

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**FILMOVÉ ADAPTACE DIVADELNÍCH HER V REŽII  
XAVIERA DOLANA**

**Marie Junová**

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

Oponent práce:

Datum obhajoby: 3. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV SCHOOL**

Film, Television, Photography, and New Media

Department of Scriptwriting and Dramaturgy

**BACHELOR'S THESIS**

**XAVIER DOLAN'S STAGE-TO-FILM ADAPTATIONS**

**Marie Junová**

Supervisor of thesis: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Opponent of thesis:

Date of defence: 3. 9. 2019

Assigned academic title: BcA.

Prague, 2019

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Filmové adaptace divadelních her v režii Xaviera Dolana
---

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

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

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

## ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zabývá divadelními hrami *Juste la fin du monde* Jeana-Luca Lagarce a *Tom à la ferme* Michela Marca Boucharda a jejich filmovými adaptacemi *Je to jen konec světa* a *Tom na farmě* režiséra Xaviera Dolana. Ačkoliv se jedná o adaptace, můžeme tyto snímky označit za autorské filmy, ve kterých se stejně jako v jeho předešlých počinech projevuje Dolanův osobitý styl. Proto může být pro diváka překvapivé zjištění, že jsou tyto filmy adaptacemi. V obou případech se režisér podílel i na adaptačních scénářích – scénář k snímku *Je to jen konec světa* napsal sám, *Toma na farmě* adaptoval spolu s autorem divadelní předlohy Bouchardem. Pomocí intertextuální analýzy filmů a jejich předloh, jejich vzájemné komparace a interpretace autorského záměru se tato práce snaží jednak najít společné rysy obou adaptačních klíčů i realizačních řešení a tím popsat, jakým způsobem Xavier Dolan při adaptování pracuje, a pak také poukázat na to, v jakých aspektech se filmové adaptace od svých předloh odlišují a v čem si naopak zachovávají jistou divadelnost, která zde ale nepředstavuje zanedbání nebo nedostatek adaptační práce, nýbrž vědomé zacházení filmového scenáristy a režiséra s divadelními prvky.

## ABSTRACT

This bachelor thesis deals with the plays *Juste la fin du monde* by Jean-Luc Lagarce and *Tom à la ferme* by Michel Marc Bouchard and their stage-to-film adaptations *It's Only the End of the World* and *Tom at the Farm*, directed by Xavier Dolan. His adaptations remain auteur films, manifesting Dolan's personal style as in his earlier pictures. That is why it can be surprising for the audience that these films are in fact adaptations. In both cases, the director also participated in writing of the adapted screenplays – he wrote the screenplay for *It's Only the End of the World* himself and he adapted *Tom at the Farm* with Bouchard, the author of the original play. Using intertextual analysis of the films and the plays that they are based on, their mutual comparison, and interpretation of auteur's intention, this thesis attempts to find common traits in both the adaptation keys and the mise-en-scène solutions and thus describes the process of adaptation chosen by Xavier Dolan. Moreover, it aspires to point out the aspects in which the film adaptations differ from the original plays and those in which, on the contrary, they stay theater-like, what does not represent a certain negligence or insufficiency in this case but a film director's and screenwriter's conscious treatment of theater elements.

Chtěla bych poděkovat doc. PhDr. Marii Mravcové, CSc. za vedení práce a Lucii a Magdaleně za podporu.

## OBSAH

ÚVOD.....	1
1. DIVADELNÍ PŘEDLOHY.....	9
A. Shrnutí děje.....	9
B. Stylistika, témata a vyznění.....	10
C. Proč právě tyto hry?.....	18
2. FILMOVÉ ADAPTACE.....	20
A. Adaptační klíč pro <i>Toma na farmě</i> .....	20
B. Adaptační klíč pro <i>Jenom konec světa/Je to jen konec světa</i> .....	25
C. Porovnání adaptačních klíčů.....	31
3. MEZI DIVADLEM A FILMEM.....	33
A. Filmové postupy.....	33
B. Divadelní prvky.....	39
ZÁVĚR.....	43
POUŽITÉ ZDROJE.....	44



## ÚVOD

Quebecký režisér Xavier Dolan se za svou stále ještě poměrně krátkou kariéru stihl proměnit ze zázračného dítěte, nad jehož talentem žasnul celý svět, v uznávaného tvůrce, který každým dalším snímkem míří ještě výš. Už v devatenácti se mu podařilo dostat se svým debutem *Zabil jsem svou matku* (*J'ai tué ma mère*, 2009) do Cannes, kde později získal Prix du jury za film *Mami!* (*Mommy*, 2014) a Grand prix za snímek *Je to jen konec světa* (*Juste la fin du monde*, 2016). Tento brzký úspěch je o to víc překvapivý, vezmeme-li v potaz, že Dolan nikdy nebyl studijní typ, nemá žádné filmové vzdělání a všechno se naučil sám; do svého prvního natáčení skočil naprosto bezhlavě, aniž by měl sebemenší předchozí zkušenosti třeba s natáčením kratších formátů.<sup>1</sup> Možná mu tedy chybí vzdělání, což je mu občas vytýkáno, jednoznačně mu ale nechybí ambice. Dnes třicetiletý tvůrce má na kontě již osm celovečerních filmů a rozhodně nepolevuje. Svě poslední dva snímky *The Death and Life of John F. Donovan* (Smrt a život Johna F. Donovana, 2018) a *Matthias & Maxime* (2019) uvedl jen pár měsíců po sobě. Svým workoholismem je proslulý, v hlavě nosí vždy několik projektů najednou, na odpočinek mu nezbývá čas.<sup>2</sup>

Jakožto autorský režisér zpracovává Dolan už od svého debutu témata, která mu jsou blízká. V rozhovoru vypráví:

„A říkal jsem si, že to je ale tak moc osobní a intimní, koho to bude zajímat? A ostatní mi říkali - [...] to právě lidi zajímá, protože když se někdo úplně odhalí, dozvídáme se víc o lidech, kteří nás obklopují.“<sup>3</sup>

S touto dávkou osobní pravdivosti se ve svých filmech dotýká takových témat, jako je milostně-nenávistný vztah matky a syna, obtížné dospívání a hledání sebe sama (ať už v období puberty nebo v dospělosti, jako ve filmu *Laurence Anyways*), láska (většinou nenaplněná nebo aspoň komplikovaná), nostalgie po ztraceném dětství nebo po minulosti obecně a smrt (ať už z pohledu

---

<sup>1</sup> *L'Image originelle : Xavier Dolan* [Film]. Réžie Pierre-Henri Gibert. Francie: Caïmans Productions a Fondation gan pour le cinéma, 2018. Dále citováno jako *L'Image originelle*.

<sup>2</sup> „Od návratu z Cannes pracuju sedm dní v týdnu, patnáct až osmnáct hodin denně, nikdy jsem si nevzal volné odpoledne a stejně to nestačí. Vlastně si teď uvědomuju, že jsem si už osm let nevzal dovolenou...“ Stéphane Delorme. „La recherche du temps perdu“. Vlastní překlad. *Cahiers du cinéma*. 2016, č. 725, s. 30.

<sup>3</sup> *L'Image originelle*, 0:04:41-0:05:25. Vlastní překlad.

pozůstalého nebo umírajícího). Sám říká, že touží vyprávět o lidech, kteří bojují,<sup>4</sup> ať už za svou důstojnost, jako Louis v *Je to jen konec světa*, který chce své rodině sám sdělit, že umírá, nebo za své místo ve společnosti a respekt, který si zaslouží, jako transsexuální Laurence v *Laurence Anyways* (2012). A všechna tato témata zpracovává z pozice extrémní blízkosti, jako by se příběhy neděly vymyšleným postavám, ale jemu samotnému, což snímkům dodává na síle a přesvědčivosti.

Tím, že sází na univerzální témata, se Xavier Dolan příliš neliší od většiny festivalových režisérů. Vymyká se nicméně svým osobitým stylem, který je jasně rozpoznatelný, a ačkoliv se neustále vyvíjí, některé postupy už se tak trochu staly Dolanovým poznávacím znakem<sup>5</sup>. Jeho snímky jsou charakteristické svými širokými vizuálními a montážními možnostmi, díky kterým působí živoucně a projevuje se v nich všudypřítomné okouzlení filmem samotným. Dolan v sebe věří, tvoří s velkou vášní a na jeho filmech, ve kterých neexistují kompromisy, to je patrné. Časopis *Cahiers du cinéma* o něm píše:

„Xavier Dolan se stal důležitým pro celou generaci, protože dává příklad mládí i víry. Skeptici budou usvědčeni<sup>6</sup>, to také zahrnuje všechny filmaře, kteří už nevěří, kteří se opakují, kteří se utápějí v depresi a kteří si v ní hovějí. Ale také všechny ty, kteří nevěří dost, kteří stydlivě zkouší různé malé změny ve vyčerpaných formách. [...] Kinematografie potřebuje zářící filmy, které nabízejí svým divákům víc než jen umenšené, skoupé počítky.”<sup>7</sup>

Jakým způsobem tedy Dolanovy filmy „září”? V první řadě jsou to rozhodně filmy, které jsou vizuálně příjemné a nebojí se líbit.<sup>8</sup> Proto tady najdeme třeba takové obrazy jako smršť barevného oblečení padajícího z nebe na objímající se hrdinky *Laurence Anyways*<sup>9</sup>, zpomalené detailní záběry milenců snímaných skrz barevné filtry v *Imaginárních láskách*<sup>10</sup> (*Les Amours imaginaires*, 2010) nebo chlapce v *Zabil jsem svou matku*, kteří nejprve malují stěnu ve stylu

<sup>4</sup> *L'Image originelle*, 0:22:17-0:22:34.

<sup>5</sup> Janis Prášil. „Stylizovaná apoteóza citů *Je to jen konec světa*”. *Cinepur*. 2016, č. 107, roč. 22, s. 34.

<sup>6</sup> Citát z filmu *Mommy*.

<sup>7</sup> Stéphane Delorme. „Les sceptiques seront confondus”. Vlastní překlad. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 704, s. 5.

<sup>8</sup> Jean-Sébastien Chauvin. „Six visages qui ont éclairé le festival: Xavier Dolan”. *Cahiers du cinéma*. 2012, č. 679, s. 29.

<sup>9</sup> *Laurence Anyways* [Film]. Režie Xavier Dolan. Kanada, Francie: Alliance Films, 2012, 2:06:43-2:07:34. Dále citováno jako *Laurence Anyways*.

<sup>10</sup> *Les Amours imaginaires* [Film]. Režie Xavier Dolan. Kanada: Remstar, 2010, 1:28:23-1:29:48. Dále citováno jako *Les Amours imaginaires*.

Jacksona Pollocka, což postupně přerůstá v milostný akt mezi barevnými cákanci, plechovkami, štětcí a zmuchlanými novinami.<sup>11</sup> To vše samozřejmě s podmanivou nediegetickou hudbou na pozadí. Tato souhra výrazně barevného a stylizovaného vizuálu s důležitou hudební složkou vytváří dojem videoklipovosti. Xavier Dolan je expresivním estétou, který si při pohrávání s filmovými formami stále ponechává svěží pohled s velkým citem pro detail, načasování a atmosféru.<sup>12</sup>

Zároveň by ale bylo zcestné jeho styl redukovat jen na estetizující „pozlátko“. *Cahiers du cinéma* pojmenovávají žánr, ve kterém Dolan tvoří, jako „popové melodrama“ a dále dodávají, že se jedná o „žánr-oxymoron, protože vyžaduje simultánní leštění povrchu (lesk popu) a hloubení citů (propastí melodramatu).“<sup>13</sup> Jinde je tento žánrový přístup nazván „horskou dráhou“,<sup>14</sup> právě pro své střídající se nahoře a dole, světlé a temné chvíle. Například ve filmu *Mami!* náctiletý Steve v jednu chvíli radostně tančí v kuchyni se svou matkou a sousedkou Kylou, krátce na to se ale kvůli svému ADHD s Kylou popere a končí schoulený na podlaze, uplakaný a ponížený.<sup>15</sup> Často dost obtížná témata tak Dolan zvládá organicky odlehčit scénami, které právě bývají z celého filmu nejvíc nezapomenutelné, aniž by ale jakkoliv zlehčoval potíže, se kterými se jeho hrdinové potýkají. Aby si postava zasloužila onu světlou chvíli, svůj tanec na Céline Dion nebo pár vteřin drogového opojení se svou první láskou, musí nejdříve něco vytrpět. Dolan o svých postavách říká:

„Jsou to lidské bytosti, které jsou naplněny světlem, které jsou inteligentní, které jsou citlivé, které nemají strach mluvit o svých emocích, [...] a život je potom takový, jaký je, neznamena to, že jsem nutně cynik, ale vidím, že mezi tím, co lidé vyžadují, a tím, co je jim dáno, se často vyskytuje rozpor a kontrast. A myslím si, že právě proto se [mé] filmy stávají hořko-sladkými. [...] Já se každopádně rád plavím v tomhle rybníce, v tomhle proudu, který člověka táhne chvíli k naději a pak k temnotě.“<sup>16</sup>

<sup>11</sup> *J'ai tué ma mère* [Film]. Réžie Xavier Dolan. Kanada: K-Films Amérique, 2009, 1:11:33-1:12:56. Dále citováno jako *J'ai tué ma mère*.

<sup>12</sup> Zdena Mejzlíková. „Výkřiky zázračného a strašného dítěte“. *Film a doba*. 2015, č. 1, roč. 61, s. 26.

<sup>13</sup> Joachim Lepastier. „En fusion“. Vlastní překlad. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 704, s. 8.

<sup>14</sup> J.-S. Chauvin. „Six visages qui ont éclairé le festival: Xavier Dolan,“ s. 29.

<sup>15</sup> *Mommy* [Film]. Réžie Xavier Dolan. Kanada, Francie: Films Séville, 2014, 0:49:53-0:51:43 a 0:55:53-0:58:13. Dále citováno jako *Mommy*.

<sup>16</sup> *L'Image originelle*, 0:22:55-0:24:18. Vlastní překlad.

Za zmínku stojí i Dolanova práce s dialogy. Smysl pro rytmus řeči úzce souvisí s Dolanovým zalíbením ve výrazné hudbě, kterou do svých filmů dosazuje. Stejně jako jsou některé scény určeny hudbou, jsou jiné (a těch je víc) určeny dialogem. Na dialozích je pak často postaveno časové vyměření scén a také způsob vedení herců.<sup>17</sup> Každá postava mluví svým vlastním způsobem, který ji charakterizuje a zasazuje ji do určitého geografického, společenského a kulturního prostředí. Ve snímcích se opětovně vyskytují slovní hříčky, spojující postavy, které je sdílejí a společně jim rozumějí, v jisté komplicitě (např. v *Mami!* opakují Kyla a Die stále dokola "heater waver," protože se jim to prostě jeví jako komické);<sup>18</sup> nebo jsou od sebe postavy naopak dialogy oddělovány, odcizovány, stavěny proti sobě, mluví jeden přes druhého a vůbec se neposlouchají (např. rozhovor v autě mezi matkou a synem v *Zabil jsem svou matku*).<sup>19,20</sup> Ačkoliv by se tedy mohlo zdát, že režisérův abundantní vizuální styl upozaduje ostatní složky, tato pečlivá práce s dialogy nás přesvědčuje o tom, že i jazyk je pro Dolana plnohodnotnou součástí jeho snímků a není jen popisem, vysvětlováním nebo nepodstatnou výplní.

Nesmíme opomenout také všudypřítomnou intertextualitu, tedy různé kulturní odkazy, které lze ve filmech Xaviera Dolana najít. Ve snímku *Zabil jsem svou matku* je Antoninův pokoj polepen plakáty vyobrazujícími umělce, kteří v té době začínajícího režiséra inspirovali.<sup>21</sup> V *Imaginárních láskách* jsou záběry tančícího Nicholase prostříhány snímky Michelangelova Davida a Cocteauovými kresbami chlapců.<sup>22</sup> V *Laurence Anyways* píše Fred na záda své partnerky, která konečně začala žít v souladu se svou genderovou identitou, báseň Paula Éluarda „Svoboda“.<sup>23</sup> A pak se také v Dolanových snímcích vyskytují filmové postupy, které přímo odkazují k velkým režisérům dějin filmu. Steve třeba na konci *Mami!* utíká ve zpomaleném záběru do neznáma a nakonec se podívá do kamery,<sup>24</sup> stejně jako Truffautův Antoine ve filmu *Nikdo mne nemá rád* (*Les quatre cents coups*, 1959),<sup>25</sup> a scéna, ve které *Toma na farmě* (*Tom à la ferme*, 2013) překvapí při sprchování děsivý Francis,<sup>26</sup> zase naráží na Hitchcockovo *Psycho*

---

<sup>17</sup> J. Lepastier. „En fusion,” s. 8.

<sup>18</sup> *Mommy*, 1:07:52-1:08:15.

<sup>19</sup> *J'ai tué ma mère*, 0:38:02-0:40:19.

<sup>20</sup> *L'Image originelle*, 0:11:33-0:11:39.

