

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav filmu a audiovizuální kultury

Jakub Vopelka

(FAV, bakalářské prezenční studium)

**Zvětšující se zmenšující muž a jeho cesta napříč světy:  
Rozbor filmu *The Incredible Shrinking Man* (1957)**

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Radomír D. Kokeš, Ph.D.

Brno

2020

**Prohlášení o samostatnosti:**

Prohlašuji, že jsem pracoval samostatně a použil jen uvedených zdrojů.

V Brně dne 31. července 2020

Podpis: .....

Jakub Vopelka

## Poděkování:

Můj nejvřelejší dík náleží vedoucímu práce, Mgr. Radomíru D. Kokešovi, Ph.D., za jeho neskonalou trpělivost, entuziasmus, rady a podněty.

## Obsah

|   |    |
|---|----|
| 1. Úvod.....  | 5  |
| 2. Uspořádání čtyřaktového vyprávění a vývoje fikčního světa.....             | 8  |
| 2.1 Časové vztahy.....  | 9  |
| 2.2 Uspořádání fikčního světa.....  | 10 |
| 3. Mimoobrazový komentář jako katalyzátor uvědomělých formálních postupů..... | 12 |
| 4. Odklady komplikované formy ve vyprávění a stylu.....                       | 16 |
| 4.1 Objektivní perspektiva ve vyprávění a stylu.....                          | 16 |
| 4.1.1 Vyprávění.....  | 16 |
| 4.1.2 Styl.....   | 17 |
| 4.2 Subjektivní perspektiva ve vyprávění a stylu.....                         | 21 |
| 5. Odklady komplikované formy na úrovni fikčního světa.....                   | 24 |
| 5.1 Vývoj a postavení hlavní postavy v jednotlivých aspektech světa.....      | 24 |
| 5.1.1 Deontický a axiologický cizinec v jednom světě s více postavami.....    | 24 |
| 5.1.2 Dvojdómá struktura epistemického typu z pohledu osoby.....              | 27 |
| 5.2 Vývoj fikčního světa ve vztahu k zmenšujícímu se hrdinovi.....            | 31 |
| 5.2.1 Aletický cizinec v jednom světě s více postavami.....                   | 31 |
| 5.2.2 Dvojdómý svět epistemického typu z perspektivy diváka.....              | 33 |
| 6. Závěr.....   | 35 |
| 7. Bibliografie a filmografie.....  | 36 |
| 7.1 Citovaná literatura.....  | 36 |
| 7.2 Analyzovaná audiovizuální díla.....                                       | 36 |
| 7.3 Citovaná audiovizuální díla.....  | 36 |
| 8. Summary.....   | 37 |

# 1. Úvod

Cílem této práce je nabídnout dostředivý analytický rozbor filmu *Skvělý zmenšující muž* (1957), který se historicky řadí do skupinky filmových science fiction 50. let minulého století, jež bývají „[v]ykládány v dobových historických pojmech, často jako komentáře k politice studené války nebo jako děsivý vliv nukleárních pokusů.“<sup>1</sup> Nebude mě přitom zajímat jeho angažovanost v otázkách studené války či společenského stavu, nýbrž budu klást důraz na vnitřní procesy, které pomáhají vytvářet unikátní fikční svět filmu.<sup>2</sup> K tomuto zacílení mě zaprvé přivedlo sloučení výše popsaného, neboť neexistují obsáhlejší formální rozbor daného snímku a texty jemu věnované se zaměřují především na dobové či existenciální a sociální interpretace. Zadruhé mě zaujala i dominanta díla. Přestože totiž, jak bylo řečeno, z historického hlediska spadá do éry science fiction 50. let, a tak jsou v něm skutečně implicitně obsažena témata jako vliv nukleárních pokusů či americký středostavovský život za studené války, *Skvělý zmenšující se muž* tyto motivy rozvíjí překvapivou cestou a své jinak klasické hollywoodské vyprávění ozvláštňujícím způsobem podřizuje strukturním proměnám fikčního světa.

Abych se dopátral zjištění, jak film využívá proces vyprávění, styl a tvorbu fikčního světa ve prospěch paralelního odvíjení dvou rozdílných vývojových rovin, budu aplikovat dvě koncepce. Jednak půjde o princip neoformalistického čtení uměleckého díla a s ním spojené identifikování a popsání komplikované formy, která podle Kristin Thompsonové „zahrnuje všechny typy prostředků a vztahů mezi prostředky, které směřují ke ztížení vnímání a chápání“<sup>3</sup> díla. Jednak se obrátím k východiskům teorie fikčních světů, zejména pak ke koncepci narativních modalit podle Lubomíra Doležela, jak ji předložil v knize *Heterocosmica: Fikce a možné světy*.<sup>4</sup> Klíčové přitom pro mě bude definovat, jakým způsobem dílo ozvláštňuje divácké vnímání a zkušenosti s klasickým vyprávěním a vytvářením fikčních světů – ozvláštění ostatně představuje důležitý neoformalistický termín, přičemž „[u]mění ozvláštňuje naše navyklé vnímání každodenního světa, ideologie, jiných uměleckých děl atd. tím, že si z těchto zdrojů bere materiál a transformuje jej, umísťuje jej do nového kontextu a do neobvyklých formálních vzorců.“<sup>5</sup>

Důležité bude rozlišovat mezi syžetem, fabulí a narací – „[s]yžetem je konkrétně míněno vše, co ve filmu vidíme a slyšíme, a to v pořadí a v podobě, v jaké to vidíme a slyšíme.“<sup>6</sup> Fabule je oproti tomu „během sledování filmu divákem odvozována jak od událostí zobrazených syžetem, tak od těch událostí, které si divák na jeho základě pouze domýšlí.“<sup>7</sup> Tyto události se přitom divák snaží „sestavit v co nejsevěřejší podobě, aby jedna vyplývala z druhé, a zároveň popořadě tak, jak se pravděpodobně ve fikčním světě odehrály.“<sup>8</sup> Narace coby proces vyprávění pak „spočívá ve spolupůsobení syžetu a stylu, aby poskytoval divákovi určitá vodítka k rekonstrukci fabule“<sup>9</sup> – ovšem „[t]eprve zpětně [...] můžeme oprávněně posoudit, která vodítka a které postupy jsou pro

---

<sup>1</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007, s. 352.

<sup>2</sup> Charakterizaci fikčního světa přináší Radomír D. Kokeš ve své knize *Rozbor filmu*. KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015, s. 41–44.

<sup>3</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 1, s. 30.

<sup>4</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

<sup>5</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 1, s. 11.

<sup>6</sup> KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015, s. 17.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 19.

manipulaci s diváckou pozorností nejdůležitější.<sup>10</sup> A právě takové postupy budeme vyhledávat, charakterizovat a vysvětlovat.

*Skvělý zmenšující se muž* je příběh Roberta Scotta Careyho, zcela obyčejného středostavovského muže, který se půl roku poté, co ho na dovolené zasáhne jakýsi mlžný oblak, začne nekontrolovatelně zmenšovat. Tento degenerativní proces postupuje od prvotních nenápadných příznaků, kdy Careymu pouze nesedí jeho vlastní oblečení, až do doby, kdy nepatrný protagonista musí bojovat o život proti dosud neškodným entitám okolního světa. A je tedy zřejmé, že právě jeho fantastická fyzická výhybka aktivuje propracovaný a vzájemně se doplňující formální systém na úrovni vyprávění i výstavby fikčního světa. Ten lze vysvětlit právě skrze neoformalistickou analýzu doplňovanou o teorii fikčních světů a podnětná zjištění Doleželova strukturálního pátrání. Cílem práce bude vysvětlení a popsání důmyslného procesu dvojího vedení divácké pozornosti a dvojí výstavby fikčního světa filmu, které vždy jinými cestami vedou k vytváření dvojdomé struktury fikčního světa,<sup>11</sup> již Doležel ve své knize rovněž ustavuje.

Vyčleníme čtyřaktové uspořádání vyprávění a navrhne základní vývoj fikčního světa, který budeme popisovat dle koncepce Radomíra D. Kokeše. Fikční svět podle něj „představuje časoprostor utvářený dílem, a sice časoprostor zahrnující v sobě různé soubory podmínek: podmínky možného, hodnotného, povoleného a vědného, a zároveň představuje tematickou úroveň díla.“<sup>12</sup> K tomu současně využijeme Doleželovu charakterizaci narativních světů, které lze podle něj rozdělit na světy s jednou a více osobami a které určují rudimentární modální omezení.<sup>13</sup> Tato základní omezení spoluvytváří formální systém *Skvělého zmenšujícího se muže* a udávají postupnou přeměnu fikčního světa, která se podle mé analýzy odvíjí ve dvou rovinách a vede k vytvoření dvojdomé struktury fikčního světa: první rovinu obývá hrdina s více osobami<sup>14</sup> (tzv. subsvěty a mikrosvěty),<sup>15</sup> přičemž základ pro utváření druhé roviny světa s jednou osobou<sup>16</sup> se vytváří až po jeho fyzickém objektivním odloučení. Nikdo jiný do ní totiž nemá přístup v té psychické subjektivní podobě, v jaké ji zakouší on. Tento systém, rudimentární omezení a uspořádání fikčního světa si navrhne v tabulce ve druhé kapitole a v téže části textu je rozvedeme a vysvětlíme. Společně s tím se zaměříme také na základní časové vztahy filmu, které nám zjednoduší chápání související dostředivé analýzy.

Postupovat přitom budeme systematicky a začneme u mimoobrazového komentáře hlavní postavy, který ve formální struktuře díla zastává významnou pozici a je procesem, na němž můžeme vysvětlit a vztáhnout na něj celkový koncept díla, směřující dvěma paralelními cestami: 1) Směřuje k pozitivnímu mentálnímu vývoji protagonisty skrze jeho negativní fyzický vývoj. 2) Směřuje k vytvoření dvojdomé struktury fikčního světa. Oba procesy se odvíjejí od dvojího rozdílného vývoje titulního mikrosvěta Scotta Careyho, jenž rovněž udává řád dvojímu paralelnímu vývoji obou zmiňovaných linií. První z nich, jak uvidíme v tabulce, lze vnímat skrze subjektivní narativní perspektivu, která řídí procesy, jež udávají psychický vývoj protagonisty a orientují se na mentální hledisko zmenšujícího se hrdiny. Druhý vývoj zastupuje naopak

---

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>11</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 134.

<sup>12</sup> KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015, s. 41.

<sup>13</sup> Narativním modalitám se věnuje Lubomír Doležel in DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 121–137.

<sup>14</sup> Světy s více osobami popisuje taktéž Lubomír Doležel; tamtéž, s. 85–104.

<sup>15</sup> Mikrosvět se podle Radomíra D. Kokeše odvozuje od postavy a zahrnuje její vlastnosti, sny, přání, cíle a představy. Subsvět označuje oblast fikčního světa, již sdílejí nebo by mohly sdílet nejméně dvě různé postavy, přičemž jde o jistý soubor vědní, pravidel, či hodnot. KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015, s. 42.

<sup>16</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 51–66.

objektivní narativní perspektiva, jejíž optikou se nahlíží na fyzickou proměnu hlavní postavy, na její zesilující se odlišnost od norem fikčního světa.

A právě skrze tyto dvě rozdílné narativní linie budeme v dalších kapitolách vysvětlovat dvojí vedení pozornosti, respektive dvojí perspektivu a vývoj fikčního světa. Tato směřuje k dvojdomé struktuře epistemického typu, na úrovni významů a práce se světem. Jako základní motiv, který řídí proměny vyprávění a fikčního světa, si přitom můžeme stanovit tzv. *epistemické hledání*<sup>17</sup> – zmenšující se protagonista v průběhu filmu čelí náročné fyzické i psychické zkoušce a zpětně pátrá po vysvětlení a objasnění. Tento vývoj můžeme podle Doležela přiřadit k prvkům Bildungsrománu<sup>18</sup> a lze skrze něj chápat řadu souvisejících motivačních procesů.

---

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 132–133.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 133.

## 2. Uspořádání čtyřaktového vyprávění a vývoje fikčního světa

Rozčlenění vyprávěcí struktury filmu na úrovni syžetu je poměrně jednoduché a klasické. Snadno rozpoznatelné jsou čtyři narativní akty, jejichž rozdělení značí použití tří zatmívaček, během nichž „záběr postupně zčerná“.<sup>19</sup> Na úrovni vedení divácké pozornosti a komunikativnosti lze pak vypočítat řadu dílčích procesů, které vývoj hlavní postavy a jejího postavení v rámci fikčního světa pomáhají utvářet a nečekaně měnit. Abychom si celou strukturu snímku zpřehlednili, využijeme tyto čtyři akty v tabulce, v níž kromě časových intervalů rovněž znázorníme dvojí vývoj zmenšujícího se protagonisty z jeho subjektivního pohledu, stejně jako z perspektivy jeho měnícího se postavení ve fikčním světě a světa samotného.

|  | <b>1. akt</b>   | <b>2. akt</b>  | <b>3. akt</b>   | <b>4. akt</b>  |
|--|---|--|---|--|
| <b>Trvání projekce</b>   | 10 minut a 30 sekund  | 6 minut a 5 sekund   | 14 minut a 12 sekund  | 50 minut   |
| <b>Trvání fabule</b>   | Půl roku  | Tři týdny  | Cca měsíc   | Dva dny  |
| <b>Uspořádání světa</b>  | Ustavování hodnotového světa jedince a jeho normativního prostředí, složeného z klíčových subsvětů. | Zpochybňování normy skrze potvrzení fyzické odchylky, naznačení proměny manželského subsvětů | Hrdina jako odchylka od normy, nepřátelské prostředí a postavení staronových subsvětů, jejichž spolupůsobení naznačuje další vývoj. | Mikrohledisko, rovina světa s jedním hrdinou, ustavení dvojdomé epistemické struktury světa      |
| <b>Fyzický vývoj (objektivní narativní perspektiva) – Aletický cizinec</b>                   | V normě, první lehké symptomy onemocnění  | Zjišťování příčin a pravé národy onemocnění  | Náhly postup regrese, odtržení od realistického hlediska diváka a normativnímu uspořádání světa                                     | Vyvrcholení fyzické regrese v novém objektivním prostředí, dvojdomá struktura epistemického typu |
| <b>Psychický vývoj (subjektivní narativní perspektiva) – Deontický / Axiologický cizinec</b> | Nesoběstačný muž utvářený okolím ve znamení společenských významů a jeho subsvětů                   | Obavy z narušení prosazované normy života, dočasné posílení manželského subsvětů             | Uzavření do sebe, dojem vlastní odcizenosti v negativně se měnícím světě, hledání nových hodnot a kodexů                            | Přechod k naplněné existenci skrze přijetí svého právoplatného postavení v objektivním prostředí |

Přiložená tabulka jednak slouží jako zpřehlednění jednotlivých fází vývoje fikčního světa a titulního mikrosvětů, jednak ustavuje základní vývojové roviny, skrze něž lze na proces

<sup>19</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 289.



dávkování informací, komunikativnosti s divákem a vzájemného uspořádání syžetu a fabule v rámci čtyřaktového vyprávění nahlížet. Nyní se blíže podíváme na samotné fungování a princip časových vztahů, načež se budeme věnovat bližší charakterizaci uspořádání fikčního světa s důrazem na metodologii Lubomíra Doležela a jeho díla *Heterocosmica*.

