodetail hlavního hrdiny. Nezřetelný Tyler mu drží pistoli v ústech, zatímco hlavní hrdina sedí přivázaný na židli. Dále sledujeme, jak kolem něj postava Tylera prochází až k oknu, ke kterému hrdina sedí zády. Přestřihne se na detail tváře hlavního hrdiny, který se za Tylerem ohlédne a následuje jakýsi match-cut na to, co má hrdina vidět – tedy v podstatě protipohled, v němž Tyler stojí u okna. Záběr je však komponován z vnějšku budovy, ačkoliv se hrdina nachází uvnitř, a Tylera vidíme nezřetelně přes sklo tak, aby mu nebylo vidět do tváře. Následně nezřetelná postava Tylera za oknem skloní hlavu a kamera se trikem začne „propadat“ od budovy městem směrem dolů až do podzemního parkoviště, kde stojí dodávka s nachystanými výbušninami, a odtud pokračuje dále. Čí hledisko v tento moment sledujeme, jestliže víme, že hlavní postava sedí v ohrožení svého života opocená uvnitř budovy, zatímco se kamera – s notnou mírou nadsázky – toulá kdesi po venku?

Odpověď se ukrývá právě v auditivní složce filmu. Simultánně s kamerou k nám během scény doléhá výrazný, vyprávějící hlas. Víme, že patří hlavnímu

---

<sup>56</sup> CHATMAN (2008), s.166.

hrdinovi, jenže ten ve scéně mlčí, popřípadě mumlá, protože má v ústech zbraň. Hlas při tom k recipientovi promlouvá jako kdyby z jiného času a až příliš poklidně na to, že hlavní hrdina čelí nebezpečí smrti. Komentuje hrdinovo jednání a oplývá četnými informacemi o výbušninách, které následně či takřka souběžně s ním kamera ukazuje. Jinými slovy: hlas hlavního hrdiny nám vypráví příběh. A právě v zájmu tohoto hlasu kamera (ale i střih a další efekty) po celou dobu filmu vystupuje: ukazuje jeho úhel pohledu. Domnívám se proto, že je na místě hovořit o *subjektivním hledisku vypravěče*. A jestliže se po obsahové stránce jeho celková narativní výpověď (jak ve vizuální, tak v auditivní rovině) ve velké míře shoduje s příběhem vypravěče románové předlohy *Klubu rváčů*, s čím jiným se zde setkáváme, pokud ne s překladem literární ich-formy do ich-formy filmového média?

Z pohledu literární či filmové teorie bychom obě tyto vypravěčské složky (voice-over, tedy vypravěčský hlas v rovině auditivní; kamera, střih a postprodukční efekty v rovině vizuální) mohli v rámci analýzy diskurzu pojímat samostatně. Jestliže ale kamera slouží primárně zájmům vypravěčskému hlasu, na straně recipienta vzniká výrazný, ucelený dojem, či přesněji *iluze jednoty vypravěče*, které je dosahováno součinností hned několika filmově-narativních prostředků. Primárním zájmem této vypravěčské spolupráce v obou rovinách je introspektivní, nespolehlivé vyprávění v duchu literární předlohy.

## **4.2 Obraz ve službě nespolehlivého vypravěče**

Obdobně jako v literární předloze, nejvýraznější vyprávěcí hlas tedy patří hlavnímu hrdinovi. K recipientovi doléhá v podobě voice-overu v auditivní složce filmu a musíme ho odlišovat od replik, které ve scénách zaznívají z úst hlavního hrdiny jakožto postavy v rovině příběhu. Disponuje totiž znatelně větším množstvím informací (např. předem vypovídá o charakterech postav, se kterými se hlavní hrdina coby postava teprve setkal), a ačkoliv promlouvá vždy v ich-formě, činí tak z emocionálního odstupu, který často neodpovídá emočnímu prožívání postavy (např. již v úvodní, značně vyhocené scéně, jak jsme viděli v předchozí podkapitole). Nelze ho proto zaměňovat s přímým napodobením procesu hrdinova myšlení, ačkoliv jeho myšlenky pro diváka někdy komunikuje. Dělá to ale z jasně dané pozice vypravěče v rovině diskurzu. Jeho hlavním účelem je přednést ucelenou narativní výpověď, nad kterou drží nezpochybnitelnou moc: Jestliže se ve filmové adaptaci *Klubu rváčů* v úvodní scéně stejně jako v předloze