<sup>21</sup> *J'ai tué ma mère*, 0:06:30-0:07:03.

<sup>22</sup> *Les Amours imaginaires*, 0:45:56-0:46:30.

<sup>23</sup> *Laurence Anyways*, 0:47:52-48:17.

<sup>24</sup> *Mommy*, 2:13:57-2:14:19.

<sup>25</sup> *Les quatre cents coups* [Film]. Réžie François Truffaut. Francie: Cocinor, 1959, 1:38:07-1:39:22.

<sup>26</sup> *Tom à la ferme* [Film]. Réžie Xavier Dolan. Kanada, Francie: MK2, 2013, 0:18:05-0:18:34. Dále citováno jako *Tom na farmě*.

(1960).<sup>2728</sup> Dolan je tedy autorským režisérem, který si ale uvědomuje, že bez kulturního prostředí, ve kterém žije a tvoří, by žádný z jeho filmů nevznikl. Tato otevřenost k již existujícímu, ale stále živoucímu, které s námi často rezonuje tak silně, že máme chuť si to přivlastnit a přetvořit podle sebe a obrazu své doby, Dolana dvakrát dovedla k vytvoření filmové adaptace literárního textu. V obou případech adaptoval divadelní hry - podle dramatu quebeckého autora Michela-Marca Boucharda *Tom à la ferme* (Tom na farmě, 2012)<sup>29</sup> natočil svůj stejnojmenný film<sup>30</sup> a hra francouzského dramatika Jeana-Luca Lagarce *Juste la fin du monde* (Jenom konec světa, 2016)<sup>31</sup> ho zase dovedla ke snímku *Je to jen konec světa*.<sup>32</sup> Stejně jako u svých ostatních filmů je Dolan i autorem scénářů; *Toma na farmě* adaptoval spolu s autorem předlohy Bouchardem. Adaptacemi zmíněných dramatických textů, které ale stále zůstávají autorskými, „dolanovskými“ filmy, se právě tato práce bude zabývat.

Co však sám proces adaptace, přivlastnění si cizího díla za účelem jeho transformace do jiného média, vlastně obnáší? Filmový teoretik Francis Vanoye toto přivlastnění obecně definuje jako proces „přizpůsobování si“ díla nebo jeho částí v souladu s adaptátorovým úhlem pohledu, estetikou a ideologií v daném adaptačním kontextu. Může se jednat o odmítnutí zásahu do díla stejně jako o překroucení díla nebo odvrácení od něj.<sup>33</sup> Strategie, kterou si adaptátor pro svou práci volí, se někdy nazývá „adaptačním klíčem“. Také by se dalo říct, že adaptační klíč je ona klíčová myšlenka, která adaptátorovi umožňuje do adaptace proniknout, která určuje jeho počínání. Jedná se o určitou vizi, která determinuje přerod jednoho díla v druhé. Vždy přitom hraje důležitou roli povaha obou děl, předlohy i adaptace. Proces adaptace románu do filmu bude nutně jiný než adaptace stejného románu do opery.<sup>34</sup> Pro Dolanovy adaptace je tak pochopitelně zásadní, že se jedná právě o transformace dramatických textů pro film.

---

<sup>27</sup> *Psycho* [Film]. Režie Alfred Hitchcock. USA: Paramount Pictures, 1960, 0:46:38-0:49:35.

<sup>28</sup> „De qui Xavier Dolan est-il vraiment l'héritier?“ [online]. *Vanityfair.fr*. 21. 9. 2016 [cit. 23. 6. 2019]. Dostupné z: <https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/diaporama/de-qui-xavier-dolan-est-il-vraiment-l-heritier/34044#alfred-hitchcock-3>

<sup>29</sup> V textu bude dále pro větší plynulost používán český překlad názvu, který je vlastní (hra nebyla přeložena do češtiny).

<sup>30</sup> *Tom na farmě*.

<sup>31</sup> V textu bude dále pro větší plynulost používán český překlad názvu, který je vlastní (hra nebyla přeložena do češtiny).

<sup>32</sup> *Juste la fin du monde* [Film]. Režie Xavier Dolan. Kanada, Francie: Films Séville, 2016. Dále citováno jako *Je to jen konec světa*.

<sup>33</sup> Francis Vanoye. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris: Nathan, 1991, s. 153.

<sup>34</sup> Linda Hutcheon. *Teória adaptácie* (2012). Přeložila Simona Nyitrayová. Brno: JAMU, 2012, s. 35.

„Adaptace divadelní hry přináší specifické problémy,” píše Vanoye.<sup>35</sup> Na první pohled by se tento způsob adaptace nicméně mohl zdát jednoduchý. Drama bývá zpravidla už rozděleno do jednotlivých scén, které se skládají z dialogů a scénických poznámek, podobně jako filmový scénář. Přesto není možné vzít text divadelní hry a jednoduše ho natočit jako (dobrý) film, protože divadlo a film se zásadně liší ve své podstatě.

V čem tedy spočívá rozdíl mezi divadlem a filmem? Co je specificky „divadelní” a co specificky „filmové”? Divadlo často bývá označováno za jazykové médium, zatímco film za médium obrazové.<sup>36</sup> Film ale také může být jazykový, založený na dialozích, stejně jako divadlo může obsahovat výrazné obrazy. Rozdíly mezi filmem a divadlem se snaží pojmenovat Susan Sontag ve své eseji „Film and Theatre”. Nejprve podotýká, že dějiny emancipace filmu od divadla jsou často zjednodušeny na pouhou emancipaci filmu od divadelních modelů, tj. od divadelní frontálnosti (filmová kamera se může hýbat), divadelního hraní (filmový herec nemusí přehánět gesta, protože jeho emoce je viditelná v detailním záběru) a divadelních kulis (film se dá natočit v reálném prostředí). Tento pohled na film jako na posun od divadelní statickosti a umělosti k plynulosti a přirozenosti je však zjednodušující.<sup>37</sup> Stále totiž pokládá za základní jednotku filmu obraz. Ačkoliv je film složen z obrazů, důležitější než obrazy samotné je jejich spojení, vztah jednoho záběru k druhému.<sup>38</sup>

Filmový střih umožňuje vznik různých asociací, kontrastů nebo nárazů a je tak tím, co film doopravdy vytváří, co ho určuje. Divák sledující inscenaci dramatu si sice taky může vybrat, kterou část scény bude zrovna sledovat, to ale zároveň znamená, že mu mezitím může uniknout nějaká důležitá akce v jiné části jeviště. Film má nad sebou v tomto ohledu absolutní kontrolu, každý divák v kině vidí stejně seřazené obrazy, které s ním manipulují přesně tak, jak to tvůrci filmu zamýšleli. Střih také znamená, jak už bylo zmíněno, střídání velikostí záběrů, což mu umožňuje dostat se blíž k postavám, které filmový divák vnímá primárně jako postavy (a ne jako herce, jak je tomu na divadle) a zároveň lépe ukázat prostředí, které se může neustále měnit (zatímco na divadle zůstává pořád stejné).<sup>39</sup> To v divákovi vyvolává dojem, že to, co se před ním na plátně odehrává, je skutečné. Tato skutečnost je vlastně paradoxní, protože filmový

---

<sup>35</sup> F. Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, s. 155. Vlastní překlad.

<sup>36</sup> Ronald Harwood - David Nicholas Wilkinson - Emlyn Price. *Ronald Harwood's Adaptations from Other Works into Films*. London: Guerilla Books, 2007, s. 169.

<sup>37</sup> Susan Sontag. „Film and Theatre”. *The Tulane Drama Review*. 1966, č. 1, roč. 11, s. 24.

<sup>38</sup> *Tamtéž*, s. 29-30.

<sup>39</sup> *Tamtéž*, s. 31.

divák sleduje akci zaznamenanou v minulosti, zatímco v divadle sledujeme živé herce, kteří hrají tady a teď. Film je tak v podstatě umělejší než divadlo. Pokud divadelní představení pojmem jako interakci, jako komunikaci s publikem, pak jsme narazili na něco, čím zase nikdy nemůže být film.<sup>40</sup>

Jaké možnosti se tedy adaptátorovi vzhledem k povaze obou médií nabízejí, pokud chce převést divadelní hru do filmu? Podle Vanoyeho existují čtyři různé směry: natočit a sestříhat divadelní představení (adaptace spočívá ve výběru velikostí záběrů a střihu); natočit a sestříhat divadelní představení tak, aby byl rozbořen prostor scény (nefrontálně umístěná kamera dává vzniknout novému, nereálnému prostoru); adaptovat text (natočit film na základě textu hry s modifikacemi nutnými pro filmový časoprostor); vytvořit na základě klíčových scén (nebo příběhu, nebo postav) nový scénář.<sup>41</sup> Xavier Dolan si pro své adaptace v obou případech zvolil třetí možnost. Filmy jsou svým předlohám v podstatě věrné co se týče postav, příběhů i jejich časoprostorového zasazení. Dolanův přístup však někdy bývá kritizovaný právě proto, že jsou podle některých úsudků jeho filmy moc „divadelní“ pro svou dialogovost, uzavřenost prostoru a emoční vyhrocenost.<sup>42</sup> V této koncepci je „divadelnost“ vlastně synonymem jakéhosi zanedbání adaptace, nedostatku adaptační práce - filmy jsou svým předlohám moc věrné a tím pádem nejsou dostatečně „filmové“. Literární teoretička Linda Hutcheon ale upozorňuje, že o úspěšnosti nebo neúspěšnosti adaptace by se nemělo uvažovat ve smyslu věrnosti předloze, ale ve smyslu (ne)dostatku tvořivosti a schopnosti udělat z textu svůj vlastní.<sup>43</sup> A Dolanovi se rozhodně podařilo z textů her vytvořit své vlastní filmy, protože *Tom na farmě* i *Je to jen konec světa* jsou jednoznačně zpracované jeho rukopisem. Susan Sontag píše, že „divadlo může s filmem soupeřit i ho začleňovat, film může být divadelní.“<sup>44</sup>

Tato práce se tedy bude jednak snažit najít společné rysy obou adaptačních klíčů i realizačních řešení a tím popsat, jakým způsobem Xavier Dolan při adaptování dramatických textů pracuje, a pak také odpovědět na otázku, čím specificky filmovým se tyto adaptace odlišují od svých předloh a v čem tkví jejich částečná divadelnost, která zde ale není chápána jako nedostatek nebo zanedbání adaptační práce, nýbrž jako vědomé zacházení filmového

---

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 31-32.

<sup>41</sup> F. Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, s. 155-156.

<sup>42</sup> *Je to jen konec světa* pro jeho „divadelnost“ kritizuje např. Janis Prášil ve své kritice v *Cinepuru*. J. Prášil, „Stylizovaná apoteóza citů *Je to jen konec světa*“.

<sup>43</sup> L. Hutcheon, *Teória adaptácie*, s. 36.

<sup>44</sup> S. Sontag, „Film and Theatre,” s. 37.

scenáristy a režiséra s divadelními prvky. Nejprve se práce bude zabývat divadelními předlohami filmů, shrne jejich děj, téma, stylistiku a vyznění a srovná jejich společné prvky. Potom se chce soustředit na filmové adaptace, rozebere zvolené adaptační klíče a porovná je. Nakonec pojedná o čistě filmových postupech, které režisér do látek přináší, a o divadelních prvcích, které se ve snímcích objevují, z čehož odvodí interpretaci autorského záměru.



## 1. DIVADELNÍ PŘEDLOHY

### A. Shrnutí děje

V *Tomovi na farmě* Michela-Marca Boucharda se mladý reklamní publicista Tom ocitá na odlehlé farmě patřící matce (Agathe) jeho nedávno zesnulého přítele, aby se následující den zúčastnil pohřbu. Hned si ale uvědomuje, že tady něco nehraje - jednak o něm truchlící matka nikdy neslyšela a pak tady také žije Francis, bratr zesnulého, o kterém zase nikdy neslyšel Tom.

Francis ho hned první noc přepadne a začne mu vyhrožovat. Agathe totiž neví, že byl její syn gay, a Tom jí to nesmí za žádnou cenu prozradit. Musí se proto přesně řídit Francisovými instrukcemi - má říct pár hezkých slov na pohřbu, zmínit se o dívce jménem Ellen, o které si matka myslí, že s jejím synem chodila, a pak vypadnout. Jinak skončí v příkopu na mrtvé krávy, kde ho roztrhají kojoti. Tom Francise nejdřív poslechne, další večer už toho ale má dost a když s Francisem při dojení krav osamí, vybuchne a vyhrožuje, že matce před svým odjezdem řekne pravdu. Francis na to reaguje fyzickým násilím.

Agathe Tomova přítomnost dělá dobře a Francis ho proto žádá, aby ještě zůstal. Francis mu také vysvětluje, proč se ho lidé straní - v šestnácti roztrhl obličej klukovi, který věděl, že je jeho bratr gay. Přestože Francis Toma neustále šikanuje, postupně se sbližují. Asistují spolu u porodu krávy a tancují tango. Když přitom Tom Francise políbí, Francis se nebrání. Hned na to ale Toma spouští na laně hlavou dolů do příkopu na mršiny. Tom uléhá do postele s Francisem, který je na něj hrdý, že nad příkopem vydržel viset tak dlouho.

Přijíždí Sara, Tomova kolegyně, o které si Agathe myslí, že je Ellen, přítelkyně jejího syna. Tom jí nabídl, že jí odpustí dluh, když sem přijede a bude předstírat, že je Ellen. Francis jí vyhrožuje podobně jako Tomovi, Sara mu vzdoruje a upozorňuje Toma na jeho špatný fyzický stav. Tom je ale zcela oddaný životu na farmě, který mu připadá opravdovější než život ve městě.

Agathe za krátkou dobu přestává Sařině hře věřit a hroutí se. Francis zavírá Toma v kufru auta, zatímco souloží se Sarou na zadních sedadlech. Francis Toma v kufru zapomene přes noc spolu s lopatou, Agathe si mezitím přečte zápisky svého syna, kterých se do té doby nedotkla, a dozvídá se pravdu. Posílá Francise pro Toma, ten ale zjišťuje, že Tom z kufru zmizel. Tom se skrývá v

kukuřičném poli, kam ho Francis přiběhne hledat. Tom ho začne mlátit lopatou a když už je bezvládný, ale stále naživu, roztrhne mu obličej.<sup>45</sup>

*Jenom konec světa* Jeana-Luca Lagarce je oproti tomu dějově úspornější. Třicátník Louis přijíždí v první části hry do domu své matky a sestry Suzanne, aby své rodině oznámil, že umírá. V domě se kromě matky a sestry setkává i se svým bratrem Antoinem a jeho ženou Catherine, se kterou se vidí poprvé.

Catherine mu vypráví o svých dětech, které Louis nikdy nepoznal, Antoine ji opakovaně přerušuje s tím, že to Louise přece nezajímá. Suzanne Louisovi vypráví o svém životě a o krátkých dopisech, které jim Louis vždy posílal. Matka evokuje procházky, které rodina podnikala každou neděli, když byl Louis ještě malý. Louis v monologu vyjadřuje svou myšlenku, že ho jeho rodina miluje tak, jako kdyby už byl mrtvý. Catherine se Louisovi omlouvá za předchozí chování svého manžela a vybízí ho, že pokud chce Antoinovi něco říct, musí to udělat sám. Matka Louisovi říká, po čem její děti nejvíc touží - Suzanne by chtěla odjet a Antoine by chtěl víc svobody, cítí se být za ni a za Suzanne zodpovědný. Louis jim k tomu má dát svolení. Antoine a Suzanne se u stolu pohádají, později Antoine Louisovi říká, že nechce vědět, proč přijel.

Následuje mezihra, která odpovídá sledu krátkých, útržkovitých dialogů. Postavy tápají, vzájemně se hledají (na jevišti má nejspíš být tma), Suzanne s Antoinem popisují Louise jako žádoucího a vzdáleného. Ve druhé části se odehrává Louisův odchod z domu. Louis odchází, aniž by cokoliv řekl. Celá rodina se pohádá a Antoine, který má pocit, že se všichni obrátili proti němu, se rozpláče. Antoine si myslí, že si Louis své permanentní neštěstí zvolil jako způsob ochrany před druhými a že je všechny zmáhá svou nevyjádřenou vnitřní bolestí. Louis má pocit, jako by ho chtěl Antoine z domu vyklidit, a svou smrtí se za to chce své rodině pomstít. Následující měsíce jim Louis volá a ptá se, co mají nového, když už je to naposledy. Rok po tomto setkání s rodinou umírá.<sup>46</sup>

## **B. Stylistika, témata a vyznění**

Prostředí, ve kterém se odehrává *Tom na farmě*, je sevřené prostorem farmy. Vyskytuje se tady kuchyň, obývací, ložnice, chlév, pole, příkop na mrtvé

---

<sup>45</sup> Michel Marc Bouchard. *Tom à la ferme*. Montreuil: Éditions théâtrales, 2012. Dále citováno jako Bouchard. Všechny citace z knihy jsou ve vlastním překladu.

