

# Naratološka analiza odabranih proza Bohumila Hrabala i njihovih filmskih adaptacija

---

Vokal, Josipa

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:163450>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-19**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA ZAPADNOSLAVENSKE JEZIKE I KNJIŽEVNOST

Diplomski studij Češki jezik i književnost

Prevoditeljsko-kulturološki smjer

**Naratološka analiza odabranih proza Bohumila Hrabala i njihovih filmskih adaptacija**

Diplomski rad

**Josipa Škiljić**

Mentor:

Izv. prof. dr. sc. Matija Ivačić

Zagreb, rujan 2024.

UNIVERZITA V ZÁHŘEBU

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ODDĚLENÍ PRO ZÁPADOSLOVANSKÉ JAZYKY A LITERATURY

Magisterské studium Český jazyk a literatura

Překladatelsko-kulturologické zaměření

**Naratologický rozbor vybraných próz Bohumila Hrabala a jejich filmových zpracování**

Diplomová práce

**Josipa Škiljić**

Vedoucí:

Izv. prof. dr. sc. Matija Ivačić

Záhřeb, září 2024

UNIVERSITY OF ZAGREB

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

DEPARTMENT OF WEST-SLAVIC LANGUAGES AND LITERATURES

Graduate study programme Czech language and literature

Emphasis on Translation and Cultural Studies

**Narratorical analysis of selected prose by Bohumil Hrabal and their film adaptations**

Diploma thesis

**Josipa Škiljić**

Mentors:

Izv. prof. dr. sc. Matija Ivačić

Zagreb, September 2024

## **Izjava o akademskoj čestitosti**

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je ovaj rad rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na istraživanjima te objavljenoj i citiranoj literaturi. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio rada nije korišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

---

(potpis)

## Sadržaj

1. Uvod .....	1
2. Čehoslovački novi val i odabrana prozna djela Bohumila Hrabala .....	3
3. Filmska adaptacija književnog djela.....	6
4. Naratologija.....	9
5. Elementi naratološke analize.....	10
5.1. Vrijeme .....	10
5.2. Likovi .....	11
5.3. Pripovjedač .....	13
5.4. Fokalizacija.....	14
5. Naratološka analiza kraćeg romana <i>Strogo kontrolirani vlakovi</i> i njegove filmske adaptacije .....	17
5.1 Naratološka analiza kraćeg romana <i>Strogo kontrolirani vlakovi</i> .....	17
5.2 Analiza filmske adaptacije kraćeg romana <i>Strogo kontrolirani vlakovi</i> .....	20
6. Naratološka analiza zbirke pripovijetki <i>Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti</i> i njezine filmske adaptacije.....	22
6.1. Naratološka analiza zbirke pripovijetki <i>Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti</i> .....	22
6.2. Analiza filmske adaptacije zbirke pripovijetki <i>Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti</i> .....	26
7. Zaključak.....	29
8. Literatura.....	30

## 1. Uvod

Filmsko stvaralaštvo je uvelike povezano s književnim, a njihov međudnos moguće je primijetiti u području filmske adaptacije književnog djela. Kako bismo mogli proučavati adaptaciju bilo kojeg literarnog predloška, potrebno je upoznati se s naratologijom i elementima naratološke analize. Naratologija se definira kao „[...] teorija narativa, narativnih tekstova, slika, spektakla, događaja; kulturni artefakti koji 'pričaju priču'“ (Bal 1999:3). Cilj moga rada je provesti naratološku analizu odabranih prozних djela Bohumila Hrabala i njihovih filmskih adaptacija. Kada se govori o filmskoj adaptaciji književnoga predloška, vrlo često se spominje termin vjernosti. Vjerna ekranizacija literarnog predloška podrazumijeva da je filmska adaptacija uspjela realizirati osnovne narativne, tematske i estetske odlike predloška. Povezani cilj rada je stoga istražiti jesu li ekranizacije odabranih Hrabalovih proza uspjele prenijeti značajke i osnovne karakteristike predloška na filmsko platno i možemo li za njih reći da su vjerne filmske adaptacije literarnog predloška.

Bohumil Hrabal je ostavio iza sebe značajni opus i mnogi njegovi romani i pripovijetke su adaptirani i ekranizirani. U ovome će se radu posebna pažnja posvetiti Hrabalovim prozним djelima *Ostře sledované vlaky (Strogo kontrolirani vlakovi)* i *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet (Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti)* te njihovim ekranizacijama *Ostře sledované vlaky (Strogo kontrolirani vlakovi, 1966.)* i *Skřivánci na niti (Ševa na žici, 1969.)*. Navedena dva književna teksta i njihove adaptacije odabrane su zbog nekoliko poveznica. Osim što su objavljene iste godine (1965.) te što je oba filma režirao poznati češki redatelj Jiří Menzel, zajednički im je prikaz političke realnosti koja u drugoj polovici 60-ih godina u Hrabalovim tekstovima dopijeva u prvi plan. Hrabal ovim književnim tekstovima iza sebe ostavlja poetiku pabitelja i antijunake koji se nalaze na margini društva i svoje vrijeme provode u pivnicama ne protiveći se režimu. Pažnju počinje posvećivati novom motivu – političkoj realnosti. *Strogo kontrolirani vlakovi* i *Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti* su društveno-politički angažirani tekstovi koji se, svaki na svoji način, protive nametnutom režimu – komunizmu. Tako se u središtu radnje nalaze obični ljudi, ponekad s ruba društva, i njihove svakodnevne brige u vrijeme kada je rat ulazio u sve sfere života i utjecao na karakter ljudi.

Kao teorijski okviri poslužila je relevantna literatura o procesu filmske adaptacije literarnog predloška. U tu svrhu korištene su knjige Željka Uranovića i George Bluestona te

članak „Teorija i praksa filmske ekranizacije“ Roberta Stama. Za razumijevanje naratologije te elemenata naratološke analize najviše se koristila knjiga *Uvod u naratologiju* Maše Grdešić. Kako bi se shvatili važnost i utjecaj Bohumila Hrabala na češku književnost te političku situaciju u vrijeme kada su odabrana prozna djela nastala koristile su se knjige *Panorama češkého filmu* Luboša Ptáčka te *Československá nová vlna* Petera Hamesa.

Rad je strukturiran u sedam tematskih cjelina. Prvo poglavlje jest uvod u kojem se ističu glavni ciljevi rada. Drugo poglavlje donosi pregled čehoslovačkog novog vala i Hrabalovih odabranih pripovijetki i njihovih ekranizacija. U trećem poglavlju objašnjava se proces filmske adaptacije književnog djela. Četvrto poglavlje donosi definiciju naratologije, dok se u petom poglavlju iznose četiri najvažnija elementa naratološke analize. U šestom i sedmom poglavlju prelazi se na samu naratološku analizu kraćeg romana *Strogo kontrolirani vlakovi* i pripovijetki iz zbirke *Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti* te njihovih filmskih adaptacija.



## 2. Čehoslovački novi val i odabrana prozna djela Bohumila Hrabala

Bohumil Hrabal rođen je u Brnu 1914. godine, a umro je u Pragu 1997. te se smatra jednim od najvažnijih čeških prozaika. Hrabal je prkosio komunizmu i cenzuri te je mnoga djela objavio u samizdatu i emigraciji. („Hrabal, Bohumil“ 2013) U svojim djelima čitatelja uvodi u svijet komične i groteskne svakidašnjice ljudi. Najplodnije razdoblje Hrabalova stvaralaštva bile su šezdesete godine 20. stoljeća, a neka od najpoznatijih djela iz toga razdoblja su *Perlička na dně* (*Biserčić na dnu*, 1963.), *Pábitelé* (*Pabitelji*, 1964.), *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* (*Tečaj plesa za starije i napredne*, 1964.) i *Ostře sledované vlaky* (*Strogo kontrolirani vlakovi*, 1965.). (Ibid.) Nakon 60-ih godina Hrabalu je bilo zabranjeno objavljivati u zemlji pa je svoja djela, uglavnom veće pripovijesti i romane, objavljivao u samizdatu ili emigraciji, na primjer *Postřižiny* (*Prvo šišanje*, 1976.), *Městečko, kde se zastavil čas* (*Gradić gdje je vrijeme stalo*, 1978.), *Obsluhoval jsem anglického krále* (*Dvorio sam engleskoga kralja*, 1980.) i *Příliš hlučná samota* (*Prebučna samoća*, 1980.). Tijekom 80-ih i 90-ih godina 20. stoljeća objavljivao je eseje i autobiografske proze. (Ibid.) Njegova djela prevedena su na mnoge jezike, a svojim je djelima češku književnost i film približio svjetskoj književnosti i kulturi.

Kraći roman *Strogo kontrolirani vlakovi* objavljen je 1965. godine, a iste godine izlazi i zbirka pripovijetki *Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti*. U tim djelima Hrabal posebnu pažnju posvećuje novom motivu – političkoj realnosti. Radnja kraćeg romana *Strogo kontrolirani vlakovi* odvija se u Protektoratu Česka i Moravska za vrijeme Drugog svjetskog rata 1945. godine na maloj željezničkoj stanici. Zbirka pripovijetki *Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti* sastoji se od sedam pripovijetki – *Kafkárna* (*Kafkijanski grad*), *Divní lidé* (*Čudni ljudi*), *Anděl* (*Anđeo*), *Ingot a ingoti* (*Ingot i ingoti*), *Zrada zrcadel* (*Izdaja ogledala*), *Prokopnutý buben* (*Probušen bubanj*) te *Krásná Poldi* (*Lijepa Poldi*). Pripovijetke *Čudni ljudi*, *Anđeo*, *Ingot i ingoti* te *Lijepa Poldi* povezuje mjesto radnje kladenjske talionice, dok se u pripovijetkama *Kafkijanski grad*, *Izdaja ogledala* te *Probušen bubanj* radnja odvija u Pragu. Objave Hrabalove knjige objavljene 1965. godine u središtu imaju zaokupljenost političkom i povijesnom zbiljom. (Čapkova 2015:24) Tako je u središtu radnje kraćeg romana *Strogo kontrolirani vlakovi* unutarnja borba mladog Miloša Hrme te se kroz radnju prati razvitak glavnoga lika Miloša u muškarca u vrijeme kada je rat ulazio u sve sfere svakodnevnog života i izravno utjecao na karakter običnih ljudi. S druge strane, u zbirci pripovijetki *Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti* prikazane su razne tragikomične sudbine ljudi koji se nalaze na rubu društva i koji su se na neki način protivili komunizmu. Dakle, u Hrabalovim djelima se

prožimaju dva motiva – politička situacija i svakodnevne brige čovjeka, a politika, premda ima odlučujuću ulogu, nije uvijek prikazana kao glavna tema teksta. (Ibid.)