## 2.1 Časové vztahy

Ve výše přiložené tabulce jsme si rozdělili vyprávění filmu do čtyř navazujících aktů. Toto jednoduché rozdělení pak primárně vychází z přítomnosti tří zatmívaček v průběhu trvání projekce, které se nápadně vymykají nastaveným standardům v rámci časoprostorového uspořádání vyprávění. Syžet je složen z celkem 45 scén, k jejichž oddělení jsou užívány hned ve 30 případech prolínačky, kdy se krátce překrývá konec jednoho záběru a začátek druhého,<sup>20</sup> v pouhých 11 ostré stříhy a ve zbývajících třech dochází k zatmění mizanscény<sup>21</sup> a nástupu nové vypravěčské fáze. A že právě po zatmívačkách tyto nové fáze přicházejí, o tom bude zevrubněji pojednávat kapitola 5 o uspořádání a významech fikčního světa.

Při dalším prozkoumání tabulky si lze rovněž povšimnout nepřímé úměry časových úseků na úrovních trvání projekce a trvání fabule.<sup>22</sup> Trvání projekce má napříč jednotlivými akty spíše narůstající tendenci, což nejlépe charakterizuje rozdíl mezi prvním (10 a půl minuty) a závěrečným (50 minut) aktem. Oproti tomu trvání fabule se naopak spíše smršťuje, když první akt pokrývá hned půl roku, zatímco ten poslední pouhé dva dny. Tím se na první pohled paralelně doplňuje subjektivizující vývoj, směřující k osamostatnění a hlubšímu prozkoumání protagonisty, od jehož jednání ve sklepě v závěrečném aktu syžet takřka neodbočuje. K přesnému popsání časových intervalů však nejsou užívány žádné doprovodné titulky. Chce-li tedy divák porozumět časovým vztahům a fyzickému i psychickému vývoji, místo toho musí vnímat komplexní komunikativnost filmu na úrovni vyprávění i stylu. Jak si totiž všímá i Ruthellen Cunnally, „[f]yzický vývoj je ve filmu neviditelný, zpozorovatelný jen ve vztahu k okolním objektům,“<sup>23</sup> popřípadě pro své překvapivě přicházející etapy racionálně obhajitelný jen při pochopení časových vztahů.

Časová výstavba je z větší části odvozena od velmi klasických formálních norem hollywoodského filmu, kde zatmívačky zpravidla značí nejdelší časové prodlevy (tedy největší vynechaný úsek fabule), prolínačky pak kratší mezery a ostré stříhy převážně oddělují jen časoprostorově úzce spjaté scény.<sup>24</sup> Takový princip je přítomen i ve *Skvělém zmenšujícím se muži*, kde všech 11 ostrých stříhů odděluje scény, které na sebe časově bezprostředně navazují a nepodléhají prostorovým odchylkám, zatímco prolínačky představují delší prodlevy či změnu prostředí. Dvě zatmívačky pak opravdu zastupují delší úseky fabule, které obsahují drastickou fyzickou proměnu hlavního hrdiny, zatímco ta třetí (a v rámci pořadí ve filmu úvodní) zatmívačka je primárně přechodem mezi dvěma vypravěčskými akty, přičemž vynechaný úsek fabule není tak dlouhý. Tato nespolehlivost a odchylka převrací pozornost ve vnímání časových vztahů od

---

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 289.

<sup>21</sup> Pod mizanscénou se rozumí všechno před kamerou, což znamená konkrétní prvky jako prostředí, figury, rekvizity, kostýmy, barvy nebo osvětlování, ale i postupy práce s nimi. KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015, s. 28

<sup>22</sup> David Bordwell a Kristin Thompson rozlišují trojí typ trvání: Trvání projekce je reálný čas, během něhož se odehrává sledování filmu, trvání fabule zahrnuje všechny události fabule a z nich si trvání syžetu vybírá jistý úsek. BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 119.

<sup>23</sup> CUNNALLY, Ruthellen. Mind Over Matter: Mental Evolution and Physical Devolution in The Incredible Shrinking Man. *Journal of Popular Film and Television*. 2013, roč. 41, č. 1, s. 4, Přel. JV

<sup>24</sup> Srov. BORDWELL, David, Janet STAIGER a Kristin THOMPSON. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985, s. 44.

základních stylistických prostředků k explicitnímu vyprávění, skrze něž lze časové uspořádání rovněž pozorovat. Úvodní sekvenci na lodi a následnou pasáž z Careyho obydlí například odděluje pouze prolínačka, ale mimoobrazový komentář sděluje, že právě uběhlo půl roku. Po pozorování prvních příznaků zmenšování zase navštíví Scott lékaře, a když po nějaké době jeho úbytek na váze pokračuje, tak sděluje Louise, že u doktora byl už před týdnem. Během zevrubné lékařské prohlídky po potvrzení procesu zmenšování je to pro změnu opět komentář, který divákovi upřesňuje, že závěrečné vyšetření proběhlo po třech týdnech. Přesné určování časových intervalů se stává složitějším v závěrečném aktu, kdy záleží na vnímání dne a noci. Po závěrečném boji s tarantulí Scott upadá k tvrdému spánku, a když se po neurčité době probouzí, jeho komentář zpravuje diváka, že se mezitím opět zmenšil. Intervaly uvnitř i vně jednotlivých aktů jsou tudíž soudržně charakterizovány a pomáhají divákovi lépe uchopit další vypravěčské a stylistické vzorce vývoje vedení pozornosti.

## 2.2 Uspořádání fikčního světa

V tabulce jsem navrhl dvě paralelně se doplňující a křížící se linie vedení divácké pozornosti, které souvisí také s vývojem a uspořádáním fikčního světa, jehož je osoba součástí a jenž ji obklopuje. Platí, že protagonista prochází v průběhu filmu dvojitým vývojem. Ten, který se váže k fyzicky podmíněnému procesu zmenšování, je udáván objektivní narativní perspektivou. Tento vývoj je v podstatě ryze negativní, neustále vzdaluje Scotta Careyho normativním požadavkům a činí z něj jakéhosi nedobrovolného pacienta v okovech fantastického regresivního onemocnění. Z pohledu fikčního světa se zmenšující osoba stává aletickým cizincem, neboť se zcela mění její aletické vybavení – tedy standardní „souhrn fyzických, nástrojových a duševních schopností osoby,“<sup>25</sup> zavedených v prvním aktu a odpovídajících standardu fikčního světa. Druhý vývoj pak vychází z psychického hlediska a probíhá skrze subjektivní narativní perspektivu. Nesměruje k nezvratné regresi jako v případě fyzická, ale naopak podléhá progresi a pozitivnímu objevování sebe sama. Na úrovni světa budeme v tomto ohledu v souladu s terminologií Lubomíra Doležela mluvit o deontických a axiologických vybaveních, opět stanovených v prvním, z pohledu trvání fabule nejdelším aktu. Deontické vybavení podle Doležela zahrnuje normy fikčního světa, konkrétně normy „zakázané, povinné nebo dovolené,“<sup>26</sup> které tvoří jakýsi standardní a všeobecně platný kodex. Axiologické vybavení oproti tomu značí „transformace entit světa (předmětů, stavů věcí, událostí, akcí, osob) v hodnoty a nehodnoty.“<sup>27</sup> A jelikož zmenšování samozřejmě rázně mění daná vybavení u Scotta Careyho, stává se v této linii vývoje postupně deontickým i axiologickým cizincem svého světa.

Klíčovým se již od zběžného pohledu jeví přechod mezi třetím a čtvrtým aktem. Jak bylo řečeno, zatímco první tři akty zabírají jen třicet minut trvání projekce, ten poslední trvá celých padesát minut. Jak si vysvětlíme v kapitolách o významech a vývoji fikčního světa, tento rozdíl je podmíněn především faktem, že ve čtvrtém aktu se simultánní vývoj dvou sukcesivních linií přestává odehrávat na úrovni jednodomého, dvěma různými perspektivami vnímaného světa, nýbrž se vytváří dvojdomý svět. Scott Carey je uvržen do roviny světa, v níž je jedinou osobou a kde vrcholí jeho fyzická regrese i psychická progresse, přičemž coby aletický i deontický cizinec opouští dosavadní úroveň světa, v níž každý věří, že zahynul. Toto rozštěpení světa se však neodehrává ráz na ráz, nýbrž je předznamenáváno i v průběhu předchozích aktů a jeho vývoj dále pokračuje i poté, co se Scottovy vazby s realitou přetrhávají. Platí princip, že zatímco z pohledu dvojího vývoje fyzické a psychické linie sehrávají klíčovou roli vybavení aletická, respektive deontická a axiologická, tak z pohledu postupného vývoje fikčního světa (který se různě odvíjí z perspektivy fikční osoby, již sdílí i divák) k dvojdomé struktuře mají zásadní význam vybavení epistemická.

<sup>25</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 125.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 127.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 130.

Každá osoba fikčního světa je totiž podle Doležela „epistemická ‚monáda‘, která nazírá na sebe, jiné osoby a celý svět z určitého charakteristického pozorovacího bodu. Tato epistemická perspektiva, to, co konatel ví, neví nebo věří o světě, určuje do značné míry praktické uvažování osoby a v důsledku toho její akce a interakce.“<sup>28</sup> Pokud tyto charakterizace vztáhneme k analyzovanému filmu, můžeme tvrdit, že fikční svět zmenšujícího se hrdiny, který čelí fyzické regresi coby atletický cizinec a psychickou progresí prochází jako cizinec deontický a axiologický, soustavně proměňují jeho měnící se epistemické perspektivy. Perspektivy, jejichž přičiněním dochází k postupné a důmyslné tvorbě dvojdomé struktury fikčního světa.

Nyní tak máme dobrý přehled o struktuře a uspořádání uměleckého díla, v němž se bude dvojitý vývoj postavy shodovat s dvěma různými pohledy na měnící se / neměnný fikční svět a směřovat k vytvoření dvojdomého světa, v němž se obě linie střetávají. Jak toho formální výstavba díla dosahuje, na to se podíváme v následujících kapitolách o vyprávění, stylu a fikčním světě, přičemž začneme s rozбором jednoho dominantního postupu, který v sobě popsané vývojové principy spojuje a celý koncept sám dobře charakterizuje a předznamenává. A tím postupem je mimoobrazový komentář protagonisty.

---

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 132.

### 3. Mimoobrazový komentář jako katalyzátor uvědomělých formálních postupů

Dosud jsme se při popisu uměleckého díla pohybovali na velmi obecné a spíše popisné úrovni. Za cíl jsme si stanovili zjistit, jak komplikovaná forma umožňuje filmu o zmenšujícím se protagonistovi současně převyprávět příběh o psychické progresi i o fyzické regresi a jak lze tento dvojitý vývoj vztáhnout k uspořádání fikčního, a to s důrazem na jeho postupný vývoj k dvojdomosti. Přehled už jsme nabyli v časovém uspořádání snímku a můžeme se přesunout k samotné dostředivé analýze. Prvním prostředkem s důležitou funkcí, která v podstatě předznamenává a vystihuje formální uspořádání a dominanty celého filmu, je právě mimoobrazový komentář, kterým Scott Carey svůj příběh sám vypráví. Konkrétně mě bude zajímat, jakým způsobem tento umožňuje, aby se soudržně doplňovaly dvě rozdílné tendence vedení pozornosti na bázi subjektivní a objektivní narativní perspektivy. Ptám se, jak se proměňuje pozice vypravěče v závislosti na požadované úrovni vědění diváka a jak můžeme roli komentáře porozumět s ohledem na povahu fikčního světa filmu. Nejdůležitějším zkoumaným faktorem v této kapitole bude postupná subjektivizace komentáře, která kopíruje měnící se postavení hlavní postavy ve fikčním světě.

„Podivný, takřka neuvěřitelný příběh Roberta Scotta Careyho začal jednoho naprosto obyčejného letního dne. Znam ten příběh lépe než kdokoli jiný, protože já jsem Robert Scott Carey.“<sup>29</sup> Těmito dvěma větami se vyprávění aktivizuje a profiluje jako retrospektivní vzpomínání hlavního hrdiny, který podle všeho z následujících událostí vyvázl a bude pro diváka osobním průvodcem. A skutečně, zpočátku se komentář objevuje velmi zřídka a funguje jako víceméně objektivní pozorování událostí, které diváka nezavádí hlouběji do hrdinovy mysli. V úvodu druhé sekvence komentář pouze informuje o časové prodlevě v rámci předchozích událostí fabule (půl roku). Potřetí se ozývá během Careyho důkladné lékařské prohlídky, kdy stále neodhaluje žádné myšlenkové pochody, nýbrž jen specifitější národu testů a časový interval, jenž předcházal závěrečnému vyšetření (tři týdny). Po dobu, kdy projevy zmenšování nejsou vizuálně markantní, tedy hraje komentář roli jako pouhý informační doplněk. Je to pragmatická ozvěna Careyho neúplného, okolními subsvěty, kodexy a hodnotami tvarovaného já, které si sebe sama stále příliš neuvědomuje a ve vzpomínkách se omezuje na hrubá objektivní data. Takto se rovněž stanovují Careyho aletická (zcela obyčejně vyvinutá lidská osoba) a deontická (člen komfortní střední třídy v padesátých letech, kdy každý včetně hrdiny toužil po pohodlných a pokud možno nevyčnávajících životních standardech) vybavení. Ta se až po započítí zmenšování začnou měnit a odcizovat jej od norem fikčního světa. A jelikož jsou sám Carey a jeho existence zpočátku explicitně neúplné a neosobní, také komentář ponechává hlavní postavu v jejím prostředí a ve vztahu k divákovi nejprve objektivně zachycovanou, aby se následně proměňoval v podstatně osobnější a subjektivní součást příběhu zmenšujícího se hrdiny.