ocitáme na konci příběhu, kdy Tyler drží bouchačku u hlavy hlavního hrdiny, je to právě tento vypravěč, kdo se rozhodne scénu „zastavit“ a vrátit se zpět do momentu, kde to všechno začalo. Následně nám vypravěč představí Boba a sdělí recipientovi, že Bob trpí rakovinnou varlat, že mu kvůli nadměrnému užívání steroidů narostla velká prsa, jaké to je pro hlavního hrdinu pokládat mezi ně svou ubrečenou tvář – a v tomto duchu pokračuje.

I ve filmové adaptaci tak vyprávění, které následuje po úvodní scéně, představuje retrospektivu vypravěčského hlasu o tom, jak se hlavní hrdina do tohoto výchozího bodu dostal. Také zde hraje klíčovou roli Tyler: vypravěčský voice-over ho exponuje v rozporu s normou fiktivního světa vybudovaného implicitními autory (Tyler a hlavní hrdina jsou jedna a tatáž osoba); lze ho proto označit za vypravěče nespolehlivého. Obrazová složka filmu při tom postupuje ve shodě s ním, de facto ilustruje, co vypravěč říká, a plně se podřizuje jeho „nespolehlivým záměrům“. Nabízí se tedy totožná otázka, kterou jsme si kladli již u předlohy: co způsobuje, že divák filmu přijímá Tylerovu existenci, aniž by celou pointu prohlédnul?

#### **4.2.1 Techniky „matení“ diváka**

I v případě filmové adaptace leží klíč k zodpovězení této otázky ve hře s konvencí. Divák se s Tylerem setkává na plátně jakožto se suverénní postavou, vidí ho interagovat s hlavním hrdinou, ale i s ostatními postavami „na filmové scéně“ prostřednictvím akcí a dialogů, vypravěč o něm referuje jako o postavě apod. Recipient – ve shodě se svými předpoklady a očekáváním stran filmového média – tedy nemá důvod, proč by zpochybňoval Tylerovu existenci. Oproti literatuře má navíc Tylera „přímo před očima“: samotný tento fakt umocňuje divákovo předporozumění a oslabuje jeho případná podezření. Nicméně, jak již zaznělo při pojednání románové verze *Klubu rváčů*, implicitní autoři Tylera stvořili jako neexistující osobu, tedy jako produkt rozpolcené mysli hlavního hrdiny, a divák je s tímto faktem neustále konfrontován skrze četné náznaky.

Celou řadu z nich autoři snímku převzali z předlohy a vystavěli je na stejném principu. Věta „Vím to, protože to ví Tyler“ zůstala převedena do voice-overu; hlavní postava na úrovni příběhu disponuje stejným typem informací, ale i schopností jako Tyler; oba velmi často vystupují společně apod. Ve filmovém zpracování obzvláště vynikne scéna, kdy hlavní hrdina sám sebe zbije do krve

před svým šéfem, aby ho mohl vydírat kvůli platu a nechodit do práce. Hrdina začne šéfa zastrašovat a obdobně jako v předloze nám vypravěč ve voice-overu sdělí, že se mu v tu chvíli z úst linula Tylerova slova. Ačkoliv scéna nachází svůj přímý protiklad v románu, ve vizuálním převedení do filmové řeči působí ještě nápadněji a neuvěřitelněji: vidíme-li v obraze postavu, která se sama se sebou popere (obdobným způsobem jako dříve s Tylerem!), recipientovo vžití se do situace je umocněno vizuálními efekty, triky a falešnou krví. Vypravěč bolest nemusí líčit skrze slovo, divák ji vycítí přímo z herecké akce, která se odehrává před jeho očima v reálném čase, a přesto mu na první shlédnutí nemusí nutně připadat podezřelá: vnímá ji v kontextu vykloubeného, přehnaného světa *Klubu rváčů* a s diváckým očekáváním, které v něm vypěstovaly jiné akční filmy.

