

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Teorie filmové a multimediální tvorby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**CESTA ZA NARATIV A ZASE ZPÁTKY**

**Strategie a taktiky filmových adaptací**

**Markéta Jindřichová**

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

Oponenti práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FAMU – FILM AND TV SCHOOL**

Film, television and photographic art and new media

Theory of Film and Multimedia Production

**PhD. THESIS**

**VOYAGE BEHIND NARRATIV AND BACK AGAIN**

**Strategies and Tactics of Film Adaptations**

**Markéta Jindřichová**

Supervisor: Doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Opponents:

Date of defense:

Academic title granted: PhD.

Praque 2019

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

**CESTA ZA NARATIV A ZASE ZPÁTKY**

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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



## Abstrakt

JINDŘICHOVÁ, Markéta. *Cesta za narativ a zase zpátky*. Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze. Filmová a televizní fakulta. Teorie filmové a multimediální tvorby. Vedoucí práce doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

**Klíčová slova:** filmové adaptace, literatura ve filmu, adaptační strategie, adaptační modely, adaptační studia, překlad mezi médii

Předmětem této práce je problematika převodu literárního díla do audiovizuální podoby a rozbor strategií, metod a taktik, které se objevují ve filmových adaptacích literárních předloh. Vedle obecného historického rámce a souhrnu dosavadního teoretického uvažování o adaptacích jsem se snažila vymezit, co se vlastně za samotným pojmem adaptace skrývá. Hlavním záměrem této práce bylo postihnout obecné spojitosti adaptačních procesů a aplikovat je na filmy a jejich literární předobrazy. V komparativních tematických analýzách narativních struktur literární předlohy a audiovizuálního díla se snažím ukázat, jaké strategie (adaptační modely a taktiky) volí autoři při zpracování výchozího materiálu. Rozbory knih a filmů nejsou vyčerpávající – to ani nebylo cílem – podrobně zmiňuji především aspekty narativu, které vstupují do procesu adaptace a podléhají při něm určité proměně, a kontext. Svým způsobem představuje tato práce rekonstrukci interpretace, přepisu a dalších procesů, k nimž došlo během přenosu látky mezi dvěma sémiologickými kódy. Adaptační strategie představuje určitý generální plán adaptace a taktiky jsou konkrétní způsoby, jak tento plán zrealizovat.

## Abstract

JINDŘICHOVÁ, Markéta. *Voyage Behind Narrativ and Back Again*. PhD thesis. Academy of performing arts in Prague. Film and TV school. Theory of Film and Multimedia Production. Supervisor doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

**Key words:** film adaptation, literature in film, strategy of adaptation, models of adaptation, adaptation studies, translation between media

The subject of this work is the issue of transfer of a literary work into audiovisual form and analysis of strategies, methods and tactics that appear in film adaptations of literary works. In addition to the general historical framework and the summary of the previous theoretical thinking about adaptations, I have tried to define what is actually behind the concept of adaptation. The main intention of this work was to describe the general liaisons of adaptation processes and to apply them to films and their literary images. In comparative thematic analyses of narrative structures of literary pieces and audiovisual works, I try to show what strategies (adaptation models and tactics) are chosen by the authors in the processing of the original material. Analyses of book and films are not exhaustive – it wasn't even my goal – I mention in detail the aspects of narrative that entered into the process of adaptation and were subject to a certain amount of transformation. In a way, this work represents the reconstruction of the interpretation, transcription and other processes that occurred during the transfer of a matter between two semantic codes. Adaptation strategy is a general plan of adaptation and tactics are specific ways to implement this plan.

## **OBSAH**

<b>ÚVOD</b>	9
Ukradená aura	12
Adaptace je adaptace je adaptace	17
Stručný exkurz do minulosti	22
Inspirace, východiska a metody	28
<b>CESTA ZA NARATIV A ZASE ZPÁTKY: ADAPTAČNÍ STRATEGIE</b>	36
Paralely mezi literárním a filmovým narativem	38
Prostředky filmové řeči a jejich vrstvy	41
Přístup k textu	45
Dialog mezi textem a kontextem	48
Forma a obsah v intermediálním prostoru	50
Text, písmo a grafika v obraze	53
Rekonfigurace stereotypů	56
<b>PŘÍPAD OD PŘÍPADU: KOMPARATIVNÍ STUDIE</b>	58
<b>Příběh jako styčný bod mezi narativy</b>	58
Nadčasová temnota a šílenství v průřezu 19. a 20. století	58
Cesta jako jediný cíl	60
Vrstvy temnoty	63
Posluchač, který se stal vypravěčem	66
Postava jako plátno	71
Shrnutí adaptační strategie	75
<b>Odbočky jako subverzivní metoda i adaptační klíč</b>	78
Diskurs v hlavní roli	78
O knize a nemožnosti výpovědi	79
O filmu a nemožnosti adaptace	80

O zrození a nemožnosti zrození	83
O konci a neexistenci konce	86
O svobodě interpretace	90
Shrnutí adaptační strategie	93
<b>Narativ přeložený prostřednictvím fyzičnosti, gest a pohybu</b>	96
Morálka v mezní situaci aneb ženský pohled na mužský svět	96
Válečná loď jako model světa	97
Potenciál antické tragédie	102
Destruktivní síla sexuality	106
Uvnitř narativu	110
Shrnutí adaptační strategie	113
<b>Slovo vykreslené obrazem a zvukem</b>	116
Sám proti všem: seberealizace v totalitě	116
Úhel pohledu podmíněný kontextem	119
Naratologie racka	122
Mýtus o jeskyni: pravda, víra a totalita	126
Shrnutí adaptační strategie	130
<b>ZÁVĚR</b>	132
<b>SEZNAM CITOVANÝCH ZDROJŮ</b>	134
<b>SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ</b>	139
<b>SEZNAM FILMŮ (ČESKÉ NÁZVY)</b>	140
<b>SEZNAM FILMŮ (PŮVODNÍ NÁZVY)</b>	142



## ÚVOD

Fenomén filmových adaptací literární děl je dlouhodobě neuralgickým bodem dějin kinematografie a teorie filmu. Už od samých počátků uvažování o vztahu audiovizuálního díla a jeho literárního předobrazu až do současnosti musely adaptace čelit mnoha útokům na svou podstatu. Prvenství mezi všemi výtkami patří proklamované nevěrnosti literární předloze a zpronevření se duchu příběhů krásné literatury. Alespoň duchu hypoteticky předpokládanému. Adaptace byly obviňovány, že knihy zjednodušují, překrucují nebo je bohapustě vykrádají. Nicméně onoho původního ducha díla zatím nebyl nikdo schopen identifikovat. Jedná se o obecný čtenářský konsensus? Estetiku či sémantiku? Nebo tvoří nehmatatelnou podstatu literatury specifické propojení obsahu a formy, případně klíčový motiv? Většina čtenářů intuitivně cítí, že každé umělecké dílo, literaturu nevyjímaje, nějakého ducha má. Po teoretické stránce je však jen velmi těžce uchopitelný. Proto výtky o nevěrnosti z tohoto úhlu pohledu vyznívají poněkud planě.

Podobně by se dalo oponovat výhradám mnoha kritiků, kteří tvrdí, že zatímco literatura vyžaduje čtenářovu imaginaci, díky níž si může vizualizovat tváře postav a podobu prostředí, v němž se pohybují, film tuto volnost neposkytuje. Možná je pravda, že audiovizuální díla jsou opravdu po vizuální stránce velmi explicitní. To ovšem neznamená, že po divákovi nevyžadují specifickou formu abstrakce. I pohyblivým obrazům se lidé museli naučit rozumět. První křížový střih, respektive paralelní montáž, poprvé použil v roce 1903 Edwin Porter ve filmu *Velká vlaková loupež* a lidé se museli naučit, jak vnímat proměnu aristotelovské jednoty místa, času a děje.<sup>1</sup> I současný na leccos připravený divák dodnes občas váhá, kde se v rámci příběhu právě ocitnul, co

---

<sup>1</sup> V tomto ohledu nabízí zajímavé srovnání známé studie *Through Navajo Eyes* (Očima Navahů, 1972), kterou publikoval malíř a fotograf Sol Worth spolu s antropologem Johnem Adairem a která se zabývá univerzálním vztahem subjektů k obrazům, vnímáním a zobrazováním světa. Jacques Aumont jejich antropologický výzkum zmiňuje v své knize *Obraz* v souvislosti s pozorovatelem obrazu. „Ukázalo se, že pokud existuje nějaký univerzální základ vztahu k pohyblivému obrazu, rozdíly v jeho uchopení vznikají v rovině symbolů, nejsilněji zakořeněných v dané kultuře, tedy nejméně vědomých – a tyto rozdíly se přenášejí do hlubinné struktury obrazu spíše než do jeho obsahu. [...] Obraz je univerzální, ale vždy konkretizován.“ (AUMONT, Jacques. *Obraz*. Překlad Ladislav Šerý. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 130.)

vyčíst z tváře hrdiny, z jeho gest, nebo matoucího protikladu zvukové a obrazové stopy. Obě média mají své jedinečné prostředky, jak se vyjadřovat. Klíčová otázka zní, jak dokážou v rámci svých možností vyjádřit stejnou matérii.

Filmové adaptace si našly i řadu obhájců. Někteří z nich tím ale adaptačním studiím prokázali medvědí službu. Snažili se adaptace jasně systematizovat nebo vtisknout do struktury, která by dokázala, že jsou adaptační studia legitimní vědeckou teorií. Tím ale jen poukázali na to, že adaptace není možné beze zbytku systematizovat a katalogizovat. Použití synchronního hlediska ukázalo, že induktivní zobecnění není možné kvůli rozdílnosti původních textů a individuálním modům čtení. Diachronní přístup zase nabízel pouze hrubý rastr, silně ovlivněný vývojem filmové techniky i technologie. Pionýři teorie filmové adaptace literárních děl tedy jednoznačně a zásadním způsobem posunuli uvažování o vztahu literatury a filmu, nicméně tím zároveň tím také poukázali na to, že takové uvažování často končí ve slepé uličce. Čerstvý vítr zavál do světa filmové adaptace na konci minulého století především díky angloamerickým badatelům. Ti začali v širší míře poukazovat na to, že film vycházející z literární předlohy by mohl být vnímán jako samostatné umělecké dílo a původní text jako jeden z inspiračních zdrojů. Přesto i tyto teorie nezářka kdy bojují s vymezením pole svého zájmu a hledáním cesty vpřed.

V této práci nemám ambice najít nový směr, kterým se vydat, nebo vytvořit konzistentní teorii. Nemyslím si, že je to možné. Ráda bych ale nabídla přehledný nástin možných přístupů, jakými se dá literární text prostřednictvím audiovizuálního díla uchopit. Manuál pro zvědavého diváka nebo aspirujícího adaptátora. Vnímám adaptaci jako svébytný fenomén. Jako korpus děl a živý organismus, který se vzpírá jednoduché kategorizaci a katalogizaci. Na místo toho navrhuji nahlížet na tvůrčí adaptační akt jako na zdroj neomezených možností. Možností, jak vést interdisciplinární dialog a zároveň aplikovat stávající teoretické koncepty. Nesnažím se o vytvoření nové systematiky, ale hledám prostor pro nové možnosti uchopení literárního díla. Jsem přesvědčená, že když se poskytne filmové adaptaci svoboda, dokáže oživit věci dávno zapomenuté, nebo odhalit uměleckou hodnotu tam, kde ji předtím nikdo nenašel nebo ani nehledal. Každý akt adaptování literární předlohy, který ji obohacuje, vnímám jako nový pohled na literaturu i kinematografii a jejich vzájemné možnosti, ne

jako další argument, který vyvrátí nebo potvrdí danou teorii či hypotézu. Film a literatura patří mezi média s velmi silným narativním potenciálem. Je proto naprosto logické, že zastánci staršího umění měli obavy, že jej nahradí umění mladší, které navíc nebylo považováno za dostatečně vysoké. Vlastně spíš naopak, bylo určeno nepřilíš vzdělaným nebo dokonce negramotným masám. Při současných tendencích, které naše vizuální a hypertextová kultura má, získává audiovizuální adaptace příběhu zakódovaného v lingvistickém systému nové rozměry. Proč o těchto dvou systémech neuvažovat jako o dvou stranách jedné mince spíš, než jako o rivalech.

## Ukradená aura

Filmová adaptace byla v minulosti nazývána mnoha nelichotivými přívzvisky. V průběhu let ji její odpůrci označovali jako degradaci či znetvoření mistrovských děl, nevěru nebo nemanželské dítě literatury a filmu.<sup>2</sup> Úvahy o vztahu literatury a filmu vznikly v podstatě spolu se zrozením sedmého umění a převažující negativní přístup k adaptacím byl hluboce zakořeněný už z éry raného filmu, kterému literatura sloužila jako zdroj příběhů, formálních postupů a přístupů, jak zkoumat možnosti filmové řeči. Z dobových kritik filmů vycházejících z literárních děl se téměř zdá, jako by se jim adaptace snažily ukrást jejich auru ve smyslu, v jakém tento termín používá Walter Benjamin v eseji *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* z roku 1936.

Laické diskuse o vztahu literatury a filmu mívají většinou dvě podoby. Někdo hájí literaturu před znásilněním filmem a jiný uznává právo filmu využívat literární inspirace. Velmi často se tak děje jen na základě právě zhlédnuté adaptace. Pohled do minulosti ukazuje, že literatura a film možná nejsou takoví nesmiřitelní nepřátelé, jak by se mohlo z nejrůznějších teorií zdát. Problém spočívá v tom, že ve chvíli, kdy vznikla kinematografie, literatura měla za sebou tisíce let existence. Film byl v plenkách a musel dokazovat svou legitimnost. Především jako prostředek umělecké komunikace. Díky své schopnosti vyprávět příběh měl velmi blízko k literatuře, která od svého vzniku už ušla velmi dlouhou cestu, a tak bylo snadné film obvinít, že se snaží na literatuře parazitovat.<sup>3</sup> Mnoho teoretiků, kteří se snaží vytvořit typologii filmových adaptací, se obrací

---

<sup>2</sup> Základní představu, jak se vůči věrnostním konceptům, které považují kinematografii za umění podřazené literatuře, vymezují moderní badatelé, lze získat například ze statí Roberta Stama (*Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*), Alicje Helmanové (*Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*) nebo Simone Murray (*Materializing Adaptation Theory: The Adaptation Industry*). Přehledný souhrn staršího myšlení přináší sborník statí *Film je umění* sestavený Jaroslavem Brožem a Ljubomírem Olivou.

<sup>3</sup> Zajímavé by bylo v tomto ohledu srovnání s uvažováním o vztahu filmu a fotografie. Zvláště vzhledem k faktu, že obě média jsou si blízka na základě podobného technologického principu, a také díky tomu, že jejich vznik nedělí tak hluboká časová propast, jejich vzájemná interakce nikdy nevyvolávala tak bouřlivé diskuse. Možná je to dané i fenoménem publika, které sice mohou mít společné, ale nekonkurují si.

zpátky k dnes už klasickým konceptům.<sup>4</sup> Bez jejich znalosti je občas těžké zcela porozumět současným koncepcím, protože se vůči svým předchůdcům vymezují. Tím ale bezděčně poukazují na fakt, že moderní teorie je tak rozmanitá, že je těžké na někoho navazovat a utvářet koherentní systém myšlení o adaptacích. To se pak dál štěpí a zmnožuje. Moje snaha nespočívá v tom, že se tento problém snažím vyřešit a chci nabídnout jednoznačné východisko. Vytyčila jsem si dva cíle. Jedním z nich je ukázat, že určité typy adaptací jsou svébytná umělecká díla, bez ohledu na to, že je není možné ukotvit v jasné teoretické struktuře. Neexistuje jednoznačný recept na to, jak udělat adaptaci. Druhým cílem je proto snaha na základě studia adaptačních strategií ukázat, jaké cesty by k tomu mohly vést. Opět podotýkám, že není možné bezezbytku vyjmenovat všechny varianty. Různé adaptační strategie se v mnoha aspektech překrývají, což ale ještě neznamená, že se opakují.

Většina klasických teorií, které se filmovou adaptací zabývají jako legitimním druhem umění, se k možnosti ztráty aury určitým způsobem vztahuje. Pomyslný otec adaptačních teorií André Bazin adaptace obhájuje tím, že nemá smysl je odsuzovat. Těm, kdo znají originál, film jejich čtenářskou zkušenost nemůže vzít. U diváků, kteří originál nečetli, může filmová adaptace jedinečně vyvolat touhu si knihu přečíst. V tomto ohledu byl André Bazin v podstatě vizionář a na základě své současnosti (1952), předpověděl budoucí vývoj.