<sup>46</sup> Jean-Luc Lagarce. *Juste la fin du monde*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2016. Dále citováno jako Lagarce. Všechny citace z knihy jsou ve vlastním překladu.

krávy a hřbitov. Bouchard hru dělí do scén, které nazývá obrazy. Obrazy nejsou určeny příchody a odchody postav ani místy, kde se děj zrovna odehrává, jeden obraz se může odehrávat i ve více prostředích po sobě (např. v kuchyni, pak v ložnici, pak zase v kuchyni). Obrazy spíš odpovídají jednotlivým dějovým výsekům, každý je jednou etapou příběhu, některé obrazy od sebe časově dělí i dva dny. Tím je děj funkčně koncentrovaný na intenzivní momenty. Protože některá místa nelze ukázat na scéně (příkop na mrtvé krávy, kufr auta, kukuřičné pole...), spočívá evokace prostředí z velké části ve vyřčených popisech.

Postavy ale nepopisují jen prostředí kolem sebe, ale často i akci, která se odehrává. Například postava Toma říká při prvním napadení Francisem tato slova: „Zvuk. Bolest na krku. Násilná. Nemůžu dýchat. Někdo mi svírá krk. Tělo. Pivo a zvíře. Lampička! Světlo! Dusím se. Můj krk! Lampička! Rozsvítit lampičku. Rozsvítit lampičku! Rozsvítit...”<sup>47</sup> Tento postup nejen umožňuje ponechat celou scénu v naprosté tmě, dokud se Tomovi nepodaří rozsvítit, což vyvolává potřebné napětí, ale zároveň divákovi zpřístupňuje subjektivní prožitek šoku a hrůzy hlavního hrdiny, umocněný i použitím přítomného času. Tom často promlouvá sám k sobě nebo ke svému zesnulému partnerovi. Tyto části jeho projevu ale - na přání autora<sup>48</sup> - nemají být inscenovány jako promluvy k publiku, nýbrž tak, že je Tom pronáší jako plynulé pokračování interakce s jinými postavami, které je ale pochopitelně neslyší. Třeba první rozhovor mezi Tomem a Agathe vypadá takhle:

AGATHE: Byl jste jedním z jeho přátel?

TOM: Jsem Tom. Tom, který se nedokáže zvednout, postavit se, narovnat se. Tom přišroubovaný k židli. Připoutaný, zadržený, připevněný, přibitý, přilepený k židli. Tom, který ho měl požádat o ruku. Tom, který ho měl vzít do náručí.

AGATHE: Omlouvám se za ten nepořádek. [...] <sup>49</sup>

Dialog kvůli těmto Tomovým odbočkám působí těžkopádně, místy nevhodně a zvláště. Může proto vyvolávat podobný pocit trapnosti a nepatřičnosti, jako pociťuje Tom v cizím prostředí farmy, kde mu nikdo nerozumí, kde nikdo neví, kým vlastně pro zesnulého byl. Postupně nám ale také odhaluje,

---

<sup>47</sup> Bouchard, s. 16.

<sup>48</sup> *Tamtéž*, s. 10.

<sup>49</sup> *Tamtéž*, s. 11.

kdo Tom je, jak přemýšlí, co doopravdy prožívá. Divák se tak na tyto Tomovy promluvy v průběhu hry čím dál víc upíná jako na záblesky autentičnosti a opravdovosti v prostředí, kde se všichni přetvařují. Tomův projev je také charakteristický častým používáním synonym (viz např. Tomův text v předchozí citaci). Tom se v reklamní agentuře, pro kterou pracuje, totiž soustředí na hledání ekvivalentů slov. Tento postup už má ale natolik zažitý, že se stal součástí jeho uvažování a prožívání. Do jinak drastické a ponuré hry se díky Tomovým odbočkám také dostává jistá poetičnost a obraznost. Takto Tom například popisuje nehodu svého přítele: „Velké detaily úst, která zpomaleně šeptají jeho jméno. [...] Stopa klikyháku na asfaltu jako podpis smlouvy se smrtí.“<sup>50</sup> Poetika Tomova projevu souvisí i s jeho jinakostí, s kontrastem jeho postavy s prostředím farmy.

Francis se oproti tomu vždy vyjadřuje velmi jednoduše a krátce, jeho slovní zásoba je trochu omezená, někdy hledá ta správná slova, ale nenachází je. Agathe zase často evokuje biblické motivy, na což Francis vždy reaguje automatickým „amen“. To jednak potvrzuje Agathinu příslušnost ke konzervativní venkovské křesťanské společnosti, zároveň to ale také naznačuje jistou formu degenerace, ztráty schopnosti odlišení biblického mýtu a reality. Francis svou matku považuje už za trochu mentálně slabší stařenku, takže mu tyto její výlevy hrají do karet a i v Tomovi postupně vyvolávají pocit, že musí Agathe chránit. Jak se nicméně ukáže, Agathe moc dobře chápe, co se děje, jen se stala obětí neustálých mystifikací svých synů. Na konci, když si po přečtení sešitů svého zesnulého syna uvědomuje, kdo pro něj Tom byl, cituje biblickou pasáž o tom, jak apoštolové nepoznali Ježíše, který vstal z mrtvých, a naráží tak na to, že oni nepoznali Toma.<sup>51</sup> Zároveň tím naznačuje první krok k přijetí, ptá se po Tomovi, chce, aby jí ho Francis zavolal.

Dalším použitým stylistickým prvkem je rovněž opakování některých motivů. Francis například Tomovi vypráví, jak viděl kojota, který si hrál s polomrtvým zajícem. Škádli ho tlapou, aby se zajíc hýbal. Zajíc se snažil utéct, kojot ho chytil, pak ho zase pustil a tak pořád dokola.<sup>52</sup> V souladu s touto historkou později Tom „škádlí“ polomrtvého Francise<sup>53</sup>. Nakonec mu roztrhne obličej, stejně jako to Francis udělal chlapci, který mu chtěl říct, že je jeho bratr homosexuál. Jsme vlastně svědky drsné hry mezi Francisem a Tomem, kdy Tom,

---

<sup>50</sup> *Tamtéž*, s. 22-23.

<sup>51</sup> *Tamtéž*, s. 57.

<sup>52</sup> *Tamtéž*, s. 25.

<sup>53</sup> *Tamtéž*, s. 58.

zpočátku pouhá Francisova oběť, postupně provádí Francisovi to, co on sám udělal jiným - nebo nějaký ekvivalent, který je ale pro Francise obdobně nepřipustný. Francis třeba Toma spouští do příkopu na mršiny s tím, že mu má říct, kdy má přestat<sup>54</sup>; Tom se potom Francise chopí v milostném obětí se stejnými slovy.<sup>55</sup>

Tematicky se hra už jen na základě premisy dotýká ztráty blízkého člověka. Autor v předmluvě píše: „Náhlá ztráta někoho je přetržená nit.“<sup>56</sup> Zesnulý (který ve hře nemá jméno a o to víc se stává pouhou tíživou nepřítomností) byl mladý a zemřel náhle při nehodě, postavy proto jeho smrt prožívají o to brutálněji. Nikdo to nečekal, nikdo se na to nemohl připravit. Celé se to zdá být nesmyslné, nepravděpodobné, až absurdní. Každá ze tří postav se snaží prázdno, které po něm zůstalo, nějakým způsobem zaplnit. Francis a Agathe postupně přijímají Toma jako náhradu za chybějícího člena rodiny. Tom vyfasuje jeho staré pracovní oblečení,<sup>57</sup> aby mohl pomáhat Francisovi na farmě. Francis ho mučí podobně jako v dospívání svého bratra. Agathe má radost, když v dětském pokoji opět zahlédne dvě hlavy chlapců.<sup>58</sup> Pro Toma se náhradou za zesnulého partnera stává Francis. Upozorňuje na to, jak moc je svému bratrovi podobný.<sup>59</sup> Postupně mezi nimi vzniká i milostný vztah. Snaha zesnulého nahradit se ale pro všechny ukazuje být zcestnou. Zároveň je neustále zpochybňováno, kým zesnulý vlastně byl. Sara Tomovi odhaluje, že s ním doopravdy spala, že jeho přítel spal s kdekým.<sup>60</sup> Možná i proto je pak pro Toma snazší přistoupit na lež, lhát Agathe ze své vlastní vůle (poté, co zabije Francise, se rozhoduje, že se vrátí k Agathe a řekne jí, že Francis odjel do města za Sarou).<sup>61</sup> Zjišťuje totiž, že on sám byl svým partnerem manipulován, udržován v nevědomosti; že to jediné, co považoval za pravdivé, jím tak docela nebylo. Lež se pak stává jediným možným východiskem a způsobem přežití - o tom ještě později.

Drama se také dotýká otázky společenských konvencí a norem. Tom je hned po svém příjezdu Francisem konfrontován s tím, že není dostatečně mužný, protože používá parfém, hezky se obléká a prohlíží se v zrcadle.<sup>62</sup> O své mužnosti

---

<sup>54</sup> *Tamtéž*, s. 40.

<sup>55</sup> *Tamtéž*, s. 43.

<sup>56</sup> *Tamtéž*, s. 9.

<sup>57</sup> *Tamtéž*, s. 24.

<sup>58</sup> *Tamtéž*, s. 28.

<sup>59</sup> *Tamtéž*, s. 37.

<sup>60</sup> *Tamtéž*, s. 50.

<sup>61</sup> *Tamtéž*, s. 58.

<sup>62</sup> *Tamtéž*, s. 30.

Francise přesvědčí, až když se začne bránit jeho fyzickým útokům, když se s ním začne prát.<sup>63</sup> Francis sám je obětí společenského diktátu. Můžeme se domnívat, že jeho zatvrzelost a násilnictví vyvěrají z frustrace, kterou přináší celoživotní nucené přizpůsobování se společenským normám. To, že se někdo jako jeho bratr nebo Tom normám vymyká, je pro něj urážkou a popřením jeho hodnot a způsobu života. Pro Toma, který pochází z města, je tento přístup zpočátku naprosto nezvyklý, nesmyslný a urážlivý. Jak ale postupně přistupuje na Francisovu hru, podléhá jeho manipulaci a nalézá se v práci na farmě, začíná cítit, že tohle je ten opravdový život.<sup>64</sup> Ve skutečnosti si ho ale získávají spíš drobná potěšení uprostřed nesnesitelného strádání a strachu.

Francis dokáže komunikovat jen pomocí násilí a manipulace. Je odhodlán udělat vše pro to, aby se jeho matka nedozvěděla, že byl její syn gay. Francisova homofobie pramení primárně ze strachu z neznámého, ale také ze strachu z okolí, z reakce společnosti spoutané konvencemi. Sám vysvětluje, že kdyby neumlčel Paula, který věděl o homosexualitě jeho bratra, umlčel by někdo jiný jeho bratra.<sup>65</sup> Francis pomocí lži chrání sebe i své blízké. Sám trpí strachem, který sdílel i jeho bratr, dokud byl naživu. Matce lhali oba. Bouchard v předmluvě píše: „Ještě než se naučí milovat, učí se homosexuálové lhát.“<sup>66</sup> Jenže ochranná pevnost, vystavěná ze lží a manipulace, kterou kolem sebe zesnulý s Francisem vystavěli, nemůže vést k ničemu jinému než k další manipulaci a lžím. Ve chvíli, kdy do tohoto začarovaného kruhu vstupuje i Tom a rozhodne se ho akceptovat, už není cesty zpět. Příběh tak nemůže skončit dobře. Autor píše, že vyzkoušel i několik šťastných konců, ale podotýká, že smířlivá díla svým jednoduchým morálním ponaučením problematiku příliš zlehčují a zbavují tak diváka zodpovědnosti o ní přemýšlet a snažit se nacházet řešení i po skončení představení.<sup>67</sup>

*Jenom konec světa* Jeana-Luca Lagarce se výrazně vymyká konvenčním představám o dramatu. Víc než divadelní hru Lagarcovo dílo připomíná útržkovitý sled textů, které jsou sice členěny do scén, ale spíš než monology nebo dialogy na papíře připomínají něčí roztržštěné poznámky, sloupce slov, útržků vět. Jean-Pierre Sarrazac v předmluvě k Lagarcově textu tento fenomén označuje za

---

<sup>63</sup> *Tamtéž*, s. 31.

<sup>64</sup> *Tamtéž*, s. 49.

<sup>65</sup> *Tamtéž*, s. 57.

<sup>66</sup> *Tamtéž*, s. 9.

<sup>67</sup> *Tamtéž*, s. 9.

záměrné selhání dramaturgie.<sup>68</sup> Místo tradiční kontinuální divadelní struktury Lagarce volí formu, která svou roztržitostí připomíná spíš románovou montáž.<sup>69</sup> Tímto postupem odmítá divadelní strach z prázdnoty, z přerušení akce.<sup>70</sup> To dává vzniknout nové dramatické formě, která je ve svém popření dramatickosti a ve své rozptýlenosti a rozvlácnosti vlastně svobodnější. Hra se proto vyznačuje nedělovostí, postavy neprocházejí žádným vývojem, ke slíbenému velkému odhalení nedojde. Časové roviny před příjezdem, během návštěvy rodiny a po příjezdu se neustále proplétají, bez ohledu na časovou posloupnost. Louis, který je zároveň hlavním hrdinou a vypravěčem, proplouvá událostmi s jakýmsi nadčasovým nadhledem někoho, kdo už je vlastně po smrti. Tento fakt způsobuje, že už na začátku divák ví všechno, ale přesto vlastně na konci neví nic, kromě pár výkřiků do tmy. Hra například začíná těmito slovy:

LOUIS: Později, rok na to  
jsem sám umíral-  
je mi teď skoro třicet čtyři a v tomhle věku zemřu,  
rok na to,  
spoustu měsíců už jsem nečinně čekal,  
podváděl jsem, už jsem to neuměl,  
spoustu měsíců jsem čekal, až to skončí,  
rok na to,  
jako když se někdy zkusíme pohnout,  
aspoň trochu,  
když čelíme extrémnímu nebezpečí, nepovšimnutelně, aniž  
bychom udělali hluk nebo příliš razantní gesto, které by probudilo  
nepřítele a tím zničilo i vás, [...]<sup>71</sup>

Místo velkých předpokládaných akcí, které nedosahují svého záměru, Lagarce přináší něco, čemu Sarrazac říká „jazykové situace.“<sup>72</sup> Celá hra je složená z nešikovných, neomalených, nervózních promluv postav. Místo toho, aby jazyk jakožto prostředník pro komunikaci postavy k sobě přibližoval, je od sebe oddaluje svou záludností, komplikovaností a nedostatečností. Většina toho, co postavy pronášejí, jsou naprosto nepodstatné řeči, které jsou buď proneseny proto, že je to něco, co se prostě má říkat, nebo se snaží přiblížit k popsání

---

<sup>68</sup> Jean-Pierre Sarrazac. „Préface“. *Juste la fin du monde*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2016, s. 13. Dále citováno jako Sarrazac.

<sup>69</sup> *Tamtéž*, s. 14.

<sup>70</sup> *Tamtéž*, s. 14-15.

<sup>71</sup> Lagarce, s. 23.

<sup>72</sup> Sarrazac, s. 15.

nějakého pocitu, k čemuž se ale slova jeví být nedostatečná a postavy ve svých snahách něco říct neustále selhávají. Tento stav Sarrazac označuje za „jazykovou krizi.“<sup>73</sup> To, co postavy říkají, závisí méně na nich samotných než na tom, že je zrovna poslouchá právě Louis, který je tu cizincem. Zpráva, kterou jim Louis nepředává, sálá ze všech jeho pórů a jeho příbuzní na něj míří záplavou slov, která jsou v podstatě už skoro posmrtná:<sup>74</sup>

MATKA: [...] Budou ti chtít vysvětlit  
a asi to udělají  
a nešikovně,  
chci říct,  
protože budou mít strach, že jim dáš málo času,  
že spolu strávíte málo času  
- já si taky nedělám iluze, já taky tuším, že se s námi nezdržíš  
moc dlouho, v těchhle končinách. [...] <sup>75</sup>

Ve hře se vyskytuje spousta dlouhých monologů, které postavám poskytují dostatečný prostor pro jejich jazyková tápání. Louis monology pronáší sám k sobě, ostatní postavy v nich promlouvají k Louisovi. Střídají se hlavně scény, ve kterých jsou na scéně přítomny dvě postavy (většinou Louis a někdo jiný) s Louisovými monology. V několika scénách na začátku a na konci hry jsou na scéně všechny postavy. K Louisovu přiznání nicméně nedochází ani když jsou všichni pohromadě, ani když se s někým ocitá o samotě, a všichni, včetně Louise samotného, zůstávají zacykleni ve své neschopnosti vyjádřit to, co by mělo být řečeno.