Jakmile se Scott Carey začíná ztrácet v obyčejném křesle a jeho postavení v rámci původních subsvětů se vinou jeho fyzických rozměrů rozpadá či proměňuje, podstupuje vyprávění razantní přechod k subjektivnějšímu hledisku a pozice vypravěče se mění. V druhém aktu nejprve Scott prostřednictvím komentáře zpětně ospravedlňuje rozhodnutí svůj příběh zveřejnit, neboť přišel o práci a nemá peníze. Komentář se tak poprvé vmaňuje z pozice objektivního pozorovatele a zaměřuje se na myšlenkové pochody hlavní postavy. Tato tendence se nadále rozvíjí, jak se prostředí z pohledu stále menšího Scotta subjektivizuje a nutí ho jako aletického cizince, aby se uzavřel do ulity a přijal jednak nové životní normy a zásady, což z něj současně činí i cizince

---

<sup>29</sup> *Incredible Shrinking Man* (Jack Arnold, USA, 1957), 0:01:35.

deontického, jednak odlišný žebříček hodnot, čímž se stává ještě cizincem axiologickým. A ve chvíli, kdy se mu svět a jeho hodnoty před očima takto mění, pozměňuje se také jeho epistemická perspektiva – jak si blíže vysvětlíme v kapitole 5 o fikčním světě, Scott začíná být odtržený od realistického hlediska a své subjektivně změněné prostředí začíná vnímat jako jiný svět – první příznak nastupující dvojdomé struktury.

Další posun v retrospektivním vyprávění Scotta Careyho nastává poté, co hrdina trpí sám ve vlastním domě, který je obklopen zvědavci a novináři. Komentář zaznívá na pozadí záběru, v němž Scott zapisuje vše vyřčené do deníčku. A zatímco subjektivita sdělení se zatím výrazněji neprohlubuje, neboť informace o aktuální výšce, váze, nezaměstnanosti a čekání na vytoužený lék spíše doplňují podobu fabule, než aby divákovi přibližovaly Careyho vnitřní rozpoložení a jeho postavení ve světě, vypravěč se přesouvá od popisných vzpomínek do řádků Scottovy knihy, čímž se vyprávění smršťuje na úroveň přítomného vědění protagonisty.

Poté, co lékaři konečně objeví potenciální protilátku, která průběh zmenšování podle všech indicií zastavila, posouvá se komentář, jenž už je vázán pouze na mikrosvět Scotta Careyho, hlouběji do jeho vědomí. Ve fázi, kdy se hlavní hrdina domnívá, že se jeho degenerativní porucha konečně zastavila, avšak její důsledky si přesto ponese navždy, začíná Scott skrze komentář popisovat své vnitřní pocity a emoce, čímž jednak pokračuje proces vypravěčské subjektivizace a navázání diváka na hledisko hlavní postavy, jednak se na úrovni světa vysvětluje rozvrácení předem stanovených vazeb a zmiňovaných vybavení titulní osoby. Před nástupem zlomového čtvrtého aktu tak lze jen díky mimoobrazovému komentáři vyzorovat promyšlené schéma vyprávění a práce s fikčním světem. Komentář samotný a jeho vývoj zastupují subjektivizační narativní proces a z jeho postupné proměny můžeme vyvodit také rozklad původních deontických a axiologických vybavení protagonisty ve fikčním světě, který se z jeho pohledu drasticky mění, a nutí ho přemýšlet o svém okolí jako o odcizeném.

Po nešťastném zásahu domácí kočky v úvodu posledního aktu se ale maličký Scott Carey ocitá zcela izolovaný ve sklepě. Zde dosahuje subjektivní vyprávění vrcholu, neboť zásahy ostatních aktérů a prostorů jsou po zbytek filmu takřka eliminovány a komentář, který dosud jen upřesňoval časové prodlevy a přibližoval duševní pochody hlavního hrdiny, jež primárně utvářely jeho vztah se světem, začíná sám aktivně vyprávět v přítomném čase: „Louise nakonec musí přijít do sklepa. Do té doby se musím udržet při životě všemi prostředky, které objevím ve svém sklepním vesmíru. A v sobě samém.“<sup>30</sup> Nově předznamenává Careyho jednání a z jím samotným sepsaných knižních stránek zakomplexovaného ustrašence, který pro přežití potřebuje péči matriarchálního okolí a žebříček spolehlivých hodnot, se přesouvá přímo do otevřené mysli osamělého trosečníka, který musí prapůvodní matriarchální svět (více v kapitole o fikčním světě) sám ovládnout a přežít v něm.

Tento posun v komunikativnosti mimo jiné zapříčiní, že vědění diváka se přestane shodovat s vědění Scotta Careyho. Syžet divákovi odkrývá, že Louise s Charliem jsou přesvědčeni o Scottově smrti a nechystají se po něm dále pátrat, což Carey ve sklepě netuší, a komentář tak zprvu zmiňuje jeho udržovanou naději. Dochází tak k dalšímu významnému kroku při vytváření dvojdomé struktury světa, přičemž ten sklepní, který obývá Scott Carey, lze označit jako svět s jednou osobou – zůstaneme-li u komentáře a jeho vývoje, můžeme nyní využít paralelu a přirovnání ke slavnému románu *Robinson Crusoe* od Daniela Defoea. I ten z velké části pojednává o trosečnickovi, jenž se snaží přizpůsobit novému prostředí a přežít. A jak si všímá Doležel, „Robinsonův narativ je osobní záznam – deník, později z nutných důvodů změněný ve shrnující

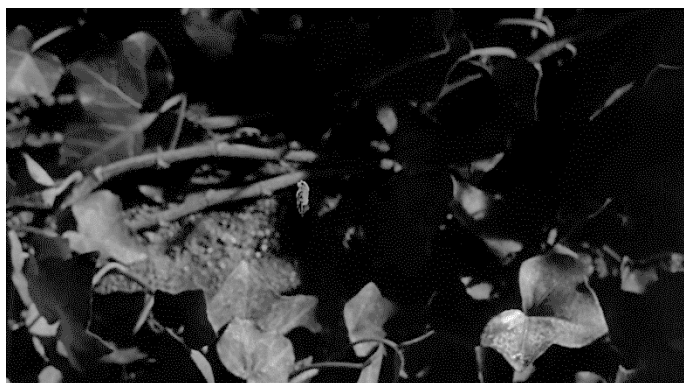
---

<sup>30</sup> *Incredible Shrinking Man*, 0:40:20.

zprávu – avšak není to soukromý text. Podobně jako kapitánův palubní deník je Robinsonův záznam určen nepřítomnému budoucímu příjemci.“<sup>31</sup>

Velmi podobný vývoj lze pozorovat také ve vyprávění *Skvělého zmenšujícího se muže* – také Scott Carey si v průběhu filmu začíná vést deník, jenž není určen pouze jemu, nýbrž slouží jako kniha pro veřejnost, skrze niž chce protagonista svůj příběh zveřejnit. Ve sklepě už něco takového není možné a komentář se zpřítomňuje ve smyslu vzhlížení k nadcházejícím činům a pocitům. Zvláštní postavení zaujímá závěrečný monolog, jenž opět zmenšeného Careyho doprovází při jeho krátké procházce rozsáhlou zahradou. Během něj jednak dochází k završení onoho ‚robinsonovského‘ konceptu a Scott Carey shrnuje svou zkušenost pro nepřítomného příjemce. Jednak tím kulminuje simultánní vývoj dvou sukcesivních formálních postupů, konkrétně objektivizujících a subjektivizujících vypravěčských schémat. Na jedné straně stojí komentář, který je více a více ponořen do hlavní postavy a opouští ostatní aktéry či subsvěty. Na straně druhé ale vrcholí fyzická regrese, která celé vyprávění o zmenšujícím se muži aktivizovala a v závěrečném aktu činí ze subjektivně vyprofilovaného Scotta jeden z objektů okolního světa, zcela záměrně odtrženého od té roviny, která v úvodu platila za normativní. I sám Scott si ostatně své splnutí se symbolickým zobjektizovaným prostředím, které tvoří onen dvojdomý svět, po svém odloučení uvědomuje. Komentář v závěrečné řeči už nezaznívá z myslí člověka, jenž o svou existenci bojuje, nýbrž člověka smířeného se světem a povýšeného nad vlastní omezené touhy. Jako by promlouval z vševědoucích nebes, kam se také kamera v závěrečných sekundách vzdaluje a nechává Scotta Careyho rozplynout ve všeobjímajícím prostředí (Obr. 1):

„Nekonečně velké a nekonečně malé – mají k sobě tak blízko. Ale náhle jsem pochopil, že je to vlastně dvojí mez téže koncepce. Neuvěřitelně malé a neuvěřitelně rozsáhlé se nakonec setkají, jako když se uzavře gigantická kružnice. Vzhlédl jsem vzhůru, jako bych začínal chápat nebesa, vesmír, bezpočetné světy. Nocí se rozprostírala Boží stříbrná tapisérie. A v tom okamžiku jsem poznal řešení hádanky nekonečna. Dřív jsem uvažoval v termínech vlastní omezené dimenzi člověka. Vnucoval jsem přírodě svůj postoj. To, že existence začíná a končí, je koncepce člověka, ne přírody. A cítil jsem, jak se mi tělo vytrácí, rozplývá, stává se ničím. Mé strachy se rozplynuly a na jejich místo nastoupilo smíření. Všechna ta vesmírná velebnost stvoření, to přece muselo něco znamenat. A tedy i já jsem něco znamenal. Ano, i když menší než to nejmenší, i já jsem něco znamenal. Pro Boha není žádná nula. Stále existuji.“<sup>32</sup>



Obrázek 1 - Scott při závěrečném monologu doslova splývá s prostředím

V této závěrečné existenciální výpovědi se v podstatě skrývá velká část koncepce a motivačních procesů vyprávění, neboť řetězec událostí, odstartovaný scénou na lodi, v součtu nepojednává o fyzické degradaci jedince, jakožto spíše o progresivním vývoji zprvu neuvědomělého hrdiny a jeho vztahu s odvěkým prostředím. Komentář přitom podléhá obdobné subjektivizaci, jakou prochází i divácké vnímání zmenšující se postavy v rámci trikově vystavěného fikčního světa, čímž dlouho podporuje klamná divácká očekávání a zamlčuje zásadní vývoj, kterým Scott Carey v objektivním a nezměněném světě prochází. Postupně při tom přesouvá vypravěčskou pozici od

<sup>31</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 55.

<sup>32</sup> *Incredible Shrinking Man*, 1:18:44.

zdánlivě vševědoucí retrospektivy přes osobní deníkový záznam až k subjektivnímu vyprávění jedince, jenž se stává přirozenou součástí nového prostředí, kde osobní postoje ustupují odvěkým a obecným koncepcím přírody. A končí řečí, která sice vychází z jeho otevřené mysli, ale současně evokuje jeho přechod k obecnému ‚Božímu‘ stvoření – a tedy vytvoření definitivní dvojdomé struktury, vztáhneme-li funkce komentáře také k vývoji fikčního světa. Takový vývoj a jeho úspěšný dopad na diváka však podmiňuje i další narativní strategie vně i uvnitř čtyř vypravěčských aktů. Aktů, které disponují vlastním vnitřním uspořádáním, vlastní žánrovou vyhraněností a dynamizujícími či variovanými prostředky, které utváří komunikativnost filmu a vedení divácké pozornosti.

## 4. Odklady komplikované formy ve vyprávění a stylu

Mimoobrazový komentář hlavního hrdiny je jen jedním ze série vypravěčských postupů, jejichž prostřednictvím se mimo jiné dociluje opakovaného zmatení diváka a oddalování zjištění, že dominantním vývojovým vzorcem není regrese na úrovni fyzické proměny hlavní postavy, nýbrž evoluce Scotta Careyho v jeho psychických a hodnotových sférách. Právě tuto záměnu v rámci narativního procesu a ve vývoji fikčního světa lze označit za dominantní projev komplikované formy ve vyprávění. Formy, bez níž byl by *Skvělý zmenšující se muž* skutečně jen jednoduchým příběhem o muži, který se zmenšuje a snaží se přitom pouze vyhnout náhlým nástrahám okolního světa, jakým je například rodinný snímek *Miláčku, zmenšil jsem děti* (1989). Důmyslné protínání objektivních a subjektivních narativních perspektiv v závislosti na znázornění a oddělení fyzického a psychického vývoje však vyžaduje užívání formálních odkladů, skrze něž lze dosáhnout stupňovitěho sdělení a zamlčovat směřování syžetu. Tato kapitola se bude v rámci jednotlivých aktů ptát a zjišťovat, jak se takové odkládání projevuje ve sférách méně explicitní komunikativnosti, než jakou zprostředkovává verbální komentář. Zároveň bude zkoumat stylistické postupy, které proměny vyprávění paralelně doplňují a pomáhají rozlišovat mezi (a) fyzickým vývojem ve znamení objektivních narativních hledisek a (b) psychickou evolucí, již znázorňuje subjektivní narativní perspektiva, jakou zastupoval už samostatně se vyvíjející mimoobrazový komentář.