„Tyto argumenty [filmová adaptace je zisk pro literaturu] potvrzují všechny vydavatelské statistiky ukazující křivkou vystřeleného šípu vzestupný prodej literárního díla po uvedení jeho adaptace do kin. Ne, opravdu, kultura všeobecně a literatura zvláště neztrácejí nic v tomto dobrodružství! [...] Neházejme kamenem po výrobcích obrázků, kteří adaptují tak, že zjednodušují.

---

<sup>4</sup> Např.: George Bluestone – *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, Geoffrey Wagner – *The Novel and the Cinema*, Dudley Andrew – *Concepts in Film Theory*, Brian McFarlan – *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*.

Jejich zrada, jak jsem již řekl, je relativní a literatura na ni nedoplácí.“<sup>5</sup>

Jeho souputník George Bluestone je v tomto ohledu ještě progresivnější a tvrdí, že srovnávat film a jeho předlohu je zhruba stejně produktivní, jako srovnávat balet a architekturu.<sup>6</sup> Zajímavé je, že z podobné premisy vychází o desítky let později i Seymour Chatman a tuto teorii ukazuje na jednom příběhu (*Šípková Růženka*) převedeném na plátno, v baletním nebo mimickém ztvárnění.<sup>7</sup> Na rozdíl od Bluestona vidí v různých druzích umění společný základ. Zvláště pokud se jedná o „vlohu nebo schopnost vyprávět příběh“<sup>8</sup>.

Teoretické studie od 60. do 90. let minulého století navrhují různé systémy, kterými by se dala adaptace vysvobodit ze jha závislosti na literatuře. V drtivé většině případů se jedná o diadické nebo triadické modely, kde na jedné straně stojí „věrná“ adaptace, na druhé straně ta „nevěrná“ a uprostřed něco mezi tím. Na definici „věrné“ adaptace se většina badatelů shoduje. Jde o snímek, který se snaží převést původní literární látku s co nejmenším množstvím změn do audiovizuální podoby. Onou literární látkou je zde téměř vždy myšlen děj příběhu. Povaha narativu, funkce vypravěče, fokalizace a další aspekty toho, co formalisté nazývali syžet, strukturalisté diskurs a co by se obecně dalo pojmenovat jako forma, se v tomto případě příliš nezohledňuje. Pokud při prepisu z textu do audiovizuální podoby dojde k transformaci formální narativní struktury nebo posunu děje do jiné roviny, díky čemuž tak logicky dochází k většímu odklonu od předlohy, adaptace přestává být adaptací. Geoffrey Wagner nazývá taková díla komentářem a analogií, Dudley Andrew výpůjčkou,

---

<sup>5</sup> BAZIN, André. *Obhajoba filmových adaptací*. In BROŽ, Jaroslav – OLIVA, Ljubomír (eds.) *Film je umění: sborník statí*. Praha: Orbis, 1963, s. 212–213.

<sup>6</sup> BLUESTONE, George. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1968, s. 6.

<sup>7</sup> CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Překlad Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 9.

<sup>8</sup> Ke sdílené narativní povaze umění a sdílené schopnosti nebo způsobilosti vyprávět příběh prostřednictvím své diskursivní povahy se vyjadřuje celá řada badatelů a nemá smysl jednoho či skupinu z nich vybírat. Naopak, jedná se spíše mezi teoretiky filmových adaptací o vzácný obecný konsensus.

transformací a křížením, Brian McFarlane transferem apod.<sup>9</sup> Žádný z těchto termínů se však pro pojmenování do různé míry proměněné literární předlohy přenesené na plátno dlouhodobě neuchytil. Zfilmovaná kniha je a zjevně bude označovaná jako adaptace, bez ohledu na to, zda se snaží původní text beze zbytku obsáhnout nebo se jím jen inspiruje. „Co jest to jméno? To, co růží zve, pod jiným jménem sladce vonělo by zrovna tak.“<sup>10</sup>

Juliino zamyšlení nad arbitrárností jazyka poukazuje na další koncept, který se s problematikou adaptačních procesů pojí. Novodobé myšlení o adaptačních strategiích se vymanilo ze snah uchopit adaptaci jako komplexní fenomén, který je možné pojmenovat, a zaměřilo se na konkrétní případy jednotlivých realizací. Jako jedna z prvních tento posun pojmenovala polská teoretička Maryla Hopfingerová, která označila adaptace za překlad mezi dvěma sémiotickými systémy.<sup>11</sup> Díky tomu už není potřeba definovat, co adaptace je a co není. Adaptace jsou všechny filmy, které vycházejí z literární předlohy. Liší se jen způsoby, jakými je původní zdroj inspirace uchopený.

Filmové adaptace tak mohou být vnímány například jako určitá forma překladu nebo intertext. Transformace verbálních znaků prostřednictvím média, které je tvořeno více systémy, než je rovina slov. Znaky, které není možné vyjádřit adekvátním způsobem, by pak měly být přeloženy tak, aby zůstal zachován stejný význam.<sup>12</sup> Nicméně i tento koncept je do určité míry

---

<sup>9</sup> Srov. Geoffrey Wagner – *The Novel and the Cinema*, Dudley Andrew – *Concepts in Film Theory*, Brian McFarlan – *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*.

<sup>10</sup> SHAKESPEARE, William. *Romeo a Julie* [online]. Přeložil Josef Václav Sládek. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011, s. 50 [2018-10-12].

<sup>11</sup> Sémiologie / sémiotika, ať už se jedná o celé znakové systémy, jejich dílčí aspekty ve smyslu sémantiky, syntaktiky nebo pragmatiky či na úrovni jednotlivých znaků, znamenala pro myšlení o filmových adaptacích a jejich vztahu ke svým předlohám velký přínos. Ve chvíli, kdy se začalo uvažovat o hře, Morseově abecedě nebo projevech lidové kultury jako o znakových systémech, mohly se začít adaptace vymaňovat ze závislosti na literatuře a žít svým vlastním životem. Přestala se zkoumat nadřazenost či podřazenost jednotlivých oblastí a začaly se rozvíjet teorie o jejich vzájemných vztazích a interakci. Přínos sémiotiky a potažmo i strukturalismu spočívá v tom, že umožnily prostřednictvím odlišného kritického pohledu vidět nové hodnoty v jiné perspektivě a organizaci.

<sup>12</sup> Definice intertextuality má mnoho nuancí. Používám ji tak, jak ji popsal Petr Málek. MÁLEK, Petr. *Teorie intertextu a literární kontexty filmu 1*, Iluminace 5, č. 2, 1993, s. 7–

problematický. Podstata překladu spočívá z velké části také na zachování věrnosti vůči původnímu dílu. Minimálně u překladů, které nazývá Roman Jakobson interlingvální (mezi jazyky) a intralingvální (např. přizpůsobení textu do aktuálního jazyka). Zde se očekává převod obsahu, estetiky, stylu a hlavně uchování hypotetického ducha předlohy. Jenže podobně jako dva překladatelé nepřeloží jeden text z jiného jazyka stejnými slovy, také každý čtenář vnímá text jinak. Klade důraz na odlišné aspekty textu. V rámci své zkušenosti, kontextu a klidně i momentálního psychického rozpoložení jinak interpretuje konkrétní informace apod. V tomto ohledu poslouží příklad dnes tak oblíbených audioknih. Stačí, aby interpret kladl důraz na vykreslení určitých postav nebo prostředí, a jejich vnímání se může při poslechu nebo při četbě snadno změnit. A není potřeba chodit pro příklad ani k jinému médiu. Stačí si přečíst stejnou knihu s odstupem několika let nebo pod tíhou či lehkostí životních zkušeností. Dojem z ní bude velmi pravděpodobně do určité míry odlišný. V tomto světle se zdá, že čtení literárního díla je svým způsobem aktualizací nebo transformací textu v mysli diváka.<sup>13</sup> Pak tu ale vyvstává jednoduchá otázka. Proč by to samé nemohly dělat filmové adaptace?

---

31., MÁLEK, Petr. *Teorie intertextu a literární kontexty filmu 2*, Iluminace 5, č. 3, 1993, s. 7–36.

<sup>13</sup> Nemám v úmyslu nadřazovat literární kompetenci a celý soubor zvyklostí, jak číst literární text, samotné tvorbě. Nicméně i akt čtení je kreativní činnost uskutečňovaná čtenáři. A právě na tuto činnost můžou mít vliv vnější aspekty i vnitřní procesy, jako je zkušenost, znalosti, niterné inklinace a možná i nevědomí. To vše vstupuje do adaptačního procesu.



## Adaptace je adaptace je adaptace

Jak už bylo řečeno, v historii filmové teorie byly adaptace mnohokrát vnímány jako pouhá vizuální ilustrace textu, která jej nijak neobohacuje. Naopak na něm pouze parazituje. V mnoha případech měl a má takový názor i své opodstatnění. Jedná se především o přepisy, u kterých stojí na prvním místě především komerční a ideologické cíle, nikoli vznik nového uměleckého díla. Proč vymýšlet nový narativ, když už literatura jednou prokázala sílu daného příběhu, respektive více než sympatickou finanční návratnost jeho zfilmování? Proč neprezentovat ideologii na čtenářsky osvědčeném vyprávění? Přesto i takové snímky se počítají mezi adaptace. Zájem o ně ale přenechávám badatelům, kteří se zabývají fenomény, jako je hollywoodská komerční produkce, ideologie ve filmu, masová kultura, estetický mainstream a další teoretické oblasti, které se zabývají modely, v nichž nestojí na prvním místě adaptační strategie jako tvůrčí akt a metoda pro vytvoření svébytného uměleckého díla.

Přesto nemohu nezmínit termín „aesthetic mainstreaming“<sup>14</sup> použil amerického filmového teoretika Roberta Stama, který se mimo jiné intenzivně zabýval vztahem literatury a filmu. Tento do češtiny těžko přeložitelný výraz elegantně shrnuje snahu zachovat literární narativ, který by měl široký čtenářský ohlas (tudíž další komerční potenciál), a zároveň jej lze po obsahové i formální stránce zjednodušit na nejmenšího společného jmenovatele, který zajistí ještě širší diváckou základnu. V praxi to znamená, že ať už se jedná o *Annu Kareninu* nebo *Harryho Pottera*, existují příběhy, které táhnou. Stačí je jen zbavit všech kontroverzních názorů, rozporuplných myšlenek, existenciálních témat nebo příliš komplikované či rozvětvené narativní struktury a pokladny kin se začnou plnit. To přináší potěšení všem, kdo jsou na vzniku filmové adaptace finančně zúčastnění, a zároveň i divákům, kteří ve filmu už nehledají umění ale nenáročnou zábavu. Robert Stam takové adaptační modely nazývá jako narativní

---

<sup>14</sup> STAM, Robert – Reango, Alessandra (eds.). In *Literature and film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: Blackwell, 2005, s. 43.

i diskursivní čistku. Jeho kritika konzumu a duševní pasivity tvůrců i diváků tak silně evokuje *Společnost spektáklů* Guy Deborda.<sup>15</sup>

Filmová adaptace tedy může dle libosti okleštit původní literární text o zásadní prvky příběhu nebo diskursu, zcela beze změn převést základní dějovou linii na plátno, nebo si vzít text za jeden z mnoha inspiračních zdrojů. Doslovná i velmi volně se inspirující adaptace může své předloze prokázat velkou službu. Stejně jako ji jen bohapustě vykrást. Těmito dilematy se zabýval i Umberto Eco. V uvažování o filmových adaptacích poměrně zásadním způsobem předběhl svou dobu, když zaměřil svou pozornost na koncipování a vnímání uměleckého díla, ne na umělecké dílo samotné. Přesunutím zájmu od sémiotiky k sémantice v podstatě předpověděl současné směřování adaptačních studií, která nacházejí svůj nový inspirační zdroj v kontextové analýze. Tento způsob uvažování o adaptačních strategiích, který se odklání od komparace narativních modelů a formalistických interpretací, bere v úvahu i další podněty vstupující do procesu čtení literárního díla. Kontextová analýza přemýšlí o filmové adaptaci spíše jako o komunikaci s textem v určitých souvislostech, než jako o přepisu nebo překladu. Ideu vzájemné komunikace umožnilo do velké míry několik koncepcí, které postulovaly dvě teoretické entity spoluutvářející fikční svět.

Umberto Eco tyto entity nazývá modelový autor a modelový čtenář. Především díky těmto termínům bylo osvobozeno vnímání textu na základě reálné osoby autora a čtenáře. Modelový autor je „anonymní hlas“<sup>16</sup>, může být považován za styl, případně narativní strategii nebo množinu instrukcí, jak text číst.<sup>17</sup> Modelový čtenář je ten, kdo se rozhodne „dodržovat pravidla hry“ a sleduje indicie modelového autora, který ho provádí textem po obsahové i formální stránce.

„[...] modelový autor (abychom citovali Štěpána Dedala),  
osamělý ve své dokonalosti 'jako Bůh stvoření zůstává ve

---

<sup>15</sup> DEBORD, Guy. *Společnost spektáklů*. Překlad Josef Fulka a Pavel Siostrzonek. Praha: Intu, 2007.

<sup>16</sup> ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004, s. 160.

<sup>17</sup> ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Překlad Bronislava Grygová. V Olomouci: Votobia, 1997, s. 24–26.

svém díle za ním, vedle něho nebo nad ním, neviditelný, přepodstatněný, lhostejný a stříhá si nehty.' Na druhé straně je modelový autor hlasem, který k nám promlouvá s láskou (pánovitě či mazaně), který nás chce mít vedle sebe. Tento hlas se projevuje jako narativní strategie, jako množina instrukcí, které jsou nám postupně předávány a které musíme poslouchat, pokud se rozhodneme jednat jako modeloví čtenáři."<sup>18</sup>

Eco tak navazuje na svého předchůdce Wolfganga Isera, který zavedl pojem implicitní čtenář.<sup>19</sup> Ecův a Iserův termín je víceméně totožný až na jeden rozdíl. Ecův modelový čtenář je pevnou součástí textu a čte jej tak, jak mu to modelový autor předepisuje. Iserův implikovaný čtenář má svobodu zaujmout k textu v podstatě jakékoli stanovisko, bez ohledu na to, jaká vodítka jsou mu poskytována. Tyto teorie rozvedl později Seymour Chatman, který v nich zohledňuje i další intermediální a interdisciplinární aspekty narativu. Chatman navrhuje rozlišovat implikovaného autora, který „mlčky, rozvrhem celku a všemi prostředky“<sup>20</sup> „namíchal karty právě tímto konkrétním způsobem“<sup>21</sup> a implikovaného čtenáře, který představuje „publikum postulované samotným narativem“.<sup>22</sup> Stejně jako může být implikovaný čtenář celá škála reálných lidí, může být i implikovaný autor skupina lidí, například filmový štáb. Kontextová analýza, která z těchto myšlenek čerpá, navíc umožňuje, aby do adaptačních strategií vstupovaly také další aspekty. Klidně i osobní zkušenost empirického čtenáře, inspirace životem spisovatele, historickými a socio-politickými událostmi, jazykem a celkově „čtením proti srsti“.<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>19</sup> ISER, Wolfgang. *The implied reader: Patterns of Communication In Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

<sup>20</sup> CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Překlad Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 154.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 154.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 156.

<sup>23</sup> MÁLEK, Petr. *Adaptace jako „čtení proti srsti“*. *Illuminace*. 2010, roč. 22, č. 1, s. 109.