Tato neschopnost komunikace a vyjadřování svých pocitů je rozhodně jedním z témat, kterých se hra dotýká. Je příznačné, že postavy jsou ve svých slovech uvězněny právě v rodinném prostředí. Rodina je společenství, ve kterém by si lidé měli být blízcí, často se ale stává, že právě u vlastních rodinných příslušníků nalézáme nejméně pochopení, porozumění a podpory. Louis je ve své vlastní rodině cizincem, nedostupnou a nepřístupnou postavou zvenčí. Patří sem méně než přivdaná Catherine. Ostatní postavy si ho zpřítomňují svými sbírkami krátkých „eliptických dopisů,“ jak jim říká Suzanne.<sup>76</sup> Louis je tím, kdo není, k čemuž odkazuje i jeho jméno - Louis zní stejně jako francouzské zájmeno „lui“,

---

<sup>73</sup> *Tamtéž*, s. 17.

<sup>74</sup> *Tamtéž*, s. 17-18.

<sup>75</sup> Lagarce, s. 57.

<sup>76</sup> *Tamtéž*, s. 37.



on. On vzdálený, on chybějící. Louis nicméně není pro svou vlastní rodinu cizincem jen proto, že je už několik let neviděl. Antoine se na konci hry zmiňuje o Louisově permanentním neštěstí, které zažíval už od dětství.<sup>77</sup> Jestli byl Louis vždy nešťastný doopravdy nevíme, protože Louis samotný se k tomu nevyjadřuje, Antoine se každopádně snaží nějak pojmenovat jeho uzavřenost a mlčenlivost, to, co Louise odlišuje od zbytku rodiny. Louisovo odcizení se tak zdá být do jisté míry vrozené, Louis jako by sem nepatřil nikdy. Pocit odcizení je oboustranný, Louis členy své rodiny nevnímá jako sobě blízké, po svém odjezdu s nimi sice komunikuje, ale je to spíš jen proto, že se to od něj očekává, než že by po tom sám toužil.<sup>78</sup> Důležitější než rodina je pro něj v tuto chvíli spíš umírání samotné, snaha smířit se se svou vlastní smrtí. Fakt, že umírá, ho od ostatních momentálně odlišuje mnohem víc než cokoliv jiného.

Ke smrti se Louis vyjadřuje jen v prologu a ve svých monologích. Stav smrti se zvláštním způsobem vyskytuje v budoucnosti i v přítomnosti zároveň:

LOUIS: [...] Probudil jsem se s podivnou, zoufalou a nezničitelnou  
myšlenkou  
že mě milují živého, jako bych už byl mrtvý  
aniž by mi mohli nebo dokázali někdy něco říct.<sup>79</sup>

Fakt, že smrt není něco, co přijde, ale co už tu do jisté míry je, vlastně zlehčuje tíhu, kterou Louis nese na svých ramenou. Vždyť přece nejde o konec světa, ale jen o jeho konec ve světě. Louis popisuje všechny fáze, kterými si při smiřování s vlastní smrtí prošel, právě potom, co se zbavil dětské představy, že svět odejde spolu s ním - představoval si, jak bude ostatní pozorovat z výšky a hrát si s jejich osudy; pak zažíval vztek a nenávist, měl chuť všechny zabít, aby sám zemřel poslední; následně si představoval, že je smrt jeho vlastní rozhodnutí, kterým ostatním ublíží; těšil se z toho, že budou ostatní trpět déle než on; snažil se také před smrtí uniknout, dlouho cestoval, ale smrt se stala jeho spoluputovníkem, krásným a strašným tajemstvím.<sup>80</sup> Postavu Louise, která ostatním pořád uniká, si tedy divák má možnost spojit s tímto intimním prožitkem uvědomování si vlastní konečnosti, který nás vynáší daleko nad rámec sevřenosti rodinného kruhu. V některých pasážích Louisových monologů,

---

<sup>77</sup> *Tamtéž*, s. 97.

<sup>78</sup> *Tamtéž*, s. 87-88.

<sup>79</sup> *Tamtéž*, s. 51.

<sup>80</sup> *Tamtéž*, s. 65-70.

obzvlášť pak v epilogu, se objevuje i náznak určité poetičnosti, která kontrastuje s neomaleným jazykem většiny dramatu.

Spolu s odchodem ze světa je spojené i ohlédnutí za svým životem, hledání smyslu, potýkání se s vinou a výčitkami. V Louisově případě se hledání jakéhokoliv smyslu zdá být marné. Jakožto poraženec se po návratu z cest snažil zapamatovat místa, která viděl naposledy, a dospět k závěrům. Snažil se usmívat a pronášet symbolické, povznášející věty, aby na něj lidem zůstaly hezké vzpomínky. Celé to ale bylo jen předstírané, falešné.<sup>81</sup> Louis se cítí provinile vzhledem ke své rodině, ale vlastně neví, čím se provinil.<sup>82</sup> Skoro se zdá, jako by Louisova vina spočívala jen v samotné existenci v rámci své rodiny, nebo snad v existenci jako takové. V epilogu každopádně říká, co si doopravdy vyčítá - že si nezakřičel pod obřím viaduktem, když se jednou v noci vracel domů po kolejích.<sup>83</sup> Drobné radosti života jsou tak nakonec nadřazeny zmateným spletencům frustrujících rodinných vztahů.

*Jenom konec světa* celkově vyznívá jako zvláštní drama, které se nestane, a odehrává se jen uvnitř hlavní postavy, která se nedokáže vyjádřit a ostatní ji nedokážou poslouchat.<sup>84</sup>

### C. Proč právě tyto hry?

Michela Marca Boucharda a Jeana-Luca Lagarce s Xavierem Dolanem pojí to, že se v rámci svého média snaží nějakým způsobem inovovat, nahrazovat zažité formy odvážnější stylistickou hrou, která ale není náhodná, protože se vždy děje s jasným vědomím účelu, pokaždé dílo funkčně obohacuje a má v něm své místo. V textu divadelní hry poskytuje dramatikům největší možnost jazyk samotný, protože jazyk hru vytváří, text hry není nic než jazyk. *Tom na farmě* i *Jenom konec světa* samozřejmě nabízejí i prostor k inovativním způsobům inscenace, které už se ale odvíjejí od vizí konkrétních divadelních režisérů. Jazyk je nicméně důležitý i pro Xaviera Dolana, jak se v jeho filmech ukazuje a jak již bylo zmíněno v úvodu. Je proto logické, že ho Bouchardův *Tom na farmě* mohl zaujmout svou zvláštní poetičností, se kterou Dolan předtím sám pracuje třeba v *Laurence Anyways*, nebo že mu Lagarcovy roztržité dialogy postav, které se

---

<sup>81</sup> *Tamtéž*, s. 70-71.

<sup>82</sup> *Tamtéž*, s. 88.

<sup>83</sup> *Tamtéž*, s. 106.

<sup>84</sup> Sarrazac, s. 8.

neumějí vyjádřit a které se neposlouchají, snad připomněly jeho rovněž nikam nevedoucí a zacyklené rozhovory matky a syna v *Zabil jsem svou matku*.

Náměty obou dramát jsou nicméně Dolanově filmografii blízké i tematicky. Rodina a vztahy v ní se (aspoň v základní rovině matka-syn) objevují v jeho filmech *Zabil jsem svou matku* a *Mami!*. Oba tyto filmy jsou podobně jako *Tom na farmě* a *Jenom konec světa* vystavěny na komplikovaných rodinných vztazích, se silnou mateřskou figurou v centru. Hlavní hrdinové jsou pak stejně jako hrdinové těchto dramát jistým způsobem cizinci ve své vlastní rodině, nepatří sem, protože se příliš odlišují.

Ve všech Dolanových snímcích se hlavní postavy stejně jako Tom a Louis nějakým způsobem odlišují od svého okolí. Není ovšem podstatné, jestli se odlišují svou homosexualitou, zoufalou zamilovaností nebo neurologickou poruchou. Mnohem důležitější pro Dolana je, že se jedná o postavy, které disponují velkou vnitřní silou a snaží se bojovat, jít si za svým, získat si respekt. Velká vnitřní síla zmiňovaných dramatických postav se mu proto nejspíš jevila jako inspirativní, neboť tomuto typu postav rozumí, soucítí s nimi; a cítí proto nutkavou potřebu o nich vyprávět.

Obě hry rovněž spojuje výrazné téma smrti. To se v žádných jiných Dolanových filmech neprojevuje tak silně jako v adaptacích těchto dvou her. Dolan se každopádně v několika rozhovorech vyjádřil, že právě strach ze smrti, z toho, že nikdy nemůže vědět, kolik času mu zbývá, ho popoháněl a nutí ho tvořit v tak zběsilém tempu. „Mám strach z běžícího času, z toho, že umřu, aniž bych stihl říct všechno, co chci [...],“<sup>85</sup> vyjadřuje se například. Život v permanentní úzkosti ze smrti může celkem přirozeně vést i k touze zaobírat se jí ve své tvorbě. *Jenom konec světa* pak představuje obzvlášť dobrý odrazový můstek k tomuto kroku. Síla Lagarcovy hry spočívá především v tom, že Lagarce při jejím psaní sám věděl, že umírá,<sup>86</sup> Louisův náhled na smrt je proto velmi živý, naléhavý a neodkladný. To Dolanovi v tomto případě umožňuje dostat se dál, než kdyby měl film na podobný námět zpracovat bez literární předlohy.

---

<sup>85</sup> „Xavier Dolan: 'j'ai peur de mourir sans avoir pu tout dire'“ [online]. *Gala.fr*. 8. 10. 2014 [cit. 11. 7. 2019]. Vlastní překlad. Dostupné z: [https://www.gala.fr/l\\_actu/culture/xavier\\_dolan\\_j\\_ai\\_peur\\_de\\_mourir\\_sans\\_avoir\\_pu\\_tout\\_dire\\_326925](https://www.gala.fr/l_actu/culture/xavier_dolan_j_ai_peur_de_mourir_sans_avoir_pu_tout_dire_326925)

<sup>86</sup> V roce 1988 se Lagarce dozvídá, že je HIV pozitivní, o dva roky později píše *Juste la fin du monde*. „Historique de l'écriture“ [online]. *Theatre-contemporain.net* [cit. 11. 7. 2019]. Dostupné z: <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Juste-la-fin-du-monde/genese/idcontent/5373>

## 2. FILMOVÉ ADAPTACE

### A. Adaptační klíč pro *Toma na farmě*

Dolanova adaptace Bouchardovy hry se víceméně věrně drží původního příběhu. Měšťák Tom přijíždí na farmu rodiny svého zesnulého přítele, zjišťuje, že jeho matka neví, že byl její syn gay, a setkává se s jeho násilnickým bratrem Francisem, který ho nutí ve lži pokračovat. Tom a Francis se také postupně sbližují; Tom si zvyká na práci na farmě a za neustálé Francisovy manipulace (protože ho Francis potřebuje) začíná zdejší život považovat za opravdovější než život ve městě, z čehož mu nepomůže ani příjezd kolegyně Sary, která před matkou hraje roli partnerky zesnulého mladíka.<sup>87</sup> Přesto si můžeme ve filmovém příběhu všimnout několika změn, které jsou sice menší, nicméně místy významně posouvají téma i vyznění příběhu.

Nejočividnější změna, ke které v adaptaci dochází, je celkové prostorové otevření. Film začíná Tomovým příjezdem (s leteckými záběry auta uprostřed polí),<sup>88</sup> postupně si prochází farmu a dům, ve hře rovnou sedí u kuchyňského stolu.<sup>89</sup> Dolan také divákovi ukazuje i jiná prostředí, než jen farmu - kostel, lékařskou ordinaci, bar.<sup>90</sup> Tom se rovněž na rozdíl od dramatu pokusí z farmy utéct, nakonec se ale vrátí, protože si zapomněl věci.<sup>91</sup> Filmové médium se svými dostupnými prostředky k otevření jinak sevřeného prostoru přirozeně nabízí. Rozhodně se ale nejedná o samoučelný postup, který byl zvolen jen proto, že je zrealizovatelný. Úniky mimo prostor farmy ve filmu silně kontrastují s bezvýchodnou uzavřeností rodinného sídla. Umožňují tak divákovi pohled na rodinu Longchampových<sup>92</sup> v širším kontextu. Pacienti v čekárně například na Francise vyjeveně civí, doktorka se na něj Toma podezřele vyptává.<sup>93</sup> Tyto možnosti úniku Tomovi také poskytují prostor pro sebereflexi své situace, pro pohled zvnějšku. Oči mu ale opravdu otevře až návštěva místního baru a rozhovor s barmanem v závěru snímku.<sup>94</sup> Pokud by mu někdo otevřel oči už dřív, nemohlo by ve filmu být stejně dobře budováno napětí a strach, že to s Tomem

---

<sup>87</sup> *Tom na farmě*.

<sup>88</sup> *Tamtéž*, 0:01:53-0:04:15.

<sup>89</sup> Bouchard, s. 11.

<sup>90</sup> *Tom na farmě*, kostel 0:18:35, ordinace 0:39:57, bar 1:21:56.

<sup>91</sup> *Tamtéž*, 0:27:15-0:30:11.

<sup>92</sup> Příjmení, které jim dal Dolan, v překladu znamená „dlouhé pole“ - narážka na nebezpečné kukuřičné pole a zároveň na vzdálenost farmy od civilizace?

<sup>93</sup> *Tamtéž*, 0:39:57-0:41:45.

<sup>94</sup> *Tamtéž*, 1:21:56-1:28:56.

skončí špatně. Dolan tuto svou volbu komentuje následovně: „Velmi brzy jsem přišel na to, že je potřeba dostat Toma pryč z farmy, jednou nebo dvakrát, aby bylo možné se čím dál víc obávat, že se tam zase vrátí.“<sup>95</sup>

Ve filmu se také trochu posouvají charaktery Agathe a zesnulého Guillaumea,<sup>96</sup> stejně jako jejich vztah. O Agathe dostáváme jakožto filmové diváky o něco méně informací. Jednou ze scén, které v divadelní předloze Agathe nejvíce charakterizují, je ta, kdy po pohřbu vyhazuje mísu plnou těstovinového salátu.<sup>97</sup> Jde o zdánlivě banální scénu, ve které si stěžuje, že po ní její rodina při každé příležitosti vyžaduje, aby udělala svůj těstovinový salát, protože dělá nejlepší těstovinový salát na světě. A Agathe ho vždy znovu připraví, musí ho připravit, přestože se salát nikdy nesní, přestože to nesnáší: „Jsem nejlepší na světě v něčem, co nenávidím.“<sup>98</sup> Postupně se hroutí a vychází najevo, že celý život tráví tím, aby přes své vlastní vyčerpání uspokojila druhé, kteří jí to ale neoplácejí a jeden po druhém od ní odcházejí. Do filmu se ovšem tato scéna nedostala, přestože ji Dolan považuje za jednu z nejsilnějších. Při střihu ji nakonec vyřadil, protože mu dlouhý monolog o těstovinovém salátu přišel příliš divadelní.<sup>99</sup> Agathinu bolest sice ve filmu cítíme na pohřbu a obzvlášť pak, když se v závěru hroutí kvůli tomu, že se Sara nechová tak, jak by měla, nemáme k ní ale stejně blízko jako v dramatu. Ani Tomovy sympatie nejsou Agathe tak nakloněné jako v předloze, kde Tom sám postupem času cítí potřebu Agathe chránit, zůstává na farmě z velké části kvůli ní, protože jí jeho přítomnost dělá dobře. Ve filmu zůstává spíše kvůli Francisovi. Poté, co si přečte sešity zesnulého syna, si Bouchardova Agathe vyčítá, že nepoznala, kým Tom skutečně je, ptá se po něm, posílá pro něj Francise.<sup>100</sup> Ocitá se tak na cestě k usmíření s Tomem, k jeho přijetí jakožto přítele svého syna. Ve filmu si matka sešity nejspíše také přečte (nechává krabici u Tomovy postele), ale potom někam odejde a když ji Tom ráno hledá, dům je prázdný.<sup>101</sup> Pravdu o svém synovi filmová Agathe tedy nejspíše přijala špatně.

Co se týče nepřítomné postavy Guillaumea, ve hře se nám dostane více informací než ve filmu, kde je ovšem vykreslen v trochu pozitivnějším světle. Bouchard nám sděluje detaily jeho osudové nehody a také nám prostřednictvím

---

<sup>95</sup> Xavier Dolan. „De la scène à l'écran“. *Dossier de presse*. Vlastní překlad.

<sup>96</sup> Postava zesnulého má jméno jen ve filmu.

<sup>97</sup> Bouchard, s. 20.

<sup>98</sup> *Tamtéž*, s. 20.

<sup>99</sup> Xavier Dolan. „Mot du réalisateur“. *Dossier de presse*. Vlastní překlad.

<sup>100</sup> Bouchard, s. 57.

<sup>101</sup> *Tom na farmě*, 1:28:58-1:31:06.