Do filmového kontextu tak byly převzaty a rozvedeny rovněž techniky, kterými vypravěč nespolehlivost svého vyprávění maskuje. Ironie narativu lze opět vykládat dvojznačně tím způsobem, že zapadají do logiky příběhu či žánru, popřípadě se tváří jako excentrické výstřelky postav – stejně jako v románu. Implicitní autoři však museli domyslet do důsledků některé situace a přizpůsobit je filmovému médiu, aby nehrozilo provalení pointy. Nikdy proto nenastane situace, při které by Tyler a hlavní hrdina bok po boku čelili Marle společně a vedli s ní oba přímý dialog. Tyler se před ní raději schová do sklepa, případně instruuje hlavního hrdinu v její nepřítomnosti, co jí má říct. Pokud se v obraze nachází více postav současně s hlavním hrdinou i Tylerem, dialogy se vedou takovým způsobem, aby mluvil pouze jeden z nich, popřípadě aby nebylo jasné, na koho z nich se třetí postava obrací apod.

Některé z těchto technik „matení diváka“ však byly posíleny. S postavou Marly se i v adaptaci zachází jako s jakousi „falešnou stopou“. Vypravěč ve voice-overu už v úvodní scéně tvrdí, že všechny ty šílené události s ní mají jistou spojitost, později prohlašuje, že je lhářka. Naznačuje rovněž cíleně matoucí domněnku, že možná ona je tou postavou, která neexistuje: kromě slovního komentáře tak ale činí i obrazem. Jako příklad za všechny uveďme scénu, v níž se Marla při dialogu s hlavním hrdinou zastaví uprostřed silnice, kolem ní projíždějí z obou stran auta, ale ona bez jakéhokoliv strachu, že ji někdo přejede, poklidně stojí. Vypravěč ve voice-overu v tutéž chvíli poznamená repliku z předlohy, že její životní filozofie spočívá v tom, že by mohla kdykoliv umřít, ale tragédie v tom, že nikdy neumírá. Výsledný dojem vyvolává v recipientovi pocit, že by Marla mohla

být jakýmsi imaginárním duchem, již zesnulou postavou, ačkoliv je to ona, kdo je skutečný, nikoliv však Tyler.

Za zvláštní pozornost stojí sofistickované ironie narativu, které v předloze svou přímou oporu nenacházejí právě proto, že vychází ze samotné podstaty filmového média. Již v expozici, kdy se představuje hlavní hrdina, jeho svět a vztahy, ale kdy se stejně tak ustavuje i povaha fikčního světa vůbec, si pozorný divák na několika místech může povšimnout nenápadného triku. Například když stojí hlavní hrdina v práci u kopírek, vykonává rutinní a nudnou kancelářskou práci, tedy kopíruje nějaké dokumenty, načez se zahledí kamsi do prázdna. V tu chvíli v obraze na zlomek vteřiny „problíkne“ postava Tylera. Trvá to tak akorát dlouho, aby si toho recipient ještě mohl (ale nemusel) povšimnout, a zároveň příliš krátce na to, aby se nad tím pozastavil. Podobná situace se několikrát zopakuje. např. v podpůrné skupině nebo když hlavní hrdina vyhledá pomoc psychiatra. Všechny tyto ironické momenty jsou přítom ve vizuální rovině filmu komponovány výše uvedeným match-cutem: nastavuje se zde hledisko hlavního hrdiny v rovině příběhu, a ironie narativu se tak opět maskuje jako psychické rozpoložení postavy. Avšak ve chvíli, kdy se hrdina ocitá na letištním eskalátoru, a kamera z něj naprosto drze „švenkne“ na protijedoucího Tylera, přičemž vypravěč položí rétorickou otázku, zda je možné probudit se jako někdo jiný, můžeme hovořit o více než zjevném „ironickém pomrkávání“.