Pokud existuje v teorii literárního textu implikovaný nebo modelový čtenář, vyvstává otázka, zda předpokládá filmová adaptace implikovaného či modelového diváka. Vše poukazuje na to, že zcela jistě ano. Současný český teoretik Petr Bubeníček navrhuje rozlišovat otevřené a uzavřené adaptace.<sup>24</sup> Jedná se o zjednodušující schéma, které v lecčems připomíná klasické diadické modely. Vychází z interpolace dvou krajních poloh, i když také částečně naznačuje celé široké pole mezi nimi. V této koncepci se mimo jiné hodnotí, do jakých rozměrů jsou jednotlivé adaptační strategie pouze ilustrativní nebo s literární předlohou kreativně komunikují, nicméně bohužel zde není brán v potaz narativní potenciál a míra komplexnosti původních textů. Navíc je zde velmi rozostřená hranice mezi tím, co je akt čtení textu, adaptační strategie a divácká recepce, ať už se jedná o diváka, který původní text četl, zhruba zná, anebo je v tomto ohledu zcela neznalý. Přesto se striktní rozlišení filmových adaptací, které jsou v jednom extrému naprosto otevřené a v druhém úplně uzavřené, velmi dobře hodí k ilustraci implikovaného diváka. Vymezení krajních poloh, které zohledňují jak povahu textu a akt jeho čtení či interpretace, tak adaptační strategii a diváckou recepci, poukazuje na téměř bezbřehé universum možností filmových adaptací. Hypoteticky by na jedné straně mohla stát absolutně otevřená filmová adaptace. Šlo by o formálně a obsahově mnohohrstvé, interpretačně otevřené literární dílo, které je tvůrci filmu přečteno tak, že se maximálně podílejí na spoluutváření jeho významu. Slovy Umberta Eca jsou to lidé, kteří naplno přijali pravidla hry a respektují všechny možnosti interpretace textu. Tuto otevřenou sémantickou strukturu i formální podobu literárního narativu autoři kreativně transformují do audiovizuální podoby a ještě je obohacují o další kontextuální prvky. Před implikovaným divákem, který také dodržuje pravidla hry a následuje vodítka, se pak otvírá další možnost, jak se také spolupodílet na vytváření nového významu. S trochou štěstí si výše zmiňovaný implikovaný divák už příliš nepamatuje původní text, protože pak by byla celá situace ještě mnohem komplikovanější. Pointa tohoto trochu bizarního, i když rozhodně ne tak za vlasy přitaženého příkladu spočívá v tom, že uvažování o filmových adaptacích literárních děl znamená slovy matematického žargonu

---

<sup>24</sup> BUBENÍČEK, Petr. *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*. Iluminace. 2010, roč. 22, č. 1, s 7–21.

myslet na druhou v několika vrstvách. A možnost interpretačních východisek roste v některých případech exponenciální řadou. Na opačném konci pak stojí texty, které jsou interpretačně velmi přímočaré. Jejich obsah, zvláště protože nejsou po formální stránce příliš inventivní, lze velmi snadno vzít a už tak jednoduchý příběh použít v rámci všeobecně přijatelného, ideologického nebo žánrového sdělení. Jak bylo výše zmíněno, tyto dva extrémní příklady mají jen orámovat neuvěřitelně bohatý svět, který z interakce mezi literaturou a filmem vzniká. Jinými slovy adaptace je adaptace. Bez ohledu na to, kdo a co vstupuje do hry, vždy bude adaptací. Hodnocení kvality, relevantnosti a přínosu bude vždy kombinací subjektivnosti a kontextu.

## Stručný exkurz do minulosti

Teoretické i praktické uvažování o filmových adaptacích vyžaduje určitou míru znalostí stávajících teoretických konceptů i adaptačních strategií. Konkrétním příkladům a adaptačním modelům, jak lze k textu při převodu do audiovizuálního média přistupovat, se věnují kapitoly v části *Případ od případu: komparativní studie*. Vzhledem k tomu, že se jedná o skutečně stručný exkurz, budu zmiňovat pouze dílčí aspekty zásadních teorií, klíčová témata, jejich přínos, podněty a (pokud to bude mít význam) slepé uličky, které jsou relevantní pro případové studie literárních předloh a jejich filmových reprodukcí. Hlavním východiskem je linie angloamerických studií, protože se jedná o nejvlivnější badatelskou oblast. Teorie filmových adaptací se neobejde bez obecných znalostí naratologie. Zásadní je dichotomie mezi příběhem a diskursem, respektive mezi syžetem a fabulí a v posunutém slova smyslu i mezi langue a parole. Dalšími základními pojmy jsou vypravěč, čas (vyprávění a vyprávěný), hledisko, fokalizace, postava, prostor a další. Mezi klasické naratologické koncepce<sup>25</sup> patří díla A. J. Greimase, Franze Stanzela, Tzvetana Todorova, Gérarda Genetta, Rolanda Barthesa, Wolfganga Isera, Jonathana Cullera, Jacquesa Derridy a především Seymoura Chatmana. Značný přínos mají také myšlenky Umberta Eca.

Mezi filmovými adaptacemi a teoretickým uvažováním o nich zeje další těžko překonatelná propast. Zatímco filmové adaptace literárních děl byly natáčeny v podstatě od samotného vzniku kinematografie, literární a filmoví vědci jim zpočátku věnovali jen okrajovou pozornost. Kinematografie byla z velké části považována za nenáročnou masovou zábavu, kterou umožnila „technická reprodukovatelnost“<sup>26</sup> a která nemohla mít nic společného s intelektuálními výkony požadovanými při četbě krásné literatury. Způsoby, jakými filmová

---

<sup>25</sup> Pro účely této práce jmenuji jen významné postavy především strukturalistické naratologie. Zásadní vliv mají i formalistické teorie, které reprezentuje V. J. Propp, R. Jakobson, V. B. Šklovskij a trochu mimo kategorii M. M. Bachtin. Za zmínku také stojí Chicagská škola (W. Booth, K. Hamburgerová), hermeneutika a fenomenologie (R. Ingarden, P. Ricoeur). Tento výběr představuje jen základní minimum.

<sup>26</sup> BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. [online]. [cit. 2018-10-15]. Dostupné z <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085>

adaptace zradila literaturu, popisuje později například Alicja Helmanová nebo Kamilla Eliottová. Vedle klasického odsouzení adaptací jako nevěry nebo hereze<sup>27</sup> poukazuje Kamilla Eliottová ještě na další problém.

„Dokonce ještě před teoretickým obratem byly adaptace ignorovány a odsuzovány, protože se zpronevěřovaly teoriím specifičnosti jednotlivých médií, organické jednoty, estetismu, kreativity a originalnosti, přičemž ohrožovaly kulturní hodnoty a instituce opírající se právě o tyto teorie. Namísto, aby se postavil výzvě, kterou adaptace pro teorie specifičnosti médií představují, volal George Bluestone po ukončení jejich akademického zkoumání, stejně jako po jejich zastavení coby kulturní praxe. Důvodem byla jeho oddanost teorii specifičnosti médií, ústřední doktríně jak estetického formalismu, tak nové kritiky, která převážila nad jeho zájmem o zkoumání adaptací. Je poněkud znepokojivé, že zatímco Bluestone je opěvován jakožto otec současných adaptačních studií, svou knihu napsal proto, aby zabránil vzniku nových adaptací literatury do filmové podoby, stejně jako jejich zkoumání. To, co označujeme jako zrod celého oboru, bylo tedy vlastně pokusem o jeho potrat.“<sup>28</sup>

Počátek uvažování o vztazích mezi literaturou a kinematografií představuje kniha *Novels into Film* vydaná v roce 1957 Georgem Bluestonem, který je díky tomu tradičně považovaný za zakladatele adaptačních studií. I když jak je z předchozí citace Kamilly Eliottové patrné, jeho role je poměrně problematičká.

---

<sup>27</sup> ELLIOTT, Kamilla: *Rethinking the Novel/ Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, s. 125, 134. ISBN 0521818443. Podle Eliottové proběhla hereze ve dvou oblastech – v rámci teorie, že slovo nelze vyjádřit obrazem, a s tím souvisejícím přesvědčením, že obsah a forma jsou neoddělitelné.

<sup>28</sup> ELLIOTT, Kamilla. *Podvratná adaptace: O kulturní praxi, narušené teorii a nových cestách*, rozhovor. [online]. [cit. 2018-11-22], s. 242. Dostupné z

[http://www.ucl.cas.cz/images/2\\_2013\\_Elliottova\\_rozhovor.pdf](http://www.ucl.cas.cz/images/2_2013_Elliottova_rozhovor.pdf)

Svoji koncepci založil Bluestone na už existující teorii, která uvádí, že každý druh umění je specifický a s jiným uměním nesrovnatelný. Filmová adaptace je tedy zcela nové dílo, které se literatuře podobá v tom, že chce předvádět určitou látku, ale liší se od ní způsoby, jakými toho docílí (literatura slovy, film vizuálně). Přestože Bluestone považoval filmovou adaptaci za nové dílo, literatura pro něj měla bez debat vyšší uměleckou hodnotu. Geoffrey Wagner ve své knize *The Novel and the Cinema* (1975) jako první navrhnul rozlišovat adaptace podle míry proměny literárního příběhu. Navrhnul tři kategorie, kde transpozice (transposition) představuje co nejuvěrnější přenos, analogie (analogy) bere literární předlohu pouze jako zdroj inspirace a komentář (commentary) je něco mezi nimi.<sup>29</sup> Velmi obdobný triadický model navrhli také Michael Klein a Gillian Parkerová. Další trojčlenný systém zavádí i Dudley Andrew v knize *Concepts in Film Theory*, který kromě příběhu uvažuje také o přenosu jednotlivých složek narativu a zachování či proměně nehmátatelných charakteristik, jako je atmosféra, hodnoty nebo estetika (tyto aspekty nazývá duchem díla).

Zásadní změnu paradigmatu pak přinesl strukturalismus, který oslabil zažitý logocentrismus a začlenil umělecká díla do mnohem širšího kontextu zahrnujícího sociologické, ekonomické, historické, kulturní a další aspekty. Vlivná v tomto ohledu byla kniha *Novel to Film*<sup>30</sup> Briana MCFarlana, který si vzal za východisko narativ, předchází triadické modely a Barthesovo rozlišení tříd narativních jednotek. Rozdělil adaptace na dvě skupiny podle (ne)možnosti převodu příběhu a diskursu mezi dvěma různými médii. Zjednodušeně řečeno narativ má podle McFarlane dvě složky. Jedna z nich je závislá na daném médiu (sémiologickém systému) a není možné ji do druhého média přenést. Druhá na médiu závislá není a je vhodná pro intermediální přenos. McFarlane byl také jeden z prvních, kdo kritizovali požadavek na věrnost filmu literatuře s tím, že na poli adaptačních studií a divácké recepce je mnoho zajímavějších témat. Přesto ani strukturalisté často neuvažovali o literatuře a kinematografii jako o

---

<sup>29</sup> WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1975, s. 219–231.

<sup>30</sup> MCFARLANE, Brian. *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.



rovnocenných nositelích příběhu. Jen jim přiznávali stejný význam na utváření kultury.

V roce 2003 přišla Kamilla Elliottová v knize *Rethinking the Novel/Film Debate* s výše citovanou teorií o herezi a podobně jako sémiotikové s tvrzením, že forma a obsah nejsou nerozlučitelné. Tím do jisté míry osvobozuje adaptace ze závislosti na literatuře a posunuje myšlení o adaptačních studiích obecně.<sup>31</sup> Také Robert Stam ve studii *The Theory and Practice of Adaptation* poukazuje na dva hlavní problémy, s nimiž se adaptační studia potýkají.<sup>32</sup> První potíž spočívá v tom, že interpretace textu a výsledné adaptace je často velmi odtržená od prakticky využívaných adaptačních strategií a recipročně naopak. Druhý problém se opět týká věrných a nevěrných adaptací. To jsou témata, která do velké míry řeší i tato práce. Všeobecný úzus říká, že literární text nemá jedinou interpretaci, jakkoli sám v sobě obsahuje vodítka, jak jej číst. Pak tedy mají větší význam adaptace, které v ní odhalují nové možnosti. Takové ale bývají obviněny z nevěrnosti. A v případě, že adaptace zůstane podle požadavků věrná a neobsahuje žádnou přidanou hodnotu, jaký je smysl její existence? Linda Hutcheonová navrhuje ve své knize *A Theory of Adaptation* vnímat adaptaci jako proces ne jako statické dílo. Procesem má na mysli aspekty, které vstupují do vzniku filmové adaptace i pozdější recepci, která rozděluje publikum na dvě skupiny. Diváky, kteří literární předlohu četli a mohou sledovat adaptační strategie, a ty, kteří text neznají a adaptace je pro ně film jako jakýkoli jiný.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> ELLIOTT, Kamilla: *Rethinking the Novel/ Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Kamilla Eliottová ve své knize přináší velmi zajímavou a inovativní premisu, že mnoho filmových adaptací je nejen převodem literárního narativu, ale také adaptací související literární teorie, kritiky a recepce s ohledem na zaběhnutou stávající kulturní praxi. V současném „post“ (postmoderním, poststrukturalistickém apod.) světě, který má zkušenost s klasickými teoriemi i vymezováním se vůči nim, přestává být jasné, jaká je podstata teorie a jaký je její význam. V diskursu adaptačních studií to poté znamená, že jedna zastřešující teorie (anglicky velmi dobře vyjádřená neurčitým členem „a theory“) by musela být natolik široká, že by vlastně ztratila smysl ve své definici, v jaké je používána.

<sup>32</sup> Robert Stam poukazuje, že při kritickém i laickém hodnocení filmové adaptace bývá pozornost častěji zaměřena na to, co bylo z původního textu vynecháno, než na to, čím text adaptace obohatila. (R. Stam – A. Reango, 2005)

<sup>33</sup> HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2012.

V tomto ohledu v podstatě rozvíjí koncept, který v padesátých letech navrhl André Bazin ve své eseji *Obhajoba filmových adaptací*.

Teoretický nebo adaptační obrat, jak bývá označovaná změna paradigmatu v přístupu současných teoretiků adaptačních studií, vnesl do teorie adaptací pojmy kontext a intertextualita. Právě na nich rozvinul Francesco Casetti své teorie v eseji *Adaptation and Mis-adaptations* ve sborníku *Film, Literature, and Social Discourses*. Casetti odsouvá narativní aspekty i estetiku literárního textu do pozadí a nahrazuje ji kontextem. Kontextem ve smyslu, v jakém jej vnímá lexikologie a stylistika. Tedy s ohledem na způsob, jak se změnil jednotlivé aspekty díla v rámci nového času a prostoru. Francesco Casetti sice dokázal přesunutím pozornosti z narativu na kontext zmírnit všechny výtky vůči věrnosti a možnostem přepisu mezi médii, ale zároveň zcela uspokojivě nenavrhnul, jak zkoumání literární předlohy a filmové adaptace uchopit po estetické stránce. Hypotetický duch předlohy tak sice v jeho pojetí už nepředstavoval problém, ale ve chvíli, kdy se ztratil ze scény, přestalo být jasné i bytostné propojení literatury a filmu jako spřízněných nositelů příběhu.

Současné teoretické myšlení se na rozdíl od svých počátků potýká s tím, že má bohatou a neuspořádanou minulost. Hned u zrodu adaptačních teorií vzniklo několik modelů, které v kritickém myšlení přetrvávají do současnosti. V adaptačních studiích je velmi často uplatňováno diachronní hledisko, které spíše než o adaptačních modelech a strategiích vypovídá o samotném teoretickém uvažování o fenoménu adaptace a proměnách vztahu mezi literaturou a kinematografií. Jak trefně poznamenává Alicja Helmanová, absence synchronního pohledu neumožňuje vnímat způsob, jakým je daná předloha v době vzniku adaptace čtena.<sup>34</sup> Další bariérou, kterou adaptační studia jen těžko překonávají, je diametrální odlišnost obou zúčastněných znakových systémů. Jeden operuje s abstraktními znaky a druhý s konkrétní vizualizací. Dědictví sémiotiky ovšem nemusí být překážkou. Výběr konkrétních obrazů přiřazených ke slovům umožňujícím individuální představu přeci tvoří jeden ze základních rysů adaptačních strategií, ať už se jedná o adaptaci věrnou nebo nevěrnou. Jak

---

<sup>34</sup> HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*. In MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr (eds.) *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*, s. 138. Praha: Národní filmový archiv, 2005.

již bylo mnohokrát řečeno, literaturu a kinematografii pojí schopnost vyprávět příběh. Při převodu z abstraktního do konkrétního je tedy potřeba zohlednit možnosti transformace a rizika zjednodušení významu, nevyhnutelné sémantické posuny, zachování míry interpretační otevřenosti, přizpůsobení formálních aspektů narativu, převedení symboliky a metafor apod. Obě média mají adekvátní schopnost vyprávět příběhy, liší se pouze v tom, že jedno slovy a druhé obrazem a zvukem.

## Inspirace, východiska a metody

Jak už jsem předestřela v úvodu, tato práce nemá ambice přidat k uvedeným teoriím novou teorii adaptačních strategií či modelů. Není revoluční ve schopnosti vymyslet komplexní a zároveň strukturovaný systém, který by dokázal adaptace obsáhnout a učinit z myšlení o adaptacích uznávaný teoretický obor nebo alespoň jeho odvětví. Naopak, nemyslím si, že tyto snahy vedou ke zdárnému konci, a často fenoménu filmových adaptací spíše škodí, než prospívají. Respekt vůči shora uvedeným teoriím filmové adaptace a snahám o jejich kategorizaci, rozdělení nebo nalezení struktury je sice pro uvažování o adaptacích nezbytný. Zároveň jsem se ale předchozí kapitolou snažila poukázat na to, že pro pochopení adaptačních modelů a strategií není úplně dostačující. Je potřeba přesáhnout obecnou teorii, která nikdy nedokázala adaptace zcela ukotvit, prozkoumat metody, jaké adaptacím slouží, a propojit teorii s interpretační i tvůrčí praxí.