Francise vypráví víc o jeho dospívání - o tom, jak ho bratr mučil (podobně jako v přítomnosti Toma), což nakonec vedlo k jeho definitivnímu odchodu do města.<sup>102</sup> Agathe ve hře také cituje pasáž ze synova sešitu, ve které říká, že Francise nadevše miluje, stejně jako nadevše miloval Paula, kterému Francis roztrhl obličej.<sup>103</sup> Lépe tak chápeme dilema, které musel prožívat, když Francis Paulovi ublížil. Ve filmu se sice dozvídáme, že Guillaume v šestnácti odešel do města, nakonec barman Tomovi také sděluje proč.<sup>104</sup> Chybí nám však Guillaumův subjektivní pohled na tyto události. Kromě toho Guillaume ve filmovém ztvárnění oproti tomu Bouchardovu projevil snahu napravit své chyby a sdělit matce pravdu (Agathe říká, že než odešel, nechal krabici se svými sešity v její ložnici),<sup>105</sup> takže toužil po tom, aby už koloběh lží v rodině skončil. Jenže Agathe kvůli respektování jeho soukromí sešity bohužel nikdy neotevřela.

Ke změnám dochází také ve vztahu Toma a Francise. V divadelní hře i ve filmu má tento vztah povahu neustálé manipulační násilně-erotické hry, která je ale v adaptaci pojata trochu jinak než v předloze. Zatímco v Bouchardově dramatu je jejich milostný vztah v podstatě explicitní (při tanci se políbí, spí spolu v jedné posteli)<sup>106</sup> a Francisovo násilí spíš implicitní (scéna většinou končí, když k němu má dojít, a pak se ex-post řekne, že se to stalo),<sup>107</sup> ve filmu je to přesně naopak: násilí je většinou ukázané (Francis Toma mlátí v kukuřičném poli)<sup>108</sup> a milostný vztah jen tušený. Ačkoliv je mezi nimi rozhodně cítit erotické napětí, nikdy se nepolíbí, a na existenci poměru poukazují nejvýmluvněji postele v dětském pokoji, které jsou na začátku oddělené a na konci přisunuté k sobě,<sup>109</sup> což je ale detail, který lze snadno přehlédnout. Mění se také způsoby, kterými Francis Toma mučí - z filmu je vypuštěný příkop na mrtvé krávy, kam Francis Toma v předloze spouští, ve filmu ho v této části příběhu „jen“ škrť.<sup>110</sup> Můžeme se domnívat, že příkop s mršinami ve filmu není, protože odpudivost takového místa by se jevila divácky neúnosná. Dolan ve filmu ale použil vícekrát mrtvé krávy, které postavy občas někam vlečou, takže můžeme existenci místa v rámci farmy aspoň tušit.<sup>111</sup> Mrtvé krávy zde ale mohou mít i jinou funkci - stvrzují syrovost venkovského života; mohou být i připomínkou toho, co Tomovi za každý

---

<sup>102</sup> Bouchard, s. 35.

<sup>103</sup> *Tamtéž*, s. 57.

<sup>104</sup> *Tom na farmě*, 1:24:43-1:28:32.

<sup>105</sup> *Tamtéž*, 1:16:42.

<sup>106</sup> Bouchard, polibek s. 38, postel s. 43.

<sup>107</sup> *Tamtéž*, s. 27.

<sup>108</sup> *Tom na farmě*, 0:38:41-0:39:56.

<sup>109</sup> *Tamtéž*, 1:28:58.

<sup>110</sup> *Tamtéž*, 0:59:30-1:00:49.

<sup>111</sup> *Tamtéž*, 0:17:46.

špatný krok nebo slovo od Francise hrozí. Co se týče milostného vztahu hlavních hrdinů, fakt, že je ve filmu jen tušený, vlastně posiluje erotické napětí mezi nimi. Tajemství je víc vzrušující.

Ve filmovém ztvárnění dramatu se rovněž mění povaha jazyka. Pro svou divadelnost je vypuštěna většina dlouhých monologů. Řeč se také stává civilnější, vulgárnější, použité výrazy odpovídají kanadskému venkovu víc než v podstatě spisovná řeč divadelních promluv. Z filmu se také ztrácí Tomova synonyma, která z velké části dotvářela poetičnost hry. Vyskytují se jen na samém začátku, kdy Tom cestou na farmu sepisuje v autě řeč, kterou chce pronést na pohřbu.<sup>112</sup> Synonyma byla nejspíš vyřazena proto, že by působila příliš literárně, a jejich kontrast s tím, jak ve filmu postavy běžně mluví, by mohl působit až komicky. Poetika slov je ale nahrazena poetikou obrazu, které se ještě budeme věnovat později. Další změnou na jazykové úrovni je to, že postava Sary ve hře mluví anglicky (není doopravdy anglofonní, ale vymyšlená Ellen ano), takže Tom musí Agathe překládat to, co Sara říká. Vtip pak spočívá v tom, že Sara anglicky říká to, co si doopravdy myslí, a Tom to překládá do vět, které Agathe má slyšet. Ve filmu Sara prostě mluví francouzsky a sama zůstává v roli. K této změně nejspíš došlo proto, že neustálé tlumočení by ve filmu působilo příliš retardačně.

Nejvýraznější posun filmu oproti předloze jednoznačně spočívá v práci s napětím. S Tomem se ve filmu seznamujeme dřív než s ostatními postavami, takže s ním jakožto diváci víc „jdeme“, ztotožňujeme se s ním, a tím pádem se o něj i víc bojíme. Divadelní hra sice také vyvolává napětí, rozhodně v ní ale nejsou scény, ve kterých bychom se nacházeli v tak přímém ohrožení, jako když Francis Toma hitchcockovsky překvapí ve sprše, nebo když před ním Tom uteče do kukuřičného pole, stojí na místě a s hrůzou čeká, odkud se Francis přihlíží.<sup>113</sup> Dolan s Bouchardem ve scénáři chytře pracují se střídáním vypjatých chvil a chvil oddechu: když třeba Tom skoro uteče z farmy, nebo když s Francisem tancuje tango. Dokáží si tak bez problému udržet divákovu pozornost a vyvarovávají se hluchých míst. K práci s napětím patří i promyšlené dávkování informací, které bylo oproti předloze změněno. V divadelní hře vypráví Francis Tomovi už v první polovině příběhu, jak Paulovi roztrhl obličej.<sup>114</sup> Francis s Tomem pak díky tomu mají otevřenější vztah, Tom zná Francisovu největší slabinu, sám to pak před

---

<sup>112</sup> *Tamtéž*, 0:00:27-0:01:40.

<sup>113</sup> *Tamtéž*, 0:38:09-0:38:40.

<sup>114</sup> Bouchard, s. 35.

ním vytahuje, když se potřebuje bránit. O to sice ve filmu přicházíme, ale na druhou stranu nám díky tomu může po celý čas vrtat hlavou, proč Francis stále žije s matkou a proč se ho lidé straní. Tušíme, že skrývá něco hrozného, a kvůli tomu se stává větším monstrem, což v rámci děje napomáhá tomu, abychom se o Toma nepřestávali bát.

Tvůrci snímku díky této precizní práci s napětím zdůrazňují jeho thrillerovost, což má za následek, že se trochu vytrácí téma lži, které je v divadelní hře zásadní. Pronesená slova o lži (třeba když Agathe říká, že pokud jí její kluci lžou, už to nejsou její kluci)<sup>115</sup> ve filmu nejsou. Dolan sám přiznává, že téma lži s Bouchardem při adaptování vědomě poněkud upozadili: „[...] z celého tohoto převodu z rukopisu na plátno ve mně zůstala jedna opravdová melancholie spojená s jedním zahozeným elementem [...]”<sup>116</sup>. Následně pak upřesňuje, že se vlastně jedná o jedinou větu, o již zde citovanou Bouchardovu větu „Ještě než se naučí milovat, učí se homosexuálové lhát,” která podle Dolana shrnuje celou podstatu hry. Současně ale přiznává, že si myslí, že by bylo nepřirozené vložit ji do úst některé z postav,<sup>117</sup> neboť divadlo unese podobné reflexe lépe než film. Jediná postava, která se ke lži vyjadřuje stejně jako v předloze, tedy explicitně, je ve filmu Sara. Ta se snaží, v podstatě stejnými slovy jako její divadelní předchůdkyně, otevřít oči Tomovi, který blouzní o tom, že život na farmě je opravdový.<sup>118</sup> Připomíná mu, že ji na farmu pozval, aby předstírala partnerku jeho mrtvého přítele, a řekne mu, v čem všem mu Guillaume lhal. Díky tomu postava Sary ve filmu vyznívá sympaticky, protože má ještě zdravý rozum; říká Tomovi to, co by mu nejradši řekl sám divák, který už se na jeho utrpení a poblouznění nemůže dívat. Na koloběh lži, který zapříčinil všechno neštěstí, upozorňuje také scéna v baru, kterou scenáristi do filmu přidali. Bar se jmenuje „Les vraies affaires,” doslova tedy „Opravdové záležitosti.” Tom tady poprvé v celém filmu vyslovuje nahlas, že mu zemřel přítel, což pro něj musí být velká úleva. A za svou otevřenost je odměněn tím, že mu barman vypráví, co v jeho podniku před lety provedl Francis. Krátký záblesk upřímnosti a poznání pravdy vzápětí vedou k tomu, že Tom farmu konečně a definitivně opouští. Je tak vlastně pravdou vykoupen.

Nejzásadnější změnou, ke které došlo v základní struktuře příběhu, je změna konce. Scenáristi pro film volí místo vraždy šťastný konec (Tom z farmy

---

<sup>115</sup> Bouchard, s.52.

<sup>116</sup> X. Dolan. „De la scène à l'écran”. Vlastní překlad.

<sup>117</sup> *Tamtéž*.

<sup>118</sup> *Tom na farmě*, 1:12:56-1:14:00.



uteče, aniž by někomu ublížil). Volba šťastného konce je o to překvapivější, vezmeme-li v potaz, že scénář Dolan napsal spolu s Bouchardem, jenž u svého dramatu šťastný konec záměrně odmítl, aby nedošlo ke zlehčení problematiky. Šťastný konec v tomto ohledu film zjednodušuje, divák si může vydechnout, všechno je dobré, Toma vítají světla Montrealu a nebezpečí, které na farmě hrozilo, je tak zažehnáno. Tato volba může opět souviset s jistým žánrovým posunem. Na konci thrilleru zpravidla napětí končí, protagonista vítězí nad antagonistou a navrácí se původní rovnováha. To Tomovi jakožto diváci přejeme, nicméně tragický, drsný a bezvýchodný konec divadelní hry rozhodně působí silněji a naléhavěji a neumožňuje divákovi pustit hru z hlavy tak snadno jako úlevně vyřešený thriller.

## **B. Adaptační klíč pro *Jenom konec světa/ Je to jen konec světa*<sup>119</sup>**

Podobně jako při adaptaci *Toma na farmě* se Xavier Dolan o tři roky později rozhoduje, že jeho další adaptace bude své předloze věrná, možná ještě víc v tom smyslu, že ji vytváří s absolutním respektem k zesnulému autorovi, se kterým nelze vést dialog podobně jako s M. M. Bouchardem, se kterým psal předchozí adaptační scénář.<sup>120</sup> Zároveň se ale jedná o hru, která je pro svou nekonvenčnost, založenou především na inovativním pojetí jazyka, mnohem hůř adaptovatelná. Dolan od začátku věděl, že z úcty k autorovi chce ve svém filmu rozhodně jeho jazyk ponechat.<sup>121</sup> Vydal se tak na cestu nelehké adaptační výzvy.

Stejně jako v *Tomovi na farmě* dochází i zde k otevření prostoru, zároveň se mění i poměr k času. V divadelní hře se místy ocitáme v podivné prostorové prázdnotě (při Louisových monologích), jinak jsou události sevřené v rodinném domě. Také velká část snímku se odehrává v rodinném domě, kromě něj se tu ale vyskytují i jiná prostředí: letadlo, letiště, silnice, auto, zahrada aj.<sup>122</sup> Na začátku sledujeme Louisův příjezd a rozličná prostředí, která cestou musí projít, čímž je naznačeno, že přijíždí z dálky (i když nevíme, jak moc daleko od rodiny vlastně žije). To nabízí divákovi příležitost, aby se s Louisem sblížil ještě před tím, než dojde ke střetu s jeho rodinou. Jiný prostor, tentokrát prostor zahrady,

<sup>119</sup> *Je to jen konec světa* je český název filmu, který se v originále jmenuje stejně jako hra.

<sup>120</sup> „Xavier Dolan : 'Je préfère la folie des passions à la sagesse de l'indifférence' - Cannes 2016" [online]. Youtube.com. 24. 5. 2016 [cit. 13. 7. 2019], 0:01:43-0:01:56. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=GHHKqny99XI>

<sup>121</sup> Xavier Dolan. „Adapter Lagarce“. *Dossier de presse*.

<sup>122</sup> *Je to jen konec světa*, letadlo 0:01:15, auto 1:07:31, zahrada 1:19:34.

kteřá je vně domu, ale zároveň k němu patří, pak později poskytuje Louisovi útočiště, kam se na chvíli před rodinou skrýt, aby se mohl zklidnit.<sup>123</sup> Zahrada představuje jakýsi meziprostor, na pomezí mezi blízkostí a vzdáleností, a také ji můžeme chápat jako symbol Louisovy neschopnosti se definitivně rozhodnout, odhodlat se k vyslovení toho, co by mělo být řečeno.

Co se týče času, Lagarcovo drama se vyznačuje, jak už bylo zmíněno, jistou nadčasovostí - Louis zároveň umírá, zároveň už zemřel, zároveň zemře za rok. Otevření do budoucnosti ve filmu chybí (snad až na Louisův závěrečný odchod do světla),<sup>124</sup> naopak je zde pomocí flashbacků posíleno otevření do minulosti. To je ale vždy jen chvilkové. Snímek je především soustředěn na přítomnost, na aktuální chvíli, které se nedá uniknout, a kterou každá z postav musí absolvovat, byť je to obtížné a nepříjemné, aby se mohla situace a snad i ona posunout dál.

Výrazná změna nastává na úrovni struktury v druhé polovině filmu. V dramatu už v mezihře začíná příběh ustupovat do pozadí a druhá část už je čistě dekonstruovaná, na vyprávění zcela rezignuje. V tomto modelu Dolan ve filmu pokračovat nechtěl:

„Šlo mi taky o odvyprávění příběhu od A do Z, o sledování stupňujícího se dramatického oblouku. [...] Potřebuju ve filmu narativní strukturu, která je dramatická a sousledná, která vede až k vrcholu. Výzva spočívala v strukturalizaci té druhé části, v narativním prodloužení té první.“<sup>125</sup>

Mezihra je proto nahrazena rychlým sledem tří paralelních dějů - kouřícím a slzícím Louisem na zahradě, Suzanne s Antoinem, kteří v suterénu kouří marihuanu, a Catherine s matkou v kuchyni, v kombinaci se znepokojivou hudbou a tikajícími hodinami.<sup>126</sup> Tato koncentrovaná, zrychlená pasáž může v divákovi vyvolat dojem, že teď už k tomu musí dojít, teď se musíme někam posunout. Následuje zcela dotvořená scéna, ve které se rodina znovu nachází pohromadě - u dezertu.<sup>127</sup> Tady Louis dodržuje to, o co ho předtím matka žádala - nabízí Suzanne a Antoinovi, že za ním mohou kdykoliv přijet. V tom je příběh uspokojivější, uzavírá se to, co bylo předtím otevřeno. Antoine ale Louisovo

---

<sup>123</sup> *Tamtěž*, 1:16:52-1:19:40.

<sup>124</sup> *Tamtěž*, 1:32:59-1:33:18.

<sup>125</sup> Stéphane Delorme. „La recherche du temps perdu“. Vlastní překlad. *Cahiers du cinéma*. 2016, č. 725, s. 31.

<sup>126</sup> *Je to jen konec světa*, 1:16:34-1:19:41.

<sup>127</sup> *Tamtěž*, 1:19:41-1:25:30.

pozvání nepřijme dobře, jeho negace přeroste v hádku, která skončí tím, že se Antoine snaží urychlit Louisův odchod a vymyslí si, že mu Louis už dřív v autě řekl, že má ještě večer schůzku a musí proto odjet. Louis, který opět nedokázal říct pravdu, ačkoliv se už zdálo, že k tomu konečně dojde, na tuto výzvu přistoupí jako na vnucené jednodušší řešení, jako na možné východisko z tíživé situace. Následuje závěrečná hádka v předsíni,<sup>128</sup> která je částečně převzatá z předlohy, s tím rozdílem, že v předloze ji z velké části tvoří Antoinův monolog, který tu není uplatněn. Místo toho Antoine Louise málem udeří (to ve hře nehrozí) a všichni se postupně odcházejí uklidnit. Louis zůstává sám s Catherine, a nakonec úplně osamí. Tímto prodloužením vyprávění - obzvláště tím, že celou dobu, až do samého konce, je Louisovo očekávané přiznání na spadnutí - náš snímek udržuje v napětí, které v předloze v této části už zcela postrádáme.