Jak jsme si ukázali rozborem doprovodného komentáře, vyprávění ve *Skvělém zmenšujícím se muži* opravdu podléhá promyšlené subjektivizaci ve smyslu postupného osamostatňování a rozvíjející se mentální definice titulního mikrosvěta Scotta Careyho. Jde však pouze o pomyslný startér dalších hybných procesů celkového narativního systému, v němž se klade důraz na v podstatě neviditelné oddělování dvou klíčových linií vývoje hlavní postavy – té ve znamení fyzické regrese a té charakterizovanou psychickou progresí. Komentář a jeho strukturní proměny konkrétně následují postupy mentální subjektivizace, jelikož zprostředkovávají divákovi stále obšírnější a hlubší náhled do hrdinovy mysli. Zároveň si však ve finále zachovávají určité objektivní aspekty, které souvisejí s přijetím obecných koncepcí existence u fyzicky proměněného protagonisty. Jedná se tedy o ukázkový shrnující příklad, jenž lze vztáhnout k narativnímu procesu jako celku. Jak vyprávění, tak i styl totiž ve filmu inklinují k subjektivizačním narativním procesům na úrovni psychického vývoje na jedné straně a na straně druhé k objektivní perspektivě, která zůstává identifikována s úrovní většiny obyvatel fikčního světa, ve znázornění fyzické regrese.

### 4.1 Objektivní perspektiva ve vyprávění a stylu

Ve dvou předcházejících odstavcích bylo řečeno, že simultánní prolínání sukcesivně rozvíjených narativních perspektiv funguje jako odklad v komplikované formě. Díky tomu se divákovi znesnadňuje čtení struktury díla a dochází k oddělení fyzického a psychického vývoje hlavní postavy. Vysvětleme si nejdříve ty stylistické a vypravěčské postupy, které zprostředkovávají vedení divácké pozornosti v oblasti fyzické regrese hlavní postavy a umožňují divákovi vnímat samotný proces zmenšování.

#### 4.1.1 Vyprávění

Navzdory tomu, že po zaznění závěrečné povznášející řeči si divák snadno uvědomí, že progresivní psychický vývoj jedince byl tím vývojovým vzorcem filmu, který sehrál v narativním procesu podstatně důležitější roli, *Skvělý zmenšující se muž* je současně i oním vyprávěním o fyzické determinaci svého hrdiny se všemi těžkostmi, které si pod tím lze představit. Takovému



významovému čtení ostatně napovídají už první slova mimoobrazového komentáře, jejichž prostřednictvím se hlavní hrdina představí a dává najevo, že vyvázl živý a na všechny dosavadní události vzpomíná. V podstatě vzniká dojem rekapitulace událostí z perspektivy pacienta, jenž překonal zákeřnou degenerativní nemoc, na jejíž vnější a fyzické dopady musí narace nahlížet objektivně (neboť zmenšování není v obecných regulích ničím víc než právě regresivní fyzickou odchylkou).

V prvním narativním aktu tak z pohledu fyzického vývoje dochází k domnělé nákaze vlivem radioaktivního mraku a dále je ustaven hlavní hrdina v jeho přirozeném prostředí. To je plné realistických motivací, jejichž užití bude v dalších aktech důmyslně variováno a které rovněž pomáhají vytvořit deontická a aletická vybavení osob. I díky prozatím obecně informativnímu komentáři vzniká dojem, že vědění diváka je víceméně shodné s vědění hlavní postavy v okamžiku, kdy se jí události dějí. Když se v úvodu druhého aktu potvrdí obavy z onemocnění a zmenšování, následuje očekávaná procedura v podobě zevrubné lékařské prohlídky a zjištění příčin. Vyjde najevo, že mrak, jenž zasáhl Scotta v úvodu na lodi, je pouze jedním ze zhoubných faktorů. Syžet divákovi neukázal, že byl zároveň zasažen na ulici postříkem. V rámci stanovení a vývoje fyzického onemocnění tak vyprávění evidentně přebírá objektivní ráz, když skrývá podstatné informace fabule. Podobně tak činí i v časových prodlevách během zatmíváček, kdy dochází k drastickým fyzickým změnám. Na začátku třetího aktu je Scott náhle sotva metr vysoký, uvězněný v objektivně zvětšeném prostředí, v němž se realistické motivace v podobě běžného vybavení domu mění v nepřirozeně velké objekty. Malý Scott se v tomto dříve domáckém prostředí cítí méněcenný, tedy jako aletický a deontický cizinec, a vyprávění v tomto směru pokračuje ve vývojovém vzorci postupného odcizování nakaženého a jeho odtrhávání od realistických hledisek. Spása má přijít s objevením antitoxinu, který ale proces pouze zastaví, nikoli zvrátí. V rámci manželského subsvěta se Scott stává dítětem a nového partnera nachází v malé dívce Clarice, která mu ukazuje, jak se v novém „obřím“ světě aklimatizovat. Fyzický vývoj se zdá být u konce a do popředí výrazněji vystupuje subjektivizační linie. Krátce po přijetí nových norem a zdánlivém nalezení něčeho, čemu může osoba opět věřit, však přichází nečekaný zvrát následovaný třetí zatmíváčkou, načež Scott měří sotva pár centimetrů. Jeho nemoc tedy vrcholí a soužití s realistickým světem už je vyloučené, když ho napadne vlastní domácí kočka. Scott končí v nově vytvořeném dvojdomém světě ve sklepě, kde se jeho vazby s dosavadní realitou přetrhávají.

Vyprávění se na jednu stranu smrskává a subjektivizuje, ale na druhou stranu poprvé nabízí divákovi obsáhlejší vědění, než jaké má Scott. Zachovává si totiž objektivitu a do syžetu zahrnuje také tři scény s Louise a Charliem, kteří považují Scotta za mrtvého a chtějí opustit dům. Vyprávění tak předem vylučuje další zásahy onoho realistického prostředí, v němž stále existovala naděje na uzdravení, a nechává hlavního hrdinu bojovat v robinsonovském dobrodružství o přežití. Ze Scotta se stává rovnocenná součást objektivního prostředí, které je přeplněné objekty, s nimiž se coby pohodlný muž dříve příliš nesetkával. Jeho fyzický vývoj je pak završen při závěrečné řeči, kdy se rozplyne do rozlehlého prostředí zahrady.

Zmenšování tedy skutečně představuje významný vývojový vzorec, jemuž se přizpůsobuje především objektivní výstavba fikčního světa ve vztahu k divákovi. Aby ale sledující dokázal vnímat hlavní postavu jako nepřirozenou součást svého okolí, respektive aby dokázal přijmout její měnící se hledisko ve vnímání okolního nezměněného prostředí, potřebuje vyprávění aplikovat složitější stylistické strategie.

#### 4.1.2 Styl

Jak tedy styl filmu dosahuje toho, že divák vnímá proměny prostředí, které jsou pro zmenšujícího se hrdinu zásadní? Jak píše i Michael Bliss, „[p]rostředí ve filmu se vůbec nemění,

ale mění se způsob, jakým ho vnímá Scott.<sup>33</sup> Jde o důležitý aspekt oscilující mezi oběma liniemi vedení divácké pozornosti. Jelikož se hlavní hrdina fyzicky zmenšuje, je to samozřejmě on, kdo se proměňuje. Ale zatímco v rámci psychického vývoje se právě Scott staví do pozice nepatřičné a méněcenné součásti okolního nezměněného světa, pro zvýraznění fyzické regrese se styl uchyluje k objektivizaci a neposouvá do popředí hlavní postavu, nýbrž prostředí samotné. To v očích diváka náhle vypadá prapodivně zvětšené. K této iluzi konkrétně přispívají trikové postupy týkající se zadních projekcí, spojování dvou oddělených expozičních záběrů, chytře zvolené úhly a umístění kamery či hlediskové záběry, které si reprezentují tzv. percepční subjektivizaci.

A právě takový hlediskový záběr je jediným výraznějším postupem v rámci úvodní sekvence na lodi, jehož prostřednictvím přejímá divák vizuální perspektivu Scotta Careyho, který sleduje blížící se mrak (Obrázek 2). V celém prvním i druhém aktu ostatně nedochází k žádným trikovým postupům, které by simulovaly průběh zmenšování. Fyzická determinace hrdiny je místo toho chytře předznamenávána nepadnoucím oblečením (Obrázek 3), popřípadě Scottovým rozhodujícím tvrzením, že při polibku už nemusí Louise stát na špičkách jako dříve. Posledním projevem zmenšování před nástupem třetího aktu je snubní prstýnek, který se Scottovi sveze z prstu.



Obrázek 2 - Hlediskový záběr v úvodní scéně



Obrázek 3 - Scottovi je nejprve velká vlastní košile

Třetí akt pak začíná záběrem na obyčejné křeslo, v němž následně sedí maličký, sotva metr vysoký hlavní hrdina. Na základě vlastních zkušeností divák ví, že velikost křesla vzhledem ke stojícímu Charliemu odpovídá realistickým normám, tudíž se Scott opravdu razantně zmenšil. Efektu je však dosaženo skrze skutečnou a zvětšenou rekvizitu nábytku, čímž se předznamenává část stylistických triků pro celý nadcházející akt. To ostatně souvisí s faktem, že v průběhu tohoto aktu a v podstatě celé fyzické linie se „spíše než poukazování na krásy a zázraky světa odkrývá nespolehlivost a hrůza každodennosti.“<sup>34</sup> Znamé objekty jsou náhle příliš velké a pro odcizeného

<sup>33</sup> BLISS, Michael. *Invasions USA: The Essential Science Fiction Films of the 1950s*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014, s. 115.

<sup>34</sup> CUNNALLY, Ruthellen. Mind Over Matter: Mental Evolution and Physical Devolution in *The Incredible Shrinking Man*. *Journal of Popular Film and Television*. 2013, roč. 41, č. 1, s. 3. Přel. J.V.

Scotta je těžké s nimi manipulovat, což dokazují i zvětšené modely telefonu, slánky či psací tužky (Obrázek 4). Takový postup je pochopitelný, neboť proces zmenšování je zpozorovatelný pouze ve vztahu k okolním objektům. A právě k okolním objektům a celé okolní společnosti začíná Scott chovat odpor, jelikož vše působí záměrně zvětšeně a nepřírozně.



Obrázek 4 - užívání rekvizit, simulujících velké objekty

Jak ale bylo dosaženo toho, že Scott Carey vypadá malý také v porovnání s ostatními lidmi či rozsáhlejšími prostředím, jež nebylo možno suplovat rekvizitami? K tomuto účelu se užívají konkrétně tři základní postupy. Za prvé je to zamaskovaný split-screen, tedy dělený obraz složený ze dvou separátně pořízených záběrů, které byly v tomto případě neviditelně propojeny do iluze záběru jediného. Sám režisér filmu Jack Arnold se k tomu vyjadřuje v knize *Directed by Jack Arnold*: „Aby se jeho žena a Scott mohli objevit ve stejném záběru, standardní set jsme kombinovali s technikou děleného obrazu. Přechodová linie byla ukryta podél hrany závěsu, kolem strany židle a dole na podlaze, takže to nebylo patrné.“<sup>35</sup> Jednalo se o scénu z třetího aktu, kdy Scott již není schopen plnit svou maskulinní úlohu a je natolik malý, že vedle Louise vypadá jako její dítě (Obrázek 5).

Druhou užívanou technikou byla zadní projekce, která se zasloužila o přesvědčivé zvětšení okolního prostředí především ve dvou scénách. Jednak šlo o útok domácí kočky na Scotta, jenž se ukrýval v domečku pro panenky: „Záběr, kde kočka vyceňuje tesáky skrze okno v domečku pro panenky, byl obzvláště složitý. Pořídil jsem záběr kočky, která se zuřivě natahovala po malém ptáčkovi, jenž byl mimo rám, a ten záběr pak promítl zadní projekcí skrze okno [Obrázek 6]. Měl jsem dokonce obří falešnou tlapu, kterou jsem mohl strkat dovnitř a ven poměrně rychle.“<sup>36</sup> A druhý příklad je ve scéně, kdy si spolu poprvé povídají Scott a Clarice (ve skutečnosti normálně vzrostlá herečka): „Zvětšený kavárni stůl byl umístěn před běžící obrazovku tak, aby Carey a Clarice vypadali jako malí lidé. Skutečný trpaslík pak přichází ke stolu a mluví k nim (a zdá se, že má stejnou velikost), ačkoli je součástí zadní projekce“<sup>37</sup> (Obrázek 7).

Třetím postupem, který se dílem využil už při řešení útoku kočky, bylo oddělené natáčení jedné akce ve více plánech a jejich následné spojení. Typickým příkladem je dechberoucí souboj s tarantulí. Jak vysvětluje sám Arnold, „[v] této sekvenci nejenže jsou maličký muž a pavouk spatřeni vedle sebe, ale dokonce reagují na své pohyby a přichází do kontaktu.“<sup>38</sup> Nejprve se natočily záběry s pavoukem na skutečné sklepní římse, přičemž pavouka motivovaly k pohybu malé vzduchové trysky. Následně bylo třeba sestavit obří set a falešnou římsu, s níž mohl interagovat i Careyho představitel Grant Williams, jenž měl pohyby pavouka naučené a reagoval na ně (Obrázek 8). Kamera byla přitom umístěna do velké vzdálenosti, aby se zachovala

<sup>35</sup> REEMES, Dana M. *Directed By Jack Arnold*. Jefferson: McFarland. 1988, s. 66. Přel. JV.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 66. Přel. JV.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 68. Přel. JV.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 66. Přel. JV.

perspektiva scény, přičemž „[p]řesné shody byla dosaženo vsunutím kousků negativu z první scény do vrátek kamery.“<sup>39</sup>



*Obrázek 5 - Spojení dvou záběrů*



*Obrázek 6 - Zadní projekce při útoku kočky*



*Obrázek 7 - Zadní projekce v kavárně*



*Obrázek 8 - Dvojitá natáčení shodné akce*

Poté, co se Scott ocitne ve svém sklepním světě, dominuje opět užívání velkých rekvizit. A to nejen v případě velké krabičky od zápalek či pasti na myši. Efektu obřích kapek, které dopadají z tekoucího bojleru na Careyho improvizované obydlí z krabičky od zápalek, bylo

---

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 68. Přel. JV.

dosaženo napuštěním kondomu vodou a jeho shazováním z vyvýšeného prostranství. Vedle těchto postupů, které mají zdůrazňovat nerealistickou náuru tohoto nového prostředí (a samozřejmě i Scottův fyzický stav), se mění také práce s kamerou, která se již primárně soustředí na hledisko a vertikální úroveň hlavní postavy – nikoli však pouze proto, aby podpořila subjektivizaci vyprávění, ale také za účelem dalšího zvýraznění hloubky a velikosti prostoru. Narůstá tedy počet zmiňovaných hlediskových záběrů, které fungují mimo jiné na bázi percepční subjektivity: divák může doslova přejímat hledisko hrdiny, pro nějž je tento nový svět nesmírně rozlehlý (Obrázky 9 a 10)



Obrázek 9 - Přejímání hlediska hrdiny po jeho probuzení v bedně na prádlo



Obrázek 10 - A rovněž poté, co obhlíží mohutné schody

Održení od tohoto hlediska přichází až v samotném závěru, kdy vrcholí nejen subjektivní napojení na mysl hlavní postavy, ale rovněž její fyzická regrese. Zatímco tedy v rámci psychické linie má divák ke Scottovi nejbližší, v rámci té fyzické se od něj naopak nejvíce vzdaluje. Ruthellen Cunnally si všímá, že „[d]o tohoto okamžiku byl Carey vždy ukazován ve stejné velikosti: obrázek jeho zmenšování byl vytvářen spíše zvětšováním jeho okolí než minimalizováním jeho velikosti. Na konci se zmenšuje do popředí, zatímco my slyšíme jeho hlas.“<sup>40</sup> Tato myšlenka skutečně dobře vystihuje stylistické praktiky v rámci objektivizační linie, která se v úplném závěru prolíná s mentální evolucí jedince a vytváří se definitivní dvojdomý svět, do něhož osoba vstupuje nezpozorovatelně v dalekém popředí (a to kvůli její fyzické nicotnosti) a současně honosně za znění vlastního shrnujícího monologu (díky své duševní vyspělosti). A právě na procesy narativní subjektivizace, skrze něž se osoba pozitivně vyvíjí a je vymknutá z realistických objektivních hledisek, se zaměříme.