Film *Strogo kontrolirani vlakovi* nastao je 1966. godine, tek godinu dana nakon objavljivanja Hrabalova istoimenog kraćeg romana. Godine 1969. nastaje film *Skřivanci na niti* (*Ševe na žici*) prema zbirki *Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti*. Film je dovršen u vrijeme početka normalizacije te je bio zabranjen zbog otvorene kritike režima. Novu pravu premijeru imao je tek 1990. godine. Oba filma su nastala u razdoblju Čehoslovačkog novog vala. Čehoslovački novi val smatra se jednim od najvažnijih pokreta u onodobnoj svjetskoj kinematografiji nakon talijanskog neorealizma i francuskog novog vala. (Hames 2008:13) Zbog prisutnosti ekonomske i političke napetosti u čehoslovačkom društvu, dolazi do potrebe za slobodnim izražavanjem i razvojem filmskog novoga vala. Bitan čimbenik novoga vala bila je činjenica da je jedna generacija obuhvatila nekoliko novih redatelja, snimatelja, scenarista i drugih suradnika koji su u relativno kratkom roku snimili nekoliko kvalitetnih filmova te za njih dobili i inozemna priznanja. Dakle, na razvoj novoga vala uvelike je utjecao kritički i komercijalni uspjeh filmskog stvaralaštva u inozemstvu. Tako su filmovi *Obchod na korze* (1966.) i *Strogo kontrolirani vlakovi* (1968.) osvojili prestižnu nagradu Oscar za najbolji strani film. (Ibid.: 17) Uz komercijalni uspjeh u inozemstvu, veliku ulogu u razvoju novoga vala imale su i društveno-političke promjene koje su se tijekom 1960-ih dogodile u Čehoslovačkoj. (Hames 2008:17) Upravo je promjena društvene klime pridonijela razvoju mlade generacije filmskih umjetnika. Jedan od važnijih čimbenika bila je djelomična politička liberalizacija koja je istovremeno dovela do izražavanja otvorenijeg mišljenja. (Ptáček 2000:133)

U čehoslovačkom novom valu najveću je ulogu imao redatelj. On je bio središnja osoba prilikom stvaranja filma i snosio je punu odgovornost za ishod nakon premijere filma. (Hames 2008:21) Filmaši novoga vala koristili su se brojnim eksperimentalnim postupcima inspiriranim dokumentarizmom i avangardom, kao na primjer korištenjem kamere iz ruke ili filtera u boji. Izbor glumca je ovisio o željama redatelja te su često bili angažirani ljudi koji nisu po zanimanju glumci. (Ptáček 2000:135) Jedan od važnijih redatelja toga doba jest Jiří Menzel. Njegov filmski opus iz šezdesetih godina 20. stoljeća temeljen je na književnim predlošcima, a kao glavna inspiracija poslužila su mu djela Bohumila Hrabala. (Hames 2008:173) Neki od najpoznatijih njegovih filmova pod palicom redatelja jesu *Strogo kontrolirani vlakovi* i *Ševe na žici*. Kao glavne karakteristike njegova stvaralaštva ističu se prisutnost osebnog humora, zadržavanje glavnih motiva literarnog predloška, pomno

pripremljen scenarij i kvalitetno napravljeni filmovi s uglavnom profesionalnim glumcima. (Ibid.: 174) Osim toga, često prikazuje svakodnevni obični život i nepodopštine glavnih likova, a upravo su radi toga njegovi filmovi i danas popularni među publikom. (Ptáček 2000:144)

### 3. Filmska adaptacija književnog djela

Prije nego se posvetimo naratologiji te samoj analizi odabranih prozних djela i njihovih ekranizacija potrebno je objasniti i razumjeti proces filmske adaptacije literarnog predloška. Zadatak filmske adaptacije jest prelazak s kazivačkog u prikazivački način te povezivanje publike s adaptacijom. (Grgurić 2016:37) Filmski leksikon donosi sljedeću definiciju filmske adaptacije:

*„adaptacija (također: ekranizacija). 1. Preradba bilo kojeg knjiž. djela za film. – 2. Film snimljen prema knjiž. djelu. Pri adaptaciji knjiž. ili kaz. djelo prilagođuje se (adaptira) film. mogućnostima i redateljskoj predodžbi o tome koja doživljajna djelovanja knjiž. ili kaz. djela imaju prednost pri prijenosu u film. Utoliko je a. uvijek i svojevrsno 'tumačenje' izvornoga knjiž. djela.[...]" (Turković 2008b).*

Dakle, filmska adaptacija podrazumijeva preradbu nekog književnog djela za film, odnosno podrazumijeva filmove koji su snimljeni prema književnom djelu.

Studije adaptacije (eng. *adaptation studies*) proučavaju postupke adaptacije književnog predloška u filmski scenarij te postupak ekranizacije. U tom smislu se filmska ekranizacija može shvatiti kao filmska interpretacija književnog djela, no bitno je imati na umu kako ona nije prijevod već „[...] transformativan hipertekst, aktualizirajuća, popularizirajuća reinterpetacija u duhu filmske umjetnosti“ (Uranović 2008:25). Robert Stam u svojoj knjizi *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation* ističe kako teorija adaptacije koristi brojne pojmove kao što su prijevod, čitanje, aktualizacija, kritika, izvedba i drugi. Prema njemu, u središtu adaptacije nalazi se personalno čitanje izvornog romana koje sugerira da svaki književni tekst proizvodi beskonačnost čitanja te samim time svaki roman, novela, pripovijetka mogu proizvesti beskonačan broj adaptacija. Adaptacija je stoga „[...] prije zaokret u trajnom dijaloškom procesu nego oživljavanje izvorne riječi“<sup>1</sup> (Stam 2005:4, prev. J. Š.).

Prilikom filmske adaptacije književnog djela redatelj može koristiti nekoliko pripovjednih situacija. Uz verbalnu naraciju, u filmu možemo pronaći i čimbenike kojima se regulira gledateljevo znanje, kao što su kamera i montaža. Prema Matthiasu Hurstu, kako Uranović opisuje, postoje tri filmske pripovjedne situacije. Prva je filmska auktorijalna pripovjedna situacija koju karakteriziraju nekonvencionalni i upadljivi pokreti kamere,

---

<sup>1</sup> „[...] less a resuscitation of an originary word than a turn in an ongoing dialogical process.“

montaža, filmski jezik koji obuhvaća samostalno i neovisno kinematografsko pripovijedanje i dr. Dakle, to je najprikladniji oblik pripovjedne situacije jer je kamera sveznajući pripovjedač s obzirom na to da na sve gleda iz vana. (Uranović 2008:30) Druga i treća pripovjedna situacija, personalna i *ich*-pripovjedna situacija, prema Hurstu imaju mnogo zajedničkih karakteristika na primjer krupni plan, transparentnost, filmski jezik koji služi normalnom tijeku pripovijedanja, itd. (Ibid.: 31) Drugi se autori ne slažu s tvrdnjom da personalna i *ich*-pripovjedna situacija imaju zajedničke karakteristike, već jasno ističu njihove razlike. Tako Lohmeier ističe kako

„[I]ch-pripovjedna situacija obilježena je time što subjekt slike nije samo to, nego i lik iz priče, s posljedicom da fiktivni filmski pripovjedač identificira sa samom kamerom! Kamera funkcionira kao ljudski lik. [...] Personalna pripovjedna situacija, s druge strane, je u biti jedini plauzibilni oblik filmskog pripovijedanja. Kamera preuzima perspektivu jednog lika, promatra fiktivni svijet iz perspektive jednoga lika, ali ne postaje s njime identična [...]“ (Uranović 2008:31-32 prema Lohmeier 1996:196-198).

Dakle, premda personalna i *ich*-pripovjedna situacija imaju zajedničke karakteristike, uvelike se razlikuju. U *ich*-pripovjednoj situaciji u filmu kamera funkcionira kao ljudski lik, dok u personalnoj situaciji kamera samo preuzima perspektivu lika. Prilikom ekranizacije literarnog predloška može doći i do brojnih promjena – skraćivanja, izostavljanja, modificiranja ili čak dodavanja novih elemenata u vremenu i mjestu radnje ili u karakterizaciji likova. (Ibid.: 33) Također može doći do promjene žanra, ideološke poruke i samoga kraja djela (npr. sretan kraj se može zamijeniti tragičnim). Upravo zbog tih mogućnosti kompariranja literarnih predložaka i filmskih adaptacija, književnost i film nemaju isključiv odnos, već dijaloški odnos.

Kada govorimo o filmskoj adaptaciji književnog djela, bitno je spomenuti kriterij vjernosti. „Nevjerna“ ekranizacija literarnog predloška podrazumijeva da filmska adaptacija nije uspjela realizirati „[...] fundamentalne narativne, tematske ili estetske odlike književnog predloška“ (Stam 2008:315). Diskusija o vjernosti temelji se na pretpostavci da književno djelo ima srž koja se može realizirati u ekranizaciji. No, postavlja se pitanje mora li uopće redatelj biti vjeran predlošku u svakom detalju. Samo se u filmskoj ekranizaciji književnosti pojavljuje tolika težnja za očuvanjem vjernosti predloška. Tako nešto nećemo pronaći u kazalištu ili glazbi. Kada se govori o vjernosti, ignorira se proces stvaranja filma. Naime, kada je pisac radio na romanu ili pripovijetci, nije razmišljao o financijskim i materijalnim

troškovima. Pisac može pisati na bilo kojoj lokaciji, a radnju romana može smjestiti u kojem god gradu i vremenu. Film i ekranizacija književnog djela ipak zahtjeva „[...] kompleksnu materijalnu infrastrukturu (kameru, zalihu filmske vrpce, laboratorije) da bi uopće postojao“ (Ibid.: 322). Pisac može kao mjesto radnje odabrati London, dok redatelj ipak mora raspolagati novčanim sredstvima kako bi mogao realizirati takvu scenografiju. Upravo to utječe na odabir scena koje će biti prikazane u filmu. Prilikom filmske adaptacije književnoga djela, filmaši imaju mnoga izražajna sredstva i s pomoću njih mogu dodatno obogatiti djelo glazbom, zvučnim efektima pa čak i slikama. Tako u filmu, ne samo da čujemo riječi koje glumac izgovara, već čujemo i njegovu intonaciju, vidimo izraze lica i položaje tijela što sve dodatno pridonosi karakteru lika. (Ibid.: 329) U raspravi o ekranizaciji vrlo često se kritizira to što film nema jednake izražajne mogućnosti kao književno djelo, no filmolozi ističu kako film, pomoću raznih pomagala, može obogatiti i još više razviti predložak. Kao primjer može se istaknuti mišljenje kako film ima mogućnosti iskazati samo jedno glagolsko vrijeme – prezent. No, film nudi mnoge načine izražavanja i drugih vremenskih razdoblja osim prezenta. Na primjer, prošlost se može iskazati otpadanjem listova kalendara, dekoracijom prostora, šminkom, itd. (Ibid.: 333-334) Kada govorimo o vremenu, rasponu kronološkog vremena za čitatelja i gledatelja, čitatelj roman može pročitati u rasponu od tri do trideset sati dok film u prosjeku traje sat i pol ili dva sata i više. Također, dužim ili sporijim čitanjem romana, čitatelj dobiva kontrolu nad brzinom odvijanja radnje, dok gledatelj filma nema kontrolu, već je osuđen na unaprijed određeno trajanje projekcije. (Ibid.) Uz vrijeme, problem predstavljaju i likovi, odnosno glumci. S obzirom na to da jezik ima vlastite zakone, a likovi iz književnih djela su neodvojivi od jezika koji ih oblikuje i karakterizira, ekranizacija likova se često čini neuspješnom. Upravo zato je u literaturi zastupljeno mišljenje kako se niti jedan lik u cijelosti ne može prenijeti iz romana u film te predstaviti točno onako kako ga je pisac zamislio ili kakvim su ga čitatelji poznavali. (Ibid.: 23) Čitanjem književnog djela, čitatelj ima mogućnost, uz pomoć piščevih opisa, sam zamisliti izgled i karakter likova. Dojmovi gledatelja su uvelike oblikovani i onime što znamo o prethodnim izvedbama glumaca te onime što nam mediji prenose o njima. Ekranizacijom predložka čitateljeva je odluka o vjernosti stoga uvelike subjektivna. (Stam 2008:339-341) Zbog svih navedenih razloga, zadržavanje vjernosti u filmskoj adaptaciji literarnog predložka je gotovo nemoguće. Samom promjenom medija, filmska ekranizacija postaje različita od izvora.