Práce s napětím rozhodně představuje jeden z aspektů, na které se Dolan při adaptaci soustředil nejvíc. Neustále diváka udržuje v očekávání Louisova přiznání, kterého se bojíme, zároveň si ale nic nepřejeme víc - možná, že by to postavy mezi sebou usmířilo, že by se všichni uklidnili a soustředili by se na důležitější věci. Na začátku nám Louis ve voice-overu sděluje, s jakou misí k rodině přijíždí, film je ale následně chytře vystavěný tak, že na to na chvíli zapomeneme. Rodina vtipkuje, Louis se seznamuje s Catherine, všichni jsou trochu nervózní a nesví, protože Louise tak dlouho neviděli. Jeho úkol nám poprvé připomene až Suzanne, když se zeptá, proč vlastně přijel (opět to ale bere s humorem, který situaci odlehčuje - ptá se Louise, jestli je těhotný).<sup>129</sup> Krátce na to přichází Louisovo zvracení připomínající jeho nemoc a telefonát s někým „z vnějšku,” komu přímo říká, že je tu sotva hodinu a nemůže to na něj jen tak vybalit<sup>130</sup> (ve hře je v tomto okamžiku uplatněn Louisův monolog, který také divákům připomíná jeho úkol).<sup>131</sup> Pak už se nám tento motiv vrací konstantně, s tíživou naléhavostí - když se Louis ocitne sám na chodbě s tikajícími hodinami;<sup>132</sup> když matka řekne, že neví, jestli ještě někdy přijede, a zeptá se ho, co tady dělá;<sup>133</sup> Louisovým pohledem na hodinky;<sup>134</sup> když se Catherine dvojsmyslně zeptá „Kolik času?“;<sup>135</sup> když mu našťvaný Antoine v nebezpečně rychle jedoucím autě řekne, že je mu jedno, proč přijel, a pak mu

---

<sup>128</sup> *Tamtéž*, 1:25:30-1:30:57.

<sup>129</sup> *Tamtéž*, 0:26:36.

<sup>130</sup> *Tamtéž*, 0:35:09-0:36:50.

<sup>131</sup> Lagarce, s. 49-51.

<sup>132</sup> *Je to jen konec světa*, 0:42:00.

<sup>133</sup> *Tamtéž*, 0:47:34.

<sup>134</sup> *Tamtéž*, 0:54:28.

<sup>135</sup> *Tamtéž*, 1:05:05.

oznáím, že zemřela jeho první láska;<sup>136</sup> zrychleným střídáním paralelních dějů a záběry na kukačkové hodiny v části, která nahrazuje divadelní mezihru. Nejvíce je Louisovo přiznání očekáváno u dezertu, když všem oznámí, že jim musí něco říct.<sup>137</sup> Nakonec ale říká jen to, co podle matky jeho sourozenci chtějí slyšet, a k zásadnímu sdělení nedochází, a to ani potom, co na něj matka naléhá, aby jim situaci vysvětlil, aby jim řekl pravdu. Režisér každopádně dosahuje toho, že děj, dílčí situace, postavy i motivy sledujeme s neustálým očekáváním, které se stupňuje.

Jak už bylo zmíněno, do filmového scénáře nebyly zařazeny Louisovy monology, které tvoří podstatnou část předlohy. Jedinou výjimkou je úvodní voice-over,<sup>138</sup> který obsahově odpovídá divadelnímu prologu.<sup>139</sup> Pokud by se ale měly ve snímku prostřednictvím voice-overu vyskytovat i ostatní monology, mělo by to nejspíš zpomalovací efekt, který by zbytečně odváděl naši pozornost od zajímavých postav a jejich interakcí, a stejně tak by došlo i k narušení napětí. Sám Dolan o monologích soudí, že se jedná o „divadelní konvenci, která by v současném filmu byla moc extravagantní.“<sup>140</sup> Monology, jejichž důležitost ve hře spočívá v tom, že nás přibližují k Louisovi, jsou zde nahrazeny obrazovými řešeními. Jedná se v první řadě o chvíle, kdy se Louis ocitá o samotě - v koupelně,<sup>141</sup> ve svém bývalém pokoji.<sup>142</sup> V těchto chvílích si uvědomujeme především jeho citlivost, křehkost a také nostalgii po bezstarostnější minulosti. Důležitý monolog o umírání a vlastní smrti, který pronáší divadelní Louis, je nahrazen přímou demonstrací jeho nemoci (zvracení),<sup>143</sup> zkoumavými pohledy do zrcadla<sup>144</sup> a také symbolikou ptáčka, který na konci vylétne z kukačkových hodin, zmateně se prolétne po bytě, párkrát narazí do stěny a nakonec umírá na koberci v předsíni.<sup>145</sup> Podobně jako Louis je v domě uvězněný, toto uvěznění se mu ale stává osudným, na rozdíl od Louise, který už jednou cestu z rodinného domu našel a tentokrát je vypuzen, aniž splnil své poslání. Louisovy monology jsou ve filmu také nahrazeny krátkými flashbacky na jeho dětství a dospívání, kterým se ještě budeme věnovat později. Za zmínku také stojí to, že filmový Louis, ačkoliv

---

<sup>136</sup> *Tamtěž*, 1:16:10.

<sup>137</sup> *Tamtěž*, 1:20:25.

<sup>138</sup> *Tamtěž*, 0:01:33-0:02:55.

<sup>139</sup> Lagarce, s. 23-24.

<sup>140</sup> S. Delorme. „La recherche du temps perdu,” s.31. Vlastní překlad.

<sup>141</sup> *Je to jen konec světa*, 0:34:07-0:36:57.

<sup>142</sup> *Tamtěž*, 1:00:47-1:02:36.

<sup>143</sup> *Tamtěž*, 0:34:07.

<sup>144</sup> *Tamtěž*, 0:42:20.

<sup>145</sup> *Tamtěž*, 1:31:33-1:33:36.

nepronáší své divadelní monology, působí trochu pozitivněji než ten divadelní, který je poněkud zahořklý (ke konci se chce svou smrtí pomstít).<sup>146</sup> S vlídným výrazem v obličeji trpělivě poslouchá ostatní (kterým Dolan monology z velké části ponechal), pozoruje, usmívá se, uposlechne přání matky a pozve k sobě své sourozence. Také zde můžeme mít na rozdíl od hry jasno v tom, že má svou rodinu opravdu rád. To vychází najevo třeba ve chvíli, kdy sestra s matkou předvádějí na pomezí komiky a trapnosti tanec z hodin aerobiku a Louis s Antoinem se na sebe krátce a souhlasně usmějí, snad proto, že je oba milují.<sup>147</sup>

Lze říci, že Dolanova adaptace oproti předloze zvýrazňuje téma hledání ztraceného času. Jednak už zmíněnými flashbaky na hezké chvíle, které Louis zažil (ať už se svou rodinou nebo jen v prostoru domova). Také přidaným motivem starého domu, tedy domu, ve kterém rodina bydlela, když byl Louis malý. V jedné scéně u stolu vyjadřuje své přání onen dům spatřit.<sup>148</sup> „Je tam dům, ve kterém Louis prožil dětství, který je pro mě hodně důležitý, protože to je minulost, které litujeme, kterou hledáme,”<sup>149</sup> říká Dolan v rozhovoru. Nostalgie po minulosti taky představuje další způsob, kterým se divák může k Louisovi přiblížit, neboť ho činí lidštějším.

Vraťme se nyní k přístupu k jazyku, který je pro tento snímek zásadní. Nemá smysl uvádět všechny přechyby, chyby, váhání, zakoktání, které se v dialozích po vzoru Lagarcovy hry vyskytují. Dialogy jsou sice oproti Lagarcovi trochu modernější, napsány v aktuálnější (a místy i vulgárnější) francouzštině, přesto jsou z velké části přímo převzaté z dramatu. Od začátku je zřejmé, že postavy potřebují mluvit – jak k tomu odkazuje i chytře umístěný billboard na trase Louisovy cesty domů s obřím nápisem „Besoin de parler?” (tedy „Potřebujete si promluvit?”).<sup>150</sup> Potřeba zjevná je, jen se jeví příliš obtížné přejít od myšlenky k jejímu uskutečnění. Když Suzanne osamí s Louisem, snaží se neohrabaně definovat, kdo vlastně je, aby ji Louis mohl lépe poznat, ale nenachází ta správná slova a utápí se v jednotvárném monologu.<sup>151</sup> Antoine nedokáže ani sám nahlas vyslovit, že by chtěl s Louisem mluvit. Navíc ostatní členové rodiny svými výroky Louisovi ještě ztěžují deklaraci vlastní smrti. Matka např. říká, že nemusejí říkat vážné věci,<sup>152</sup> Antoine zase, že nechce vědět, co tam

---

<sup>146</sup> Lagarce, s. 88.

<sup>147</sup> *Je to jen konec světa*, 0:33:07.

<sup>148</sup> *Tamtéž*, 0:55:28.

<sup>149</sup> S. Delorme. „La recherche du temps perdu,” s.31. Vlastní překlad.

<sup>150</sup> *Je to jen konec světa*, 0:04:09.

<sup>151</sup> *Tamtéž*, 0:18:45-0:27:34.

<sup>152</sup> CITACE

Louis dělá.<sup>153</sup> V Dolanově podání ale kromě slov, která jsou vyřčena, hraje roli i komunikace beze slov. Pečlivě se soustředí na drobné detaily, pohledy, jemnou mimiku, dotyky. Sám se k tomu vyjádřil následovně: „Nervózní a ustrašené postavy plavaly v tak rozbouřeném moři, že každý pohled, každé povzdechnutí vměstnané mezi řádky, se stávaly [...] chvílemi zklidnění, ve kterých by herci pozastavili čas.“<sup>154</sup> Jak ještě uvidíme později, v těchto chvílích ticha si mezi sebou některé postavy sdělí víc, než to dokážou slovy. Jazyk je tak s určitostí v Dolanově adaptaci stejně jako u Lagarce nedostatečný a selhává. Kritik píše: „Tato hra s limity jazyka vede k nevyslovitelnosti pout, které sjednocují rodinu, s mnohem větší intenzitou, než naivní symbolismus, ke kterému se někdy autor uchyluje.“<sup>155</sup>

S nevyřčeným ve snímku úzce souvisí i neviděné. Postavy si často svými slovy zakrývají oči, chodí kolem horké kaše, řeší banality, přestože jim Louis očividně přijel (po dvanácti letech!) sdělit něco zásadního. Zdá se, že nechtějí vidět, nechtějí se dozvědět pravdu. Téma zaslepenosti, přítomné už v předloze, je zde některými elementy posíleno. Hned v úvodu filmu, když Louis sedí v letadle, ho otravuje chlapec sedící na sedadle za ním. Vrcholem této epizodky je okamžik, kdy dítě na chvíli Louisovi zakryje dlaněmi oči.<sup>156</sup> Prvním zaslepeným je tedy Louis - svou rodinu roky neviděl, nikdy se o ně doopravdy nezajímal, Suzanne skoro nezná. Mnohem markantnější je ale zaslepenost ostatních postav. Často o sobě navzájem říkají, že jsou divní, což označuje nemožnost, ale i nechuť porozumět druhému a zjednodušování celého problému na nicneříkající alibistické slovo „divný“. Jediná postava, která zaslepeností netrpí, je ve filmu Catherine. Lagarce toto privilegium své Catherine neposkytuje. Filmová Catherine vše pozoruje svými velkýma, až dětskýma očima a chápe mnohem víc než kdokoliv jiný. Už při rozhovoru na gauči spolu Louis a Catherine sdílejí zvláštní pohled plný soucitu a porozumění, zatímco se vedle Antoine a Suzanne hádají.<sup>157</sup> Jsou to dva cizinci, kteří jsou zároveň i spojenci; a to možná právě proto, že se oba uprostřed rodiny cítí cize, ačkoliv každý z jiného důvodu. Přestože se neznají, zdá se, že dokážou přesně pochopit, jak se ten druhý cítí. To je ale jen začátek. Později se Catherine Louise o samotě zničehonic ptá „Kolik času?“, aniž by blíže upřesnila, o čem mluví. Tady nás poprvé napadne, že

---

<sup>153</sup> *Tamtéž*, 1:13:26.

<sup>154</sup> X. Dolan. „Adapter Lagarce“. Vlastní překlad.

<sup>155</sup> Vincent Malausa. „Lettre morte“. Vlastní překlad. *Cahiers du cinéma*. 2016, č. 725, s. 28.

<sup>156</sup> *Je to jen konec světa*, 0:02:45.

<sup>157</sup> *Tamtéž*, 0:12:48.

Catherine došlo, proč Louis přijel, zatímco jeho vlastní sourozenci si mezitím zaslepeně sdělují, že ani jeden nic nepochopil, a Louisův návrat pro ně zůstává jen dalším divným projevem toho, jenž žil léta v jim neznámém světě. Při závěrečném loučení zůstává Louis po bouřlivé hádce v předsíni s Catherine sám a nyní, zcela beze slov, jen díky Louisovu jemnému přiložení ukazováčku na ústa a pokývání hlavou, kterým mu Catherine odpovídá, konečně s jistotou chápeme, že Catherine je skutečně jedinou postavou, která pochopila; jediným člověkem, který byl obdařen zrakem.<sup>158</sup>

### C. Porovnání adaptačních klíčů

Porovnáme-li oba adaptační klíče, můžeme si všimnout několika prvků, které sdílejí a které tedy můžeme označit za charakteristické pro Dolanův způsob adaptace.

V první řadě se jedná o otevření prostoru. Oba příběhy se v předlohách odehrávají v sevřenosti rodinného sídla, která je pro divadlo přirozená. Ačkoliv Dolan tuto sevřenost ve svých snímcích zachovává, v obou případech ukazuje své postavy i mimo ni, což pokaždé buď slouží k charakteristice postavy, nebo přispívá práci s napětím. Touto otevřeností se mu také daří navodit určitý kontrast s neprůchodností vztahů a komunikace mezi postavami.

Práce s napětím je další z elementů, na které se Dolan v obou případech soustředí. Viditelnější to je v *Tomovi na farmě*, protože se jedná o thriller, který je na napětí ze své žánrové podstaty založený. Ve filmu *Je to jen konec světa*, rodinném psychologickém dramatu, nicméně také dochází k několika strukturálním změnám, aby bylo napětí posíleno a udrženo až do konce.

Co se týče důležitých strukturálních změn, dochází v obou případech k pozměnění konce. Zatímco v *Je to jen konec světa* je konec scenáristou nově vybudován proto, aby byl uzavřen dramatický oblouk, který předloha postrádá, v *Tomovi na farmě* je tragický konec nahrazen koncem šťastným. Můžeme se domnívat, že se jedná o dílo žánrové konvence, kdy thriller zpravidla končí poražením antagonisty a návratem hlavního hrdiny do bezpečí, jak již bylo zmíněno.

Dále v obou adaptacích dochází k (alespoň částečnému) nahrazení poetiky jazykového stylu poetikou obrazu. V *Tomovi na farmě* mizí Tomovy odbočky, ve

---

<sup>158</sup> *Tamtéž*, 1:30:29-1:30:49.

kterých mluví sám k sobě, stejně jako se v *Je to jen konec světa* neobjevují Louisovy monology. Obraznosti, která chybějící jazykovou poetiku nahrazuje, se budeme podrobně věnovat v následující kapitole.

Oba snímky jsou také do jisté míry aktualizací svých předloh na jazykové úrovni. Postavy obou filmů mluví hovorovějším, vulgárnějším jazykem než jejich divadelní předlohy. Snímky díky tomu pak působí přirozeněji.

Drobným přidaným detailem, který také obě adaptace sdílejí, je motiv drog. Do obou filmů Dolan přidal drogy postavám sourozenců, kteří nějakým způsobem strádají. Těžko říct, jestli mají u těchto postav drogy symbolizovat náhražku nemožné lásky, nebo zda jsou tu jen proto, že vypadají dobře na kameře.



### 3. MEZI DIVADLEM A FILMEM

#### A. Filmové postupy

V této kapitole se budeme podrobněji zabývat čistě filmovými postupy, které Dolan při adaptování uplatňuje a kterými se tedy ze všech adaptačních změn nejvíc vzdaluje divadlu a jeho charakteristickým postupům.

K nejvýraznějším čistě filmovým změnám ve snímcích dochází na úrovni obrazu. Zajímavé jsou některé Dolanovy kompoziční volby, třeba u detailních záběrů. V *Tomovi na farmě* se v některých okamžicích kamera nachází až nebezpečně blízko postavám, třeba když Francis Toma poprvé přepadne v noci v posteli,<sup>159</sup> nebo když mu vyhrožuje v kabině na toaletách v kostele.<sup>160</sup> Tato extrémní blízkost, která v jednom záběru spojuje obličej obou postav, působí nepříjemně, čímž evokuje pocity, které na farmě obzvlášť na začátku zažívá Tom.