#### 4.2 Subjektivní perspektiva ve vyprávění a stylu

Výše popsaná linie fyzického vývoje strhává pozornost spíše na objektivitu vytvořeného fikčního světa a funguje na bázi avizovaných formálních odkladů, jež ztěžují divákovi čtení a odhadnutí celkového formálního systému. Oproti tomu druhá linie vedení pozornosti

<sup>40</sup> CUNNALLY, Ruthellen. Mind Over Matter: Mental Evolution and Physical Devolution in The Incredible Shrinking Man. *Journal of Popular Film and Television*. 2013, roč. 41, č. 1, s. 8. Přel. JV.

představuje značně nenápadnější proces, který se odvíjí v rámci složitějších vztahů a významů fikčního světa. Základním a nejvíce patrným subjektivizujícím prvkem je přitom mimoobrazový komentář, který postupný mentální vývoj zmenšujícího se hrdiny nejvíce explicitně a verbálně odráží. Další narativní postupy v rámci znázornění psychického vývoje a subjektivní perspektivy jsou soubory hledisek, které fungují obráceně k výše vysvětleným objektivizujícím postupům. Je tomu tak zaprvé na úrovni vyprávění, které prochází časoprostorovým zhušťováním, posunem od zvědavosti k napětí a k obavám o život hlavní postavy. A děje se tak i na úrovni stylu, jenž se v rámci tohoto čtení systému díla uchyluje k odtrhávání Scotta Careyho od realistického prostředí a k hlediskovým záběrům na bázi explicitnější subjektivizace.

Už jsme si vysvětlili, že časoprostorové vztahy jsou ve filmu pevně stanoveny s ohledem na použití specifických stříhových postupů a trvání fabule lze relativně přesně odvodit také prostřednictvím dialogů či poznámek v rámci subjektivního komentáře. Výsledná zjištění celkem jednoznačně poukazují na narativní strategii, která se zaměřuje na postupné osamostatňování hlavního mikrosvěta, jeho stále subjektivnější zobrazení a odtrhávání od normativních subsvětů a nakonec také přijímání nových uzavřených (alternativních) prostředí, z nichž vznikají dvojdomé struktury světa. Takový vývoj je ozvláštňující ve vztahu k fyzické linii, která řadu očekávaných motivů naplňuje (konfrontace zmenšeného protagonisty s realistickým prostředím, proměna známých komodit v dosud netušené a často životu nebezpečné objekty). Především ale ozvláštňuje samotná očekávání diváka, která se v průběhu filmu často přepisují.

Již od samého úvodu srovnává komunikativnost filmu vědění diváka s věděním hlavní postavy – alespoň tedy do té míry, co divák i Scott Carey „společně“ prožívají. Oba jsou svědky radioaktivního oblaku (o radiaci nejprve nepadne ani slovo, ale sledující si ji může lehce odvodit na základě žánrových konvencí či tematických tradic). Po půl roce trvání fabule, který syžet přeskakuje, pozoruje Scott společně s divákem první příznaky zmenšování. Ale zatímco sledujícímu je jasné, že vše zapříčinil inkriminovaný oblak na lodi, Scottovi tato skutečnost po dlouhé časové prodlevě očividně nedochází – a to navzdory tomu, že na vše retrospektivně vzpomíná, díky čemuž divák očekává jeho uzdravení a vševědoucnost. To souvisí se skutečností, která není v rámci vyprávění fyzické linie patrná a o níž píše i Michael Bliss, totiž „že jeho vyprávění není jen hlas muže, který rekapituluje, co se předtím událo, ale také hlas někoho, kdo pátrá po vysvětlení, co se s ním stalo.“<sup>41</sup> Projevuje se výše zmiňovaný motiv epistemického hledání a je zřejmé, že něco, co se stalo ve fikčním světě, je obyvatelům neznámo anebo o tom mají falešné mínění – a začínají tak pátrat.

Scott začíná o svém fantastickém případě psát knihu, což je navenek motivováno potřebou vydělat peníze, ale zpětně je zřejmé, že šlo jednak o důmyslný způsob prohloubení komentáře, jednak o snahu hlavní postavy utřídit si myšlenky a přijít s vysvětlením. Film tak opakovaně předstírá a falešně avizuje dojem vytváření **zvědavosti**. Scott nejprve pátrá po fyziologickém vysvětlení své tělesné regrese, zatímco divák je zvědavý spíše na její další průběh a je mu jasné, jak se zmenšování aktivovalo. A nakonec vyjde najevo, že významnou roli v „nakažení“ sehrál také pouliční postřik, který syžet vůbec nezahrnul. Vyprávění totiž nechce vést pozornost zpět, nýbrž dopředu. Scott se ostatně ve své měnící se existenci osamostatňuje a doslova zpřetrhává vazby s minulostí a s minulým uspořádáním stavu věcí. Manželský subsvět se tak mění na mateřství, když Scott není vyšší než sedmileté dítě, a jakýkoli kontakt se subsvěty mimo domov je omezen na návštěvy lékařů. Z nich jsou v rámci třetího a čtvrtého aktu v syžetu ukázány jen dvě – když je objeven antitoxin (což se odehraje opět jen ve fabuli) a když je po jeho aplikaci Scott následně přeměřován a vážen.

---

<sup>41</sup> BLISS, Michael. *Invasions USA: The Essential Science Fiction Films of the 1950s*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014, s. 115. Přel. JV.

Změna přichází po Scottově úniku z domova a setkání s Clarice, kdy se divák může znovu zvědavě ptát: Jak se bude hlavní hrdina přizpůsobovat nové tělesné skořápce a dojde k uzdravení? Proces zmenšování se totiž dle lékařů povedlo zastavit a Scottovi se navrací chuť do života. Po zjištění v závěru třetího aktu, že zmenšování pokračuje, však vychází najevo, že šlo jen o další trik ve vytváření očekávání. Maličký hlavní hrdina je vržen do dosud neznámého světa a hlavním vzorcem se stává **napětí**. Přežije tedy Scott? Na co všechno v tajemných prostorách sklepa narazí? Vědění diváka se posouvá na určitý čas před vědění hlavní postavy, když je mu ukázáno, že Louise ani Charlie už malého trosečníka ve sklepě hledat nehodlají, čímž vrcholí subjektivizace na úrovni prostoru. Scott už je sám a nikdo mu nepomůže. To si i uvědomí, když ho spláchne voda z bojleru a jeho bratr i žena, kteří jdou do sklepa, nemohou slyšet jeho slabý hlas. Po této scéně a po definitivním odjezdu Louise a Charlieho vrcholí rovněž proces rozštěpení fikčního světa a ze Scotta se konečně stává pán své existence, který si snaží podmanit i okolní vesmír. Napětí přetrvává až do souboje s tarantulí, po kterém se Scott v myšlenkách konečně ohlíží nazpátek a rekapituluje nikoli svůj fyzický vývoj, nýbrž psychickou a mentální evoluci, završenou jeho splynutím s okolní přírodou.

Jestliže epistemické hledání v prvních dvou aktech podporovalo vytváření zvědavosti a ohlíželo se zpět, tak přes falešnou transformaci v závěru třetího aktu se toto hledání posunulo na jinou úroveň, kterou Doležel rovněž charakterizuje. Jde o případ „narrativu, jehož modálním základem je transformace nevědění nebo falešného mínění ve vědění.“<sup>42</sup> A skutečně, tím, jak se vyprávění postupně smršťuje kolem protagonisty a začíná vzhlížet k budoucím či aktuálním činům, udržuje se napětí a Scott Carey se posouvá do nových sfér vědomí: uvědomuje si věci, které dříve přehlížel nebo si je špatně vykládal. V tomto ohledu lze jeho vývoj připodobnit k vývojovému modelu Bildungsrománu. Doležel si při jeho definici vypůjčuje myšlenku Susan Suleimanové, podle níž je ohniskem příběhu Bildungsrománu „paralelní dvojí transformace prodělávaná protagonistou; první je transformace z neznalosti (sebe sama) v poznání (sebe sama); druhá je transformace z pasivity v akci.“<sup>43</sup> A přesně takto se mění také Scott, jehož poznání sebe sama a přechod od ustrašené pasivity k akci je při zpětném pohledu cílem jeho epistemického hledání i subjektivizační roviny vyprávění.

Ačkoli je tedy sdělení a vyústění filmu předem neodhadnutelné, celý narativní koncept do sebe v závěru perfektně zapadá a jednotlivé linie vedení pozornosti se vzájemně doplňují, čímž jsou nepředvídatelnost a opakovaná přepisování jednotlivých očekávání obnovovány a zachovány. Co se týče stylu, ten se projevuje především na úrovni výše popsané úrovně fyzického vývoje, když zajišťuje viditelnost samotného zmenšování skrze zvětšování okolí a jednotlivých objektů, popřípadě přichází s hlediskovými záběry za účelem přijetí vizuální perspektivy hlavní postavy. Zajímavou paralelu však lze spatřit právě v užití těchto hlediskových záběrů, které mají s ohledem na subjektivizační rovinu ještě jednu funkci. Rovněž zastupují rostoucí přejímání myšlenkových a psychických pochodů hlavní postavy: Divák se Scottovi Careymu postupně doslova dostává do hlavy, tudíž i častěji vnímá svět z jeho perspektivy. Jinak je hlavním znakem stylu v této rovině paradoxně jeho nenápadnost. Divák sleduje zcela klasicky sestříhaný snímek s charakteristickým užíváním prolínaček, zatmívaček a ostrého stříhu, přičemž se vše odehrává v objektivně nezměněném prostředí, kde dochází k postupnému přimknutí k hlavnímu mikrosvětu a k jeho myšlenkové i vizuální perspektivě.

---

<sup>42</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 132–133.

<sup>43</sup> Citováno přes tamtéž, s. 133.

## 5. Odklady komplikované formy na úrovni fikčního světa

V této kapitole se detailněji zaměříme na vysvětlení onoho dvousečného vývoje světa ve *Skvělém zmenšujícím se muži*. Tentokrát začneme subjektivní perspektivou, když vysvětlíme vývoj a postavení postavy v jednotlivých aspektech světa, jenž se z jejího pohledu mění. Následně se vztáhneme k perspektivě objektivní a prozkoumáme podobu a vývoj neměnného objektivního světa, který koresponduje s naším vnímáním skutečného.

### 5.1 Vývoj a postavení hlavní postavy v jednotlivých aspektech světa

*Skvělý zmenšující se muž*, jak už bylo naznačeno v kapitole o komentáři, je od úplně prvního záběru vyprávěním o své hlavní postavě, která mimoobrazovým komentářem příběh retrospektivně uvádí a vypráví. Jak bylo řečeno, jedná se o první rychlé překvapení pro diváka, neboť komentář naznačuje, že hrdina Scott Carey vyvázl živý a že tedy právě budování a vývoj fikčního světa budou pro film podstatnější nežli vývoj hrdiny, jenž se zřejmě vyléčí. Subjektivní komentář je však ve skutečnosti nejmarkantnějším odchýlením snímku od prvotních očekávání a mimo jiné aktivizuje nepředvídatelný paralelní vývoj dvou odlišných perspektiv práce se světem, která se mění v každém příběhovém aktu. Vývoj hlavní postavy ve *Skvělém zmenšujícím se muži* konkrétně podléhá promyšlené subjektivizaci, což si nyní vysvětlíme na úrovni jednotlivých aspektů světa, jeho obyvatel a objektů. Aplikovat přitom budeme metodu Radomíra D. Kokeše o subsvětech, na niž navážeme jednak koncept Lubomíra Doležela o modálních vybaveních a možných fikčních světech, jednak několik interpretačních textů o *Skvělém zmenšujícím se muži*, které vypomohou k širšímu pochopení všech paralelně se odvíjejících linií.