#### 4. Naratologija

Termin „naratologija“ u upotrebu je uveo Tzvetan Todorov u knjizi *Grammaire du „Décaméron“* iz 1969. godine. (Grdešić 2015:13) Mieke Bal je naratologiju definirala kao teoriju narativa, narativnih tekstova, slika, događaja i kulturnih artefakata koji pričaju priču. (Bal 1999:3) Naratologija počiva na strukturalizmu kao „[...] odmak od bavljenja površinskom razinom pripovjednih tekstova [...] prema proučavanju univerzalnih logičkih i strukturalnih obilježja pripovjednih tekstova svih vrsta“ (Grdešić 2015:13). Strukturalistička naratologija stoga ima polazište u Saussureovu razlikovanju između pojmovi jezik i govor. Tako jezik predstavlja sustav, dok je govor njegova individualna realizacija. (Ibid.: 14) Naime, na temelju toga može se zaključiti kako takav tip naratologije istražuje „[...] zašto su pripovjedni tekstovi međusobno toliko slični te odgovor traži u njihovoj dubinskoj strukturi [...]“ (Ibid.). Dakle, povezivanjem naratologije i strukturalizma započelo je proučavanje i drugih književnih i neknjiževnih oblika pripovijedanja. Priča je stoga fabula koja je prikazana na određeni način. Fabula je niz logički i kronološki povezanih događaja (motiva). (Bal 1999:5) Suprotno fabuli stoji siže, a u razumijevanju i razlikovanju fabule i sižea vrlo su važnu ulogu odigrale formalističke teorije. Tako je Tzvetan Todorov prvi preuzeo formalističku distinkciju između fabule i sižea pa je, u svome članku „Kategorije književnog pripovjednog teksta“ iz 1996. godine, uveo termine „priča“ koja je zamijenila fabulu te „diskurz“ koji je zamijenio siže. (Ibid.: 17)

Kada govorimo o naratologiji književnog teksta, bino je istaknuti postojanje dvaju pristupa naratologiji. Prvi jest naratologija priče koju karakterizira „[...] strukturalistički interes za univerzalne zakone pripovijedanja i gramatiku priče“ (Grdešić 2015:20). U 70-im godinama 20. stoljeća pojavljuje se naratologija diskursa koja u središtu promatranja ima diskurs i čin pripovijedanja. U oblikovanju naratologije diskursa ili teksta bitnu ulogu odigrao je Gérard Genette i njegova studija *Discours du récit* (1972.). U toj studiji Genette umjesto modela ustrojstva pripovjednog teksta koji se sastoji od dviju razina (fabula i siže ili priča i diskurs), predlaže model s tri razine (priča, tekst/diskurs i pripovijedanje). (Ibid.) Takav model preuzima Shlomith Rimmon-Kenan i za Genetteove modele koristi termine priča, tekst i pripovijedanje. Kada upotrebljava termin „priča“, Rimmon-Kenan zapravo istražuje događaje (što se u radnji zbilo) i likove, a termin „tekst“ podrazumijeva proučavanje vremena, karakterizaciju likova i fokalizaciju. Na razini pripovijedanja pažnju posvećuje procesu „[...] proizvodnje pripovjednog teksta koja u empirijskom svijetu teče od stvarnog autora prema stvarnom čitatelju, a u fikcionalnom svijetu od pripovjedača prema adresatu“ (Ibid.).

## 5. Elementi naratološke analize

U ovome će se poglavlju istražiti odabrani elementi naratološke analize na temelju kojih će se u idućim poglavljima analizirati odabrana književna djela i njihove filmske adaptacije. Elementi naratološke analize koji će biti predstavljeni jesu: vrijeme, likovi, pripovjedač te fokalizacija.

### 5.1. Vrijeme

Vrijeme u pripovjednom tekstu predstavlja „[...] odnos kronologije između priče i teksta, odnosno fabule i sižea ili priče i diskurza“ (Grdešić 2015:25). U literaturi se spominju dva bitna pojma za definiranje vremena – pojam vremena priče i vremena teksta. Vrijeme priče je uzročno-vremenski slijed događaja i može se rekonstruirati iz vremena teksta koje ovisi o mogućnostima jezičnog medija. (Ibid.: 25) Vrijeme teksta predstavlja poredak elemenata u pripovjednom tekstu. Dakle, vrijeme teksta je prostorna, a ne vremenska dimenzija, jer vrijeme, koje je potrebno da bismo određeni tekst pročitali, daje samom tekstu iluziju protoka vremena, no samo trajanje je uvelike subjektivno jer ovisi od čitatelja do čitatelja. Vrlo često, zbog ograničenosti jezičnim medijem, vrijeme teksta nema mogućnost simultanog prikazivanja događaja već pripovijeda samo sukcesivno, odnosno jedno za drugim. (Ibid.: 26) Kako bi se postigla simultanost, jedna linija radnje ne može biti u fabularnom odnosu s drugom, no i tada je vrlo teško postići potpuno podudaranje u vremenu priče i vremenu teksta. (Ibid.: 27) O nepodudaranju tih dvaju pojmova detaljno je pisao već ranije spomenuti Genette koji njihove odnose proučava kroz nekoliko koncepata – poredak, trajanje i učestalost.

„*Poredak* se tiče veze između vremenskog redoslijeda događaja u priči i pseudotemporalnog redoslijeda njihova razmještaja u samom pripovjednom tekstu. *Trajanje* podrazumijeva odnos između vremena koje je bilo potrebno da se događaji odvijaju u priči i količine teksta posvećenog njihovom pripovijedanju. [...] koncept *učestalosti* bavi se pitanjem koliko se puta neki događaj zbija u priči, a koliko je puta ispričovijedan u samom tekstu“ (Grdešić 2015:28).

Osnovni oblici nepodudaranja vremena priče i vremena teksta jesu retrospekcija ili *flashback* i anticipacija ili *flashforward*. Genette *flashback* naziva analepsom, a *flashforward* prolepsom. (Grdešić 2015:34) Analepsu u književnom tekstu prepoznajemo prekidanjem trenutnog pripovijedanja pripovijedanjem događaja iz prošlosti. (Ibid.: 35) U literaturi se



spominju dvije vrste analepse – eksterna i interna. Eksterna analepsa daje informacije o događaju koji je počeo i okončao se prije nego li je pripovjedni tekst započeo, dok interna analepsa opisuje trenutak koji se događao nakon što je pripovjedni tekst već započeo. (Ibid.) Na prolepsu u književnim tekstovima nailazimo znatno rjeđe jer se ona povezuje s napetošću pripovijedanja, odnosno s fenomenom kada pripovjedač određeni događaj pripovijeda ranije radi nestrpljivosti. Prolepsa se, kao i analepsa, dijeli na eksterne i interne te heterodijegetičke i homodijegetičke. Eksterna i interna prolepsa ponovno ovise o krajnjoj točki prvog pripovjednog teksta te tako eksterna nudi detalje o onome što se zbilo poslije, a interna o događaju koji se odvio prije krajnje točke. (Ibid.: 42) Homodijegetičke prolepse nam nude podatke o istom liku, događaju i liniji radnje o kojima pripovjedač propovijeda, dok s druge strane, heterodijegetičke prolepse pružaju podatke o liku, događaju i liniji radnje koji u trenutku pripovijedanja nisu izneseni. (Ibid.)

Trajanje teksta uvelike ovisi o pripovjednom ubrzavanju ili usporavanju. Ubrzavanje predstavlja kada pripovjedač dužem vremenskom razdoblju posveti kraći dio teksta, a usporavanje kada pripovjedač duži odsječak teksta posveti kratkom vremenskom periodu. Upravo pojam trajanja povezujemo s vremenom neophodnim za čitanje romana ili gledanje filma. (Ibid.: 47)

Posljednji aspekt kojim Genette istražuje odnos između vremena i priče jest učestalost. Njome se prikazuje koliko puta se određeni trenutak dogodio u tekstu te koliko ga je puta pripovjedač ispričovijedao. Tri su oblika pripovijedanja – singulativno (pripovijeda što se zbivalo jedanput), iterativno (jedanput se iznosi što se događa redovito) i repetitivno (jedan događaj se iznosi više puta). (Ibid.: 53-56)

## **5.2. Likovi**

Likovi su jedni od najvažnijih dijelova pripovjednog teksta jer upravo pomoću njih čitatelj uspoređuje tekst sa stvarnošću. Vrlo ćemo često likove usporediti s ljudima koje poznajemo u svakodnevnom životu te ćemo dubinski analizirati njihove postupke gotovo kao da su ljudska bića. Osim analize njihovog karaktera, zamišljamo i vanjski izgled likova. (Ibid.: 61) Dakle, svaki čitatelj za sebe stvara književni lik, dok filmski lik ovisi o režiseru, njegovom izboru glumaca i njegovom interpretacijom vanjskoga izgleda i osobina lika. Romani i pripovijetke stoga imaju samo jedan entitet lika, dok filmske adaptacije imaju mogućnost prikazivanja lika i glumca. Dvostrukost filmskog prikazivanja karakterizacije

likova uključuje mogućnost „[...] uzajamnog djelovanja i proturječja – što je uskraćeno u čisto verbalnom mediju“ (Stam 2008:339). Književni tekst stoga može, za razliku od filma, likove prikazati djelomično i do određene granice. Dakle, dok su književni likovi entiteti sastavljeni od teksta koje čitatelj projicira, filmski likovi su odmah projicirani i utjelovljeni. (Ibid.: 340) Upravo zato nekada filmske ekranizacije literarnog predloška razočaraju publiku zbog toga što zaustavljaju našu maštu i ponekad prikazuju likove drugačije od onoga što smo mi kao čitatelji zamislili. Naši dojmovi su često oblikovani i onime što već ranije znamo o glumcima koji likove utjelovljuju i to može utjecati na našu recepciju glumačke izvedbe. (Ibid.: 341)

Premda čitatelji likove vide kao stvarne osobe, naratologija se pokušava od takvog pristupa udaljiti jer smatra kako likovi nisu psihološka bića već samo sudionici radnje. (Grdešić 2015:62) Likove se stoga vrlo često naziva akterima te ih se može grupirati u nekoliko jedinica ovisno o funkciji koju imaju u tekstu. Tako jedan krug naratologa aktere dijeli na zlikovce, davatelje, pomoćnike, princeze, junake, lažne junake i druge. S druge strane, drugi krug naratologa smatra kako bi trebao postojati univerzalniji model podjele aktera koji bi mogao biti primijenjen na sve vrste tekstova. Dakle, kada analiziramo priču, promatramo likove i njihovu klasifikaciju, a kada analiziramo tekst, bavimo se njihovom karakterizacijom. (Ibid.: 64)