Literární předlohy přetransformované na filmové plátno budou ze své podstaty vždy příliš intermediální a interdisciplinární, než aby je dokázal plně obsáhnout jeden vědní obor.<sup>35</sup> U adaptací, více než kde jinde, se projevuje kolektivní povaha bádání. Ve své práci proto se snažím nejen zmapovat stávající stav uvažování o adaptacích, popsat cesty, které k němu vedly, ale především ukázat rozmanitost možností, jak lze k převodu literárního textu do filmové podoby přistupovat. Představuji si při tom diváka, který se znalostí předlohy zhlédl filmovou adaptaci, nebo budoucího scenáristu, který přemýšlí nad potenciálem právě dočtené knihy v audiovizuálním kódu. Implikované čtenáře, kteří se s celou řadou nejrůznějších teorií, názorů a konceptů nyní seznamují poprvé a kteří mají hlubší zájem se o mechanismech adaptačních strategií

---

<sup>35</sup> Kamilla Elliottová problematiku mezioborové rozkročenosti filmových adaptací pojímá v širším kontextu adaptační studií. „Dokonce i filmová adaptační studia, podkategorie adaptačních studií, zahrnují více disciplín, než by se na první pohled zdálo. Ve své teoretické a kritické praxi se badatelé ve snaze o co nejdůkladnější vysvětlení opírají o lingvistiku, vizuální umění, historii, politiku, filozofii, sociologii, právní vědu, výrobní postupy (filmu) a další. Domnívám se však, že na adaptační studia můžeme zároveň oprávněně pohlížet jako na jedinečný obor. Ačkoli se opírají o mnohé disciplíny, nelze je na žádnou z nich redukovat; vždy se ocitají mezi nebo stranou všech disciplín, s nimiž přicházejí do styku.“ (*Podvratná adaptace: rozhovor s Kamillou Elliottovou*, s. 242)

dozvědět více. Pojem mechanismus adaptačních strategií zní v tomto kontextu možná až příliš hrubě. Jedná se spíše v jistém slova smyslu o magii, která proměňuje slovo v obraz. Moje metoda se při tom pokouší být hravě sokratovsky deduktivní.<sup>36</sup>

Všechny přepisy knih jsou adaptacemi.

Ne všechny adaptace jsou zdařilé a 100% kopírují knihy.

Každý přepis knihy je adaptace bez ohledu na jeho kvality a věrnost textu.

Přesto si troufám tvrdit, že analýzy vybraných filmových adaptací, na kterých se snažím ukázat škálu možností při převodu literárního díla do filmu, využívají v minulosti postulované adaptační modely, zohledňují pro danou dobu aktuální myšlení a zároveň oboje kreativně využívají k tomu, aby vzniklo osobité dílo. Mým cílem je ukázat, jak toho docilují prostřednictvím zmapování nejrůznějších přístupů a nastínění možných analytických nástrojů. Tímto poněkud komplikovaným vysvětlením se snažím představit trajektorii vlastního přemýšlení o adaptacích, kterou už dávno přede mnou, mnohem pregnantněji a rozhodně elegantněji vyjádřila nejzásadnější postava analýzy filmových adaptací v českém kontextu Marie Mravcová.

„Při interpretaci literárního díla se však ocitáme tváří v tvář jedinečnému (tedy dvěma jedinečnostem) a originálnímu (tedy dvěma originalitám). Originální jedinečnost či jedinečná originalita jsou pochopitelně vždy jiné; vždy jiný je rovněž úkol, před nímž stojí scenárista a režisér, a vždy v jiné situaci se nalézá také ten, kdo se pokouší zjistit, rekonstruovat, vyložit a zhodnotit to, co se na cestě mezi literárním textem a jeho obrazovou

---

<sup>36</sup> Záměrně používám spojení „sokratovsky deduktivní“ ne „aristotelovsky deduktivní“ s ohledem na parafrázi sylogismu: „*Všichni lidé jsou smrtelní. Sokrates je člověk. Sokrates je smrtelný.*“ než na Aristotela jako autora. Tuto volbu podpořil při konzultaci i prof. Miroslav Petříček s dodatkem, že je to určitá adaptace tvrzení tvrzením a každá adaptace představuje posun, při němž vychází najevo cosi, co v originálu nebylo. Což platí jak pro filmové adaptace, tak pro deduktivní metodu. Podvratněji komická by v tomto ohledu byla eristická varianta – co si neztratil, to máš. Což by ale v rámci filmových adaptací vedlo k absurditám oblundných rozměrů.

transformací odehrálo; jaké možnosti významových aktualizací či tvárných korespondencí byly objeveny a uplatněny.<sup>37</sup>

Právě ona „*originální jedinečnost* či *jedinečná originalita*“ jsou důvodem, proč nemám v úmyslu svírat filmové adaptace do neprostupitelných a příliš těsných škatulek. Jak ukazují pokusy o ucelené teorie, stejně by se tam nevešly. Naopak jim chci dát volnost, jakou ze své podstaty vyžadují. V dobách, kdy se dnes nejdůležitější anglo-americká adaptační studia formovala a odklon od snah začlenit filmové adaptace do strukturovaného systému čekal na svou chvíli, napsala Marie Mravcová, že: „... *nechceme-li adaptační problém zjednodušit a schematizovat, pak nemáme k dispozici žádnou metodologickou oporu.*“<sup>38</sup> Ani já nechci zatížit tento text polemikou, zda je adaptace po teoretické a umělecké stránce relevantní nebo ne. Jsem přesvědčená, že je opodstatněná vždy, pokud vznikne nové umělecké dílo, nad jehož povahou se budu zamýšlet později. Všem předchozím teoriím vděčím za možnost adaptační procesy uchopit z různých úhlů pohledu, na základě této zkušenosti se k nim postavit a pokusit se pochopit principy adaptačních procesů. Zvláště rané teorie se snažily filmové adaptace rozřadit do přehledných kategorií, což podle mého názoru dnes už není potřeba. V té době šlo o snahu vyrovnat se s teoretickým dilematem, kam adaptace zařadit a jak k nim přistupovat. Současná hypertextová a na obrazy zaměřená doba už umožňuje jiný přístup. Ať už se jedná o mimesis, metamorfosis nebo inspiraci, pokud vznikne nové umělecké dílo, které se vyjadřuje jak ke svojí předloze, tak přítomnosti a leží v něm potenciál oslovit budoucnost, má nárok se nazývat adaptací.

Není potřeba uvažování o filmových adaptacích brzdit úvahami o tom, nakolik jsou závislé na svých literárních předlohách a do jaké míry se jim dokážou po umělecké stránce vyrovnat. Samotné adaptační myšlení –

---

<sup>37</sup> MRAVCOVÁ, Marie. *Od Oidipa k Francouzově milence: světová literatura ve filmu: interpretace z let 1982-1998*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 8–9.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 8.

označované za „*nemanželské dítě literární vědy a filmové teorie*“<sup>39</sup> – je poměrně mladé. Současné stěžejní teoretické a metodologické koncepty se začaly formovat až v souvislosti s etablováním studia filmu na amerických a britských univerzitách v 60. a 70. letech. Právě v této době se utvrdila ona hluboce zakořeněná představa o výlučnosti kanonického literárního díla. Snahy o jeho zfilmování jsou díky ní předem odsouzeny k neúspěchu. Pokoušejí se totiž o uchopení „nefilmovatelné“ látky, ať už se jedná o fyzický rozsah (několik set stran dlouhé romány), nebo případně podobou toho, co si každý představuje individuálně (typicky vizualizace postav a prostředí). A jak podotýká Robert Stam: „Čtení knihy vyvolává dojem intelektuálního úsilí, zatímco sledování filmu především zábavu a odpočinek.“<sup>40</sup>

Víceméně každá studie nebo kniha věnující se adaptaci ve smyslu přenosu příběhu a diskursu mezi literární předlohou a výsledným filmem začíná úvahou nad povahou dvou odlišných médií a možností přenosu komplexního sdělení mezi nimi. Jedná se o obecně známé teze a pro zběžnou představu si stačí přečíst úvod Chatmanovy knihy *Příběh a diskurs*. Stručně řečeno jde o to, že se při prepisu z textu do obrazu něco ztratí a něco jiného přibude. Každé médium má svá specifika.<sup>41</sup> To, na co se snažím ve svých analýzách adaptačních strategií

---

<sup>39</sup> MURRAY, Simone. *Materializing Adaptation Theory: the Adaptation Industry*. *Literature/Film Quarterly* 36, 2008, č. 1., s. 4.

<sup>40</sup> STAM, Robert – Reango, Alessandra (eds.). In *Literature and film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: Blackwell, 2005, s. 7.

<sup>41</sup> Přirozeným lidským dorozumívacím kódem je jazyk. Gramatika, ustálené rčení, slovník atd., které ovlivňují naše myšlení, a tím pádem i způsob, jakým se vyjadřujeme, jsou dány socio-kulturním a historickým prostředím. Podobně je tomu u adaptátora, jehož módem vyjadřování je obraz a zvuk. Také na něj působí různé vlivy, kontext doby a společnosti, ve které žije, nebo tradice, které mu byly vštěpovány. Přitom jde často o věc, kterou si jak mluvčí, tak filmař ani neuvědomují. Jde o způsob, jakým uchopují svět okolo sebe a jaký dojem chtějí následnou reprodukcí (ať už slovní nebo vizuální) vytvořit. Tak jako si lidé v běžné mluvě (a často intuitivně a nevědomky) vybírají slova a obraty, filmař volí různé stylistické prvky a postupy. Nicméně na rozdíl od běžného mluveného projevu by si měl být umělec-autor vědom toho, jak postupuje ve výběru technik, stylů atd., kterými chce určitou věc sdělit. Pak se zde samozřejmě otvírá otázka divácké recepce a odborné kritiky. Názorová mnohost vyvolává diskusi, zrovnoprávňuje více úhlů pohledu a tak obohacuje možnosti interpretace i vnímání uměleckého díla.

poukázat, je, jak se dá s těmito „ztrátami“ a „novými prvky“ kreativně pracovat a využívat je jako určitou formu komunikace textu a filmu. Obecné principy z toho pak vyvozují jen do určité míry relevantnosti pro konkrétní případ a další adaptace, které volí podobný přístup. Co se filmových adaptací týče, každý teoretický model byl další generací badatelů zrevidován a často označen i za neplatný nebo nefunkční. A nově navrženým teoriím se v budoucnu stane pravděpodobně to samé. Je to logický vývoj, a i právě proto nemám v úmyslu navrhnout novou teoretickou koncepci. Spíš bych ráda poukázala na široké pole možností, jejichž prostřednictvím lze text v rámci adaptace chápat. Jak už jsem zmiňovala výše, mám na mysli začínajícího scenáristu, který drží v rukou knihu a pociťuje neodolatelnou touhu ji převést na plátno, ale neví, odkud má začít. Režiséra, který se rozhodne adaptovat knihu, aniž by musel strávit léta studiem teorií a analýz filmových adaptací. Čtenáře, kterého baví adaptace, aniž by tušil proč, a chce porozumět procesům adaptačních modelů. Všichni, kteří se nechtějí zdržovat diskusemi o legitimitě filmových adaptací a dostat se rovnou k jádru věci. Adaptace může být věrná i nevěrná, jak se jí zlíbí. Záleží jen na kreativitě převodu a přidané hodnotě. Existuje celá řada knih a teorií, které se snaží adaptace na základě různých kritérií kategorizovat, třídit, klasifikovat apod. Často se navzájem duplikují, anebo naopak látku zbytečně rozměňují tak, že vzniká dojem, že adaptace není možné jednoznačně uchopit. Tato práce se pokouší ukázat, co všechno je možné – prezentovat různé typy adaptací s odkazy na teorii a knihy, které se jimi zabývají. Analýzy jsou lépe srozumitelné pro čtenáře, kteří původní text znají, a to spíše podrobněji než zběžně. Snažím se text nezahlcovat zbytečnými citacemi, ale dávat odkazy na zásadní díla, která jsou pro prohloubení možností adaptačních procesů podstatná. Pokud si to bude čtenář chtít dohledat, otevře se mu širší perspektiva. Pokud ne, porozumí textu i bez podrobnějších znalostí historie a teorie uvažování o filmových adaptacích.

Do adaptačního procesu vstupuje mnoho aspektů a ve své práci zohledňuji primárně přenos dílčích prvků narativu, dialog s textem a částečně také kontext, v jakém dílo vznikalo nebo který tematizuje.<sup>42</sup> Jak už jsem nastínila v kapitole

---

<sup>42</sup> Adaptace je ve své podstatě postmoderní umělecké dílo par excellence. Základním rysem postmoderny je důraz na pluralitu názorů a jejich zrovnoprávnění. V pluralitním prostředí často dochází ke vzniku paradoxů spojených s několika pohledy na danou problematiku. Postmoderní tvůrci se snaží nabídnout alternativu k moderně a tvořit



*Stručný exkurz do historie*, hlavním inspiračním zdrojem i teoretickým východiskem této práce je narativ, který se už v mnoha předchozích studiích ukázal jako nejúčinnější metodou pro srovnání dvou médií, jejichž hlavním společným jmenovatelem je ona „*schopnost vyprávět příběh*“ po narativní linii. Jednotlivé kategorie narativu jsou velmi účinnými prostředníky, kteří umožňují zkoumat přenos příběhu a jeho reprezentaci v daných médiích po formální i obsahové stránce. Pro filmové tvůrce byla literatura už od vzniku filmu zdrojem nejen témat a námětů, ale také formální struktury a narativních vzorců. Této problematice se obšírně věnuje Dudley Andrew ve své knize *Concepts in Film Theory* a poukazuje na to, že literatura vždy vzbuzovala zájem filmařů.<sup>43</sup> Literatura představovala nepřebornou škálu už napsaných příběhů. To pro producenta znamenalo nejen úsporu za práci scenáristy, ale i větší potenciál ve finanční návratnosti u příběhu, které publikum zná. V dnešní době už je potřeba platit spisovateli autorská práva, ale známý příběh je stále sázkou na jistotu, co se předpokládané návštěvnosti týče. Někdo by mohl namítat, že i drama je dobrá studnice obsahu a formy, a měl by pravdu. Nicméně film má s literaturou jeden zásadní styčný bod. Dokáže se velmi snadno pohybovat napříč časem a prostorem. To je podle mého důležitější vlastnost než společná vícevrstevná povaha divadla a filmu. Blízký vztah literatury a filmu potvrzovali navíc i sami spisovatelé a scenáristé. Je zcela běžné, že spisovatelé se stali úspěšnými scenáristy nebo je film inspiroval k nové formální podobě románu a scenáristé psali a píší romány.

Další aspekt, který je v analýzách zmiňovaný jen velmi okrajově je individuální volba scenáristy, který nějakým způsobem uchopí danou postavu a konkrétní ztvárnění postavy hercem. V mojí práci není prostor na podrobné

---

taková díla, která nejsou zaměřena výhradně na tzv. kulturní elitu. Postmoderní autor netvoří své dílo podle již vzniklých pravidel, ale právě pravidla jsou to, co dílo hledá a po čem se ptá. Postmoderna nehledá objektivní pravdu, protože nevěří, že takový obecný koncept existuje. Odmítá vyjít ze stádia zrodu, ze stádia hledání a vyhýbá se jakékoliv definitivnosti. Vrací se k původní karteziánské relativizaci, aniž by se ji pokoušela překonat absolutizací nějakého principu. Postmoderní pluralita se odráží v přístupech a ve formách. Pro porozumění adaptačním strategiím by mohla být zajímavá i dekonstrukce, ve smyslu analyzování stávajících a sdílených významových vrstev a zvláště kritická dekonstrukce, která se zaměřuje na tradice a rozvíjí se s ohledem na ně.

<sup>43</sup> ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984, s. 101.

zkoumání záměrů režiséra nebo scenáristy. Jde o hypotetickou rekonstrukci, nástin toho, jak mohou adaptační strategie a postupy fungovat. Podobně jako scenárista nebo režisér nemůže přesně vědět, co svým dílem spisovatel zamýšlel, nemůže ani divák stoprocentně odhalit intence adaptačního procesu. Nicméně jak autor, tak divák mohou být věrni své interpretaci a porozumění. Zajímavé je také vnímání virtuálního díla, které si divák utváří v mysli na základě četby knihy a zhlédnutí filmu, ovšem v opačném pořadí.<sup>44</sup> Tato práce si neklade za cíl vysvětlit, kdo co doopravdy zamýšlel. Snaží se jen rekonstruovat nejrůznější přístupy – porozumění, předporozumění, intenci, čtení apod. Uvažování o adaptacích v mém pojetí by se totiž dalo považovat za neustále se točící hermeneutický kruh. Na úrovni této práce беру v úvahu jen některé aspekty, jako je narativ a kontext, ale s každým dalším uvažováním se může přidat další vrstva.