#### 5.1.1 Deontický a axiologický cizinec v jednom světě s více postavami

Hned úvodní scéna na lodi, v jejímž závěru zasáhne Scotta radioaktivní oblak, okamžitý hlavní podezřelý v očekávaném procesu zmenšování, ustavuje důležitý subsvět mezi Scottem Careym a jeho manželkou Louise. Scott skutečně naplňuje zmíněnou definici typického středostavovského muže, jenž kromě pohodlí (Obrázek 11) rád pociťuje také dominanci nad vlastní ženou. Taková dominance je však spíše vytouženým postavením. Louise se od manžela nenechá komandovat a navrch mu předhazuje, že loď ani nepatří jemu, nýbrž jeho bratrovi Charliemu. Toho si všímá také Michael Bliss, který tvrdí, že „Scott je ‚vlastněný‘ svým bratrem, pro něhož pracuje a jenž mu pravděpodobně práci dohodil, a má daleko k tomu, aby byl kapitánem vlastního osudu.“<sup>44</sup>



Obrázek 11 - O Scotta je vždy báječně postaráno a žije v komfortu

Scott tedy spíše spokojeně žije v iluzi a přijímá deontická i axiologická vybavení, která utváří kodex a hodnoty jeho všedního a nenaplněného života, jemuž by při nepatrném výkyvu mohlo

<sup>44</sup> BLISS, Michael. *Invasions USA: The Essential Science Fiction Films of the 1950s*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014, s. 115. Přel. JV.



hrozit zborcení. Až po půl roce, o nějž se syžet po skončení úvodní scény posune, se začne takový výkyv projevovat v podobě zmenšování. Scottovi je nejprve velké oblečení, což svaluje na chybu v prádelně, ale poté, co zpozoruje úbytek na výšce i při polibku s Louise, tak se nejen utvrzuje jeho přesvědčení o vlastní fantastické nemoci. Rovněž se začíná měnit i jeho postavení v manželském subsvětě. Lékařskými prohlídkami sice Scott ještě prochází po boku své ženy (Obrázek 12), ale při rozhovoru v autě po závěrečném vyšetření, kdy Louise manželovi slibuje, že při něm bude stát, dokud budou mít na rukou svatební prsteny, se Scottovi jeho prsten z útlého prstu svezí.



Obrázek 12 - Znepokojivou diagnózu Scott přijímá ještě po boku Louise

Ohledně tohoto symbolického a pro vývoj hlavního hrdiny v jím obklopujících subsvětích významném výjevu přeskakuje syžet nespecifikovaný časový úsek fabule a ukazuje Scotta na začátku třetího aktu ve fyzických rozměrech, které se rovnají velikosti maximálně osmiletého chlapce. Tehdy se na scéně poprvé objevuje také Scottův bratr Charlie, jenž byl doposud pouze slovně zmíněn při prvním rozhovoru Scotta a Louise coby vlastník jejich výletního člunu. Ten svému zmenšujícímu se bratrovi nyní sděluje, že už ho nemůže dále zaměstnávat a že by se měl přestat schovávat před světem a svůj unikátní příběh zveřejnit, aby se mohl alespoň finančně zahojit. Z toho vyplývá, že Charlie byl doposud velmi důležitou součástí Scottovy existence, zatímco nyní se jeho vliv na život rodinného subsvětá Careyů omezuje výlučně na slovní podporu. Scott sice na jeho popud svůj příběh zveřejní a začíná o něm také psát knihu, ale zároveň se ještě více bojí před světem ukazovat a uzavírá se do sebe. Jediným dalším blízkým mikrosvětlem, jenž mu v tuto chvíli zbývá, je Louise.

Jedná se o další fázi oné postupné subjektivizace ve vztahu k hlavní postavě, která výstavbu světa charakterizuje a udává jeho vývoj. S tím souvisí také zmiňované prohlubování vědění mimoobrazového komentáře do myšlenkových pochodů hlavní postavy, která se utápí v sebelibosti a vzteku a čeká na spásný zásah lékařů, kteří snad objeví vykouzlující antitoxin. Jeho agrese a zoufalství pak vychází právě z narušení jím preferovaného stavu fikčního světa, který mu zajišťoval pohodlí a anonymitu. Jak píše Ruthellen Cunnallyová, „[p]ro Careyho nyní neexistuje stejnost. Nemá komunitu a absence jemu podobných vytváří dojem izolace, který mu znemožňuje najít komfort či pomoc u jeho ženy.“<sup>45</sup> A právě jeho milující a stále oddaná žena se mu rovněž odcizuje, neboť se simultánně s jeho zmenšující se postavou mění také význam jejich společného soužití. Jejich subsvět přestává fungovat na bázi manželství a přesouvá se spíše na úroveň mateřství. Louise logicky, byť zřejmě nevědomky, upouští od toho, aby dále vnímala malého Scotta jako životního partnera, a místo toho se o něj začíná starat jako o nedospělého syna. Na jedné straně „navrhuje Louise místo piva dort nebo zmrzlinu, aby Scottovi pomohla nabrat váhu,“<sup>46</sup> ale jejich fyzické odloučení se pochopitelně promítá také do intimnějších a soukromých sfér manželství. „Čím víc se zmenšuje, tím víc se vytrácí Careyho schopnost naplnit maskulinní roli

<sup>45</sup> CUNNALLY, Ruthellen. Mind Over Matter: Mental Evolution and Physical Devolution in The Incredible Shrinking Man. *Journal of Popular Film and Television*. 2013, roč. 41, č. 1, s. 4, Přel. JV.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 5. Přel. JV.

poskytovatele, a je neschopen uspokojit a zaopatřit svou ženu ekonomicky nebo sexuálně,<sup>47</sup> vysvětluje tento posun i Cunnallyová.

Sexuální potřeby sice ve filmu explicitně zobrazovány ani zmiňovány nejsou, ale jejich vývoj a postupnou absenci zastupuje právě měnící se manželský subsvět a ztráta maskulinní dominance hlavní mužské postavy, která si přitom tuto dominanci v úvodu filmu ráda dokazovala. Lze přitom opět souhlasit s Cunnallyovou, že „[k]onečné odmítnutí Careyho jako manžela nastane, když ho Louise nechá sedět na gauči, zatímco ona jde do postele nesouce kočku.“<sup>48</sup> Tato konkrétní scéna se odehrává až poté, co lékaři konečně objevují antitoxin, jenž by měl progres Scottovy nemoci zastavit. Drobný Carey sedí v ordinaci skutečně jako malý chlapec a od konejšivé náruče jeho ženy/matky se odvrací, když si vyslechne zprávu, že zmenšování snad bylo zastaveno, ale nabytí původních fyzických rozměrů je stále v nedohlednu (Obrázek 13). Při následné a výše popisované scéně, kdy Louise nechává Scotta na gauči a odchází do postele s kočkou, kterou Carey dříve z postele naopak sundával, se tedy jeho pozice nemění – a „přestože věří, že se zmenšování zastavilo, je stále izolovaný a naštvaný, jelikož doktoři nemohou proces zvrátit.“<sup>49</sup>



Obrázek 13 - Po vyslechnutí špatné zprávy se Scott od Louise dětinsky odvrací

Veškeré jistoty, které Scott Carey ve svém normálním životě a v původních podmínkách fikčního světa měl, se rázně přepsaly a posunuly diváka v tomto ohledu mnohem blíže k němu jako hlavní postavě, která se ocitla izolovaná. Stává se deontickým a axiologickým cizincem v nově formovaném světě, v němž Scott působí nepatřičně a zvláště, a to nejen v očích diváka, nýbrž i v očích svých s ohledem na jeho měnící se roli v dosud ustanovených subsvětech. Dosavadní vývoj syžetu může v této fázi filmu diváka přesvědčovat, že zbytek vyprávění se bude věnovat aklimatizaci hlavní postavy v nově vybudovaném fikčním světě. Jeho běžný řád zůstává neměnný, pouze zmenšující se protagonista představuje odchylku od normy. Ze subjektivního pohledu deontického a axiologického cizince se ale kodex, hodnoty a podoba okolního světa nenávratně mění. Z perspektivy odtažitého Scotta se začíná projevovat dvojdómá struktura dosud jednodomého světa. Jelikož je náhle nepřírozeně malý, zakouší realitu způsobem, k němuž nemá přístup žádný jiný obyvatel tohoto světa. Jde tedy o unikátní případ, jenž v Doleželově výkladu možných dvojdómých světů schází – modálně homogenní fikční svět se vlivem subjektivizačních procesů rozštěpuje a dvojdómost je vnímána prolínáním právě oné subjektivní linie, vázané na hledisko zmenšeného protagonisty, s objektivním pozorováním fyzického vývoje stran ostatních obyvatel světa – a diváka, jehož zkušenost se světem koresponduje s tím jejich, nikoli se Scottovým.

Průběžnou interpretaci kolem adaptace osoby v tomto nově vytvořeném dvojdómém světě navíc podporuje i seznámení hlavního hrdiny s dívkou jménem Clarice, která je od narození osobou se vzrůstovým deficitem. Tu Scott potkává v restauraci poté, co v návalu zoufalství utíká

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 5. Přel. JV.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 5. Přel. JV.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 4. Přel. JV.

ze svého domácího vězení do venkovní noci. V podobně handicapované dívce nachází Carey kýženou spřízněnou duši. Cunnallyová dokonce hovoří o komunitě, v níž podle ní „už není dále sám a izolovaný.“<sup>50</sup> Clarice mu podle všeho nahrazuje Louise, pomáhá mu znovu zažehnout ztracenou chuť do života a do psaní své autobiografie. Jistě platí, že „[j]eho idylka dává divákům naději, že život jde dál,“<sup>51</sup> ale zároveň je matoucím prvkem, který oddaluje neočekávaný průlom mezi třetím a čtvrtým aktem, kdy se svět protagonisty zásadně proměňuje.

### 5.1.2 Dvojdílná struktura epistemického typu z pohledu osoby

V prvních třech narativních aktech procházel protagonista postupnou subjektivizací v povědomém domácím prostředí, které se mu ale přepsáním jeho deontických a axiologických vybavení začalo jevit jako nepřátelské. Stále ovšem šlo o modálně sjednocený svět, jakkoli z pozice Scotta Careyho lze ve třetím aktu hovořit o rozštěpeném vnímání okolní reality. Právě na subjektivním vnímání titulní osoby je založen také princip dvojdílného světa epistemického typu, do něhož je malý Scott vržen v úvodu čtvrtého aktu.

Na vrcholu blaha, kdy se svět hlavního hrdiny opět stabilizuje a vytváří partnerský subsvět s fyzicky rovnocennou Clarice, totiž přichází neočekávaný zvrat. Poté, co si v závěru třetího aktu všimá, že se oproti Clarice opět zmenšil, fikční svět kolem Scotta Careyho se po nástupu čtvrtého aktu drasticky proměňuje: náhle leží na gauči v obývacím pokoji, jehož rozměry včetně veškerého vybavení odpovídají běžnému obydlí dospělého jedince (Obrázek 14). Našli snad doktoři nakonec způsob, kterak pokračující proces zmenšování zastavit a kterak Careymu navrátit jeho původní velikost? Zmatenému divákovi však trvá jen několik vteřin, než si uvědomí, že Scott nad zmenšováním, které během jeho románu s Clarice a po domnělém zastavení jeho dalšího postupu přestalo být natolik ožehavým problémem, ani zdaleka neztvrděl a že naopak žije v domečku pro panenky. Jde o další krok v postupné subjektivizaci diváckého hlediska, neboť hlavní hrdina se už definitivně odtrhává od venkovní společnosti. Onen skutečný vnější svět je pro něj v jeho současné velikosti, nepřesahující deset centimetrů, natolik děsivý, že vyhledává alternativní realitu. Ani tento uměle vytvořený příbytek ho však nemůže zcela odtrhnout od „skutečného“ vnějšího světa, jenž se od prvních projevů zmenšování přetvářel a v rámci nějž zastává deseticentimetrový Scott novou pozici coby osamocené mikrosvět. Jako takový je momentálně vázaný především na objekt v podobě domečku pro panenky, s nímž vytváří nový subsvět bezpečí a izolace. Jak si ale všimá Michael Bliss, „[n]avzdory Careyho touze vytvořit alternativní realitu, venkovní svět nemůže být vyloučen. Scott poznává, že jeho závislost na fyzickém světě v rámci zabezpečení ho činí zranitelným vůči nejistotám tohoto světa.“<sup>52</sup>



Obrázek 14 - Na první pohled není zřejmé, že by Scott žil v domečku pro panenky

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 4. Přel. JV.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 4-5. Přel. JV.

<sup>52</sup> BLISS, Michael. *Invasions USA: The Essential Science Fiction Films of the 1950s*. Lanham, Maryland. Rowman & Littlefield, 2014. ISBN 9781442236523 s. 116. Přel. JV.

Vnější svět se ostatně skutečně projeví, a to konkrétně formou neintencionálních akcidentů.<sup>53</sup> Kolem Louise, která odchází na nákup, totiž proběhne skrze dveře do místnosti domácí kočka Butch, která byla vzhledem ke Scottově současné fyzické kondici pochopitelně přemístěna na zahradu. Butch na Scotta zaútočí a jejich nerovný souboj končí pádem maličkého muže ze sklepních schodů přímo do bedny s prádlem. Pád ovšem ve finále nezaviní ani tak útočící Butch, jako spíše průvan, který způsobí navrátilivší se Louise. Jde tak o jednoznačné oslabení intencionality, které se Scott v domečku pro panenky dobrovolně vzdal a „kterou do světa vnášejí akcidenty.“<sup>54</sup> Po tomto náhodném sledu okolností skončí protagonista ve sklepě, přičemž jeho pozice, stejně jako uspořádání fikčního světa, se radikálně proměňují.

Careyho vazby se světem nahoře se po pádu do sklepa, z něhož není schopen vzhledem ke své tělesné kondici vyšplhat, naprosto přetrhávají. Louise totiž nalézá zakrvácený cár Scottova oblečení, a když spatří olizující se kočku, logicky se domnívá, že její manžel tragicky skončil ve spárech svého dřívějšího mazlíčka. Takovou informaci však Scott na rozdíl od diváka nemá a zachovává si naivní naději, že Louise nebo jeho bratr po něm budou dříve či později ve sklepě pátrat. Završení subjektivizace ve smyslu postupného odstřihávání hlavního hrdiny od ostatních lidských mikrosvětů ovšem určuje, že „jakmile Carey přistane ve sklepě, jeho bratr a žena už dále nejsou ve filmu faktory. Ve sklepě se objeví už jen jednou a Careyho pokusy o navázání komunikace s jejich obřími postavami jsou bezvýsledné, protože jejich uši nejsou schopny zachytit jeho slabý hlas (Obrázek 15).“<sup>55</sup> To ostatně souvisí s tím, že po nedobrovolném vstupu na toto nové území definitivně vzniká dvojdomý svět, konkrétně pak dvojdomá struktura epistemického typu, kdy se svět skládá ze známé a neznámé oblasti. Scott se přitom ocitá v oblasti pro něj dosud neznámé, ale objektivní a potenciálně lépe obyvatelné.