V *Je to jen konec světa* se režisérova obrazová kompozice k detailům, obzvlášť k velkým detailům, přímo upíná. Tyto záběry, soustředěné na lidské obličej, pečlivě sledují každé pousmání, každé mrknutí, svraštění čela nebo povzdechnutí. Daří se jim tak zachytit to, co postavy prožívají nebo co by chtěly říct, s větší přesností než selhávající jazyk. Za příklad si můžeme vzít třeba část scény, ve které Catherine vypráví Louisovi o svých dětech: její nemotorný monolog přerušuje Antoine s tím, že to Louise nezajímá. Pak se Antoine začne hádat se Suzanne a Catherine s Louisem jsou chvíli zticha. Catherine si prohlíží do prázdna zírajícího Louise, polovina obrazu se skládá z Louisova rozmazaného krku, druhá z části Catherininu obličej, která si Louise se soucitným a přátelským pousmáním prohlíží. Potom ho osloví jménem, Louis se na ni podívá, Catherine na něj mrkne a usměje se. Chvíli si vzájemně hledí do očí, Catherine zvažní a sklopí zrak. Pak se hned podívá zpátky na Louise, se zvědavým pohledem, který může evokovat třeba to, že poznala, že ho něco trápí, a teď by ráda věděla, co to je, aby mu mohla pomoci. Louis ale uhne pohledem. Mírný nájezd na Catherinin ustaraný obličej. Louis si prsty nervózně přejede po rtech, než se znovu krátce podívá na Catherine. Pak definitivně odvrací hlavu, jako by odmítal její soucit a pomoc.<sup>161</sup> Jde tady o více než minutu komunikace beze slov,

---

<sup>159</sup> *Tom na farmě*, 0:14:42-0:15:43.

<sup>160</sup> *Tamtéž*, 0:22:33-0:26:39.

<sup>161</sup> *Je to jen konec světa*, 0:12:03-14:21.

kteřá by na divadle byla neproveditelná, protože by nemohla vyznít s takovou intenzitou.

Rámování obrazu v *Tomovi na farmě* na několika místech záměrně divákovi upírá nějakou informaci. Dlouho například vůbec není ukázaný Francisův obličej, což napomáhá budování napětí spočívajícím v expozici Francise jako ztělesnění hrozícího nebezpečí.<sup>162</sup> Při scéně u snídani si stoupne za Tomovu židli; vidíme jeho paže a hrud', ale jeho hlava se nachází mimo obraz.<sup>163</sup> V pokročilejší fázi filmu, když spolu Tom a Francis tancují ve stodole, je jejich tanec snímán v detailech a polodetailech, ve kterých Francis říká, že by své matce přál rychlou nemoc, a velký celek nám po chvíli odhaluje, že Agathe stojí celou dobu ve dveřích.<sup>164</sup>

V obou filmech se rovněž opakovaně vyskytují záběry, ve kterých je postava snímána zezadu. V *Je to jen konec světa* je tak často snímán konfliktní a výbušný Antoine, čímž se naznačuje jeho nepřístupnost a uzavřenost vůči jiným názorům a pohledům na věc.<sup>165</sup> V *Tomovi na farmě* kamera občas sleduje zezadu Toma, když se pohybuje po farmě.<sup>166</sup> Tím v divákovi může vyvolávat pocit, že ho neustále někdo sleduje, že nebezpečí je blízko. Louis, protagonista druhého filmu, zase bývá často snímán přes sklo,<sup>167</sup> ať už okna nebo slunečních brýlí, které představuje překážku mezi ním a ostatními, neviditelnou bariéru, kterou nelze překročit a poznat, kdo Louis doopravdy je.

V *Tomovi na farmě* také Dolan používá inovativní postup měnícího se formátu obrazu ve scénách, kdy Tom cítí největší strach - obraz se podstatně zužuje při rvačce v kukuřičném poli,<sup>168</sup> když Francis Toma škrtí<sup>169</sup> a když se před ním Tom ukrývá v lese.<sup>170</sup> Okolí v těchto chvílích pro Toma přestává existovat, jeho vnímání je omezeno jen na bezprostřední ohrožení a pud sebezáchovy, což zúžení obrazu funkčně podtrhuje.

Za zmínku stojí i režisérova práce s barvami a světlem. Místy ponuré, jindy jednotvárné a nevýrazné barevné ladění *Toma na farmě* spolu s mlhou, bahnem a deštěm vykreslují bezútěšnou atmosféru odlehlé farmy. Pro větší děsivost se

---

<sup>162</sup> Kritik například popisuje způsob, kterým je Francis exponovaný, jako „[...] čistou invazi, obrovský stín vynořující se z prostoru mimo obraz jako zvíře [...]”. Mathieu Macheret. „Cœur fidèle”. Vlastní překlad. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 699, s. 41.

<sup>163</sup> *Tom na farmě*, 0:16:52.

<sup>164</sup> *Tamtéž*, 0:53:30-0:53:42.

<sup>165</sup> *Je to jen konec světa*, např. 0:12:01 a 1:22:03.

<sup>166</sup> *Tom na farmě*, např. 0:07:05 a 1:03:13.

<sup>167</sup> *Je to jen konec světa*, např. 0:04:07 a 1:16:53.

<sup>168</sup> *Tom na farmě*, 0:38:46-0:39:55.

<sup>169</sup> *Tamtéž*, 0:59:37-1:01:10.

<sup>170</sup> *Tamtéž*, 1:33:50-1:36:09.

velká část filmu odehrává večer nebo v noci. Dolan si pro roli Toma obarvil vlasy na blond, barvu, která přesně odpovídá barvě kukuřičného pole, které je mu osudné - poprvé tu pozná Francisovu fyzickou sílu. Ve vybledlosti a fádnosti podzimní farmy občas překvapí rudá krev. A pak taky zlaté světlo, které proniká okny do stodoly, když v ní zrovna Francis s Tomem tancují.<sup>171</sup> Speciální světlo pro scénu, která Francise ukazuje v jiném světle.

*Je to jen konec světa* je s ještě větší důsledností laděn do podzimních barev, převažuje hnědá, tmavě modrá, tmavě oranžová a zelená. Tyto barvy jsou příjemné, jistým způsobem můžou evokovat domov, možná také symbolizují podzim Louisova života, kdy se jasné barvy (flashbacky) mládí už vytratily a zůstávají jen vybledlé vzpomínky na ně. Práce se světlem je pak nejvíc patrná na konci filmu, při scéně u dezertu a hned potom v předsíni. V místnosti je přítmí a světlo sem přichází jen zvenku, což vytváří ostré stíny na obličejích postav právě ve chvíli, kdy se pronášejí ostrá a zraňující slova. Když postavy přejdou do předsíně, dojde k velké světelné změně – zpoza dveří sem proudí intenzivní teplé světlo, ve kterém potom Louis definitivně zmizí; jako by předsíň představovala jakýsi předpokoj onoho světa. Na světle je ale křik o to brutálnější, pronášejí se poslední slova, ostrá a trpká. Zřetelně vidíme pot a slzy. Následuje nekonečné čekání, jestli Antoine Louise udeří. Vidíme odřené klouby jeho prstů, zřejmě pro ránu nejde daleko.<sup>172</sup>

Některé obrazy obou filmů také skrývají latentní symbolickou hodnotu. V *Tomovi na farmě* to jsou třeba již zmíněné mrtvé krávy, vykreslující pochmurnost místa s animální brutalitou a připomínající, že Tom může dříve nebo později skončit podobně. Obsáhlejší je symbolika v druhém filmu. Začíná už dítětem v letadle, které Louisovi zakrývá oči a snad symbolizuje zároveň zaslepenost postav a hledání ztraceného času (tedy i dětství). Později se Louis dívá z okna na dlouhovlasou dívku skákající ve vedlejší zahradě na trampolíně,<sup>173</sup> která má podobnou funkci připomínky ztraceného mládí a jakoby „přivolává“ flashback na chvíle, které Louis strávil se svou první láskou, rovněž dlouhovlasým chlapcem. Nejvýraznější je pak symbolika uvězněného a umírajícího ptáčka, se kterým Louis tráví své poslední chvíle v domě. Ptáček zde může působit smířujícím dojmem, protože se mu v okamžiku Louisova odchodu stále zvedá hrud'.<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> *Tamtéž*, 0:52:20-0:55:30.

<sup>172</sup> *Je to jen konec světa*, 1:25:32-1:30:22.

<sup>173</sup> *Tamtéž*, 1:02:13.

<sup>174</sup> *Tamtéž*, 1:033:25.

Nejsme tedy svědky okamžiku smrti, jen klidné a snad i smířené přípravy na ni, kterou přejeme i Louisovi.

Další čistě filmové postupy, kterými se budeme zabývat, jsou postupy stříhové. V *Tomovi na farmě* se objevují dva netradiční stříhové postupy, které by běžně mohly být považovány za chybné, tady ale mají svou funkci. Nejprve to je scéna, ve které Francis překvapí Toma ve sprše. Ta je složena z následujících záběrů: detail Toma stojícího ve sprše se sklopenou hlavou; detail osoby bez očí a úst, která odhrnuje závěs; protipohled na odhrnovaný závěs a tekoucí vodu; detail Tomova obličeje, otáčí se k závěsu; Francisovo rameno, znovu odhrnuje závěs, Tom se na něj znovu otočí; detail Francisova obličeje, s každým okem jinak barevným (ve zbytku filmu mají obě jeho oči stejnou barvu). Vzhledem k tomu, že se jedná o rapidmontáž a jednotlivé záběry se tak střídají téměř nepostřehnutelně, nepůsobí špatně ani to, že se zde stejná akce opakuje dvakrát. Naopak je scéna dostatečně znepokojivá a děsivá (nejsme si úplně jistí, jestli jsme opravdu viděli obličej bez tváře) a přispívá k expozici Francise jako trochu nadpřirozeného monstra.

Podobné opakování stejné akce ve střihu se objevuje v taneční scéně. Zde sledujeme třikrát po sobě stejnou otočku a chvíli na to dvakrát po sobě stejný pohyb, při kterém mají Francis s Tomem ústa těsně u sebe.<sup>175</sup> Obdobně tu několikrát není dodrženo pravidlo osy a záběr, ve kterém Francis Toma zakloní, je zpomalený. Těmito postupy režisér narušuje prostor i čas. Tanec a fyzická blízkost Toma hypnotizují, nic jiného neexistuje. Chvilé, ve kterých je erotický náboj nejsilnější, se pak opakují, jako by je Tom prožíval pořád a pořád dokola. V záklonu se pozastavuje čas, je to poslední nadpřirozená, povznášející chvíle před tím, než jejich tanec rázně přerušuje Agathe stojící ve dveřích a Tom tvrdě dopadá zpátky „na zem“.

V *Je to jen konec světa* Dolan také pomocí střihu vytváří drsný návrat do reality, a to když po euforickém flashbacku na rodinné neděle (prosluněná letní louka, modrá obloha, otec zvedající malého Louise nad hlavu) přichází záběr zvracejícího Louise.<sup>176</sup> Díky střihu se tu rovněž v začátku objevuje jemná komika. Suzanne ve voice-overu vypráví o tom, jak vypadá její život s matkou, a docela si ho chválí, zatímco záběry, které nám její život ukazují, nás přesvědčují o opaku, což vyvolává komický efekt.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> *Tom na farmě*, 0:52:36-0:54:00.

<sup>176</sup> *Je to jen konec světa*, 0:34:00-0:34:24.

<sup>177</sup> *Tamtéž*, 0:25:36-0:26:10.

Nyní ke zvukové složce. Dolan sám v rozhovoru říká, že zvuk objevil až při práci na *Tomovi na farmě*, a dál dodává: „*Tom na farmě* je thriller a pochopil jsem, že u thrilleru představuje zvuk a hudba šedesát procent filmu, obraz ten zbytek.“<sup>178</sup> Je pravda, že co se týká atmosféry farmy, je zvuková složka s neustálým bučením krav, padajícím deštěm a nohama brodicíma se bahnem podstatná. Nejvíc ale její důležitost vychází najevo ve chvílích napětí. Tom např. ve třetině filmu pokládá Francisovi spoustu citlivých otázek (ačkoliv si jejich citlivosti ještě není vědom). Místo odpovědi se ozve vzdálené bučení a hřmění. Francis mu pak říká o Saře, o tom, jak vlastně historka o ní vznikla. Hřmění zesiluje. Tom se naštve a řekne mu, že Agathe poví pravdu a pak odjede. Hlasité hřmění přechází v nepříjemný zvuk prodírání hustým kukuřičným polem - stříh - Tom před Francisem utíká kukuřičným polem.<sup>179</sup> Hřmění tady představuje předzvěst přicházejícího nebezpečí.

V *Je to jen konec světa*, ačkoliv se nejedná o thriller, zvuk rozhodně není méně významnou složkou. Scéna u dezertu třeba začíná v naprostém tichu, slyšíme jen cinkající příbory a déšť, který jemně bubnuje o střechu. Ticho působí tíživě, mělo by se změnit ve zvuk Louisova hlasu, který konečně řekne to, co přijel říct. Kdy jindy? Už nemá na výběr. Louis se nakonec přece jenom ujímá slova, ale říká jen to, co po něm chtěla matka. Déšť zesiluje. Jakmile se Louis setkává s Antoinovým odporem, začíná se ozývat i hřmění. Catherine chytí Antoine za ruku, v tu chvíli všechno zeslabuje. Antoine si prohlíží tváře členů své rodiny. Ticho se stává nepříjemným, přechází v tíživý tón. Ten přerušuje Louis svými slovy, že musí odejít. Zvuk se vrací do normálu, Antoine vyskočí ze židle. I tady střídání ticha a hluku posiluje napětí ve scéně, zároveň nám ale dává nahlédnout do subjektivity postav - nejdřív Louisovy, který cítí, že musí promluvit, potom Antoinovy, kterému je u rodinného stolu nepříjemně, nakonec to nevydrží a musí se vzdát.

V obou filmech je bohatě využita i hudební složka. Jednak jsou tu popové hity, které jsou vždy spojeny s flashbaky, ke kterým se za chvíli dostaneme. Pak je ale v obou snímcích i hudba složená přímo pro ně. Dolan spolupracoval v obou případech s proslulým hudebním skladatelem Gabrielem Yaredem, který stojí například za hudbou k *Anglickému pacientovi* nebo k *Životům těch druhých*.<sup>180</sup> V

---

<sup>178</sup> Stéphane Delorme. „Que chaque film ait sa propre signature“. Vlastní překlad. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 704, s. 13.

<sup>179</sup> *Tom na farmě*, 0:35:00-0:38:00.

<sup>180</sup> „Gabriel Yared“ [online]. *Imdb.com* [cit. 9.8. 2019]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/name/nm0001189/?ref\\_=fn\\_al\\_nm\\_1](https://www.imdb.com/name/nm0001189/?ref_=fn_al_nm_1)

tiskové zprávě k *Tomovi na farmě* Dolan popisuje, jak byl ve fázi postprodukce ze svého filmu zklamaný a jak se mu poprvé začal líbit, teprve až když ho uslyšel s hudbou Gabriela Yareda.<sup>181</sup> Je jasné, že nic nevybuduje napětí v thrilleru stejně dobře jako hudba. Třeba scéna v kukuřičném poli, kdy Tom utíká, pak se zastaví, rozhlíží se kolem sebe a čeká, odkud se přiiítí Francis, by vůbec nebyla tak silná bez znepokojivých smyčců, které náhle ztichnou. A pak, když na něj Francis zezadu skočí, se vrátí v plné síle, spolu s bubny. V *Je to jen konec světa* hudba určitým způsobem říká to, co není řečeno, dodává scénám emocionální náboj. Když se například Louis s matkou obejmou a matka přivírá oči, aby si vychutnala vzácnou chvíli blízkosti po několika letech, zatímco se Louis dívá na otevřené okno, vyvolává nostalgická hudba pocit nesmírné, ale nemožné lásky.<sup>182</sup>

Posledním čistě filmovým postupem, který zde rozebereme, jsou flashbacks. Ty se objevují v obou filmech, ačkoliv v *Tomovi na farmě* mnohem nenápadnějším způsobem. První a nejdelší flashback je vložen do scény pohřbu, kde Tom nezvládne předstoupit před zúčastněné a pronést svou řeč (protože by nejspíš vyšlo najevo, kým pro něj zesnulý byl) a ministrant místo toho pouští na kněžův pokyn písničku, kterou s sebou přivezl Tom. Místo emotivního projevu tak přichází dojemná popová vykopávka a krátký flashback, ve kterém ji spolu Tom a Guillaume zpívají jako karaoke na nějaké party.<sup>183</sup> Těchto pár šťastných sekund, ačkoliv jsou roztřesené, rozmazané a z Guillaumea skoro nic nevidíme, nám tím, jak silně kontrastují se situací, ve které se momentálně Tom nachází, emocionálně nahrazují řeč, kterou Tom neproněsl. Později se ve snímku objevují ještě kratší flashbacks, a to na situace, které už jsme ve filmu viděli. Třeba když se Tom v baru dozvídá pravdu o Francisovi, objevuje se flashback na to, jak spolu tancovali.<sup>184</sup> Když na benzinové pumpě zahlédne muže s roztrženým obličejem, přichází krátký flashback na Francise, jak sedí po pohřbu sám u stolu.<sup>185</sup> Tyto flashbacks zde značí, jak si Tom zpětně dosazuje nové informace do toho, co prožil, a stejně jako divák tak konečně chápe Francisovo chování a postavení v místní komunitě.