Kada govorimo o likovima u književnom djelu, bitno je spomenuti i klasifikaciju likova, a jednu od najosnovnijih iznio je E. M. Foster. Foster likove dijeli na plošne i zaobljene ili zaokružene. Plošni likovi se sastoje od jedne karakteristike i tijekom radnje se ne mijenjaju. S druge strane, zaobljeni likovi su likovi koji imaju nekoliko osobina i ne ostaju isti kao na početku radnje, već se razvijaju. (Ibid.: 65) Takva podjela u literaturi smatra se previše pojednostavljenom, stoga dolazi do potrebe za stvaranjem novih klasifikacija. Kako bismo likove uopće mogli klasificirati, potrebno ih je karakterizirati. Do karakterizacije likova dolazi kada detaljno čitamo određeni tekst. Tako likove možemo karakterizirati pomoću izravne definicije i neizravne prezentacije. (Ibid.: 68) Izravna definicija nudi karakterizaciju likova pomoću pridjeva ili imenica i pruža nam gotovu sliku o njegovu karakteru. Ona je pouzdana isključivo u djelima koja imaju sveznajućeg pripovjedača koji „[...] svoje likove dobro poznaje upravo stoga što ih je stvorio“ (Ibid.). Izravna definicija karakteristična je za prozu 20. stoljeća, u kojoj je prevladavao sveznajući pripovjedač. S druge strane, neizravna prezentacija ne navodi izravno osobine likova, već informacije o karakteru lika doznajemo iz njegovih postupaka, vanjštine i sredine. (Ibid.: 71) Postoje dvije skupine u koje se radnje likova mogu

podijeliti, a to su nerutinske i rutinske radnje. Nerutinske radnje predstavljaju one radnje koje lik izvršava jednom, dok su rutinske radnje one radnje likova koje se ponavljaju, neke njihove navike. Te dvije kategorije dalje mogu pripadati izvršenim činovima (ono što lik radi), neizvršenim činovima (ono što lik nije napravio, a trebao je) te kontempliranim činovima (nešto što je lik planirao učiniti, no nije to realizirao). (Ibid.: 72) Osim radnje, na karakterizaciju likova utječe i njihov govor. Upravo je govor lika to što nam daje mogućnost prepoznavanja raznolikosti na temelju klase, generacije i obiteljskih osobina unutar radnje književnog djela. Karakterizacija lika na temelju njegove okoline predstavlja pogled na njegovo fizičko i ljudsko okruženje. Fizičko okruženje predstavlja opisani prostor, na primjer kuću, stan, sobu ili ulicu, a ljudsko okruženje čini obitelj ili klasa kojoj lik pripada.

### 5.3. Pripovjedač

Pripovjedač se definira kao nositelj kazivanja u pripovjednom tekstu. (Grdešić 2015:85) Na to kako čitatelj percipira i razumije pripovjedača i priču utječu mnogi faktori. Zadatak ovoga poglavlja jest izložiti te faktore.

Pripovjedač je taj koji određuje vremenski okvir priče u odnosu na čin pripovijedanja. Dakle, pripovjedač postavlja vremenski okvir priče u odnosu na čin pripovijedanja, birajući da je ispriča u prošlosti, sadašnjosti ili budućnosti. (Ibid.: 90) Literatura tako navodi četiri tipa naracije u tekstu - naknadna ili kasnija (prepoznaje se po uporabi perfekta), prethodna ili ranija (prepoznaje se po uporabi futura), simultana ili istovremena naracija te umetnuta ili interpolirana naracija. (Ibid.: 91-93) Klasifikacija pripovjedača utvrđuje se na osnovu dvaju parametara – pripovjedne razine i opsega sudjelovanja u priči. Unutar jednog pripovjednog teksta često pronalazimo još pripovjednih tekstova koji tvore raslojenost između razina pripovijedanja. (Ibid.: 94) Dakle, na temelju pripovjedne razine pripovjedač je ekstradijegetički, intradijegetički ili hipodijegetički. Najviša razina jest ekstradijegetička i ona predstavlja pripovjedača prve razine koji pripovijeda dijegetičku razinu priče. (Ibid.) Kada je riječ o sudjelovanju pripovjedača u priči, pripovjedača dijelimo na onog koji ne sudjeluje u radnji (heterodijegetički) i na onog koji u radnji sudjeluje (homodijegetički). Kombiniranjem spomenutih čimbenika Genette je odredio osnovne tipove pripovjedača, a oni se odnose na razinu s koje pripovjedač pripovijeda priču. Tako kada pripovjedač pripovijeda priču s prve razine razlikujemo estradijegetički-heterodijegetički tip, u kojem pripovjedač nije dio radnje priče, te ekstradijegetički-homodijegetički u kojem pripovjedač pripovijeda priču u koju je uključen. Kada pripovjedač s druge razine pripovijeda priču, razlikujemo intradijegetički-

heterodijegetički tip, u kojem pripovjedač nije dio radnje priče, te intradijegetički-homodijegetički tip, u kojem pripovjedač pripovijeda priču u kojoj je i sam prisutan. (Ibid.: 96-97) U različitim tekstovima možemo pronaći različite tragove pripovjedača. Tako tragovi pripovjedača u tekstu polaze od minimalnih tragova, pa sve do najočitijih, poput komentara radnje i likova ili osvrtnja na vlastito pripovijedanje. (Ibid.: 107)

Kada govorimo o pripovjedaču, bitno je spomenuti i najpoznatije vrste pripovjedača s kojima se susrećemo prilikom najosnovnije analize teksta, a to su pripovjedač u prvom ili trećem licu. Pripovjedač u prvom licu često se naziva i nepouzdanim jer ima subjektivan stav prema priči te ograničeno znanje o onome što pripovijeda. (Ibid.: 118) Ponekad je u takvim slučajevima čitatelju lakše poistovjetiti se s pripovjedačem jer je vrlo često upravo on glavni lik teksta te s čitateljem u isto vrijeme otkriva radnju i zaplete. S druge strane, pripovjedač u trećem licu naziva se i sveznajućim pripovjedačem zbog njegove objektivnosti prema radnji i likovima. Takav pripovjedač ima informacije o prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, informacije o svakom dijelu prostora na kojem se radnja odvija istovremeno te on poznaje sve likove i ima mogućnost prikazivanja radnje iz njihovih perspektiva. (Ibid.: 114)

#### **5.4. Fokalizacija**

Termin fokalizacija osmislio je Gérard Genette kako bi, u analizi teksta, zamijenio dosadašnje termine perspektiva i točka gledišta, odnosno kako bi odgovorio na pitanja „tko gleda?“ i „tko govori?“. Uz definiciju fokalizacije Genette donosi i njezinu trodijelnu tipologiju. Prva vrsta fokalizacije jest nulta fokalizacija ili nefokalizirani pripovjedni tekst. U takvom tipu fokalizacije pripovjedačevo znanje nije ograničeno, već je on sveznajući i zna više od lika. (Ibid.: 129) Drugi tip fokalizacije odnosi se na pripovjedača koji kaže samo ono što određeni lik zna, a Genette takav tip naziva unutarnjom fokalizacijom. Unutarnja fokalizacija može biti fiksna, promjenjiva i mnogostruka. Unutarnja fokalizacija je fiksna kada je perspektiva vezana uz jedan lik i gledište toga lika se kroz tekst ne napušta. Promjenjiva unutarnja fokalizacija prisutna je onda kada se izmjenjuju gledišta više likova, a do mnogostruke unutarnje fokalizacije dolazi kada se jedan događaj opisuje iz nekoliko različitih perspektiva. (Ibid.) Uz nultu i unutarnju fokalizaciju, Genette razlikuje i vanjsku fokalizaciju. Takav tip fokalizacije prisutan je u tekstovima u kojima pripovjedač govori manje od onoga što lik zna, odnosno kada pripovjedač nema pristup mislima i osjećajima lika. Pri analizi pripovjednoga teksta ne možemo se ograničiti na samo jedan tip fokalizacije. Dakle, jedan tip fokalizacije ne proteže se kroz cijelo djelo već se može promijeniti. Takve

promjene u fokalizaciji Genette tumači kao povrede prevladavajućeg koda kada funkcioniranje koda nije dovedeno u pitanje. Povrede koda Genette naziva alteracijama i dijeli ih na paralipsu i paralepsu. Paralipsa podrazumijeva „[...] pružanje informacija no što je dopušteno kodom fokalizacije koji određuje cjelinu pripovjednog teksta“ (Ibid.: 134). Pripovjedač se koristi paralipsom kada želi proizvesti napetost u djelu i određenu informaciju sakriti od adresata. Paralepsa podrazumijeva pružanje informacija koje bi trebale biti izostavljene s obzirom na prevladavajući tip fokalizacije. Prilikom analize filma također na umu trebamo imati fokalizaciju. U filmu termin gledišta može biti doslovan i figurativan, isto kao i u književnosti. Naime, gledište može biti doslovno kada filmovi pretpostavljaju određene položaje kamere, dok s druge strane on može biti figurativan i prikazan različitim kinematografskim sredstvima. (Stam 2008: 383) Dakle, svaki filmski postupak, kao što su glazba, kut kamere, glumci, kostim, može izražavati gledište te je samim time, za razliku od književne, filmska fokalizacija najčešće precizna i doslovna. (Ibid.: 384)

Tipologija fokalizacije koju je postavio Genette nailazi na brojne kritike. Jedna od značajnijih jest kritika Mieke Bal, koja smatra da fokalizacija predstavlja doslovan odgovor na pitanje „tko gleda?“ te uvodi razliku između subjekta fokalizacije (onaj koji vidi) te objekta fokalizacije (ono što je viđeno). (Grdešić 2015:138) Prema Bal, fokalizacija pripada priči, sloju između jezičnog teksta i fabule. (Bal 1999:146) Bal odbacuje postojanje nulte fokalizacije jer smatra da se u tekstu uvijek može pronaći fokalizacija i da svaki pripovjedač pripovijeda iz određene perspektive. Za nju postoje samo dvije vrste fokalizacije – unutarnja i vanjska. Unutarnja fokalizacija podrazumijeva tekst u kojem je fokalizacija vezana za lik, koji sudjeluje u priči, a s druge strane, vanjska je fokalizacija, prema Bal, prisutna onda kada akter koji se nalazi izvan fabule, djeluje kao fokalizator. (Grdešić 2015:140) Također, određeni naratolozi smatraju da se pojmovi koje Genette uvodi moraju prilagoditi za potrebe filma. Pojam fokalizacije donosi jasnoću u raspravi o romanu, no kada se taj pojam stavi u odnos s medijem kao što je film, dolazi do problema. Tonski filmovi istovremeno pokazuju što lik vidi i govore što lik misli. Zbog toga se u literaturi predlaže razdvajanje tih dviju funkcija uvođenjem pojma okularizacije kako bi označili „[...] odnos između onoga što kamera prikazuje i onoga što lik valjda vidi, dok pojam fokalizacije zadržavaju za kognitivno gledište koje nameće priča (*story*)“ (Stam 2008:386-387).

Dakle, može se zaključiti da prilikom analize određenog pripovjednog teksta na umu treba imati kako je fokalizacija promjenjiva i nedosljedna te je ne smijemo analizirati u pogledu cijelog djela, već pratiti njene promjene od rečenice do rečenice. Ako odredimo da u

cijelom tekstu nailazimo na samo jedan tip fokalizacije, dolazimo do problema preopćenitih zaključaka.

## 5. Naratološka analiza kraćeg romana *Strogo kontrolirani vlakovi* i njegove filmske adaptacije

U ovome poglavlju analizirat će se kraći roman *Strogo kontrolirani vlakovi* i njegova filmska adaptacija. Najprije će se analizirati kraći roman na temelju naratoloških elemenata koji su u radu ranije već definirani, a nakon toga će se prijeći na analizu istoimenog filma.