V mnoha případech je adaptace Ecovská opera aperta, otevřené dílo, které je možné číst odlišně, ve světle jiných zkušeností nebo kontextu. Podobně jako to udělali filmaři s jeho předlohou. Žádná interpretace nemůže pojmut veškeré aspekty díla a naopak jednotlivé výklady mu mohou přidat na hodnotě. Mnohoznačnost literárních děl a jejich filmových adaptací mně vedou k úvaze, že není možné vyčerpat všechny jejich možnosti. Tento problém pak částečně řeší kontextová analýza. V ní vidí největší smysl například Simone Murrayová, která kritizuje formalistické interpretace textů.<sup>45</sup> Kontextovou analýzu v této práci částečně využívám, ale neberu ohled na produkční, finanční, marketingové, komerční a další podobné aspekty. Zaměřuji se spíše na reciproční analýzu textu a filmu. Jedná se o rekonstrukci adaptačních procesů, která slouží jako ukázka možných adaptačních strategií. Ze své podstaty nemohou být analýzy vyčerpávající. Jejich prostřednictvím se pouze snažím ukázat nejvýraznější adaptační metody, strategie a klíče, kterými lze text uchopit. Výběr předloh a filmů je samozřejmě subjektivní, ale snažím se v něm zohlednit odlišné a kreativní uchopení textu prostřednictvím audiovizuálního média. Mým konkrétním cílem není vytvořit manuál filmových adaptací ani učebnici jejich teorie. Ráda bych nastínila inspirační zdroj možných způsobů, jak k natolik neuchopitelnému

---

<sup>44</sup> Touto problematikou se hlouběji zabývá například Robert Stam nebo Alicja Helmanová.

<sup>45</sup> BUBENÍČEK, Petr. *Filmová adaptace* Iluminace. 2010, roč. 22, č. 1, s. 6.

fenoménu, jakým adaptace jsou, přistoupit. Filmové adaptace vnímám vedle přenosu všech složek narativu na jedné straně jako čtení díla v jiném kontextu, ať už se jedná o přístup z hlediska sociologie, historie, politologie, geografie a mnoha dalších oblastí, ale také jako čtení, které se transformuje ve tvůrčí akt. Snahu uchopit něco, co vzniklo přede mnou, vnímat to v intencích současného světa a pokusit se, aby má interpretace nezapadla v propadlišti dějin. Vzhledem k tomu, jaké má v současnosti literatura postavení, jsou filmové adaptace jednou z jejích možností, jak se aktualizovat a najít si své místo v rychle se měnícím světě.

## ADAPTAČNÍ STRATEGIE – CESTA ZA NARATIV A ZASE ZPÁTKY

Seymour Chatman v své knize *Příběh a diskurs* dokazuje, že prokazatelná přenositelnost narativu zcela jasně implikuje, že se jedná o sémiotický systém, který je schopen existovat bez závislosti na konkrétním médiu. Dané médium jen určuje, jaké znaky bude narativ využívat a jakou tím získá podobu.<sup>46</sup> Dále poukazuje na to, že přenos narativu mezi textem a audiovizuálním médiem není možné provést stoprocentně jedna ku jedné, protože některé formální aspekty se tomu vzpírají a po obsahové stránce je nutné často sahat k redukci. Na druhou stranu má film možnost uchopit diskursivní prvky textu svými formálními prostředky. K tomuto tématu se vyjadřuje i Maryla Hopfingerová, která tvrdí, že filmová adaptace je interpretací předlohy na významové a kulturní úrovni.<sup>47</sup> Právě proto se v analýzách zaměřuji na společné znaky narativu, jejich proměnu a snažím se ukázat, jak je transformovaný příběh a jak se proměňuje diskurs.

Jednotlivé analýzy byly vybrány s ohledem na to, do jaké míry je převod nebo překlad mezi oběma médii originální a zda se snaží o autentické pojetí literárního zdroje. Svou roli hraje také fakt, zda je u adaptace patrná snaha o určitou formu aktualizace literárního textu, především s ohledem na kontext nebo dobu. Jedná se o jasně patrné paralely, které vytvářejí ekvivalenci mezi narativy. Ekvivalence neznámá, jak dobře je přenesen příběh, ale spočívá především v samotném adaptačním záměru. Ten může mít mnoho podob, adekvátně jako adaptační záměr může vést k řadě různých realizací. Konkrétně se jedná o čtyři případové studie, které vycházejí z narativu (příběhu a diskursu), který je oběma médii společný, a obrazů a zvuku, které jsou symptomatické pro kinematografii. Winterbottomův *Tristram Shandy: Ptákovina a bejkárna*<sup>48</sup> představuje typ adaptací, pro které je výchozím bodem pro adaptaci primárně diskurs, a Coppolova *Apokalypsa*<sup>49</sup> vychází z příběhu – podobenství. *Racek*

---

<sup>46</sup> CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Překlad Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 20–21.

<sup>47</sup> MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr (eds.) *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 40.

<sup>48</sup> *Tristram Shandy* (2005, Michael Winterbottom)

<sup>49</sup> *Apocalypse Now* (1979, Francis Ford Coppola)

*Jonathan Livingston*<sup>50</sup> Halla Bartletta reprezentuje adaptace, které akcentují audiovizuální rozměr filmového média, a *Beau travail*<sup>51</sup> Claire Denis sílu obrazů a fyzičnost, s níž lze text rozpohybovat.

Současný divák sledující filmovou adaptaci známého textu očekává, že v rámci procesu transformace mezi médii došlo k řadě změn, výpustek a odchylek. Původní text vytváří jakýsi referenční rámec, k němuž se při sledování filmu vztahuje. To, na čem záleží, je, jestli adaptátor porozuměl narativní struktuře předlohy, podrobil ji důkladné analýze, byl si vědom literárního i mimoliterárního kontextu a hlavně pracoval s příběhem nebo diskursem a audiovizuálním potenciálem filmového média. Pokud se tak stalo, těžko lze adaptace obecně hodnotit na základě dichotomie „lepší – horší“ nebo „správný – špatný“. Takový postoj je možný aplikovat vždy na konkrétní adaptační východisko, respektive řešení. Mnohem více než na uměle vytvořených teoretických kategoriích, záleží na analýze a komparaci obou narativních struktur. Z jejich vzájemného překrytí lze odhadnout, co a jak se v rámci adaptačního procesu odehrálo. Prostřednictvím této metody se ukazuje, že práce s uchopením literárního narativu a jeho prezentací v audiovizuálním médiu, může mít několik podob, mezi nimiž se dá nalézt řada opakujících se a variujících vzorců. Úzký výběr těch nejpatrnějších je nastíněn níže. Vzhledem k povaze intermediálního přenosu narativu mezi slovem a obrazem se jedná především o vizuální způsoby, jak převést nebo ztvárnit text. Výčet se ale neobejde i bez několika jiných, běžně používaných postupů, které k narativu přidávají nový kontext, způsob interpretace apod. Není to pokus o jakoukoli systematizaci ukotvení slova do obrazů. Popsané okruhy jsou pouze výraznějšími body v abstraktní struktuře: „ Na níž se jednotlivá díla nějak situují. Žádné individuální dílo nepředstavuje dokonalý exemplář nějakého žánru – románu, komického eposu apod. Všechna díla mají z žánrového hlediska více či méně smíšený charakter.“<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> *Jonathan Livingston Seagull* (1973, Hall Bartlett)

<sup>51</sup> *Beau Travail* (1999, Claire Denis)

<sup>52</sup> CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Překlad Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 17.

## Paralely mezi literárním a filmovým narativem

Filmový narativ do určité míry bez debat čerpal z ověřených postupů literárních struktur a vyprávění. Během této doby se vytvořily také stereotypy, jak určité narativní aspekty převádět mezi jazykem a obrazem tak, aby byly všeobecně srozumitelné. Jedná se především o práci s kamerou, světlem, rámováním, kompozicí, tónováním a použitím zvuků, ruchů a hudby. Na úrovni práce s obrazem a zvukem jako narativními prostředky se klišé objevují spíše v žánrových filmech, ale nemusí to být pravidlem. Z počátku se při použití obrazů spoléhalo na konvence z výtvarného umění a u zvuku na hudbu. A podobně jako už dnes nikdo nebude křičet hrůzou při příjezdu lumièrovského vlaku, diváci jsou připraveni na mnohem komplexnější vnímání hudby jako znaku. Dobrým příkladem je v tomto ohledu například hudební motiv, který se pojí s určitou postavou, případně emocí. Na jedné straně umí naznačit její povahu, charakter a na straně druhé dokáže anticipovat jejich příchod na scénu nebo s nimi vytvořit pouto. V rámci pokročilejší divácké recepce existují filmy, které se natolik zapsaly do mysli diváků, že se samy staly prostředkem pro vytváření klišé. Velmi symptomatické je v tomto ohledu Hitchcockovo *Psycho*. Ostrý úsečný zvuk smyčců, popřípadě silueta zdvižené ruky s nožem vyvolávají (nebo alespoň mají vyvolávat) napětí a strach. Příznačné je také to, že Hitchcock tento hudební motiv vybral velmi cíleně. Jedná se o stejný motiv, který se kdysi používal ve vaudevillech a při pouťových atrakcích a měl signalizovat příchod něčeho neočekávaného či děsivého. Kriminální příběhy zase z části ovlivnila poetika noir filmu, který svou vizualitu do značné míry postavil na charakteristických popisech diegetického světa literárních detektivek, především hardboiled školy. Jedná se hlavně o přenos emocí do atmosféry prostřednictvím rámování a tónování obrazu. Světlo procházející zataženými žaluziemi na policejní stanici, šedé, deštěm prosáklé ulice velkoměsta, všeobecně tlumené osvětlení, ostré kontrasty i nestandardní rakursy. Velké celky střídající velké detaily v kombinaci s občasnými netradičními úhly kamery mohou vyvolat v divákovi dojem, že někoho – sám neviděn – pozoruje. Vnitřní pochybnosti či rozpolcenost vyjádřené v textu slovy snadno zprostředkuje rozostřený nebo zkreslený pohled na vlastní tvář v zrcadle.

Obecně lze v knize popsané psychické stavy velmi dobře ukázat na fyzickém vzezření představitele filmové postavy a hereckým projevem. Na rozdíl od literárního protagonisty nemusí ten filmový říct: „*Jsem vyděšený,*“ nebo si „*pomyslet, jak moc vyděšený je*“. Stačí, když se bude za doprovodu znepokojivé hudby chvět, s krvavým škrábancem na tváři a hrůzou v očích sledovat cosi, co divák zatím nevidí, ale slyší, že se to neodvratitelně přibližuje. Vnitřní pocity zase dobře ilustrují kamerové pohyby. V tomto směru jsou opět symptomatické filmy Alfreda Hitchcocka, který využíval netradiční záběry k vyvolání emocí a pocitů (závrať, snovost apod.), aniž by je filmová postava vůbec musela vyslovit. Přiznaná přítomnost kamery a snímané obrazy mohou ve filmu tematizovat literárního vypravěče a jeho promluvy. Svět možností, jak ztvárnit slovo, popis nebo dokonce i dialog v obrazech je nedozírný. Lze se obrátit na lety ověřené stereotypy, vymyslet zcela originální přístup nebo využít škálu variant mezi oběma póly.<sup>53</sup> Výše zmiňované příklady jsou jen úzkým výsekem konvenčně používaných metod na té nejsvrchnější úrovni. Brána do světa nespočetných variant se otvírá ve chvíli, kdy se slovy vyjádřená metafora otiskne do obrazů, nejnaternější vnitřní pohnutky do hereckého projevu nebo konkrétní popisované prožitky zastane hudba či protichůdnost obrazu a zvuku. Je zcela průkazné, že filmový narativ dokáže uchopit většinu literárních postupů svými prostředky, aniž by je musel kopírovat. Na druhou stranu využití některých typických aspektů literární narace ve filmu se v některých případech ukazuje jako zajímavý kontrast. Asi nejvýrazněji mezi nimi vystupuje hlas vypravěče. Jak jsem se snažila naznačit výše, audiovizuální médium má mnoho prostředků, jak uchopit kód jazykového systému a převést jej do obrazů a zvuku. Cílené využití

---

<sup>53</sup> Film je médium, které se vyjadřuje především obrazy. Kromě informací, které divák získává z dialogů a jednání postav, je to především vizuální stránka, jež sděluje, co se děje. Scéna může být snímána tak, aby věrně kopírovala realitu, kamera je nerušivá, plně ve službách filmu. Pak má dění ve filmu divák tendenci věřit a nechává se unést příběhem. Na druhou stranu dokumentární styl ruční kamery vyvolává dojem, že jde o záznam něčeho, co se ve skutečnosti stalo, zvláště pokud do obrazu zasahuje například mikrofon, nebo jsou vidět ostatní členové štábu. Nezvyklé úhly, pohyby kamery, svícení, ostrost atd. buď mohou vyjadřovat vnitřní pohnutky hrdinů, nebo mají vyvolávat určité emoce (strach, pocit hektičnosti nebo naopak zpomalení, neklid atd.). Filmový obraz může fungovat jako rám, za jehož okraje divák nevidí, ale ví, že i za jeho hranicemi se něco děje nebo naopak jako okno do světa, kdy je vidět vše. Mnoho mohou prozradit i plány obrazu. Na to, co je v popředí, se tradičně klade větší důraz než na to, co je v pozadí. Obdobně je tomu s tím, co je ve světle a co je ve stínu, co je ostré a co není.

literárních technik ve filmu má ale také své opodstatnění. Boří totiž mýtus, že zdařilá filmová adaptace je taková, která zvládla intermediální přenos narativu bez nutnosti opírat se o postupy typické pro literaturu. Paralely mezi literárním a filmovým narativem se s různou intenzitou a viditelností objevují u všech adaptací. Filmy, které se snaží co nejděle přenést knihu do filmu, většinou vycházejí ze svrchních vrstev příběhu. Volnější adaptace pak akcentují strukturu a povahu diskursu, ponechávají z příběhu jen základní kostru nebo využívají původní narativ jako výchozí bod pro vlastní imaginaci.



## Prostředky filmové řeči a jejich vrstvy

Literatura bývá často považovaná za nadřazenou filmu z mnoha důvodů, z nichž standardně dva vynikají. Jako umění vznikla literatura o tisíce let před filmem a kinematografie od ní převzala řadu stavebních principů, především, co se obsahové a diskursivní stránky narativu týče. V tomto ohledu ale existuje jedna problematická rovina, která není příliš akcentovaná. Pokud film od literatury převzal narativ v jeho komplexní dualitě, pak literaturu svým způsobem dokonce předběhl. Zatímco tam, kde si musí literatura v uvozovkách vystačit jen se slovy, film má k dispozici nejen slova, ale také zvukové a obrazové prostředky. Touto problematikou se zabývá Robert Stam, který přirovnává literaturu k přímočarému nebo jednokolejnému systému<sup>54</sup> operujícímu pouze v jazykovém kódu. Oproti tomu má audiovizuální médium výhodu v tom, co jasně postuluje už jeho název. Může využívat nejen slova, ale také zjednodušeně řečeno obrazy a zvuky. Mnoho badatelů díky tomu považuje film za mnohvrstvé médium, které je schopné obsáhnout odlišné druhy kódů a fungovat na více různých vrstvách. Otázkou zůstává, jestli kvantita vrstev není jen zdvojeným pojmenováním přirozené vlastnosti sémiotického světa filmu, který dokáže zahrnout více složek. A tyto stavební prvky nemusí být nezbytně nutně navrstvené, aby mohly tvořit nedílnou součást jeho podstaty. V tomto směru nemám v úmyslu pouštět se do debat s etablovanými odborníky. Jen nadnáším otázku. Pokud je literatura považovaná za jednokolejný systém, proč by film nemohl být považovaný za vícekolejný systém rozbíhající se do různých stran. Dvoudimenzionální systém umožňuje přímočařejší interakci mezi narativními povrchy, které jsou definované pojmy *slovo* (v rozšířeném smyslu *logos*) – *obraz* – *zvuk* lépe, než prostor vícevrstevného média. Ten naopak otvírá třetí rozměr, ve kterém není jasné, v jakých vrstvách se pohybujeme. Leží *slovo* na základní (a možná společné vrstvě), která propojuje literaturu a film? Je *slovo* nadřazené svojí audiovizuální reprezentaci, nebo naopak? Dává mu audiovizuální reprezentace nové rozměry? To vše jsou otázky, se kterými se musejí filmové adaptace ve střetu s teoretickou praxí setkávat.