Tyto scény představují jasný důkaz, že všechny filmové, vypravěčské složky jednájí ryze v zájmu nespolehlivého vypravěče. Bourá se zde pomyslná čtvrtá stěna, což se nejvíce projeví v momentu, kdy se vypravěč rozhodne zastavit vyprávění se slovy „Let me tell you something about Tyler Durden“. Hlavní hrdina zde ve vizuální složce filmu odhodí svou roli postavy a plně se vžije do role vypravěče. Zahledí se přímo do kamery, začne diváka přímo adresovat a společně s Tylerem mu ukazují, jak si Tyler přivydělává jako promítač, který si dlouhé noční směny krátí tím, že do promítaného, filmového pásu v kině vlepuje okýnka z pornofilmů. Vypravěč zde tak de facto přiznává, že mezi jeho obliby patří manipulovat filmové publikum. Příběhová realie z původní literární předlohy, kde Tyler dělá totéž, tak získává převedením do filmové adaptace zcela nový význam.

#### 4.2.2 Metody filmového, introspektivního vyprávění

Co se týče metod, kterými autoři snímku navozují v recipientovi introspektivní účinek, řadu z nich jsem již nastínil výše. Ve vizuální rovině filmu se především jedná o důslednou (a v této práci již pojednanou) práci s hlediskem. Již v románové předloze jsme se setkali s přímými, scénickými prostředky (dialogy a akce postav): tento způsob nahlížení „do duše“ hlavního hrdiny byl však ve filmové adaptaci značně posílen vzhledem k povaze filmu jakožto média. Hlavního hrdinu má recipient takřka neustále na očích, o jeho nitru, aktuálních náladách a rozpoložení vypovídá způsob, kterým reaguje v konkrétních situacích a na konkrétní postavy: kdykoliv je smutný, naštvaný, rezignovaný, nevyspalý, vidíme to v přímé herecké akci (scéna, kdy nemůže usnout a bezduše kouká na televizi; moment, kdy vyhledá psychiatra a sám mu sdělí, že trpí). Podobně jako v románu je jeho rozpolcenost či „vnitřní souboj“ ztělesněn postavou Tylera. Díky tomu, že se film odehrává v čase, můžeme navíc doslova pozorovat i přímý, vizuální vývoj hlavního hrdiny. Společně s tím, jak se zhoršuje jeho psychický stav a Tyler získává větší a větší kontrolu nad jeho duší, promítá se to do hrdinova těla: z upraveného, čistého muže v košili se v průběhu vyprávění stává muž vyčerpaný, otlučený, ve špinavém oblečení. Jeho psychický stav se tak zrcadlí v zájmu implicitních autorů v rovině příběhu a promítá se do celé mizanscény (namísto „nablýskaného“ bytu jako z katalogu se hrdina přesouvá do stále zaneřáděnějšího domu, ve kterém squotuje Tyler apod.). I snímek tak usiluje o zobrazení „uměle“ vytvořeného fiktivního světa, kterému vládne princip (sebe)destrukce hlavního hrdiny. Introspektivního účinku je dosahováno celkem příběhu se všemi příběhovými existenty včetně zápletky.

Auditivní rovina filmu, zejména pak vypravěčský voice-over, umožnila tvůrcům do filmového díla převést ale i metody, které bývají považovány za ryze literární. Díky nim má recipient možnost nahlédnout i do abstraktněji laděných emocí, myšlenek a nálad hlavního hrdiny. Ve zmenšené míře tak byly ve snímku zachovány i specifické literární hříčky (např. přirovnávání vnitřních stavů hrdiny podle vzoru z časopisů *Reader`s Digest* zůstalo ve voice overu zachováno, pouze se značně snížila jeho četnost; haiku však vymizelo úplně). Ve snímku se dokonce zachovaly i techniky „řízené meditace“, mimo jiné díky tomu, že se v jejich případě nejedná pouze o diskurzivní metodu, ale o suverénní součást příběhu. Při řízené

meditaci v podpůrné skupině se vypravěčský hlas z voice-veru zcela odmlčí, meditace je celá zobrazena přímými, filmovými prostředky.