### 5.1 Naratološka analiza kraćeg romana *Strogo kontrolirani vlakovi*

Radnja romana *Strogo kontrolirani vlakovi* odvija se pred kraj Drugog svjetskog rata 1945. godine na maloj željezničkoj stanici u Češkoj. Glavni lik je Miloš Hrma, pripravnik kojeg na kolodvoru poučava prometnik Hubička. Osim Miloša i Hubičke, u radnji se pojavljuju i likovi gospodina šefa, njegove žene, Máše, Viktorie Freie i drugih. Upravo je Máša jedan od najvažnijih likova za razumijevanje glavnog junaka. Miloš, zbog ljubavnih neuspjeha s Mášom, pokušava počiniti samoubojstvo, no biva spašen i vraća se na posao na stanicu. Povratkom na posao saznaje kako je Hubička, za vrijeme njegove odsutnosti, u noćnoj smjeni imao seksualni odnos s telegrafisticom stanice te lupao službene pečate po njezinoj stražnjici i radi toga je trenutno pod istragom. Također, nedugo nakon njegovog povratka, Hubička informira Miloša o planiranom atentatu na njemački opskrbni vlak s oružjem. Miloš odlučuje da i on želi sudjelovati u atentatu te se dobrovoljno javlja da će baciti bombu na vlak. Kada je vlak prolazio kroz njegovu stanicu, Miloš baca bombu na jedan od vagona i znatiželjno iščekuje ishod. U toj znatiželji, zaboravlja se sakriti te ga iz vlaka metkom pogađa jedan od njemačkih vojnika. Miloš puca na vojnika te zajedno završe u jarku. Nakon što je usmrtio vojnika, Miloš čuje kako je bomba uspješno eksplodirala i uništila vlak. Dakle, tragikomičnim tonom Hrabal u pripovijetci prikazuje život tijekom Drugog svjetskog rata te ističe motive ljubavi, punoljetnosti, seksualnog iskustva, afere na poslu, samoubojstva te rata.

Vrijeme radnje kraćeg romana je kraj Drugog svjetskog rata. U romanu je prisutno miješanje vremenskih linija, a kronološka je radnja prekinuta pripovjedačevim refleksijama kojima prošlost ulazi u sadašnjost kako bi pojasnila pojedine događaje ili postupke likova. Pripovjedačeve refleksije su ispriповijedane u perfektu, a najčešće se radi o *flashbackovima*. *Flashbackovi* su prisutni prilikom opisivanja likova i njihove prošlosti. Tako pripovjedač, pomoću *flashbackova*, čitatelja upoznaje sa svojim pradjedom i djedom te njihovim zanimanjima i tragičnim sudbinama. U kraćem romanu je odnos između vremena priče i vremena teksta prikazan kroz koncept učestalosti ponavljanja motiva samoubojstva. Na

početku nam pripovjedač daje naslutiti da je pokušao počiniti samoubojstvo, no tek kasnije nam donosi cijelu priču i tijekom događaja vezanih za njegovo samoubojstvo. Veliki dio teksta obilježen je opisivanjem prostora, okoline te prostorija prometnog ureda i time se djelomično postiže usporavanje radnje.

Glavni lik ovoga kraćeg romana je Miloš Hrma. Veoma je mlad, neiskusni i osjetljiv. Na njegov karakter uvelike je utjecala njegova djevojka Máša. Zbog neuspješnog intimnog odnosa, Milošev svijet u potpunosti se preokrene te sa samo dvadeset i dvije godine pokuša počiniti samoubojstvo. Motiv njegova samoubojstva igra veliku ulogu u cijelome djelu jer preko njega saznajemo puno toga o Milošu. Miloš se zbog neuspješnog intimnog odnosa s Mášom uputio na kolodvor i na blagajni za kupnju karata rekao djevojci da odabere neko mjesto na koje će otići. Ona tako odabire Bystřicu kod Benešova i Miloš se ondje uputi. Kada je stigao onamo, otišao je u hotel, napunio kadu vrućom vodom i prerezao si žile žiletom. S obzirom na to da je ostavio odškrinuta vrata kupaonice, s druge strane zida ga je vidio zidar i spasio. Nakon toga je neko vrijeme proveo u bolnici, a Máša mu je dolazila u posjete. Kada se vratio iz bolnice, stalno je imao osjećaj da ga svi promatraju jer misle kako si je prerezao vene da se ne bi morao vratiti na posao. Iz samog čina samoubojstva, ali i događaja koji su slijedili poslije, saznajemo da je Miloš jedna osjećajna i osjetljiva osoba kojoj je stalo do mišljenja drugih ljudi i na neki se način boji njihovih predrasuda. Voli svoju djevojku Mášu i veseli se njihovom ponovnom susretu, no istovremeno je nervozan jer se boji kako će ponovno biti intiman. Kada na stanicu usred noći dolazi Viktoria Freie, Miloš odluči s njom biti intiman i time postaje muškarac. Taj je trenutak vrlo bitan za Miloša jer ponovno dobiva samopouzdanje i hrabro odluči baciti bombu na njemački vlak. Njegova osjećajnost dolazi do izražaja i na samom kraju knjige kada usmrćuje njemačkog vojnika i prije svoje smrti, ističe kako su oni zapravo vrlo slični, obojica nemaju odlikovanja, no da su se sreli u civilu, vjerojatno bi se jedan drugome svidjeli i porazgovarali. Kroz kraći roman proteže se njegov osobni rat sa samim sobom te kao čitatelji pratimo njegov razvitak od mladića do muškarca. Dakle, može se zaključiti kako Miloš nije plošni, već zaobljeni lik jer ne ostaje isti kao na početku radnje, već se kroz djelo razvija. Osim Miloša, u kraćem romanu pojavljuju se i likovi Hubičke, gospodina šefa i Máše. Likovi su opisani pomoću izravne definicije i neizravne prezentacije. Češća je prisutnost neizravne prezentacije jer informacije o likovima dobivamo iz njihovih postupaka, načina govora i vanjskog izgleda. Kao primjer neizravne prezentacije možemo navesti lika Hubičku o kojemu sve doznajemo iz njegovih postupaka. Dakle, Hubička je veseli, lokalni prometnik koji voli žene, a istražuju ga zbog moralnog



prijestupa jer je za vrijeme noćnog dežurstva lupao stanične pečate po stražnjici telegrafistice Zdeňke. Likovi se izražavaju je putem izravnog govora. U djelu se pojavljuju dijalozi te unutarnji monolozi glavnoga lika koji su uglavnom vezani za retrospekciju. Likovi govore razgovornim jezikom češće nego književnim, pojavljuju se vulgarizmi i njemački izrazi.

U kraćem romanu *Strogo kontrolirani vlakovi* pripovjedač je u prvome licu. On je vrlo nepouzdan jer ima subjektivan stav prema priči i ograničeno znanje o onome što pripovijeda. Sve događaje saznajemo od pripovjedačeva unutarnjeg monologa ili iz dijaloga koje pripovjedač vrši s drugim likovima. Kao čitatelj, vrlo je lako poistovjetiti se s takvim pripovjedačem jer je upravo on glavni lik teksta te s njime u isto vrijeme otkrivamo zaplete i radnju. Pripovjedač je, dakle intra-homodijegetički jer on, s ostalim likovima, sudjeluje u samoj radnji djela i nalazi se unutar događaja o kojima priča. Uočljivost Hrabalova pripovjedača možemo lako prepoznati jer on komentira radnju i likove te donosi opise prostora i okoline koji ne narušavaju cjelinu djela. Što se tiče vremenskog odnosa između pripovijedanja i priče, u djelu je prisutna simultana ili istovremena naracija u kojoj se pripovijedanje u prezentu vremenski poklapa s događajima o kojima se pripovijeda. Osim simultane naracije, u kraćem romanu nailazimo i na naknadnu ili kasniju naraciju koju prepoznamo po uporabi prošloga vremena. S obzirom na to da je pripovjedač u prvome licu, postoji konkretna veza između događaja i pripovijedanja o njima. Pripovjedač precizno ističe koji je vremenski interval prošao kako se određeni događaj zbio i vremena kada ga pripovijeda – „Kako je sve bilo drugačije kad sam onda, prije tri mjeseca, putovao u smrt, nagnuo sam se pred blagajnom, bilo je veče, [...]“ (Hrabal 1996:30)

Fokalizacija u Hrabalovom kraćem romanu jest unutarnja. Kao što je ranije navedeno, unutarnja focalizacija može biti fiksna, promjenjiva ili mnogostruka, no u slučaju ovoga teksta, unutarnja focalizacija je fiksna. Pripovjedačevo znanje se ograničava na znanje lika i gledište toga lika se ne napušta. Također, u tekstu je prisutna paralipsa, odnosno izostavljanje informacija koje pripovjedač zna kako bi u djelu proizveo napetost i određene informacije sakrio od adresata. Paralipsa je vidljiva u slučajevima kada pripovjedač u prvome licu na početku djela spominje motiv samoubojstva i događaje koji su se odvijali s Mášom kako bi stvorio svojevrsnu napetost, ali nam ih otkriva tek kasnije u pripovijetci.

## 5.2 Analiza filmske adaptacije kraćeg romana *Strogo kontrolirani vlakovi*

Kraći roman *Strogo kontrolirani vlakovi* za filmsko platno adaptirao je redatelj Jiří Menzel. Filmska adaptacija fokus stavlja na četiri glavne teme koje obrađuje i roman, a to su seksualni problemi glavnoga lika Miloša, pokušaj samoubojstva, afere prometnika Hubičke u prostorijama željezničke stanice te atentat na njemački vlak. Jedna od značajnih razlika između filma i knjige je prikaz vremena. U knjizi često nailazimo na Miloševo retrospektivno pripovijedanje, odnosno *flashbackove*, dok su u filmu događaji poredani kronološki bez retrospekcije. Tako je najprije prikazan Miloš koji se odijeva za posao i pripovijeda nam o svome pradjedu, djedu i ocu. Nakon toga Miloš odlazi na posao u stanicu i upoznajemo se sa svim likovima – gospodinom šefom stanice, Hubičkom, Zdeňkom Svatom i novim likovima kao što je gospodin Novák. Najprije se prikazuje kako Hubička ima intimne odnose u uredu gospodina šefa i trga njegov kauč. Nakon toga Menzel prelazi na Miloša i njegov neuspjeli intimni odnos s Mašom u uredu njezina strica. Miloš, zbog neuspjele intimnosti, odlazi u hotel i pokušava učiniti samoubojstvo. U filmu je kratko prikazan i Milošev boravak u bolnici gdje mu doktor, kojeg glumi sam Jiří Menzel, govori kako boluje od *ejaculatio praecox*. Za vrijeme Miloševa boravka u bolnici, Hubička se jedne noći na stanici zabavlja s telegrafisticom i lupa pečate po njezinoj stražnjici. Kada se Miloš vraća na posao, Hubička mu otkriva svoj plan za atentat na njemački strogo kontrolirani vlak, a stanicu posjećuje Viktoria Freie s kojom Miloš provodi noć. Nakon izgubljene nevinosti, Miloš dobiva samopouzdanje i odlučuje baciti bombu na njemački vlak. U trenutku atentata na vlak, stanicu posjećuje Zednicek kako bi istražio je li Hubička, lupanjem pečata po stražnjici djevojke, počinio zločin protiv ljudske slobode. Redatelj se morao poslužiti drugačijem prikazivanju vremena filma od vremena u knjizi iz razloga što je vrijeme filma ograničeno i puno kraće od vremena knjige. Iz toga se razloga u filmu često prikazuju dva događaja koja se odvijaju istovremeno. Iz jedne scene nas redatelj prebacuje u drugu, samo da bi nas nakon nekoliko minuta ponovno vratio na prvu scenu. Kao primjer možemo navesti scenu kada Hubička lupa pečate po stražnjici telegrafistice u isto vrijeme kada je Miloš boravio u bolnici.