V *Je to jen konec světa* jsou flashbacks mnohem výraznější. Jedná se o flashbacks na Louisovu minulost. První flashback přichází po tom, co matka vypráví o společných rodinných nedělích. K flashbacku hraje chytlavý

---

<sup>181</sup> Xavier Dolan. „Travailler avec Gabriel Yared“. *Dossier de presse*.

<sup>182</sup> *Je to jen konec světa*, 0:51:18-0:54:03.

<sup>183</sup> *Tom na farmě*, 0:20:10-0:21:46.

<sup>184</sup> *Tamtěž*, 1:27:20.

<sup>185</sup> *Tamtěž*, 1:38:35.

diskotékový hit začátku 21. století „Dragostea Din Tei” skupiny O-Zone, poukazující na čirou radost, až extázi, se kterou Louis nahlíží na své dětství. Zároveň hudba přispívá k vytvoření atmosféry nostalgie, bezstarostných časů, které už se nikdy nevrátí. I obrazovost flashbacku je velmi atraktivní a odlišná od způsobu, kterým je snímána většina filmu. Jedná se spíš o jakési impresi, pomíjivé detaily, jako je látka matčiných šatů nebo deka, na které rodina seděla v trávě při pikniku: to vše ve výrazných barvách.<sup>186</sup> Druhý flashback, který nám ukazuje pubertálního Louise s jeho láskou Pierrem, je výrazný použitou zlatou barvou obrazu. I tady se objevuje podmanivá nostalgická hudba („Une miss s'immisce” od dua Exotica) a opět poněkud impresionistický způsob snímání: drobné detaily – úsměv, rozepínání poklopce, fetování, odchod zamlženým oknem a otisk ruky, který na něm zůstává jako suvenýr a trofej zároveň. Z pohledu na tyto dva dospívající chlapce číší rebelství a nesmrtelnost; v kontrastu s tím, s čím se s naléhavostí a brutalitou musí potýkat dospělý Louis.<sup>187</sup>

## B. Divadelní prvky

Kromě mnoha výše zmíněných čistě filmových postupů, kterými Dolan dramatické látky rozvinul narativně, významově i esteticky, se v obou snímcích vyskytují i některé prvky, které jsou charakteristické pro divadlo a dají se proto označit za divadelní.

V obou případech je takovým prvkem jednoznačně uzavřenost prostoru, přirozeně převzatá spolu s náměty divadelních her. Ačkoliv se v obou snímcích nachází pár scén zasazených do jiných prostředí, které prostor zmnožují a otevírají, jak už bylo zmíněno výše, větší část příběhů se odehrává v sevřeném prostoru rodinného domu nebo farmy. Jak v *Tomovi na farmě*, tak v *Je to jen konec světa* se mezi čtyřmi stěnami odehrávají všechny klíčové scény, ať už jsou to reálné čtyři stěny rodinného příbytku nebo pomyslné stěny farmy, ze které není úniku, a jejího bezprostředního, podobně tísnivého okolí. Tato sevřenost snímkům umožňuje soustředění výhradně na postavy a jejich psychologii, na kterou je v obou případech kladen důraz.

Oba snímky se rovněž odehrávají v krátkém časovém úseku, což také představuje divadelní konvenci a také to vychází z námětů převzatých z předloh. Patrnější je to v *Je to jen konec světa*, který se odehrává v jediném dni. Tom na

---

<sup>186</sup> *Je to jen konec světa*, 0:33:20-0:34:06.

<sup>187</sup> *Tamtéž*, 1:02:36-1:04:30.

farmě pobývá zhruba tři týdny. S tím, že jsou příběhy vměstnány do krátkých časových rozmezí, souvisí i jednoduchost jejich děje. Oba filmy jsou v podstatě studii jedné situace, kdy si pokládáme jednu zásadní otázku po celou dobu jejího trvání - jak si Tom poradí na farmě, kde musí skrývat svou identitu? Řekne Louis své rodině, že umírá? Zápletky jsou velmi jednoduché, kromě základního děje se k divákovi nedostávají téměř žádné vedlejší informace, okolnosti jsou potlačeny na úkor soustředění na danou situaci, teď a tady. To také můžeme považovat za charakteristiku vlastní textům psaným pro divadelní inscenování.

Divadelní prvky můžeme spatřovat také na jazykové úrovni, a to obzvlášť v *Je to jen konec světa*. Jak už bylo zmíněno, Dolan se v adaptaci snažil zachovat Lagarcův jazyk, na kterém spočívá celá nemotorná poetika jeho divadelní hry. Zatímco Louisovy monology nahradil jinými prostředky, většinu monologů ostatních postav se rozhodl zachovat v jejich celistvosti, pouze s drobnými obměnami, které možná vycházejí jen z částečné herecké improvizace, nebo ze snahy jazyk trochu zjednodušit a zesoučasnit. Pro srovnání uvádíme část Lagarcova textu (vlevo)<sup>188</sup> a odpovídající část dialogu z filmu (vpravo):<sup>189</sup>

ANTOINE: [...] Nechci vědět, proč tu jsi,  
máš na to právo, tak to je a nic víc,  
a máš taky právo tu nebýt,  
mně je to jedno.  
Jsi tady svým způsobem doma a můžeš tady  
být  
pokaždé, když si to přeješ, a můžeš odsud  
odjet,  
pořád máš právo,  
mě se to netýká.  
Všechno ve tvém životě není výjimečné,  
ve tvém malém životě, tvůj život je taky  
malý, toho se nemám co bát [...]

ANTOINE  
[...] Co tady děláš? Hm?! Nechci to vědět!  
Nechci vědět, co tu děláš. Jseš tady, nejseš  
tady, máš na to právo. To není můj problém.  
Jsi tady svým způsobem doma, odjedeš,  
přijedeš, zmizíš. K tomu nemám co říct. Víš  
co? Všechno v tvém životě není výjimečný.  
Protože tvůj život je taky malej. [...]

---

<sup>188</sup> Lagarce, s. 77.

<sup>189</sup> *Je to jen konec světa*, 1:13:26-1:13:46.



Ačkoliv zvolené slovní obraty působí hovorověji a autentičtěji, monology jsou ve filmu častokrát mnohonásobně delší, než je ve filmech zvykem. To pak může vyvolávat dojem nepřírozenosti, která by se dala označit za divadelní, protože monology takového rozsahu se konvenčně vyskytují jen v divadelních hrách.

V *Tomovi na farmě* sice dialogy divadelně nepůsobí, přesto tu velká část dramatickosti spočívá právě na nich. Všechny dějové zvraty, snad až na rvačku v kukuřičném poli a Tomův finální útěk z farmy, se odehrávají v dialogových scénách. Během dialogu se Tom dozvídá, že Guillaume svou sexuální orientaci tajil;<sup>190</sup> během dialogu se Agathe hroutí, protože nic není tak, jak by mělo být;<sup>191</sup> během dialogu Tom zjišťuje, kdo Francis pro místní obyvatele opravdu je. Slovní sdělení tak častokrát převažuje nad obrazovým, což může být považováno také za určité uchovávaní divadelního postupu.

I obrazovost *Toma na farmě* ale v některých okamžicích může připomínat divadlo. Dolan zde opakovaně pracuje se statickou kamerou ve velkých celcích, což může evokovat pozici diváka, který sleduje celek hry odehrávající se na vzdáleném jevišti. Překvapivá je volba celků obzvláště při dialogových scénách, pro které se konvenčně používají bližší záběry. Například scéna v kuchyni, ve které se Tom poprvé seznamuje s Agathe, je skoro celá snímaná ve velkém celku.<sup>192</sup> Výjimku představuje jen pár polodetailů Toma. Zatímco detailní záběry divákovi umožňují číst mimiku postavy a tím se k ní přiblížit, celkové záběry nám přiblížení upírají a tím pohled na situaci odosobňují, mohou vyvolávat až pocit nepochopení, nemožnosti napojit se na sledovanou interakci. V tomto případě nás celkový záběr udržuje v nejistotě, nevíme, jak Agathe na Toma reaguje, protože slyšíme jen nicneříkající fráze, které pronáší. Fyzická vzdálenost kamery od scény může taky evokovat emoční vzdálenost mezi postavami, které se nikdy neviděly, pocházejí z diametrálně odlišných prostředí a pojí je jen ztráta blízkého člověka. Tento způsob snímání tak může vyvolávat stejný pocit nevhodnosti a nepatřičnosti jako Tomovy subjektivní slovní odbočky v předloze, které pronáší jen sám k sobě a kontrastují se společenskými frázemi, kterými na ně reaguje Agathe. Celkové záběry tu proto jsou vědomou režijní volbou, která má plnit určitou funkci.

V *Je to jen konec světa* můžeme postřehnout ještě pár dalších prvků, které by mohly být považovány za divadelní. Pro některé kritiky to je celková

---

<sup>190</sup> *Tom na farmě*, 0:09:18-0:11:21.

<sup>191</sup> *Tamtéž*, 1:15:33-1:19:36.

<sup>192</sup> *Tamtéž*, 0:09:18-0:11:21.

vyhrocenost emocí během rodinných hádek: „[...] nostalgie [se] mění v euforii a realistická společenská výpověď v teatrální smršť emocí“<sup>193</sup>. Je pravda, že herecké akce i větší brutálnost Antoinových slov místy působí vyhroceněji než v textu hry, skoro by se dalo říct, že divadelněji než divadlo. Ve snímku se také nachází jeden okamžik, kdy se zdá, že se Louis dívá do kamery. Louis sevře matku v objetí, chvíli se dívá do země, potom ale zvedá zrak a podívá se přímo před sebe. Po pár sekundách následuje protipohled na otevřené okno, který evokuje, že se Louis dívá na něj.<sup>194</sup> Na pár vteřin nicméně divák může uvěřit, že postava hledí přímo na něj (ačkoliv v pološeru zahradního domku není úplně zřetelná jeho zornička, takže nelze s naprostou jistotou říct, že se herec skutečně díval do kamery). Tento pomíjivý moment, ve kterém se můžeme cítit přímo vtaženi do centra dění, může být chápan jako narážka na živé divadelní představení, které se odehrává teď a tady, ve stejné místnosti, ve které se právě nacházíme, s herci z masa a kostí, kteří mají možnost se na nás podívat a vyzvat nás k přímé účasti na představení.

Xavier Dolan se tak ve svých adaptacích divadelních her nesnaží popřít, že se jedná o adaptace divadelních her. Naopak si v nich sebejistě pohrává s jistou formou divadelního časoprostoru, divadelního jazyka a divadelní expresivity. Sám říká: „Je mi jedno, jestli jde nebo nejde ve filmu ‘cítit’ divadlo. Ať divadlo živí film... Nepotřebují se stejně navzájem?“<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> J. Prášil. „Stylizovaná apoteóza citů Je to jen konec světa,“ s. 34.

<sup>194</sup> *Je to jen konec světa*, 51:33-51:49.

<sup>195</sup> X. Dolan. „Adapter Lagarce“. Vlastní překlad.

## ZÁVĚR

Xavier Dolan si pro své filmové adaptace *Tom na farmě* a *Je to jen konec světa* zvolil divadelní předlohy, které svou stylistickou hrou, inovativním pojetím a bouráním hranic dramatu připomínají jeho způsob filmové scenáristiky a režie. Zároveň mu jsou blízké i tematicky a jejich hlavní hrdinové by se dali nazvat „dolanovskými“ postavami. Při adaptování potom klade důraz na práci s napětím, na uzavřenost narativní struktury a na poetiku obrazu, kterou je často nahrazena poetika slov. Do látek vnáší čistě filmové postupy, ať už obrazové, stříhové nebo zvukové. Zároveň ale vědomě pracuje s některými divadelními prvky, jako jsou časoprostorová sevřenost, jednoduchost děje nebo dlouhé monology. To vše za účelem předání co nejčistější a nejsilnější emoce, která je nakonec důležitější než to, zda film odpovídá dnešním filmovým konvencím.

A emoce Dolan předává dál. České publikum by snad mělo mít už letos na podzim možnost vidět jeho nejnovější film *Matthias & Maxime*, ve kterém se Dolan poprvé od *Toma na farmě* objevuje i jako herec v jedné z hlavních rolí. Laťka je nasazena vysoko.

## POUŽITÉ ZDROJE

### Bibliografie

BOUCHARD, Michel Marc. *Tom à la ferme*. Montreuil: Éditions théâtrales, 2012.

CHAUVIN, Jean-Sébastien. „Six visages qui ont éclairé le festival: Xavier Dolan”. *Cahiers du cinéma*. 2012, č. 679.

DELORME, Stéphane. „La recherche du temps perdu”. *Cahiers du cinéma*. 2016, č. 725.

DELORME, Stéphane. „Les sceptiques seront confondus”. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 704.

DELORME, Stéphane. „Que chaque film ait sa propre signature”. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 704.

DOLAN, Xavier. „Adapter Lagarce”. *Dossier de presse*.

DOLAN, Xavier. „De la scène à l'écran”. *Dossier de presse*.

DOLAN, Xavier. „Mot du réalisateur”. *Dossier de presse*.

DOLAN, Xavier. „Travailler avec Gabriel Yared”. *Dossier de presse*.

HARWOOD, Ronald a spol. *Ronald Harwood's Adaptations from Other Works into Films*. London: Guerilla Books, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie* (2012). Přeložila Simona Nyitrayová. Brno: JAMU, 2012.

LAGARCE, Jean-Luc. *Juste la fin du monde*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2016.

LEPASTIER, Joachim. „En fusion”. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 704.

MACHERET, Mathieu. „Cœur fidèle”. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 699.

MALAUSSA, Vincent. „Lettre morte”. *Cahiers du cinéma*. 2016, č. 725.

MEJZLÍKOVÁ, Zdena. „Výkřiky zázračného a strašného dítěte”. *Film a doba*. 2015, č. 1, roč. 61.

PRÁŠIL, Janis. „Stylizovaná apoteóza citů Je to jen konec světa”. *Cinepur*. 2016, č. 107, roč. 22.

SARRAZAC, Jean-Pierre. „Préface”. *Juste la fin du monde*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2016.

SONTAG, Susan. „Film and Theatre”. *The Tulane Drama Review*. 1966, č. 1, roč. 11.

VANOYE, Francis. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris: Nathan, 1991.

## Filmografie

*J'ai tué ma mère* [Film]. Réžie Xavier Dolan. Kanada: K-Films Amérique, 2009.

*Juste la fin du monde* [Film]. Réžie Xavier Dolan. Kanada, Francie: Films Séville, 2016.

*Laurence Anyways* [Film]. Réžie Xavier Dolan. Kanada, Francie: Alliance Films, 2012.

*Les Amours imaginaires* [Film]. Réžie Xavier Dolan. Kanada: Remstar, 2010.

*Les Quatre cents coups* [Film]. Réžie François Truffaut. Francie: Cocinor, 1959.

*L'Image originelle : Xavier Dolan* [Film]. Réžie Pierre-Henri Gibert. Francie: Caïmans Productions a Fondation gan pour le cinéma, 2018.

*Mommy* [Film]. Réžie Xavier Dolan. Kanada, Francie: Films Séville, 2014.

*Psycho* [Film]. Réžie Alfred Hitchcock. USA: Paramount Pictures, 1960.

*Tom à la ferme* [Film]. Réžie Xavier Dolan. Kanada, Francie: MK2, 2013.

## Internetové zdroje

„De qui Xavier Dolan est-il vraiment l'héritier?“ [online]. *Vanityfair.fr*. 21. 9. 2016 [cit. 23. 6. 2019]. Dostupné z:  
<https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/diaporama/de-qui-xavier-dolan-est-il-vraiment-l-heritier/34044#alfred-hitchcock-3>

„Gabriel Yared“ [online]. *Imdb.com* [cit. 9.8. 2019]. Dostupné z:  
[https://www.imdb.com/name/nm0001189/?ref\\_=fn\\_al\\_nm\\_1](https://www.imdb.com/name/nm0001189/?ref_=fn_al_nm_1)

„Historique de l'écriture“ [online]. *Theatre-contemporain.net* [cit. 11. 7. 2019]. Dostupné z:  
<https://www.theatre-contemporain.net/textes/Juste-la-fin-du-monde/genese/idcontent/5373>

„Xavier Dolan: 'j'ai peur de mourir sans avoir pu tout dire'" [online]. *Gala.fr*. 8. 10. 2014 [cit. 11. 7. 2019]. Dostupné z:  
[https://www.gala.fr/l\\_actu/culture/xavier\\_dolan\\_j\\_ai\\_peur\\_de\\_mourir\\_sans\\_avoir\\_pu\\_tout\\_dire\\_326925](https://www.gala.fr/l_actu/culture/xavier_dolan_j_ai_peur_de_mourir_sans_avoir_pu_tout_dire_326925)

„Xavier Dolan : 'Je préfère la folie des passions à la sagesse de l'indifférence' - Cannes 2016“ [online]. *Youtube.com*. 24. 5. 2016 [cit. 13. 7. 2019], 0:01:43-0:01:56. Dostupné z:  
<https://www.youtube.com/watch?v=GHHKqny99XI>