---

<sup>54</sup> STAM, Robert – Reango, Alessandra (eds.). In *Literature and film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: Blackwell, 2005, s. 17.

Jednou z mnoha potenciálních odpovědí na tyto otázky, je podoba výsledné adaptace, která akcentuje své prostředky, ať už se jedná o jejich výhody zprostředkovat literární narativ, vyprávět o svojí vlastní neschopnosti jej pojmout, nebo ukázat, že text je možné uchopit nejrůznějšími způsoby. Nejpřímočařejší cesta spočívá podle mého názoru v zohlednění toho, co literární předloha a její filmovou adaptaci odlišuje nejvíce. Tedy ne společnou rovinu jazykových prostředků, ale právě jejich specifickou realizaci prostřednictvím audiovizuálního módu. Originální experiment na toto téma představuje noir krimi *Dáma v jezeře*<sup>55</sup> podle stejnojmenné novely Raymonda Chandlera. Robert Montgomery se pokusil vytvořit filmový ekvivalent Chandlerova subjektivního vyprávěče v první osobě tím, že natočil celý film z hlediska hlavního protagonisty Philipa Marlowa. Pro záběry ze subjektivní kamery bylo potřeba vytvořit speciální rozzáběrování a způsob střihu, ale i tak měl ojedinělý experiment až klaustrofobní účinky.

Dále se může jednat například o rozlišení a kvalitu samotného obrazového a zvukového záznamu. Současné moderní technologie umožňují tematizovat převod slov do obrazů prostřednictvím zhoršené, zastaralé nebo špatné kvality záznamu. Kontrast mezi vysokým a nízkým rozlišením funguje jako prostředek k vyjádření emocí (například roztržené nekvalitní video z telefonu evokuje strach a nervozitu).<sup>56</sup> Rozpixelovaný, poničený nebo špatně čitelný záznam

---

<sup>55</sup> *Lady in the Lake* (1947, Robert Montgomery). Unikátní pokus ztvárnit hledisko vyprávěče téměř kontinuálně subjektivní kamerou mělo vyvolat ještě jeden efekt, který byl zdůrazňovaný na plakátech i v upoutávce. Divák se měl stát součástí diegetického světa filmu nebo se na něm alespoň spolupodílet. Na plakátu byli jako hlavní protagonisté uvedeni Robert Montgomery a „vy“. *Dáma v jezeře* by mohla sloužit i jako příklad pro adaptační strategie, které pracují s rekonfigurací stereotypů (viz níže). Titulky v upoutávce hlásaly: „1926. Plátno promluvilo! 1947. Kamera je herec! Revoluční inovace ve filmové řeči! MGM uvádí udivující a odvážnou metodu vyprávění příběhu... Milník v kinematografii. V hlavní roli záhadně Robert Montgomery a VY!“

<sup>56</sup> Rozlišení obrazu, které je využito k umocnění efektu nebo pocitu bývá obvykle podpořeno klasickými filmovými technikami. Kombinace zoomu a jízdy, tak jak ji použil například Alfred Hitchcock ve *Vertigu* (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock), napodobuje pocit závratí. V *Čelistech* (*Jaws* (1975, Steven Spielberg) tato metoda slouží k zintenzivnění pocitu ohrožení. Malá hloubka ostrosti omezující hloubku ostrého pole přispívá k nasměrování divákovi pozornosti a hojně ji využíval například expresionismus. Velká hloubka ostrosti, která nabízí celou řadu informací, je oblíbeným prostředkem realistických filmů. Ostrost ve spojení s úhlem a pohyby kamery může být využita ke ztvárnění vnitřních stavů hrdiny a jednalo se o oblíbenou figuru například v poetickém

v sobě ukrývá neviditelné informace, které mohou korelovat například s neschopností vidět nebo porozumět. V pixelaci jsou obsažené jasné paralely s mozaikou a pointilismem. Naopak naprosto dokonalý obraz ve vysokém rozlišení vyvolává dojem až hyperrealismu. Další možnosti nabízejí dvě různá rozlišení uvnitř jednoho obrazu či vrstvy (rozpixelovaný obličej, pásy přes oči) nebo dvě různá média v rámci jednoho obrazu a hra s nimi. Tím lze například ukázat rozdíl mezi dvěma světy. Díky moderním technologiím můžeme vidět i to, co běžným okem nelze spatřit. Například mikroskopické a rentgenové snímky obohacují nebo naopak dekonstruuji snímané objekty. Samotnou kapitolou je pak využití found footage. Se zajímavou myšlenkou, týkající se adaptačních strategií, které využívají rozlišení a kvalitu obrazu i zvuku jako prostředek adaptace, přišla vizuální umělkyně Hito Steyerl. Ta ve svém článku *In Defence of the Poor Image*<sup>57</sup> tvrdí, že nízké rozlišení (rozmazaný či špatně čitelný obraz, pixilace, nebo naopak makrodetail, který je sice příklad vysokého rozlišení, ale znesnadňuje čtení obrazu podobným způsobem jako nízká kvalita) vytváří distanci mezi divákem a objektem v obraze. Nekvalitní obraz způsobuje problémy s možnostmi interpretace toho, co je v obraze, a divák se tak na danou věc lépe soustředí. Vysoké rozlišení a důraz na čitelnost obrazu způsobují spíše jeho pasivitu. Filmové prostředky subjektivizace mohou posloužit jako adaptační metoda. Příklady, jak je možné využít prostředky filmové řeči a jejich vrstvení, budu rozvíjet později v komparativních studiích u *Tristrama Shandyho* a *Jonathana Livingstona Racka*. Obecně platí, že velký celek přináší maximum informací, ale minimum emocí (objektivizace). Naopak detail redukuje sdělení a posiluje emoční stránku (subjektivizace). Na tuto taktiku vsadila Clair Denis ve

---

realismu. Nejrůznější masky a stíračky měly diváka upozornit na konkrétní detail v obraze. Funkčním prostředkem je také hra světla a stínů, která je tak typická pro vizuální stránku noir filmů (pruhy světla od žaluzií, postavy napůl ve tmě apod.), případně barevné tónování a psychologie barev, jaké použil třeba Michelangelo Antonioni v *Červené pustině* (*Il deserto rosso*, 1964, Michelangelo Antonioni). Barva, kompozice a tónování jsou dalším prostředkem a možností, jak komunikovat s divákem. Další významové roviny přinesla v šedesátých letech také ruční kamera, díky které vzniklo například *Cinema verité* a dokumentární styl získal nové rozměry.

<sup>57</sup> STEYERL, Hito. *In Defense of the Poor Image*. [online]. [cit. 2019-01-17]. Dostupné z <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

snímku Beau Travail, v němž vytváří pnutí ve střídání důrazu na různé plány obrazu.

## Přístup k textu

Specifický přístup k textu je velmi častá adaptační strategie, která by se zjednodušeně dala nazvat jako čtení novými očima. Ve svých teoretických koncepcích už ho pojmenoval například Geoffrey Wagner jako analogii nebo Jiří Cieslar jako interpretaci. Jedná se o takový způsob recepce literárního díla, jeho dílčích částí nebo motivů, který odhaluje jeho dosud neviděné aspekty, širší potenciál nebo možný výklad. Právě v rámci tohoto přístupu k textu se velmi často zapojují i jiná než jen literární čtení textu. Z povahy obou médií není překvapivé, že nejčastěji užívané je naratologické východisko. „Pro současné myšlení o adaptaci je typické, že se jednotliví autoři stále obracejí k interpretaci literárního a filmového narativu.“<sup>58</sup> Narativ představuje společnou půdu, na níž se obě média setkávají. Kolem této oblasti ale existuje ještě celé universum, které se dá objevovat. V tomto ohledu může jako velmi dobrý příklad posloužit adaptace *Oči černé*.<sup>59</sup> Nikita Michalkov si z Čechovovy *Dámy s psíčkem* vzal jen část příběhu, který přesunul do jiného prostředí a sám jej svobodně rozvíjel dál. Je to jakási představa toho, co se mohlo hypoteticky odehrávat od bodu, v němž literární příběh skončil. Z jeho přístupu je patrné, že adaptátor má naprostou svobodu v tom, co si z příběhu vybere a jak s tím naloží. Tento příklad je spíše ilustrativní, protože hodnota Michalkovovy adaptace spočívá hlavně v tom, jak naložil s diskursem povídky a Čechovovým specifickým rukopisem. Dobře ale poukazuje na to, že filmová adaptace není text, z hlediska námětu není ani původní filmové dílo, ale je to koherentní systém, který čerpá z obou. Text a film jsou určitou formou jazyka (znakového systému) a adaptace umí mluvit oběma dvěma. Orientace na narativ samozřejmě neznámá jen snahu o „překlad mezi médii“ nebo ohled na základní aspekty, kategorie textu a stavební jednotky, které definují jednotlivé naratologické termíny. Do hry vstupuje také estetika, filozofie, textualita apod. Do této kategorie spadá i hypotetický duch literárního díla, kvalita, která v lecčems připomíná onu Benjaminem postulovanou auru

---

<sup>58</sup> BUBENÍČEK, Petr. *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*. Iluminace. 2010, roč. 22, č. 1, s. 14–16. Kapitola *Naratologické východisko* přináší stručný přehled naratologických konceptů, které byly přeneseny do uvažování o filmových adaptacích, a způsobů, jakým ho ovlivnily.

<sup>59</sup> *Oci ciornie* (1987, Nikita Michalkov)

v její nereprodukovatelnosti.<sup>60</sup> Z již uvedeného vstupuje do hry také implikovaný autor, jenž dává čtenáři vodítka, jak text číst a jak mu rozumět. Ten má ale svobodu číst i mezi řádky, proti srsti a proti smyslu. Dalším vděčným tématem jsou v tomto ohledu kulturní paradigmaty, k nimž se dá odkazovat, přirovnávat, komentovat je, vyvolávat asociace apod. Čtenář připojuje k fikčnímu příběhu svou zkušenost se světem, čímž jej aktualizuje. Tento vztah funguje obousměrně a příběh může recipročně ovlivnit čtenářův pohled na svět.

Jinou alternativu nového pojetí textu představuje kulturní přístup. Ten umožňuje v díle vidět i jiný potenciál a významy, které třeba nemusely být v době vzniku zamýšlené nebo naopak nabyly v přítomnosti na nové aktuálnosti, respektive jsou k současnému dění relevantním komentářem. Toto pojetí je patrné především v adaptacích, které původní příběh posouvají v čase nebo prostoru. Časoprostorová transformace umožňuje aktualizovat dílo v novém kontextu nebo jej použít jako prostředek k vyjádření vlastního postoje. Mezi typické zástupce těchto adaptací patří filmy *Ran*,<sup>61</sup> *Zapomenuté světlo*,<sup>62</sup> *Romeo a Julie*,<sup>63</sup> *Spalující touha*,<sup>64</sup> *Apocalypse Now*,<sup>65</sup> *Návrat Idiota*<sup>66</sup> a mnoho dalších. Kulturní přístup v sobě obsahuje ještě další aspekt. Pracuje s tvrzením, že kvalita díla neexistuje jen v díle samotném, ale souvisí i s jeho vnímáním. V rámci filmových adaptací je to možné prezentovat na příkladu, kdy z okrajového žánru nebo brakové literatury vznikne snímek s přidanou uměleckou hodnotou. Naopak slavný případ adaptace *Jména růže*<sup>67</sup> Umberta Eca

---

<sup>60</sup> BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. [online]. [cit. 2018-10-15]. Dostupné z

<https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085>

<sup>61</sup> *Ran* (1985, Akira Kurosawa)

<sup>62</sup> *Zapomenuté světlo* (1996, Vladimír Michálek)

<sup>63</sup> *Romeo + Juliet* (1996, Baz Luhrmann)

<sup>64</sup> *Eyes Wide Shut* (1999, Stanley Kubrick)

<sup>65</sup> *Apocalypse Now* (1979, Francis Ford Coppola)

<sup>66</sup> *Návrat Idiota* (1999, Saša Gedeon)

<sup>67</sup> *Il nome della rosa* (1986, Jean-Jacques Annaud)

ukazuje, že tento proces může fungovat i opačně a z komplexního díla vzejde obsahově nenáročná středověká detektivka, která ovšem mezi diváky jako film slaví velký úspěch. Nejde tedy pouze o dílo samotné, ale i o jeho recepci. V tomto ohledu by mohl kulturní přístup fungovat jako advokát pro adaptace, které by byly obviněny z prohřešků neoriginálnosti (co se námětu týče) a nevěrnosti (co se převodu týče). Adaptátor má svobodu vnímat text, jak uzná za vhodné, a divák může udělat to samé s jeho adaptací. Vzniká tak zcela nové dílo, které neparazituje na své předloze. Záměrně tento příklad zjednodušuji, aby lépe vynikla pointa. Kulturní studia se ve skutečnosti nezabývají jen recepcí, ale také její interakcí s oblastí tvorby. Tam, kde se tyto okruhy protínají, je hlavní předmět kulturních studií. V tomto ohledu nabízejí kulturní studia ještě jeden zajímavý podnět k zamyšlení. Poukazují na to, že umělecké dílo nemusí mít hodnotu samo o sobě, ale může být legitimizováno hodnocením nebo názorem určité autority, případně masovou oblibou. Jako příklad může posloužit níže analyzovaná novela Richarda Bacha *Jonathan Livingston Racek*. Dobová kritika ji nejprve odmítla, ale když se kniha vyšplhala mezi nejprodávanější knihy, řada recenzentů změnila názor.

## Dialog mezi textem a kontextem

V minulosti většina teorií vycházela především z narativu a adaptace byly kategorizovány podle míry jeho proměny. V současnosti se adaptační studia snaží nestavět jen na formalistických interpretacích a přední teoretikové hledají východiska v kontextové analýze. Díky ní lze nahlížet audiovizuální dílo, které vzniklo na základě různě rozvolněné inspirace literární předlohou, jako svébytný počin. Takový přístup umožňuje zkoumat adaptační strategie a transformaci narativu bez ohledu na hypotetickou věrnost předloze. Nejedná se totiž o přepis ale o komunikaci, která původní dílo obohacuje v novém kontextu. Adaptace je výsledkem komunikace mezi literárním textem a kulturním kontextem. Různí tvůrci volí odlišné způsoby, jak s textem komunikovat, a přesto mohou dosáhnout podobného výsledku jako jiní tvůrci v jiných adaptacích. Film je samostatným uměleckým dílem, které nevykrádá literární předlohu, ale obohacuje možnosti jejího vnímání. Je to produkt jisté formy komunikační události. Termín komunikační událost zde není myšlen jako odborný pojem ve smyslu, v jakém ho zná lexikologie a stylistika. Nicméně právě definice komunikační události posloužila jako hlavní zdroj inspirace.

„Pro každou komunikační událost jsou důležité některé rysy společenské situace, tj. dynamické sociální skutečnosti, v nichž dochází k analyzované komunikaci (např. hlavní znaky hospodářského a společenského života v určitém místě a v určité době, normy chování a jednání aj.).“<sup>68</sup>

Každá reálná komunikační událost je specifická, podobně jako každá adaptace může reprezentovat unikátní dialog. V některých případech je zachována struktura a příběh pozměněn tak, že vzniká zcela nové dílo, pro které byla předloha inspiračním odrazovým můstkem (*Tristram Shandy*). V jiných je ponechána základní dějová linie v jiné formě a filmová adaptace se stává aktualizací ústředního tématu románu (*Apokalypsa*). Komunikace může probíhat také na základě vizualizace (*Racek Jonathan Livingston*) a ztvárnění slov obrazy,

---

<sup>68</sup> KOŘENSKÝ, Jan – HOFFMANNOVÁ, Jana – MÜLLEROVÁ, Olga. *Metoda analýzy komunikačního procesu*. Naše řeč, 1987, roč. 70, č. 2, s. 57–69.



pohybem či gesty (*Beau Travail*). Do procesu adaptace vstupuje mnoho dalších vlivů a inspirací, jako je například produkční stránka, finance, výběr herců apod. ale těm se v rámci konzistence textu nebudu věnovat. Pokud by byly hodně významné či zjevné, zmíním je u konkrétních komparativních analýz knih a filmů. Jedná se v podstatě o to, co Jiří Cieslar nazýval otevřenou adaptací. V jeho pojetí šlo o čtení textu, které je natolik široké, že se přetavilo ve filmovou adaptaci s velmi otevřenou sémantickou strukturou. Ta může vzniknout díky schopnosti adaptátora pojmout velké množství nejrůznějších interpretací literárního díla a vytvořit adekvátně interpretačně bohatý film, který umožní nacházet divákovi nové významy a podílet se na utváření významu. Jen u takových děl je možná aktualizace, respektive čtení novými očima, v nejrůznějších kontextech a situacích. Jak říká Milan Kundera, je důležité, nechtít znát jednoznačné odpovědi, ale mít odvalu pochybovat, „čelit místo jedné absolutní pravdě celé spoustě relativních pravd, které si protiřečí, mít tedy jako jedinou jistotu moudrost nejistoty...“<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Literární noviny, 1995, roč. 6, č. 46, str. 1.