S obzirom na to da su Menzel i Hrabal blisko surađivali prilikom izrade scenarija, imali su mogućnost kraći roman proširiti i dodati brojne nove scene. Menzel je u filmu odbacio prikaz nekih ekspresivnih slika te bizarnih i okrutnih motiva. Tako, na primjer, u kraćem romanu Miloš priča kako kroz stanicu često prolaze vlakovi s mrtvim životinjama, a jednom prilikom je čak vidio kako iz jedne krave visi mrtvo tele koje se već počelo raspadati. Takvu scenu Menzel u filmu nije prikazao već ju je samo ispričao gospodin Novák. Osim

umetnutih novih scena, Menzel je prilikom adaptacije djelomično promijenio kraj. U filmu Miloš također hrabro umire, no njegova smrt prikazana je na više romantičan način. Njemački vojnik pogađa Miloša, koji pada na vlak, a u trenutku eksplozije Máša uhvati Miloševu službenu kapu te je Hubička prikazan kako se smije. Takav kraj, koji Miloševu osobnu priču spaja s borbom za narodnu slobodu, povezuje sve ranije spomenute teme i pokazuje da je film ipak više od studije seksualnih problema mladoga čovjeka. (Hames 2008:181)

Kao što je to slučaj i u kraćem romanu film prati promjenu glavnoga lika iz dječaka u muškarca. Prije njegove pobjede nad problemom intimnosti i sazrijevanja, Miloš je ovisan o savjetima i mišljenju okoline te ga ne zanima toliko rat i njemačka okupacija. Na kraju filma vidimo tu promjenu u Miloševu karakteru jer postaje svjestan sebe kao muškarca i svoje hrabrosti. U filmu je prikazano kako veliku ulogu u Miloševom životu ima Hubička. Hubička je opsjednut seksom i ženama te je upravo on glavni pokretač Miloševe nelagode kada je u pitanju seksualni odnos. Svojim ga postupcima često podsjeća na tu temu te ga stalno ispituje kakva je njegova djevojka Máša u krevetu. Osim Hubičke, bitnu ulogu u filmu ima i lik gospodina šefa stanice. On se zalaže za patriotizam, vjeru i poštivanje autoriteta i često Milošu ističe kako bi mu upravo on trebao biti uzor. Jedini lik, koji upućuje na politiku i političku situaciju u Čehoslovačkoj u to doba, jest savjetnik Zednicek. (Ibid.: 179) U filmu se Zednicek pojavljuje čak dva puta, jednom kada dolazi s kartom Europe i objašnjava vojnu situaciju armija Reicha, a drugi puta kada sa Zdeňkom Svatom dolazi u stanicu provjeriti je li Hubička počinio zločin protiv ljudske slobode. Politička obojenost lika Zedniceka više dolazi do izražaja u filmu, nego li u kraćem romanu. Smatram kako se takav dojam dobiva radi toga što u filmu lika vidimo na ekranu, vidimo njegovu odjeću, njegov stav i gestikulacije.

Dakle, može se zaključiti kako je Jiří Menzel uvelike slijedio pravila filmske adaptacije i poštivao načela i glavne teme Hrabalova kraćeg romana. Menzel nije odbacivao Hrabalove motive, već ih je proširio i detaljnije prikazao. Likovi su karakterizirani kao i u romanu, no u filmu se osnovne crte njihovih karaktera produbljuju i više dolaze do izražaja. Najveća promjena koju Menzel radi jest promjena vremenske linije. Hrabalovu knjigu karakteriziraju *flashbackovi* glavnoga lika, a Menzel je takav način retrospektivnog iskazivanja vremena preoblikovao u kronološku kompoziciju kako bi gledatelju omogućio lakše praćenje filma i snalaženje u priči.

## **6. Naratološka analiza zbirke pripovijetki *Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti* i njezine filmske adaptacije**

Zbirka pripovijetki *Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti* iz 1965. godine nije skup zasebnih kratkih priča u punom smislu te riječi, pojedini tekstovi vremenski i motivski slijede jedan drugi i čine složenu cjelinu. (Malura 1994) Hrabal se u pripovijetkama upušta u teorijske, estetske i filozofske rasprave toga vremena te se jasno referira na nadrealističko nadahnuće i estetiku (vele)grada pripadnika Skupine 42. (James 2019:7) Svaka od pripovijetki je detaljno promišljena te niti jedna fraza ili riječ nisu slučajno napisane. U njima se prikazuju mnoga tipična obilježja Hrabalova stvaralaštva kao što su pozicija svjedočenja, naglasak na svakodnevnom, tehnika kolaža itd. (Ibid.: 9) Cijela zbirka pripovijetki prožeta je suprotstavljanjem niskih, banalnih i vulgarnih motiva s jedne strane te uzvišenih i poetskih motiva s druge strane. (Malura 1994) Svaka od pripovijetki uglavnom prikazuje život i svakodnevnicu toga doba te likove s periferije i probleme s kojima se susreću. Likovi u pripovijetkama prikazani su komično, njihova imena i identiteti se povezuju s njihovim zanimanjima, o čemu govore i njihova imena (Mlíkář - Mljekar, Kavárník – vlasnik kafića, Kněz - Svećenik), a neki se likovi čak spominju samo po profesiji: živnostník (obrtnik), doktor filozofie (doktor filozofije). Pripovijetke *Kafkijanski grad*, *Izdaja ogledala* i *Probušeni bubanj* razlikuju se od ostalih pripovijetki u zbirci jer im je mjesto radnje Prag i predstavljaju svojevrsan prikaz grada u to doba. Ostale pripovijetke kao mjesto radnje imaju kladenjske talionice.

U ovome poglavlju prikazat će se analiza zbirke pripovijetki *Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti* i njezine filmske adaptacije. Najprije će se svaka od pripovijetki analizirati na temelju naratoloških kategorija – pripovjedača, vremena, likova i fokalizacije, a nakon toga će se prijeći na analizu istoimenog filma.

### **6.1. Naratološka analiza zbirke pripovijetki *Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti***

Prva pripovijetka u zbirci jest pripovijetka *Kafkijanski grad* u kojoj pratimo glavnog lika i ujedno pripovjedača gospodina Kafku i njegovo putovanje kroz Prag. U pripovijetki se nalaze opsežni opisi i razmišljanja glavnoga lika o prošlosti građevina i prostora koje susreće. Osim što daje opis lijepog i velikog Praga, istovremeno priča i o raskopanim ulicama, pijesku i ciglama koje se po gradu mogu pronaći. Dakle, pripovjedač ove pripovijetke jest u prvome licu te homodijegetički. On nam daje pojedinačne informacije o Pragu te sve informacije saznajemo upravo od njega. Druga po redu pripovijetka u zbirci *Oglas za kuću u kojoj više ne*

*želim živjeti* je *Čudni ljudi*. Pripovjedač je ekstradijegetički-heterodijegetički u trećem licu, pouzdan i sveznajući jer ima informacije o prošlosti, sadašnjosti i budućnosti likova. Pripovjedač čitatelju pripovijeda o radnicima kladenjske talionice, koji svome nadređenome ističu kako od sada štrajkaju zbog povećanja norme i neće raditi dok ne dođe osoba koja će s njima pregovarati o povećanom standardu. U isto vrijeme u talionicu pristižu i filmaši koji žele snimiti njihove razgovore kako bi ih mogli uklopiti u svoj novi film. U trećoj pripovijetci *Andeo* pripovjedač je heterodijegetički u trećem licu. Pripovijetka *Ingoti i ingoti* napravljena je kao umjetnički kolaž u kojem Hrabal promišljeno bira jezični materijal, riječi i izraze, od kojeg izrađuje svoj kolaž. Pripovjedač u pripovijetci jest u trećem liku, vrlo je neutralan te zauzima poziciju svjedoka. (James 2019:17) Osjećamo prisustvo pripovjedača, no ono je vrlo diskretno i minimalno. Takav pripovjedač ostavlja čitatelju da sam protumači postupke likova, zamisli ono što je opisano i ocijeni djelo. U petoj pripovijetci *Izdaja ogledala* pripovjedač je sveznajući u trećem licu. Pripovijetka *Probušeni bubanj* je monolog praškog redara koji prodaje i provjerava ulaznice u kinu. Pripovjedač je homodijegetički u prvome licu. Posljednja pripovijetka zbirke *Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti* jest pripovijetka *Lijepa Poldi*. U toj pripovijetci donosi se opis života u jednoj kladenjskoj talionici gdje nas pripovjedač odvodi u svoj svijet i opisuje njegovu atmosferu i likove. Pripovjedač je u prvome licu i sudjeluje u samoj radnji te je većina pripovijetke upravo pripovjedačev monolog.

U pripovijetci *Kafkijanski grad* pripovjedač ne slijedi ustaljenu vremensku liniju, već je u njoj pomiješana sadašnjost s prošlošću. Vrijeme pripovijetke je uglavnom u sadašnjosti, a prošlost se odnosi na retrospekcije glavnoga lika, odnosno na *flashbackove*: „Tada je padala kiša kao u tercijaru. Rijeka je neprestano vukla vodu u istom ritmu, a ja sam stajao na neprestanoj kiši i nisam znao trebam li pokucati kažiprstom ili otići.“<sup>2</sup> (Hrabal 2010:8, prev. J. Š.). Dakle, prisutna je istovremena i prethodna naracija. U pripovijetci *Andeo* nema miješanja vremenskih linija, već je prisutna jedna linija u sadašnjosti. Radnja pripovijetke prati zatvorenice i njihovog čuvara te se nadovezuje na pripovijetku *Čudni ljudi*. U četvrtoj pripovijetci *Ingoti i ingoti* radnju možemo podijeliti na tri linije koja se međusobno isprepliću. Prva linija je rasprava radnika i liječnika o pozadini društvenih promjena u Čehoslovačkoj. Rasprava radnika prekinuta je pripovjedačem i njegovim opisom predmeta koje likovi odnose iz vagona u vagon. Treća dio jest i glavna linija radnje pripovijetke. Pripovjedač nam ovdje

---

<sup>2</sup> „Tenkrát přšelo jako v třetihorách. Řeka vlekla vodu stále v tomtěz rytmu a já jsem v tom ustavnícném dešti stál a nevěděl, zda mám ukazovákem zaklepat, nebo odejít.“

prikazuje kako Princ u spavaonicu dovodi pijanu djevojku koja je ranije bila izbačena iz gostionice jer nije imala novaca da plati svoj račun. Pripovjedač ne žuri prilikom pripovijedanja već priča o imenovanju zvijezda nad pijanim Princem te o tome kako mu alkohol teče u usta. Korištena je metoda usporavanja radnje i time pripovjedač ima vremena razlučiti i opisati svaki detalj radnje. U pripovijetci *Izdaja ogledala* pripovjedač u prezentu pripovijeda istovremenu naraciju. Vrijeme radnje pripovijetke *Probušeni bubanj* također je ispričovijedano u sadašnjosti, odnosno prezentu: „Od jutros stojim na uglu ulice i divim se.“<sup>3</sup> (Hrabal 2010:100, prev. J. Š.). Vrijeme pripovijetke je uvelike usporeno dugim pripovjedačevim opisima njegova posla i svakodnevnoga života. Usporevanje pripovijetke pripovjedačevim monolozima i opisima je prisutno i u pripovijetci *Lijepa Poldi*. Pripovjedač veliku pažnju posvećuje nesrećama koje se događaju prilikom rada u talionici i tako pripovijeda o brojnim slikama amputacija i proteza, a kulminacija se događa kada pripovijeda o zgnječenoj ruci: „[...] zgnječena ruka toliko čezne da se vrati u oblik koji je nekada imala, a nožni prst koji je nestao sa stopalom je ono što najviše boli kod slomljene noge.“<sup>4</sup> (Hrabal 2010:112, prev. J. Š.).