Obrázek 15 - Když přijdou Louise a Charlie zkontrolovat prasklý bojler, maličkého Scotta nemohou slyšet

Pro Scotta se nyní stává celým světem pouze prostor sklepa, s nímž tak vytváří definitivní subsvět, jenž završuje Careyho vývoj v rámci fikčního světa napříč celým filmem. Na začátku žil Scott v konvencích patriarchální společnosti, formované mimo jiné hrozbou studené války a požadavky pohodlné středostavovské rodiny. V průběhu zmenšování naopak okusil matriarchální prostředí a vězení domova, v němž se jeho maskulinní požadavky a možnosti vytrácely, přičemž se v tomto hororově převráceném domácím světě cítil méněcenný, deonticky i axiologicky odcizený. Tento proces vyvrcholil v krátkém (z pohledu syžetu) pobytu v domečku pro panenky, kdy se Scott stal vězněm v alternativní fyzické realitě vybudované uvnitř odcizeného prostředí domácího vězení. A konečně, po pádu a probuzení ve sklepě se vytváří dvojdomý svět,

<sup>53</sup> Ve světě s více osobami se akcident podle Doležela přihodí, jestliže interakce vede ke stavu, který žádný z angažovaných konatelů nepředvídal jako svůj zamýšlený stav. DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 108.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 109.

<sup>55</sup> CUNNALLY, Ruthellen. Mind Over Matter: Mental Evolution and Physical Devolution in The Incredible Shrinking Man. *Journal of Popular Film and Television*. 2013, roč. 41, č. 1, s. 6. Přel. JV.

příčemž v oblasti sklepa se z komodit stávají objekty a každý aspekt tohoto světa, ať už živý či neživý, má svůj nezpochybnitelný význam.

Jak divákovi pomáhá odhalovat Scottův vnitřní komentář, jenž opět prohlubuje náhled do hrdinovy mysli, Carey už sám sebe nevnímá jako někoho ani nadřazeného, kdo péči vyžaduje, ani méněcenného, kdo péči a úkryt potřebuje, nýbrž coby jakéhosi člověka minulosti i budoucnosti, jenž přijímá náuru okolního světa a žije s ním v rovnováze. Bliss z psychoanalytické perspektivy tvrdí, že „[n]a figurativní úrovni reprezentuje jeho pád do sklepa přesun do jeho podvědomí, což ho přinutí konfrontovat množství entit se symbolickým významem.“<sup>56</sup> Pokud na tento pohled přistoupíme, platí jeho tvrzení nejen pro způsob, jakým o sobě a o svém plnohodnotném postavení v novém prostředí Scott přemýšlí, ale také pro jeho konfrontaci s jinak čistě materiálními a realisticky motivovanými objekty. Podobně jako u Robinsona Crusoa, rovněž Careyho „nejchytřejší strategií je to, že využívá přírodu k podpoře svého konání.“<sup>57</sup> Byť ve formě povědomých a lidmi vytvořených objektů, oblast sklepa lze z pohledu Scotta vnímat jako spravedlivou přírodu, jejíž zdroje slouží každému k tomu, aby se dotyčný mohl udržet při životě. Hrdina se tedy snaží jednak uspokojit základní lidské potřeby, opatřuje si improvizované obydlí a shání potravu (Obrázky 16 a 17), jednak „musí nabýt svou ztracenou maskulinitu uvnitř matriarchálního prostoru sklepa.“<sup>58</sup> Skutečně, ačkoli je Scott definitivně osamocen a Louise s Charliem dům plný neblahých vzpomínek opouští, jejich proměňující se manželský subsvět se dohrává i po jeho fyzickém rozdělení. Totéž platí i pro Scottův dlouho neviditelný boj o vymanění se ze škatulek a spárů jeho proměňujícího se světa. Zatímco ten pohodlný a sebelítostivý „Carey, jenž žil nahoře, neměl inteligenci, úsilí ani iniciativu k přežití ve sklepě,“<sup>59</sup> tak ten nový hrdina, odkázaný sám na sebe, si hodlá svůj zdejší vesmír, jenž už nevnímá jako abnormální, konečně podmanit podle svého. Podle Doležela „může fikční osoba prodělat radikální změny, když se přestěhuje z jednoho světa do jiného,“<sup>60</sup> což je přesně případ Scotta Careyho – jak bylo řečeno, zpočátku šlo o neiniciativní osobu, jejíž intencionalita se v pokročilém stádiu zmenšování zcela vytrácela a její absence vyvrcholila sérií akcidentů před vytvořením dvojdomé struktury světa. Ve sklepě se však situace opravdu razantně proměňuje a „[v]zhledem k tomu, že přírodní síla postrádá intenci, je její setkání s osobou asymetrické; osoba musí nalézt a provést vhodné intencionální akce, které jsou v jejích schopnostech, jako odpověď na neintencionální přírodní události, které jsou mimo její kontrolu.“<sup>61</sup> Jinými slovy, Carey začíná opravdu naplňovat svou existenci skrze vědomé, intencionální činy, které musí vykonat, aby přežil.



Obrázek 16 - Obydlí nachází v prázdné krabičce od zápalek // Obrázek 17 - A jako potravu zapomenutou buchtu

<sup>56</sup> BLISS, Michael. *Invasions USA: The Essential Science Fiction Films of the 1950s*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014, s. 117. Přel. JV.

<sup>57</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 52.

<sup>58</sup> CUNNALLY, Ruthellen. Mind Over Matter: Mental Evolution and Physical Devolution in The Incredible Shrinking Man. *Journal of Popular Film and Television*. 2013, roč. 41, č. 1, s. 6. Přel. JV.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 7. Přel. JV.

<sup>60</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 32.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 71.

Jedním takovým činem je i souboj s tarantulí, která s ním ve sklepe přežívá a kterou Scott musí zlikvidovat, aby se dostal k jedinému zdroji potravy. Zůstaneme-li u zapojování psychoanalytické perspektivy, „[z]dá se ostatně příhodné, že Carey musí o nabytí své maskulinity bojovat zrovna s pavoukem – jedním z příslušníků druhů, kde samička pozře samce po páření.“<sup>62</sup> A ještě příhodněji vyznívá, že takřka veškeré pomocné objekty, které ve sklepe nachází, patřily dříve Louise. Původně zbrzdí jeho pád její vyskládané prádlo, jako zbraň a provaz používá její sadu na pletení a jediným zdrojem potravy se pro něj stává kus buchty, kterou ona předtím ve sklepe zapomněla. V litém boji nakonec Scott pavouka zabíjí a poprvé v životě se stává jednoznačným pánem své existence a svého světa. Následně upadá vyčerpáním ke spánku, a když se probouzí, zjišťuje, že se znovu zmenšuje. Smířený se světem, prolézá na zahradu síťovým oknem, kterým se ještě před konfrontací s pavoukem neprotáhl (Obrázky 18 a 19). Během závěrečného monologu splývá s okolní přírodou jako její právoplatná a plnohodnotná součást. Jeho poslední slova jsou pak vzhledem k jeho vývoji velmi příhodná: „Pro Boha není žádná nula. Stále existuji!“<sup>63</sup> Tento interpretačně vyzývavý závěr, kdy stále menší a menší hrdina splývá s okolní přírodou, je završením konceptu dvojdomé struktury fikčního světa. Ta z pohledu hrdiny postupovala od jeho zasazení do zvětšeného domovního prostředí přes soukromou alternativní realitu v domečku pro panenky až do neznámé oblasti sklepa, která hrdinu od známé oblasti obývané známými subsvěty fyzicky oddělila. A posledním bodem je přechod do zcela nového, možná nadpřirozeného stavu existence, který lze považovat za vůbec nejčistší a konečný příklad dvojdomého světa.



Obrázek 18 - Po svém pádu do sklepa se skrze mříž na zahradu ještě neprotáhl



Obrázek 19 - Po souboji s tarantulí se opět zmenšuje a prolézá

Z pohledu postavení hlavní postavy v jednotlivých aspektech světa a jejího formování prostřednictvím kontaktu s okolními entitami tedy film značně přepisuje vycházející i postupně upravovaná divácká očekávání. Odkrývá svou komplikovanou formu mimo jiné tím, že vnitřní vývoj zmenšujícího se protagonisty se v závěru ukáže být nepřímo úměrným k jeho fyzické regresi, která z něj navenek činí objekt ve zprvu nepřátelském prostředí. Divák by dopředu

<sup>62</sup> CUNNALLY, Ruthellen. Mind Over Matter: Mental Evolution and Physical Devolution in The Incredible Shrinking Man. *Journal of Popular Film and Television*. 2013, roč. 41, č. 1, s. 6. Přel. JV.

<sup>63</sup> *The Incredible Shrinking Man*, 1:20:12.

očekával, že postupná tělesná regrese zapříčiní u původně zdravého dospělého jedince rozpad jeho osobnosti a učiní ho ve zvětšujícím se prostředí neúplným a zranitelným. Scott Carey se však vyvíjí opačně a stává se plnohodnotnou bytostí až potom, co jeho subsvět s Louise překlene manželství i mateřství a ozývá se jen coby vrozené matriarchální pouto člověka, a teprve poté, co fikční svět překlene subjektivní hrůzy každodennosti i vytváření alternativních světů a projeví se jako objektivní a přírodně právoplatná oblast, v níž mají všichni tvorové stejné právo na existenci. Neboť, jak už bylo zmíněno v kapitole o stylu, vnější svět se ve filmu nemění, ale mění se způsob, jakým ho vnímá Scott. A tím se dostáváme k další úrovni práce s fikčním světem, která se věnuje tomu, kterak tento svět, jeho uspořádání a významy působí nikoli na hlavní postavu, nýbrž na možného diváka.

## 5.2 Vývoj fikčního světa ve vztahu k zmenšujícímu se hrdinovi

V předchozí části jsme si ukázali, jak se utváří mentální proces a subjektivizace hlavní postavy skrze její obměňované postavení v různých subsvětích a v domácím prostředí, které se z jejího pohledu zvětšuje, byť ve skutečnosti zůstává neměnné. V tomto ohledu se znesnadňuje divácké čtení formálního systému tím, že namísto postupného oslabování stále menšího hrdiny představuje film jeho progresivní vývoj k nezávislé a naplněné bytosti. V průběhu filmu však vystupuje na povrch také druhá stránka vývoje a uspořádání fikčního světa, která nestrhává pozornost k vnitřnímu životu hlavní postavy. Staví naopak do popředí venkovní svět, přičemž prostředí i jednotlivé entity kolem Scotta Careyho naopak objektivizuje. Podobně jako v rámci narativního systému díla a spolupůsobení stylu a vyprávění, také výstavbu a významy fikčního světa tedy charakterizuje simultánní vývoj dvou sukcesivních linií. Stejně jako v případě vyprávění, také na úrovni vývoje a významů fikčního světa dochází k prolínání subjektivní a objektivní perspektivy. Už jsme si vysvětlili, že díky postupné subjektivizaci se svět mění pouze z pohledu hlavní postavy, tudíž je třeba objasnit, jak se fikční svět proměňuje z vizuální perspektivy diváka. Tento konkrétní aspekt práce se světem odráží protikladná objektivní hlediska, přičemž definuje samotný fyzický proces Careyho zmenšování a do fikčního světa i jeho výstavby přináší nové významy.

### 5.2.1 Aletický cizinec v jednom světě s více postavami

Rozdělíme-li si znovu syžet do oněch čtyř po sobě jdoucích aktů, lze si na začátku každého povšimnout ustavujících prostředků, skrze něž bude na svět hlavního hrdiny nahlíženo, přičemž každý akt reprezentuje jinou fyzickou kondici Scotta Careyho a jiný význam okolního světa, který průběh zmenšování znázorňuje. Jak film takového ustavování a vývoje světa na významové úrovni dociluje?

Úvodní sekvence filmu, tvořící jakýsi prolog k událostem, které se aktivizují po zasažení Scotta radioaktivním oblakem, se odehrává na širém oceánu a vytváří paralelu s epilogem, v němž maličký hrdina mizí v rozpínajícím se prostředí. Film tak vizuálně znázorňuje nepatrnost člověka v okolním světě – onu nepatrnost, kterou závěr skrze výše vysvětlený vývoj hlavní postavy v rámci fikčního světa odmítá a obrací. První fyzická fáze během zmenšování se poté odehrává v přirozeném prostředí hlavní postavy a začíná záběrem na dům, jemuž se Scott Carey snaží dominovat. Vnější svět z pohledu diváka zůstává nezměněn a hlavní hrdina, jenž pojímá podezření o své fyzické proměně skrze nepadnoucí oblečení, se setkává nejprve s pohodlným racionálním uvažováním běžné reality, v níž je jinakost v podobě náhlého zmenšování dospělého jedince zkrátka vyloučená. Fikční svět ustavuje svá modální omezení, která se na první pohled nijak významně neliší od skutečného světa, a předznamenává použití realistických motivací ke znázornění fyzické determinace hrdiny.