## Forma a obsah v intermediálním prostoru

Obsah a forma byly dlouhou dobu považovány za neoddělitelné. Později se o nich začalo uvažovat v intencích vzájemné podmíněnosti a provázanosti. Zatímco obsah je přenositelný víceméně bez obtíží, forma se odvíjí od možností sémiotického systému nebo média. Strukturalisté zásadním způsobem pomohli filmové adaptaci tím, že ji postavili na úroveň literatury jako jeden z kulturních pilířů. Už nešlo o vztah podřízenosti, nadřízenosti nebo okrádání. Intermedialita začala být legální.

„Literatura i film byly strukturalisty prohlášeny za rovnocenné texty v mnohem širším textu kultury. Jejich vztah není založen na logice hierarchie či soupeření, ale na legitimním podílu v celé kultuře, kterou spoluvytvářejí. Z této neutrální pozice pak lze sledovat základy intermediálních vztahů oproštěných od předsudků.“<sup>70</sup>

Adaptace tak v nové formě znovu oživuje literární texty. V tomto ohledu z adaptací těžší klasické kanonické texty, jejichž příběhy sice zůstávají v kulturní povědomí, téměř jako archetypy (například ruská klasika), ale ve skutečnosti už je čte jen málokdo. Mnoho takových adaptací iniciuje nové vydání knihy s tvářemi známých herců, kteří ztvárnili postavy, na přebalu. To, že se tak děje spíše s vidinou dalšího zisku, nic nemění na tom, že se najdou lidé, kteří si literární předlohu přečtou. Přesně tak, jak už v padesátých letech předpokládal André Bazin.<sup>71</sup>

Oddělení formy od obsahu umožnilo vnímat adaptace nejen jako převod znaků mezi systémy či překlad z jednoho jazyka do druhého, ale také jako vzájemný intermediální dialog a podnětnou výměnu. Julie Sandersová se pokusila na základě těchto moderních přístupů vytvořit další kategorie, podle

---

<sup>70</sup> BUBENÍČEK, Petr. *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*. Iluminace. 2010, roč. 22, č. 1, s. 14–16.

<sup>71</sup> BAZIN, André. *Obhajoba filmových adaptací*. In BROŽ, Jaroslav – OLIVA, Ljubomír (eds.) *Film je umění: sborník statí*. Praha: Orbis, 1963, s. 212–213.

nichž by šly adaptace kategorizovat.<sup>72</sup> V jejím pojetí se jedná o *přisvojení* a *adaptaci* a jejich různé podoby, podle toho, jakým intertextuálním účelům slouží. Rozdíl mezi nimi spočívá hlavně v tom, že *adaptace* nijak neskrývá svou inspiraci literárním textem, zatímco *přisvojování* se natolik od původního textu vzdaluje, že vzájemné paralely přestávají být patrné. *Adaptace* je pak zmiňované nové čtení, které se projevuje v jiném médiu, a u *přisvojení* vzniká v podstatě nové umělecké dílo. Už v úvodu jsem psala, že se chci vyhnout jakékoli kategorizaci, a to platí i v tomto případě. Termíny Julie Sandersové uvádím proto, že se na nich dá demonstrovat celý rozměr intermediálního universa, které se mezi audiovizuálním dílem a jeho literární předlohou rozprostírá. Do procesu čtení a následného přenesení do nového média může díky dichotomii obsahu a formy vstoupit řada aspektů. Adaptace může být takzvaně jedna ku jedné, tedy pokus o co největší možnou podobu obsahu a formy, v dvou různých sémiotických systémech. Tento případ se často týká klasických kanonických děl, jako je snad nejoblíbenější *Anna Karenina*, romány Charlese Dickense, sester Bronteových, Gustava Flauberta, Alexandra Dumase, Stendhala a mnoha dalších. Nebo je možné původní příběh posunout v čase, prostoru, případně kontextu a nechat herce, aby jej svým výrazem interpretovali, nebo zachovat originální diskurs a přizpůsobit mu příběh.<sup>73</sup> Lze pracovat také s asociacemi, které předloha vyvolává, a v kombinaci s dalšími kulturními a mediálními prvky vytvořit nové dílo, pro které je text jen odrazovým můstkem (například *Sex noci svatojánské*<sup>74</sup> nebo *Oči černé*). Kulturní paradigmaty pak v některých případech slouží jako další vrstva, prostřednictvím které je možné hrát parodické hry, tematizovat obě média, samotný přesun matérie, kritizovat nebo komentovat. Velmi dobře na tomto principu funguje níže analyzovaná adaptace *Tristrama Shandyho* nebo

---

<sup>72</sup> SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2005. ISBN: 978-0415311724. Publikace Julie Sanders je přínosná tím, že kromě definice nejrůznějších druhů adaptací, zapojuje také vliv adaptací na současné teoretické myšlení, okolnosti a pozadí vzniku adaptací a celou síť vztahů mezi literaturou a kinematografií.

<sup>73</sup> Zde se ukazuje, nakolik jsou jednotlivé adaptační strategie propojené a jejich kategorie dostupné. Přesun v čase, prostoru a kontextu úzce souvisí s přístupem k textu a adaptačním modelem, který představuje dialog mezi textem a kontextem. Jako příklady je pak možné uvést stejné filmu jako ve výše zmiňovaných kapitolách.

<sup>74</sup> *Midsummer Night's Sex Comedy, A* (1982, Woody Allen)

filmová odyssea *Bratříčku, kde jsi?*,<sup>75</sup> jež zachovává epizodickou strukturu narativu a motiv cesty domů i překážek, které na ní leží a které musí hrdina překonat, v reáliích jižanské Ameriky.

Specifickou podkapitolu tématu obsahu a formy tvoří jazyk. Úmyslně se o této podsekcí zmíním jen velmi stručně, protože s ním sice na obecné úrovni pracují všechny adaptace v komparativních studiích, ale žádná jej nevyužívá jako primární adaptační taktiku. Pokud je adaptace pojímaná jako překlad, pak mohou být text i film naprosto legitimně považované za jazyk. Jazyk ze své podstaty slouží ke komunikaci a má expresivní, referenční, estetické a další funkce. Pro text i film platí, že není tak důležité, co se konkrétně říká, ale co je tím myšleno a v jakém kontextu. Jak obšírně popisuje Gilles Deleuze, jsme determinováni jazykem. Z toho vznikají další možnosti vzájemné interakce mezi knihou a audiovizuálním dílem. Ferdinand de Saussure rozčlenil jazyk na *langage*, *langue* a *parole*. Podobně tak může fungovat i adaptace, jako obecný koncept, specifický jazyk a konkrétní akt. V tomto ohledu by se možná dalo vysledovat, co se z textu při převodu do filmu ztrácí. Protože co se stane z označujícího, když ztratí schopnost označovat? Na druhou stranu psaní, na rozdíl od mluvení, nemůže bránit samo sebe (stejně jako film). Je tu pro to, aby si ho svět vzal a (možná špatně) interpretoval. Jako příklad této strategie mohou posloužit obě adaptace (*Odysseus*<sup>76</sup>, *Portrét umělce v jinošských letech*<sup>77</sup>) Joyceových románů v podání Josepha Stricka, kdy je proud vědomí (slov) přeložen do proudu obrazů a gest.

---

<sup>75</sup> *O Brother, Where Art Thou?* (2000, Coen bros.)

<sup>76</sup> *Ulysses* (1967, Joseph Strick)

<sup>77</sup> *Portrait of the Artist as a Young Man, A* (1977, Joseph Strick)

## Text, písmo a grafika v obraze

Text a grafické prvky ve filmu je možné vnímat jako pouhého zprostředkovatele informací i jako svébytný výrazový prostředek. Druhé zmiňované platí zvláště v momentech, kdy je audiovizuální složka samonosná a není potřeba ji dále osvětlovat psaným slovem. Písmo ve filmu má v podstatě tři roviny. První jsou klasické titulky, které vysvětlují určité okolnosti a urychlují tak děj. Ukázat ženu, která jde po ulici, a souběžně titulek „Paříž, 1940“, je výrazně úspornější, než prostříhnout záběr Eiffelovy věže, červnové Paříže a hlídkující německé vojáky, které ta žena mívá. Druhé jsou mezititulky tak, jak byly používány v němých filmech. Indikátor změny prostoru, posunu v čase, paralelního děje nebo promluva postavy, která v raném filmu neměla hlas. Třetí skupinu představují titulky a grafické prvky, které jsou součástí diegetického prostoru a postavy s nimi mohou manipulovat. U této kategorie jsou nejvíce patrné ozvuky Ejzenštejnovy teorie filmové montáže inspirované japonskými znaky a slavný Kulešovův efekt. Výsledný dojem vzniká vždy spojením dvou a více stavebních kamenů. V tomto ohledu je text kontaminovaný filmovým prostředím a v řeči lingvistiky představuje figuru, ve smyslu prvku, který sám o sobě nenese význam, ale podílí se na podstatě dílčích částí utvářejících znakový systém.

Písmo, text a grafika ve filmu mají potenciál tematizovat příběh, mizanscénu, pohyby kamery, myšlení postavy a mnoho dalšího. V současné době je text v obraze asi nejčastěji používán k prezentaci textových zpráv. Postava tak může pokračovat ve své činnosti, aniž by bylo nutné prostříhnout na displej telefonu a nechat divákovi dostatek času na to, aby zprávu přečetl. Místo toho se v obraze objeví bublina s textem, a postava plynule pokračuje ve svém jednání. Existuje však celá řada dalších, výrazně kreativnějších a významově bohatších přístupů. Například v televizním seriálu *Sherlock* (2010–2017) se v obraze objevují fragmenty textu, výpočtů a infografika, aby podpořily logické dedukce slavného detektiva. V *Tristramu Shandym: Ptákovina a bejkárna* jsou využívány filmové titulky k vytváření či smazávání hranice mezi *filmem* a *filmem-ve-filmu*. Už Jean-Luc Godard uvažoval o filmu jako o formě psaní a možnosti esejistického vyjádření. Velmi důležité je zapojit text nebo grafické prvky do obrazu tak, aby vytvářely kompaktní celek. Nezáleží na tom, jestli budou obrazu dominovat nebo

vytvářet organicky zapuštěnou součást. V tomto bodě se také uvažování o filmových adaptacích a vztazích mezi literaturou a kinematografií dotýká konceptů, jako je podstata médií, podoba intermediality nebo remediace.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Tyto koncepty zmiňuji jen na okraj jako další možné teoretické východisko, které ale do svých analýz nezahrnuji, protože je považuji v rámci analýz adaptačních strategií z hlediska narativu a částečně kontextu za sekundární či doplňující prostředek. Pro tuto problematiku jsou klíčová díla Marshalla McLuhana, Neila Postmana a J. D. Boltera a R. Grushina.

Obr. 1 – Poetika Anarchie, prázdná stránka

## Rekonfigurace stereotypů

Stereotypy zjednodušují vidění plurality světa, který nás obklopuje. Zobecňují a kategorizují věci, jevy nebo události do srozumitelných, i když velmi schematických kategorií. Zároveň tím ukazují na určitý stav společnosti a ustálené myšlení v konkrétní době. Stereotypy mají dvě odlišné polohy. Na jedné straně fungují jako předsudky, které můžou stigmatizovat, diskriminovat nebo fungovat jako agrese, kritika, vyjádření moci či vtip. Na druhé straně slouží jako jistota důvěrně známého a komfortní zóna. Proto je potřeba se zabývat povahou stereotypu, důvody a důsledky jeho užití. Stereotypy mají v podstatě čtyři podoby. Díky zjednodušujícím stereotypům je možné snadněji chápat komplexní jevy, které v pozitivním i negativním slova smyslu usnadňují způsoby, jak porozumět světu a společnosti. Stereotypy mohou být také určitou formou zkratky, které vedou přímo k podstatě. Ta bývá často ale neúplná a černobílá. Další formou je sociální konstrukt, který vytváří iluzi jakéhosi všeobecného názoru, sdíleného přesvědčení nebo obecného konsensu. Ten je pak prospěšný především pro sebezpotvrzení dominantní ideologie, což jak ukazuje historie, nekončí dobře. Stereotypy jsou často také osobní potřebou, která usnadňuje každodenní bytí a může být do stejné míry prospěšná jako škodlivá.

Existují určité lidem vlastní biologické danosti, díky kterým se pak ke konkrétním jedincům společnost nebo rodina určitým způsobem chovají. Ke krásné mladé ženě je společnost vstřícnější nebo minimálně shovívavější než k té, kterou příroda mnoha půvaby neobdařila. Silnější vítězí nad slabším, chytřejší nad hloupějším. Alespoň v rámci obecně platných stereotypů. Velmi často platí, že biologický status pak determinuje status sociální. Kromě biologických daností jde také o stereotypy etnické, náboženské, profesní apod., které se mohou projevovat jak pozitivně, tak negativně. Stereotypy se časem mění a scenárista má svobodu s nimi i jejich proměnami nebo rekonfigurací dle svého uvážení nakládat. Samotný adaptační akt může spočívat i v tom, že stereotyp přejímá nebo odmítá. Ustálené představy a klišé jsou odlišné napříč kulturami, dobami a společnostmi. To znamená, že adaptace nemusí rekonfigurovat stereotyp jen na základě hodnotového žebříčku a hodnotících kritérií, ale může se jednat o přesun, překlad nebo přisvojení či odmítnutí napříč celou řadou kategorií. Adaptaci lze v tomto ohledu vnímat v rámci biologického



významu slova, tedy jako přizpůsobení se prostředí nebo reakci na změnu paradigmatu.

Například se díky stereotypizaci charakteru rozšiřuje možnost vlastní identifikace s postavou pro širší vrstvu diváků. Zjednodušení komplikované lidské povahy na určitý obecný typ má navíc značný potenciál. Ambivalence stereotypů nebo situace, kdy stereotyp plně neodpovídá svojí normě, vytvářejí prostor pro napětí, vtip, komično, satiru, hyperbolu atd. Od dělníka se obvykle neočekává, že bude citovat Heideggera, a naopak intelektuálové jsou od přírody manuálně nezruční. Poukazování na stereotyp a jeho boření může znamenat buď konec stereotypu, nebo nastolení jeho protiváhy. V adaptační praxi se samozřejmě vyskytují různé stupně rekonfigurace nebo dekonstrukce stereotypu, protože jeho recepce se liší podle doby, společenské situace, pohlaví, věku apod. Se stereotypy intenzivně pracuje Michael Winterbottom v rámci mýtů, které obestírají svět kinematografie a život filmových hvězd. Clair Denis zase boří stereotyp postavy vojáka jako drsného, silného muže bez sentimentu a emocí. Specifickou verzí rekonfigurace stereotypu je crossover (křížení), kde se postavy nebo reálie z jednoho příběhu přenášejí do jiného, střetávají se dva různé diegetické světy nebo je narativ pozměněn v intencích odlišného žánru, případně jde o jejich kombinaci. Jako příklad může posloužit snímek *Kletba bratří Grimmů*,<sup>79</sup> kde se slavní sběratelé lidových pohádek a mýtů přenesou do tohoto fikčního universa. Velmi oblíbené jsou crossovery, ve kterých se Drakula, Frankenstein, Sherlock Holmes a další ikonické literární postavy střetávají s řadou protivníků napříč časem, prostorem a reálným i fiktivním universem. V tomto specifickém žánru pak není problém, aby se Jesse James potkal s Frankensteinovou vnučkou, Julie se zamilovala do Gnomea ve světě trpaslíků nebo aby Elizabeth Bennetová bojovala nejen s pýchou a předsudky, ale i s krvelačnými zombies. Většina těchto adaptací nicméně nemá žádnou přidanou hodnotu a používá kinematografii ne jako umění, ale zdroj nenáročné oddechové zábavy. Přesto se i v těchto případech dá mluvit o určité formě adaptace.