Uz pripovjedača i vrijeme, bitni elementi naratološke analize su fokalizacija i likovi. U pripovijetkama *Kafkijanski grad* i *Probušeni bubanj* fokalizacija je unutarnja i fiksna. U radnji pratimo stajališta i gledišta jednoga lika, a pripovjedač je u prvom licu. Tako je u pripovijetci *Probušeni bubanj* pripovjedač ujedno i glavni lik pripovijetke te sebe opisuje kao nepopustljivog i strogog čovjeka koji svoj posao shvaća vrlo ozbiljno. Osim pripovijedanja o sebi i svome poslu, spominje i svoju ženu i kćer te jednog prijatelja s posla. Vrhunac pripovijetke predstavlja trenutak kada odlazi biti redar u Valdštejskom vrtu gdje svira simfonijski orkestar. U vrijeme sviranja simfonijskog orkestra, pripovjedač čuje i glazbu koja dolazi iz pivovare sv. Tomáša. Pivovaru i Valdštejski vrt dijeli samo visoki zid. U tome trenutku izbija svađa i tučnjava između gostiju iz pivovare i publike koja prati simfoniju, no pripovjedača to ne uznemirava, već i dalje uživa slušajući obje vrste glazbe istovremeno: „[...] ali meni je sve odgovaralo i bio sam spašen, ali u određenom smislu i izgubljen... ali možda ovo bude taj spas...“<sup>5</sup> (Hrabal 2010:109, prev. J. Š.). U pripovijetci *Čudni ljudi*

---

<sup>3</sup> „Dneska už od rána stojím na rohu ulice a žasnu.“

<sup>4</sup> „[...] rozdrčená ruka tolik touží vrátit se do tvaru, který vlastnila, a ujetou nohu nejvíc pobolívá právě ten palec, který je i s nohou pryč.“

<sup>5</sup> „[...] ale mně všecko ladilo... a já jsem byl zachráněn, v jistým smyslu ale i ztracenej... ale asi tohle bude to zachránění...“

fokalizacija je nulta i vanjska jer pripovjedačevo znanje nije ograničeno te on zna više od lika, no nema pristup njegovim mislima i osjećajima. U pripovijetci Hrabal prikazuje slojeve društva koje je vlast pretvorila u radnike te vrlo često imena likova zapravo služe njihovoj karakterizaciji i upućuju na to koje im je bilo prijašnje zanimanje, na primjer Kavárník (vlasnik kafića) i Mlíkař (mljekar). Likovi su također karakterizirani pomoću izravne definicije i neizravne prezentacije. Dakle, osim iz pripovjedačevih opisa, informacije o likovima također dobivamo iz njihovih radnji, govora i vanjskog izgleda. U dijalogu likova prisutan je razgovorni jezik i sleng: „[...] ale já nejsem, protože já jsem byl **propuštěnej** ze státních služeb.“<sup>6</sup> (Hrabal 2010:29). U trećoj pripovijetci *Anđeo* prisutna je karakterizacija četiriju likova, a to su stražar (čuvar), Lenka, Atomový Princ i Hulikán. Glavni lik pripovijetke jest stražar, odnosno čuvar osuđenica. Zatvorenice ga vole jer je pun suosjećanja i razumijevanja i iz toga razloga dobiva nadimak Anđeo. Dakle, karakterizacija likova je postignuta neizravnom prezentacijom jer sve informacije o glavnom liku dobivamo iz njegovih postupaka, govora i okoline. Dok su zatvorenici čistili otpad, čuvar vidi dječji krevetac, koji je na uzglavlju imao nacrtanog anđela. Tijekom cijele pripovijetke on gleda u krevetac i razmišlja o tom anđelu. Na kraju odluči izrezati crtež i staviti ga na svoja leđa. Tim činom smatra kako je on anđeo i da, ako i dalje bdije nad tim ženama koje čuva, može i on biti spašen. U pripovijetci *Izdaja ogleđala* pratimo dvojicu glavnih likova. S jedne strane nalazi se umjetnik Valerián, koji u svom ateljeu u podrumu stvara različite radove. Zidovi podruma su prepuni ogleđala pa lokalna domaćica pogrešno smatra da, osim njega, ondje živi i njemu sličan čovjek s kojim vježba glumu ili ples:

„Domaćica se povjerila gospodinu Mítánki da se gospodin Valerián sigurno počeo baviti glumom ili plesom ili da je već poludio, jer dolje u podrumu skače naprijed-natrag s drugim i jedan nasuprot drugoga, piju od jutra iz boce gorko vino [...]“<sup>7</sup> (Hrabal 2010:73, prev. J. Š.).

Kada završi jedan od svojih radova, izlazi iz ateljea i odnosi svoj kip u palaču koja je potpuna suprotnost od njegova ateljea te ostaje razočaran i tužan. S druge strane, protagonist drugog plana radnje jest zidar koji popravlja kip sv. Tadeáša i istovremeno promatra kako se

---

<sup>6</sup> „[...] ali nisam, jer sam otpušten iz državne službe.“ (prev J. Š.)

<sup>7</sup> „Domovnice se svěřila panu Mítánkovi, že pan Valerián se určitě dal ted'ka na herectví nebo tančení nebo že už zešílel, protože dole ve sklepě ještě s jedním poskakuje sem a tam a proti sobě, pijou od rána z láhve hořčák [...]“

likvidiraju sve stvari koje su bile povezane sa staljinizmom, kao na primjer crvene ploče s imenima ulica koje u sebi sadrže Staljinovo ime. Kao vrhunac radnje s velikim razočaranjem promatra kako se ruši ogroman Staljinov spomenik. Fokalizacija pripovijetke je unutarnja promjenjiva jer se prikazuju gledišta dvojicu likova - zidara i umjetnika Valeriána.

Dakle, u zbirci pripovijetki *Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti* prisutne su dvije krajnosti – pripovijetke koje sadrže samo jednoga lika koji je ujedno i pripovjedač te pripovijetke koje sadrže veći broj likova te svaki od njih utječe na tijek radnje. U skladu s time, prisutne su i dvije vrste pripovjedača – pripovjedač u prvom i trećem licu. Pripovjedač u prvome licu vrlo često daje pojedinačne informacije o radnji te sve saznajemo upravo od njega. Pripovjedač u trećem licu prisutan je u dva oblika. Prvi je ekstradijegetički-heterodijegetički pripovjedač u trećem licu, koji je pouzdan i sveznajući jer ima informacije o prošlosti, sadašnjosti i budućnosti likova. S druge strane prisutan je i pripovjedač u trećem licu čije prisustvo osjećamo, no ono je vrlo diskretno i minimalno. Pripovjedači u pripovijetkama često ne slijede ustaljene vremenske linije, već sadašnjost miješaju s prošlošću. Na trajanje teksta uvelike je utjecala metoda usporavanja radnje. Usporavanje je postignuto dugim pripovjedačevim opisima detalja koji za samu radnju možda nisu niti toliko bitni. Što se tiče fokalizacije, u cijeloj zbirci prisutne su tri vrste – unutarnja fiksna fokalizacija, unutarnja promjenjiva fokalizacija te nulta vanjska fokalizacija.

## **6.2. Analiza filmske adaptacije zbirke pripovijetki *Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti***

Film *Ševe na koncu* snimio je redatelj Jiří Menzel prema motivima iz zbirke pripovijetki *Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti* Bohumila Hrabala. Radnja filma odvija se na otpadu željeza, odnosno talionici, koja je postala svojevrsni logor za sve one koji su se na neki način protivili komunizmu, kao na primjer mljekar koji je na svoju ruku zatvorio mljekaru i otišao dobrovoljno raditi u svrhu promicanja socijalizma. Glavni likovi filma su bivši kuhar Pavel, bivši profesor filozofije, bivši mljekar, čuvar, bivši tužitelj i brojni drugi. Glavna svrha logora jest da komunističko društvo, preko rada u talionici, zatvorenike preodgoji po svome. Osim pretežito muških likova, u filmu su prikazane i žene koje su osuđene radi toga što su pokušale prijeći državnu granicu i otići na zapad. Što se tiče vremena radnje, vremenska linija i razdoblje u kojem se film odvija nije jasno određeno. Gledajući film možemo naslutiti kako se radi o periodu kraja 1940-ih i početka 1950-ih godina s obzirom na temu koju obrađuje te plakate koji se nalaze na zidovima talionice. Radnja filma započinje



kada povjerenik, ujedno i jedini radnik koji je tamo svojevrijedno, u talionicu dovodi redatelja koji želi snimiti radnike za svoj novi film. Za vrijeme snimanja, radnici govore svome nadređenom da će započeti štrajk. Zagovornik štrajka je mljekar, koji nakon tih izjava idući dan nestaje i ne znamo što se s njime točno dogodilo do samoga kraja filma. Kada redatelj i njegova filmska ekipa odlaze iz talionice, saznajemo što radnici rade u svoje slobodno vrijeme. Većinu vremena raspravljaju o raznim političkim i vjerskim pitanjima, a navečer potajno odlaze promatrati spavaonice djevojaka koje se namjerno presvlače kod otvorenih prozora. Menzel nam također prikazuje i povjerenika, koji u slobodno vrijeme čisti romsku djecu i pokušava ih naučiti o higijeni te čak saznajemo kako u posebnoj prostoriji pere jednu romsku djevojčicu, a da to nitko ne zna. Bitan motiv u filmu jest motiv svadbe. Prvi put se svadba prikazuje kada se stražar zatvorenica oženi za mladu Romkinju. Tim činom ženidbe za Romkinju, Menzel prikazuje kako stražar pokušava osobu s ruba društva, ne prilagođenu svakodnevnom životu i civilizaciji, poučiti kako se ponašati i uklopiti u društvo. Jednoga se dana stražar vraća kući i zatekne Romkinju kako pali vatru u kupaonici te u tome trenutku on odustaje od svojih nastojanja jer shvaća da se ona nikada neće promijeniti i prilagoditi društvu. Na motiv svadbe nailazimo i kada kuhar zaprosi jednu od zatvorenica. Djevojka na prosidbu pristaje, no s obzirom na to da još uvijek služi zatvorsku kaznu, moraju se oženiti na drugačiji način. U jednoj sceni vidimo kako se kuhar ženi za stariju gospođu, a u idućoj sceni stražari zatvorenicu odvođe u posebnu prostoriju i daju joj prsten kao znak da je sada udana za kuhara. Kasnije je prikazano kako čuvar zatvorenica sa zatvorenicama i radnicima, priprema iznenađenje za mladence kako bi mogli prvi puta provesti noć zajedno. U tome trenutku u talionicu dolazi ministar kojeg svi moraju veselo dočekati. Tada ministar kuhara upita zašto nema glazbe na ceremoniji, a zbunjeni kuhar počinje ispitivati gdje su nestali mljekar i profesor. Nakon završetka ceremonije, kuhar je priveden i odveden u zatvor. Na kraju filma je prikazan ponovni susret mladoga kuhara, mljekara i profesora, koji zajedno služe zatvorsku kaznu. Kuhar u daljini ugleda svoju ženu, koja je, u međuvremenu, puštena na slobodu. Fokusiran na svoju ženu, kuhar ne shvaća realnost zatvorske kazne koju sada mora odslužiti.