Jinak je tomu ale v případě scény, kdy Tyler nasype na hrdinovu ruku louh. Za účelem zprostředkování pocitu bolesti by filmoví tvůrci nemuseli využívat verbálních způsobů (tj. z románové předlohy převzaté „Nemysli na slova řezavá ani tělo ani tkáň ani zuhalnatělá.“), bohatě by si vystačili s tím, že recipient vidí drastickou scénu, při které hlavní hrdina zažívá bolest. A přesto se i tyto slovní výzvy převedly do voice-overu vypravěčského hlasu. Toto rozhodnutí lze zdůvodnit dvěma způsoby: jednak ho lze považovat za jakousi „úlitbu“ literární předloze (vypravěčský hlas je zde doprovázen ilustračními záběry knihy), jednak vypovídá o obecnější snaze vypravěče komunikovat i hrdinovy myšlenky, čehož se ostatně vypravěčský hlas dopouští ve své narativní výpovědi i na řadě dalších míst. Tuto snahu však nelze z jeho „nadřazené“ pozice chápat jako přímou simulaci hrdinova myšlení, jedná se spíše o „zpětnou výpověď“ o tom, co si hrdina v tu či onu chvíli myslel, byť i tento rozdíl se místy stírá.

### **4.3 Shrnutí**

Z dosud uvedeného tedy vyplývá, že i v případě filmové adaptace *Klubu rváčů* máme co dočinění s nespolehlivým, introspektivním vyprávěním. Autoři snímek vystavěli způsobem, který na straně recipienta vzbuzuje pocit nahlížení do procesu pozorování mysli hlavního hrdiny, a recipient tak poznává zákonitosti, které této mysli vládou (zejména „sebe-destruktivní“ princip fiktivního světa).

Tohoto účinku je dosahováno skrze četné vyprávěcí techniky jak v auditivní, tak ve vizuální složce filmu. Vypravěčské složky vystupují ve vzájemné spolupráci a v souladu se zájmy nespolehlivého, vypravěčského hlasu, který zaznívá prostřednictvím voice-overu. Domnívám se proto, že se zde setkáváme s „překladem“ původně literární ich formy do prostředků filmového média. Vypravěčský hlas je zcela jasně identifikovatelný s hlasem hlavního hrdiny v rovině příběhu. Na rozdíl od něj však k recipientovi promlouvá z většího odstupu, disponuje větším množstvím informací, a často s divákem manipuluje s využitím ostatních prostředků vyprávění. Jeho nespolehlivost v rovině diskurzu je však – obdobně jako v literární předloze – maskována jako psychický stav hrdiny v rovině příběhu, čímž se podílí na celkovém vykreslení hrdinovy „rozpolcené duše“.

## 5. Závěr

Ve své práci jsem se pokusil pojednat metody introspektivního, nespolehlivého vyprávění ve filmu a literatuře na příkladu románu *Klub rváčů* Chucka Palahniuka a jeho stejnojmenné, filmové adaptace režiséra Davida Finchera. Abych předešel úskalím, která by mohla vyvstat při srovnávání těchto dvou velmi odlišných médií, rozhodl jsem se k celému problému přistupovat z hlediska strukturalistických, naratologických premis Seymoura Chatmana. Díky tomu, že Chatman literaturu i film chápe jako dvě různé, diskurzí manifestace narativu, se jeho pojmový aparát osvědčil při analýze obou těchto uměleckých forem.

Na základě rozboru jak románové, tak i filmové verze *Klubu rváčů* vyšlo najevo, že se potvrdily mé předpoklady, které jsem formuloval v závěru kapitoly 2.1. Autoři v obou případech svá díla vystavěli takovým způsobem, aby ve čtenářích či divácích vzbudili dojem, že se účastní procesu pozorování myslí hlavní postavy, a nahlédli tak do zákonitostí, které této myslí vládnu. V obou případech tohoto účinku docílili převážně prací s perspektivou bezejmenného, hlavního hrdiny, který se v rovině diskurzu stavěl do role introspektivního, nespolehlivého vypravěče. Konkrétní podoba jeho funkce jakožto vypravěče se však v obou dílech po formální stránce lišila, ačkoliv sledovala v zásadě shodné cíle a dosahovala podobných výsledků.