Skok do druhé fyzické fáze je pak náhlý a překvapivý, když odhaluje divákovi sotva metr vysokého Scotta, jenž vypadá v křesle jako malý chlapec. Divák samozřejmě „má určité představy o tom, jak velké by mělo být křeslo – viděli jsme Louise sedět ve shodném křesle a v hlavě si skládáme obrázek Scotta jako obyčejně vzrostlého dospělého jedince, který má ale velikost čtyřletého chlapce (Obrázky 20 a 21).“<sup>64</sup> Právě tento výjev je oním ustanovením nově zformovaného prostředí domu, v němž najednou Scott vypadá vedle známých komodit tak malý a ve kterém se tedy cítí nepatřičně, jako aletický cizinec. Pat Bereton z toho v knize *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema* dospívá k závěru, že

„film se nejprve drží objektivního schématu, které zdůrazňuje banalitu Scottovy předměstské existence. Podobně jako v *Invazi lupičů těl* (1956) pak tato banalita s kamennou tváří zdůrazňuje hrůzu transformace tím, že ji zakotví v každodenní zkušenostní familiárnosti.“<sup>65</sup>

S tím lze souhlasit v mezích zmíněné banality coby normy fikčního světa a jejího narušování skrze realistické každodenní motivace. Objektivní hledisko se ale rozvíjí spíše ve fázi oné hrůzné transformace. Tím, jak ‚zvětšené‘ prostředí vystupuje ve vztahu k malému Scottovi v této fázi do popředí, činí i z něj jeden z objektů nepřátelského fikčního světa, což lze skutečně paralelně vztáhnout i ke snímku *Invaze lupičů těl*. V něm hlavní hrdina rovněž čelí pouze subjektivně zpozorovatelné proměně svého domácího prostředí a kde se stává cizincem v nenápadně a postupně konstruovaném světě blízkém dvojdomému.



Obrázek 20 - Nejprve vidíme Charlieho, jak mluví na bratra, jenž sedí v křesle



Obrázek 21 - A až poté zjišťujeme, jak malý je Scott v porovnání s obyčejným křeslem

Před klíčovým zvratem v rámci čtvrtého aktu tak z hlediska diváka nelze dvojdomou strukturu světa transparentně vnímat, neboť namísto radikální proměny samotného světa vystupuje do popředí zmenšující se hlavní hrdina. Ten se prostřednictvím trikových možností stylu zmenšuje a je zasazen do realistického prostředí a do homogenního modálního světa, který se štěpí pouze z jeho subjektivní perspektivy, nikoli z objektivního narativního hlediska.

<sup>64</sup> CUNNALLY, Ruthellen. Mind Over Matter: Mental Evolution and Physical Devolution in The Incredible Shrinking Man. *Journal of Popular Film and Television*. 2013, roč. 41, č. 1, s. 4. Přel. JV

<sup>65</sup> BERETON, Pat. *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*. Wallflower Press, 2005. ISBN 9781903364826. Přel. JV.



Uklidnění této děsivé transformace každodennosti přichází po seznámení se shodně vysokou Clarice, která vnáší do světa požadovanou stejnost a odvrací pozornost od samotného procesu zmenšování. Tím se nástup epistemické dvojdomé struktury světa ve čtvrtém aktu oddaluje a zakrývá.

### 5.2.2 Dvojdomý svět epistemického typu z perspektivy diváka

Třetí fáze fyzického vývoje a významu fikčního světa tedy přichází neočekávaně a situuje Scotta do domečku pro panenky. Jak už ale bylo popsáno výše, divák v první chvíli nedostává o domečku žádné informace a Careyho vidí v prostředí, které svými rozměry, stejně jako rozměry jednotlivých objektů, působí jako přirozené. Až po příchodu Louise, s níž si její maličký manžel vyběhne vyměnit pár slov na miniaturní balkónek (Obrázek 22), se ustavuje nová fyzická fáze a nový vztah prostředí k sotva desetacentimetrovému hrdinovi. Avšak zatímco z pozice Scotta představoval domeček pro panenky únik do alternativní reality a uvědomělé vytváření dvojdomého světa, kde jeho deontická a axiologická omezení nebudou takovou překážkou, z perspektivy vývoje okolního světa jde o další předznamenávání Scottova vztahu k jeho proměňujícímu se prostředí. Se svými několika centimetry je nyní Scott tak malý, že obyčejné domovní prostředí, na které byl celý život zvyklý, už by pro jeho život bylo naprosto nepřístupné. Objevuje se tedy v domečku pro panenky, tedy v prostředí, které sice je přímou součástí okolního velkého vesmíru, ale stalo se pro něj jeho vlastním útočištěm, kterému může ještě dominovat (byť se v něm původně jen schovával a pomýšlel na sebevraždu). Z pohledu diváka tedy až nyní začíná vznikat dvojdomá struktura epistemického typu, kdy se svět poprvé štěpí na známou a neznámou oblast – tou známou je přitom ten svět, před nímž se aleticky odcizený Scott ukrývá.



Obrázek 22 - Když Scott vyběhne na balkónek, odkryje se divákovi vstup do další fyzické fáze

Totéž platí i pro jeho nedobrovolný pobyt ve sklepě, kam ho v již zmiňované sekvenci zažene domácí kočka. To je sice o poznání rozlehlejší území a patří k původnímu vybavení domu, jenž je nyní Scottovi v původní dimenzi odcizen, ale zároveň jde z jeho pohledu o prostředí nové (jak divák už pochopil z dosavadního vývoje fabule, veškeré domácí práce spojené i se sklepem vykonávala vždy Louise, jejíž matriarchální stopa tak v tomto prostředí setrvala a Scottovi výrazně pomohla). Jde o prostředí, nad nímž může získat dominanci. Z pohledu diváka jde přitom rovněž o neznámou oblast a vzhledem k definitivnímu fyzickému oddělení obou světů jde o další krok v jeho vnímání dvojdomé struktury.

Ve sklepě se tedy završuje nejen subjektivní perspektiva, díky níž divák vnímá osamoceného hrdinu v nejprve násilně zvětšovaném a posléze v jaksi přirozeně rozlehlém prostředí, ale rovněž objektivizace světa ve vztahu ke zmenšujícímu se hrdinovi. Vyprávění se sice drží mikrohlediska a z prostoru sklepa už odbočuje jen v případech tří krátkých scén s Louise a Charliem, ale Scotta nechává jeho nově ustanovený svět tápat v neznámu a seznamovat se s povědomými nástroji. Nástroji, které se ale kvůli jeho fyzické proměně transformovaly v objekty netušených možností – „jehla se stává mečem, krabička na zápalky nabízí přístřeší před bouří, tužka slouží jako vor,

pavouk se mění na pekelné monstrum.“<sup>66</sup> Scott se tak na jedné straně pohybuje po symbolickém světě, jenž je pro něj neznámý, ale pro úplné oproštění od materiálních požadavků a ideologicky násilných subsvětů světa ,nahore‘ současně naplňující i spravedlivý. Na druhé straně se ocitá v nebezpečném a ohromně působícím světě (kteroužto ohromnost důmyslně zobrazuje styl), v němž jeho nicotné fyzické rozměry vynikají, pro jeho psychický vývoj nejsou překážkou.

Opačný vývoj dvou hledisek fikčního světa z pohledu hrdiny a z pozice diváka tak dynamizuje důmyslný proces přepisování vznikajících očekávání ve vyprávění příběhu. Zatímco Scott Carey je v neměnném objektivním prostředí ve vztahu k divákovi postupně subjektivizován, fikční svět se z diváckého hlediska naopak objektivizuje. Z dogmatizovaných požadavků společnosti a života v 50. letech minulého století a jejich následné transformaci skrze zmenšujícího se hrdinu se reprezentace světa přesouvá k jakési prazákladní podobě, v níž neplatí Scottovy dosavadní zkušenosti, ale pouze odvěká touha přežít a přizpůsobit se novým objektům. Dvojdílná struktura fikčního světa vzniká na této úrovni mnohem nenápadněji, neboť fikční svět se jako celek neproměňuje a spoléhá na divácké čtení různých významů.

---

<sup>66</sup> BERETON, Pat. *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*. London – New York: Wallflower Press, 2005, s. 132 Přel. JV.

## 6. Závěr

Po provedení důkladné dostředivé analýzy filmu docházíme ke zjištění, že *Skvělý zmenšující se muž* představuje dílo na bázi standardních formálních požadavků klasické hollywoodské kinematografie. Nese ostatně i několik styčných bodů s dobovými science fiction snímky, jež se vyjadřovaly k problematice studené války či vlivu jaderných pokusů. Klasické postupy tak zahrnují mimo jiné čtyřaktovou strukturu vyprávění či neviditelnou stříhovou skladbu a udávají i obecný historicko-společenský kontext filmu. Jsou však silně ozvlášťňovány důmyslnou výstavbou jeho fikčního světa a narativním uspořádáním, které skrze prolínání objektivních a subjektivních perspektiv komplikuje divácké vnímání jinak jednoduchého příběhu o fyzické regresi protagonisty. Jako ozvlášťňující se přitom jeví samotný proces postupné výstavby světa a narace, který na dvou liniích vedení divácké pozornosti směřuje jednak k vytváření dvojdomé struktury fikčního světa, jak ji definoval Lubomír Doležel, jednak k nepřímé úměře fyzicky regresivního a mentálně progresivního vývoje protagonisty.

Nebýt této komplikované formy, byl by snímek jen dalším vyprávěním o zmenšujícím se hrdinovi, jenž se musí vypořádat s nástrahami okolního zvětšeného prostředí, přičemž by do popředí vystupoval primárně samotný fikční svět. Takto se ostatně rozvíjí příběhy filmů jako *Dr. Cyclops* (1940), *Fantastická cesta* (1966), *Vnitřní vesmír* (1987), *Miláčku, zmenšil jsem děti* (1989) nebo *Zmenšování* (2017). Hrdinové se v těchto snímcích zmenší ráz na ráz a neprocházejí psychickým, v případě *Skvělého zmenšujícího se muže* subjektivním vývojem, nýbrž se jen pohybují po světě s jinými modálními omezeními a snaží se na něj adaptovat či dosáhnout jistého cíle. Podobný motiv boje o přežití v neznámé oblasti světa je sice ve *Skvělém zmenšujícím se muži* rovněž přítomen, ale tento ustupuje formálním dominantám, které čtení uměleckého díla znesnadňují a které byly podchyceny v analýze.

A právě skrze funkční srovnání s dalšími tematicky podobnými filmy o zmenšování lidských protagonistů by mohla tato práce položit základ pro další analytické a historické bádání. Jejich vzorek není příliš objemný a jejich analýzy by mohly výrazněji napovědět, do jaké míry je práce s fikčním světem a především s jeho dvojdomou strukturou ve filmu *Skvělý zmenšující se muž* pro historický vývoj směrodatná, popřípadě jak se podobná strukturní ozvláštnění promítají či nepromítají do jiných snímků, které Doleželovu charakterizaci fikčních světů a dvojdomých oblastí rovněž postihují.

## 7. Bibliografie a filmografie

### 7.1 Citovaná literatura

BERETON, Pat. *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*. London – New York: Wallflower Press, 2005

BLISS, Michael. *Invasions USA: The Essential Science Fiction Films of the 1950s*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014

BORDWELL, David, Janet STAIGER a Kristin THOMPSON. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985

BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011

CUNNALLY, Ruthellen. Mind Over Matter: Mental Evolution and Physical Devolution in The Incredible Shrinking Man. *Journal of Popular Film and Television*. 2013, roč. 41, č. 1, s. 2–9

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015

REEMES, Dana M. *Directed By Jack Arnold*. Jefferson: McFarland. 1988

THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 1, s. 5–35

THOMPSONOVÁ, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007

### 7.2 Analyzovaná audiovizuální díla

**Úžasný zmenšující se muž** (*The Incredible Shrinking Man*, USA, 1957)

**Režie:** John Arnold. **Námět:** Richard Matheson. **Scénář:** Richard Matheson, Richard Allan Simmons. **Kamera:** Ellis W. Carter. **Hudba:** Irving Gertz, Earl E. Lawrence, Hans J. Salter, Herman Stein. **Střih:** Albrecht Joseph. **Hrají:** Grant Williams (Scott Carey), Randy Stuartová (Louise Careyová), April Kentová (Clarice Bručová), Paul Langton (Charlie Carey), Wiliam Schallert (Dr. Silver). **Výroba:** Universal-International. **Formát:** 35 mm: DVD, čb., 1:1,85, mono, anglicky, 81 minut (při rychlosti projekce 24 okének za sekundu). **Premiéra:** 22. února 1957 – New York.

### 7.3 Citovaná audiovizuální díla

*Dr. Cyclops* (Doctor Cyclops; Ernest B. Schoedsack, USA, 1940)

*Fantastická cesta* (Fantastic Voyage; Richard Fleischer, USA, 1966)

*Invaze lupičů těl* (Invasion of the Body Snatchers; Don Siegel, USA, 1956)

*Miláčku, zmenšil jsem děti* (Honey, I Shrunk the Kids; Joe Johnston, USA, 1989)

*Vnitřní vesmír* (Innerspace; Joe Dante, USA, 1987)

*Zmenšování* (Downsizing; Alexander Payne, USA / Norsko, 2017)

## 8. Summary

### **A Growing of the Shrinking Man and His Journey Across Worlds: An Analysis of *The Incredible Shrinking Man* (1957)**

The thesis is focused on close analysis of *The Incredible Shrinking Man* (1957), a science fiction movie directed by Jack Arnold, well-known for his previous works on popular genre movies like *The Creature of the Black Lagoon* (1954). *The Incredible Shrinking Man* is a story of a regular middle-class man, who begins to shrink and his everyday life transforms into a horrifying confrontation with objects and entities, that aren't familiar and steady any more.

To recognize formal principles that make this movie special on the level of construction of its storytelling and fictional world, I chose two primary theoretical sources. The first one is the neoformalist film analysis, which helps us to explain the narrative and stylistic functions of the film. And the second one is the theory of fictional worlds, mainly the analytical tools of Lubomír Doležel, who explored so-called narrative modalities of fictional worlds in his 1998 book *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*.

Despite its classical Hollywood structure on the level of narrative and style, *The Incredible Shrinking Man* is unique in its approach to construct a fictional world around the protagonist, whose subjective viewpoints are different from those applied by a film viewer. In other words, according to the analysis, the fictional world of the movie is perceived from two different perspectives.

The first one pertains to the accidentally shrinking protagonist and is connected with his mental and personal development. As such, it represents a rather subjective narrative perspective. The second one is a somewhat objective perspective reflecting physical regression of the protagonist seen by other characters of the worlds; this perspective refers to a viewers' experience with their world.

Each of these development lines leads to the formation of so-called Dyadic World, and their interaction is the main tool of a complicated form of the movie. Through the analysis of functions of the voice-over commentary, narrative structure, fictional world and stylistic features, the thesis explains the dual structure of the film and its techniques of Dyadic World construction.