Menzel je prilikom filmske adaptacije Hrabalove zbirke pripovijetki naglasak stavio na dvije pripovijetke – *Čudni ljudi* i *Anđeo*. Dakle, glavni motivi i teme preuzeti su iz te dvije pripovijetke, a likovi su, kao i kod Hrabala, prikazani s velikom ljudskošću i vrlo prkosni prema ideologiji koja im je nametnuta. Osim umetanja brojnih novih scena, Menzel je film obogatio i uvođenjem novih likova. S obzirom na to da je Hrabal, kao i prilikom stvaranja

scenarija za film *Strogo kontrolirani vlakovi*, blisko surađivao s Menzelom, zajedno su stvorili film koji, kroz smiješne i apsurdne scene, prikazuje razdoblje u kojem je zbog političkih čistki tisuće ljudi završilo u radnim logorima. (Hames 2008:188) Ovdje ne možemo govoriti o vjernosti adaptacije zbirke pripovijetki jer Menzel nije koristio motive iz cijele zbirke, već je najveći fokus stavio na dvije pripovijetke te bi, upravo iz toga razloga neki mogli reći kako ova adaptacija nije vjerna literarnom predlošku. Dakle, vjernost adaptacije i u ovom slučaju uvelike ovisi o subjektivnim doživljajima i zapažanjima gledatelja i čitatelja.

## 7. Zaključak

Odnos književnosti i filma moguće je primijetiti u području filmske adaptacije književnoga djela. Kako bismo mogli proučavati adaptaciju bilo kojeg književnog djela, potrebno je proučiti naratologiju i elemente naratološke analize. Naratologija se definira kao teorija narativa, narativnih tekstova, slika, događaja i kulturnih artefakata koji pričaju priču. Elementi naratološke analize na kojima su se temeljile analize odabranih prozних djela jesu vrijeme, likovi, pripovjedač te fokalizacija. Prilikom adaptacije književnog predloška često se spominje kriterij vjernosti. On označava mogućnosti redatelja da realizira fundamentalne narativne i tematske odlike književnog predloška. No, postavlja se pitanje mora li uopće redatelj biti vjeran predlošku u svakom detalju ili može predložak proširiti i promijeniti za potrebe filma. Kada govorimo o vjernosti filmske ekranizacije literarnog predloška vrlo je bitno imati na umu kako film ne može nikada obuhvatiti sve ono što je prikazano u knjizi – od ograničenih mogućnosti prikazivanja prostora i okoline koja likove okružuje, sve do emocija likova.

Može se zaključiti da je Menzelova adaptacija kraćeg romana vjerno pratila svoj književni predložak, dok to nije slučaj s njegovom adaptacijom zbirke pripovijetki. U filmu *Strogo kontrolirani vlakovi*, nastalom na temelju istoimenog kraćeg romana, Menzel, uz promjenu kraja, najveću promjenu uvodi u vremenskoj liniji radnje. Ne koristi se metodama *flashbackova* i retrospekcija glavnoga lika, već je radnja izložena kronološki kako bi gledatelju omogućio lakše praćenje filma. Retrospekcija glavnoga lika u knjizi ima smisla, no u filmskom obliku bi takav način skakanja kroz radnju bio vrlo zbunjujući za gledatelja. U filmu *Ševe na žici*, nastalom na temelju zbirke pripovijetki *Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti*, Menzel fokus stavlja na samo dvije pripovijetke – *Čudni ljudi* i *Andeo*. Iako promjene koje je Menzel uveo nisu bile usmjerene na potpunu promjenu djela, već na njegovo proširivanje putem novih scena i likova kako bi se dodatno naglasile glavne ideje i poruke predloška, film *Ševe na žici* sadrži više razlika nego sličnosti u odnosu na književni predložak. Zbirka pripovijetki Menzelu je poslužila tek kao temelj za film, dok su ostali elementi značajno izmijenjeni i obogaćeni. No, vjernost filmske ekranizacije književnom izvorniku uvelike je obojena gledateljevim subjektivnim shvaćanjima i osobnim doživljajem likova i događaja u pripovijetci. Dakle, s obzirom na to da svaki književni tekst proizvodi mogućnost beskonačnog čitanja i veliki broj različitih tumačenja djela, svaki roman i pripovijetka mogu proizvesti i beskonačan broj adaptacija za koje svatko subjektivno može reći jesu li ili nisu vjerne literarnom predlošku.

## 8. Literatura

### 8.1. Primarna literatura

1. Hrabal, Bohumil. 1996. *Strogo kontrolirani vlakovi*. Zagreb: Tiskara Znanje d.d.
2. Hrabal, Bohumil. 2010. *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*. Prag: Mladá fronta.
3. Hrabal, Bohumil. 2022. *Ostře sledované vlaky*. Prag: Mladá fronta.

### 8.2. Sekundarna literatura

1. Bal, Mieke. 1999. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
2. Bluestone, George. 2003. *Novels into Film*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
3. Chatman, Seymour. 1980. *Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell University Press.
4. Čapková, Eva. 2015. *Bohumil Hrabal a výtvarné umění*. Praha: Triáda.
5. Grdešić, Maša. 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international.
6. Hames, Peter. 2008. *Československá nová vlna*. Prag: Levné knihy.
7. Jankovič, Milan. 1996. „Hrabalova poetika „zapisovatele“. *Česká literatura* 44/2:115-145. <https://www.jstor.org/stable/43322230> (prístup 18. 03. 2024.).
8. James, Petra. 2019. „Bohumil Hrabal: Povídky, črty a hovory (výbor povídek)“. *Edice Seminář České knihnice*, 21/5–33. [https://www.kniznice.cz/proskoly/download/292\\_bf29b7a6a8969ec4c286872a31f16d14](https://www.kniznice.cz/proskoly/download/292_bf29b7a6a8969ec4c286872a31f16d14) (prístup 18. 03. 2024.).
9. Malura, Jan. „HRABAL, Bohumil: Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet“. *Slovník české prózy*, 1994. <https://slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1446> (prístup 17. 03. 2024.).
10. Peterlić, Ante. 1977. *Osnove teorije filma*. Zagreb: Filmoteka 16.
11. Ptáček, Luboš. 2000. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico.

12. Stam, Robert. 2005. *Literature through film : realism, magic, and the art of adaptation*. Malden [etc.]: Blackwell Publishing, cop.
13. Stam, Robert. 2008. „Teorija i praksa filmske ekranizacije“. U *Književnost i film : teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti*, ur., Željko Uvanović. Osijek: Matica hrvatska Ogranak Osijek, 279 – 406.
14. Turković, Hrvoje. 2008a. *Retoričke regulacije*. Zagreb: AGM.
15. Turković, Hrvoje. 2008b. „Adaptacija“. *Filmski leksikon. Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2> (pristup 20. 02. 2024.).
16. Uranović, Željko. 2008. *Književnost i film : teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti*. Osijek: Matica hrvatska Ogranak Osijek.
17. „Hrabal, Bohumil“. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, 2013. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/hrabal-bohumil> (pristup 12. 02. 2024.).

# NARATOLOŠKA ANALIZA ODABRANIH PROZA BOHUMILA HRABALA I NJIHOVIH FILMSKIH ADAPTACIJA

## Sažetak

Isprepleteni odnos književnosti i filma moguće je primijetiti u području filmske adaptacije književnog djela. Kako bismo mogli proučavati adaptaciju bilo kojeg književnog predloška, potrebno je proučiti naratologiju. Stoga je središnja tema ovoga rada naratologija i elementi naratološke analize. Kada se govori o filmskoj adaptaciji književnoga predloška, vrlo često se spominje termin vjernosti. Povezani cilj rada je stoga istražiti jesu li ekranizacije odabranih Hrabalovih proza uspjele prenijeti značajke i osnovne karakteristike predloška na filmsko platno i možemo li za njih reći da su vjerne filmske adaptacije. U tome smislu, u radu se provodi naratološka analiza odabranih pripovijetki Bohumila Hrabala. Njegov književni opus bio je iznimno značajan, a mnogi njegovi romani i pripovijetke su adaptirani i ekranizirani, no ovaj je rad usmjeren na analizu kraćeg romana *Strogo kontrolirani vlakovi* i zbirke pripovijetki *Oglas za kuću u kojoj više ne želim živjeti* te njihovih filmskih ekranizacija, koje je adaptirao poznati češki redatelj Jiří Menzel.

**Ključne riječi:** naratologija, naratološka analiza, adaptacija, vjernost, Bohumil Hrabal, Jiří Menzel

# NARATOLOGICKÝ ROZBOR VYBRANÝCH PRÓZ BOHUMILA HRABALA A JEJICH FILMOVÝCH ZPRACOVÁNÍ

## Abstrakt

V oblasti filmové adaptace literárního díla lze pozorovat provázaný vztah literatury a filmu. Aby bylo možné studovat adaptaci jakékoli literární předlohy, je nutné nejprve studovat naratologii. Hlavní téma této práce je proto naratologie a prvky naratologické analýzy. Když se mluví o filmové adaptaci literární předlohy, často se mluví o termínu věrnost. Souvisejícím cílem práce je tedy prozkoumat, zda se filmovým adaptacím vybraných próz podařilo přenést rysy a základní charakteristiky předlohy do filmu a zda lze říci, že jde o věrné filmové adaptace. V práci je provedena naratologická analýza vybraných povídek Bohumila Hrabala. Jeho literární tvorba byla velmi významná a mnoho jeho románů a povídek bylo adaptováno a zfilmováno. Tato práce je však zaměřena na analýzu kratšího románu *Ostře sledovane vlaky* a sbírku povídek *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* a jejich filmové adaptace, které adaptoval slavný český režisér Jiří Menzel.

**Klíčová slova:** naratologie, naratologická analýza, adaptace, věrnost, Bohumil Hrabal, Jiří Menzel

# NARRATORICAL ANALYSIS OF SELECTED PROSE BY BOHUMIL HRABAL AND THEIR FILM ADAPTATIONS

## Summary

The intertwined relationship between literature and film can be observed in the field of film adaptation of a literary work. In order to be able to study the adaptation of any literary template, it is necessary to study its narratology first. Therefore, the central theme of this paper revolves around narratology and the elements of narrative analysis. When talking about a film adaptation of a literary template, the term fidelity is often mentioned. The related goal of the paper is therefore to investigate whether the film adaptations of selected short stories managed to transfer the features and main characteristics of the template to the screen and whether we can say that they are faithful film adaptations. The narrative analysis of selected short stories by Bohumil Hrabal is conducted in this paper. His literary opus was extremely significant and many of his novels and short stories were book-to-screen adaptations (made into films). That being said, this paper is being focused on the analysis of two of Hrabal's short stories *Ostře sledované vlaky* (*Strictly controlled trains*) and *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* (*An advertisement for a house I don't want to live in anymore*) and their film adaptations, which were made by the famous Czech film director Jiří Menzel.

**Keywords:** narratology, narrative analysis, adaptation, fidelity, Bohumil Hrabal, Jiří Menzel