V románové verzi *Klubu rváčů* držel nad příběhem moc jediný vypravěč-hlavní hrdina prostřednictvím literární ich-formy. Ve filmové verzi *Klubu rváčů* byl příběh odvyprávěn součinností několika různých, vypravěčských složek jednak v rovině auditivní (zejm. vypravěčský hlas hlavního hrdiny v podobě voice-overu), jednak v rovině vizuální (kamera, střih, postprodukční efekty apod.). Jak jsem se ale pokusil dokázat v kapitole 4, tyto složky vystupovaly ve vzájemné spolupráci, jednaly především v zájmu nespolehlivého a introspektivního vypravěčského hlasu, a na straně recipienta tedy vzbuzovaly dojem iluze jednoty vypravěče. Ačkoliv díky tomu můžeme hovořit o „překladu“ původně literární ich-formy do prostředků filmového média a vypravěčský hlas i zde lze identifikovat s hlasem hlavního hrdiny, na úrovni diskurzu se v případě filmové adaptace setkáváme s vyšší mírou vypravěčského odstupu. I přesto však obě díla podávají velmi ucelený pohled do rozpolcené duše hlavního hrdiny, plně v souladu

se základním principem fiktivního světa, a to s principem (sebe)destrukce. Vypravěčská nespolehlivost v rovině diskurzu se v obou případech maskuje jako symptom psychického stavu postavy v rovině příběhu, a sama tak slouží introspektivním cílům.

Jsem si vědom faktu, že mnou předložená zkoumání vyvolávají další otázky, na které zde v této práci již nezbyl prostor, ani nebyly předmětem jejího primárního zájmu. Svou pozornost by si jistě zasloužil detailněji pojatý průzkum důsledků, které zvolené narativní techniky v rovině diskurzu měly na příběhovou rovinu obou děl, a k jakým změnám v příběhu došlo především ve filmové adaptaci. Na příkladu *Klubu rváčů* se nám podařilo vyvrátit některé z předsudků, které stran literární či filmové formy často panují, ale nabízí se otázka, jak je tomu u jiných, typově podobných filmů. Právě na tuto problematiku bych se proto rád v budoucnu zaměřil.

## 6. Zdroje

### 6.1 Rozebíraná díla

#### Románová předloha:

PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přeložil Richard PODANÝ. Praha: Odeon, 2011.

#### Filmová adaptace:

##### Klub rváčů

Režie: David Fincher

Země: USA / Německo

Rok: 1999

Minutáž: 139 min

Scénář: Jim Uhls

Kamera: Jeff Cronenweth

Hudba: The Dust Brothers

Hrají: Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham Carter, Meat Loaf, Jared Leto, Zach Grenier, Holt McCallany, Eion Bailey, Richmond Arquette a další.

### 6.2 Sekundární literatura

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Vyd. v ČR 2. Překl. Tereza BRDEČKOVÁ a Jiří DĚDEČEK. Praha: Limonádový Joe, 2014.

CASTANIEN, D. (1958). *Introspective Techniques in "Doña Bárbara"*. *Hispania*, 41(3), 282-288.

CULLER, Jonathan D. *Krátký úvod do literární teorie*. Druhé rozš. vyd. Přeložil Jiří BAREŠ. Brno: Host, 2015.

CULLER, Jonathan D. *Studie k teorii fikce*. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005.

FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky*. V Praze: Rybka, 2007.

FISCHEROVÁ, Sylva: „Antický milostný román: Formule a její inovace“. In: FISCHEROVÁ, Sylva, STARÝ, Jiří (eds.): *Starodávné bejlí. Obrysy populární a brakové literatury ve starověku a středověku*. Praha, FF UK 2016.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.

CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008.



MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDÁK, ed. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012.

NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host, 2006.

### **6.3 Elektronické zdroje**

Heslo „introspection“. In: *britannica.com* [on-line]. [cit. 3.8.2021].  
Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/introspection>

### **6.4 Další primární literatura**

Scénář filmu *Kočár do Vídně* (rež. Karel Kachyňa, 1966) vycházející z literární předlohy Jana Procházky:

PROCHÁZKA, Jan; KACHYŇA, Karel: *Vůz*. Filmové studio Barrandov, 1965.