V této kapitole jsem se pokusila navrhnout základní přehled využívaných adaptačních strategií, z nichž většina nachází uplatnění v následujících

---

<sup>79</sup> *Brothers Grimm, The* (2005, Terry Gilliam)

komparativních studiích. Jak už jsem zmiňovala v úvodu, nejedná se o vyčerpávající shrnutí, ale spíše nástin nejčastějších strategií, taktik a metod adaptace. Proces, kterým lze zjistit, jaké adaptační strategie autor zvolil, je svým způsobem rekonstrukce. Na základě analýzy především narativu (literárního i filmového), filmové řeči, kontextu a dalších proměnných je možné vysledovat, jakou cestou se adaptátor vydal, respektive jaké cesty jsou možné. V následujících komparativních studiích, které reprezentují čtyři základní okruhy (příběh/obsah, diskurs/forma, herec/akce, filmová řeč), ukazují konkrétní postupy tohoto procesu.

## **PŘÍPAD OD PŘÍPADU: KOMPARATIVNÍ STUDIE**

### **Příběh jako styčný bod mezi narativy**

Joseph Conrad – *Srdce temnoty* // Francis Ford Coppola – *Apokalypsa*

### **Nadčasová temnota a šílenství v průřezu 19. a 20. století**

Přístup Francise Forda Coppoly k novele Josepha Conrada *Srdce temnoty* by mohl sloužit jako učebnicový příklad adaptační strategie, která těží z přenositelných témat a motivů. Samotný literární příběh je nadčasový do té míry, že je možné jej aplikovat zřejmě na jakoukoli dobu, prostor a kontext. Po diskursivní stránce ho tvoří natolik aspekty distinktivní narativní, že mohou velmi dobře posloužit jako opěrné body i samotný princip výstavby filmové adaptace. Ve svém přepisu bere Coppola klíčová témata a nachází k nim nové, i když stále konzistentní spojnice. Narativní strukturu textu a atmosféru vyprávění transformuje prostřednictvím obrazu a zvuku tak, aby se neztratilo primární sdělení. Cesta do srdce temnoty je stejně reálná jako metaforická a rámcově má potenciál ilustrovat vyprávění o prozření a temných stránkách toho, co nazýváme lidskostí. Nese v sobě tradiční prvky příběhů do češtiny nelehko přeložitelného výrazu „coming of age“. Tedy o dospívání, nejen ve smyslu transformace dítěte, přes pubertální léta po dospělého člověka, ale také v kontextu fatálního uvědomění si, že svět je mnohem komplexnějším a komplikovanějším místem, než se před transformativní zkušeností vůbec zdálo představitelné. Coppolova „adaptace na motivy“ přináší ještě jeden paradoxní moment. Zatímco většina filmových přepisů literárních předloh se potýká s tím, že formát audiovizuálního díla nemá fyzický prostor pojmout rozsáhlý svět románu, *Apokalypsa* se svými více než třemi hodinami režisérského sestřihu dalece přesahuje útlou novelu čítající něco málo přes sto stran textu.

## Cesta jako jediný cíl

Ve svrchní příběhové rovině i na přesahující metaforické úrovni je Conradův příběh založený na motivu cesty<sup>80</sup>. Hlavní postava a zároveň retrospektivní vypravěč Charles Marlow referuje o svém putování tak, jak jej zažil na vlastní kůži. Ze subjektivního hlediska, lineárně vypovídá o své misi do centrální Afriky. Britský gentleman a námořní kapitán Jejicho Veličenstva jako vystřížený z dob Agathy Christie opouští z jistých osobních důvodů svoji komfortní zónu tvídových obleků a čajů o páté, aby se vydal na cestu do neznáma. Jeho úkolem je obnovit dodávky slonoviny a zároveň najít svého předchůdce, pana Kurtze, který patřil mezi nejschopnější zaměstnance Marlowova nového zaměstnavatele. Před hlavním hrdinou a zároveň jedinou z mála postav, které mají v románu hlas, se otvírá cesta, která vede proti proudu řeky vstříc neznámu. V rámci literárního narativu dostane prostor ještě několik postav, zvláště pan Kurtz, ale vždy prizmatem Marlowova vnímání situace. O to silněji celý literární narativ vyznívá jako svědectví nejen o dobrodružné cestě do neprobádaných končin černého kontinentu, ale také jako metafora o cestě do zákрут lidské duše. Čím hlouběji se Marlow noří do stojatých vod řeky a džungle, tím víc mizí pokusy o udržení civilizovanosti. Tváří v tvář nezvyklým a nebezpečným podmínkám padají z obličejů masky a objevuje se pravá podstata nejen konkrétních aktérů, ale také lidské podstaty obecně. Nánosy civilizačních rituálů se začínají ztrácet. A čím víc se situace přiostrňuje, tím víc se ukazuje, že lidská přirozenost a povaha se zakládají mnohem víc na pudu přežít a uspokojit svoje základní potřeby, než na dodržování rituálů, které drží civilizovanou

---

<sup>80</sup> Conradův narativ vychází ze struktury monomýtu, což je základní schéma hrdinských příběhů, které popsal religionista Joseph Campbell v knize *Tisíc tváří hrdiny* (1949). Monomýtus funguje na podobném principu jako Proppova Morfologie pohádky ve zjednodušené formě a má pět stupňů. Hrdina vyslyší volání nebo přijme výzvu vykonat hrdinský čin. Vydává se na spletitou cestu s dílčími úspěchy a neúspěchy, která vyvrcholí dosažením cíle. Tím dobrodružství končí, hrdina se vrací domů, kde zužitkuje své nově nabyté zkušenosti (ideálně ve službách společenství či společnosti). Jedná se o typ vyprávění, které je sdíleno napříč všemi kulturami. Cílem cesty bývá obvykle nabytí moudrosti nebo zabití tyrana, jak je tomu (i když ne zcela) v *Srdci temnoty*. Conradova novela totiž představuje „nový dobrodružný mýtus“ (WELSH, James M. – LEV, Peter (eds.). *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc. 2007, s. 37–39.), který přenáší monomýtus do moderní společnosti a dobrodružství je hrdinova propustka z vězení společenských hodnot.

společnost v iluzorní pospolitosti. Začátek Marlowovy cesty je zdánlivě jasný už od samého úvodu. Sedí na lodi v ústí Temže a čeká na odliv. Záhy se ale ukazuje, že je to jen předehra k vyprávění o cestě, která proběhla v blíže neurčené minulosti. Marlow sám nikdy neřekne, v jaké zemi Kurtze hledal, i když se běžně traduje, že Joseph Conrad čerpal inspiraci ze svého pobytu v Belgickém Kongu. Nicméně to není podstatné. Neznámý kontinent s podnebím pro Evropana těžko snesitelným, nepřátelská džungle a plavba po nevyzpytatelné řece budují atmosféru samy o sobě. Na metaforické úrovni se lze domnívat, že lokální neukotvenost v určité zemi, má vzbuzovat dojem, že příběh by se mohl odehrát kdekoli a kdykoli. Vždyť ani temnota není limitovaná jasně určeným prostorem.

To také stvrzuje *Apokalypsa* Francise Forda Coppoly, která přenáší klíčové prvky příběhu do jiného času, prostoru i kontextu, avšak ústřední téma vnitřního i fyzického putování ponechává stejné. Při přenosu narativu z jednoho média do druhého se nezměnila povaha postav, jejich role ani klíčové motivy. Coppola často poměrně doslovně vizualizuje pasáže textu, zvláště ty, které se týkají samotné cesty.<sup>81</sup> Kapitán Willard, Marlowův filmový protějšek, se při plavbě po řece setkává se stejně znepokojujícími a hrůznými příklady beznaděje, morálního rozkladu a všeobecného zmaru. Zachovaná zůstala také pod povrchem gradující

---

<sup>81</sup> V dokumentárním snímku *Hearts of Darkness* Eleanor Coppoly, který vzniknul během natáčení filmu, scenárista John Milius uvádí, že původní scénář měl stejnou strukturu jako *Odysea*. Kyklopy měl zastupovat podplukovník Kilgare a Sirény dívky z *Playboye*. Willardova cesta do srdce temnoty měla odpovídat sestupu Aeneaa do podsvětí. V jiných verzích scénáře ho ztotožnil s Ježíšem (scéna ve sprše v hotelovém pokoji v Saigonu) a Achabem (plavba po řece, člun se měl původně jmenovat *Pequod*). Coppola se během natáčení od scénáře často odchyloval a traduje se, že u sebe vždy měl pro inspiraci výtisk Conradova *Srdce temnoty*. Smysl této poznámky spočívá v tom, že jakkoli u adaptací uvádím pouze spisovatele nebo režiséra, případně implikované autory, jsem si vědoma, že je to jen svrchní vrstva komplexního celku. Zvláště u snímku *Apokalypsa* je to velmi patrné. Film je kolektivní médium. John Milius napsal několik verzí scénáře, které Coppola různě kombinoval a často při natáčení čerpal i z Conradovy novely. Podobu řady scén ovlivnila řada vnějších faktorů, jako byly náročné podmínky v džungli, zdravotní stav Marlona Branda a Martina Sheena, komplikace se zapůjčenými vrtulníky a další problémy. Situace bylo nutné operativně vyřešit hned na místě, což se promítlo i do výsledné podoby filmu. Zahrnout všechny detaily do této i ostatních případových studií není možné, proto se držím přímé linie adaptační strategie mezi textem a audiovizuálním dílem.

dynamika vyprávění, kdy plavbu po líně tekoucí řece pravidelně přerývají šokující zvraty. Podobně jako Marlow i Willard neputuje jen v reálném prostoru, ale jeho cesta má ještě další metaforický rozměr vnitřního posunu. Film se od své předlohy zásadním způsobem liší jen v závěru.<sup>82</sup> Marlow, navždy poznamenán transformativní zkušeností, se vrací domů a jedna kapitola jeho života se uzavírá. Konec filmu zůstává interpretačně otevřený (i díky tomu, že Coppola vytvořil několik alternativních variant vyústění děje). Není jisté, zda Willard propadl temnotě, stal se z něj nový král lesa, ani jestli na tom vůbec záleží.

---

<sup>82</sup> *Apokalypsa* má řadu verzí (i co se nejrůznějších formátů týče – od 70 mm filmu po VHS) a nejzásadnější rozdíl je v ukončení filmu, které má podstatný vliv na interpretaci toho, co se odehrálo mezi Kurtzem a Willardem. V některých verzích film končí výbuchy bomb, hořící džunglí a implikuje, že se Willard podřídil Kurtzovu přání „všechny je vyhladit“. V jiné vede Willard Lance za ruku špalírem postav, které sklápějí zbraně, a do jejich odjezdu na člunu se prolne tvář kamenné modly. Tento konec je výrazně ambivalentnější a není jisté, jestli se Willardovi podařilo vystoupit ze začarovaného kruhu nebo ne. Jedna z možných interpretací se nabízí prostřednictvím mýtu o králi lesa (FRAZER, James George. *Zlatá ratolest*. Překlad Věra Heroldová-Šťovíčková a Erich Herold. Praha: Mladá fronta, 1994.), v níž se Willard stává novým bohem. Oba filmové konce se zásadním způsobem liší od filmové předlohy, v níž se Marlow v intencích monomytického hrdiny vrací s nově nabitými zkušenostmi zpět domů.

## Vrstvy temnoty

*Srdce temnoty* není jen název Conradovy novely ale také svorník několika základních motivů, které jsou jak v textu, tak později v jeho filmovém uchopení tematizované. Temnota zde reprezentuje svět cizí, jiné a ne snadno pochopitelné kultury. Toto nepochopení funguje samozřejmě recipročně mezi oběma světy, které se střetávají. Bohužel v době evropského kolonialismu neměli domorodí obyvatelé se svými luky a šípy oproti technologicky vyspělejšímu nepříteli šanci. Dobové myšlení se zakládalo na tom, že mezi technickou vyspělostí a civilizovanou společností je přímá úměra. Ovšem na vraždění, vykořisťování a zotročování domorodých obyvatel, lidí s jinou barvou kůže nebo jinými bohy nic civilizovaného nebylo a není. Ani pokud se takové jednání zakryje snahou o posun na vyšší stupeň v kulturním a civilizačním žebříčku. To, co se zde Joseph Conrad (potažmo implikovaný autor) zřejmě snaží ukázat, spočívá v přesvědčení, že každý úhel pohledu je subjektivní. Bílý Evropan koloniální éry může vnímat tradiční život domorodých obyvatel jako barbarství. Adekvátně pak může domorodec vnímat jako barbarství násilí, kterého se na něm bílí kolonizátoři dopouštějí.

Další význam temnoty se projevuje v tom, co je a není možné vidět nebo vědět, respektive v tom, co postavy vidět nebo vědět chtějí a nechtějí. Jako mezistupeň mezi oběma póly pak funguje opakovaně zmiňovaná mlha,<sup>83</sup> která objektům ponechává jejich kontury, ale zamlžuje je jako ostře vystupující celek. Podobně jako v temnotě i v mlze se může skrývat nebezpečí. Jako zástupný symbol temnoty zde funguje neprostupná džungle a nepodmanitelná divočina, které ve své neuchopitelnosti představují jasný protiklad k civilizaci. Džungle má svůj vlastní řád, který je pro kolonizátora nesrozumitelný, a proto jej vnímá jako chaos. Naopak z úhlu pohledu obyvatel džungle představuje kolonizátor narušitele řádu, bytost chaosu (neřád). Marlow, který je po této stránce otevřenější než ostatní, nebo tak alespoň sebe jako vypravěč prezentuje,

---

<sup>83</sup> Coppola tento motiv zajímavým způsobem rozšiřuje ještě o variantu kouře, který signalizuje nebo předjímá. Proužek kouře stoupající nad korunami stromů může znamenat lidskou přítomnost jako útočiště a bezpečí, stejně jako potenciální hrozbu. V jiných případech signalizuje právě proběhlou potyčku nebo havárii. Nafialovělý kouř zase předznamenává smrt.

popisuje džungli jako pomstychtivou a nesmiřitelnou živou entitu. V tomto ohledu by se dala metaforická linie vedoucí od temnoty k džungli protáhnout až k nevědomí nebo lidské přirozenosti. Na své cestě Marlow zažije nespočet příkladů lidské krutosti a násilí, jejichž podstata je zdravým (a „civilizovaným“) rozumem jen těžko uchopitelná. Kořeny zla, které jsou lidé schopni páchat, mají různou živnou půdu. V některých případech se jedná o touhu po moci nebo dominanci, v jiných hraje roli nedostatek inteligence, vnitřní frustrace a jak se pozvolna ukazuje i jistá míra zla, která je pro lidskou povahu zřejmě bytostná. Tento oblouk pak svírá postava pana Kurtze. Neproniknutelný svět, který si kolem sebe vytvořil a který by se dal vnímat jako určitá forma sociální experimentu, i postavení téměř všemocného boha, jež v něm zaujal, je téměř prorockou vizí 20. století. Josef Conrad svým příběhem v hrubých obrysech předznamenává totalitní režimy (které kopírují krutá a velkolepá království afrických faraonů postavená na iluzi proklamující výjimečnost vyvolené osoby), svévůli diktátorů, krizi humanismu po koncentračních táborech a válečná zvěrstva, která mrazivě jednoduše shrnuje poslední Kutzovo vydechnutí. „*The horror! The horror!*“. V tomto smyslu je zajímavá i samotná postava Marlowa. Na jedné straně je to klasický hrdina, překonávající překážky a zkoušky, které ho posouvají na jeho cestě dál. Na straně druhé u něj jeho pochybnosti a odlišnost od ostatních odkrývají rysy typické pro ambivalentní (anti)hrdiny modernismu a postmoderny.

Na další přenesené úrovni pak představuje temnota zaslepenost, již se jednání některých postav vyznačuje. Mnoho těch, které Marlow na své cestě potkává, nebo spíše mívá, očekávalo, že bude v novém prostředí žít stejným stylem jako doma. Právě na těchto lidech lze nejlépe sledovat, jak je život v nestandardních podmínkách proměnil, aniž by si to sami uvědomili. Prozrazuje je především povýšený přístup k ostatním. Vůči původním obyvatelům se chovají v lepším případě nadřazeně a v horším je týrají a vraždí. K nově příchozím zaujmají blahosklonný postoj zkušenějšího. Přitom už dávno ztratili onu lévinasovskou pokoru k tváři druhého, pokud ji kdy měli. I sám Marlow je částečně zaslepený svou představou pana Kurtze a sám sebe vnímá jako jakéhosi zachránce. Ovšem jen do chvíle, než se s ním osobně setká.



Francis Ford Coppola z Conradovy novely plně přebírá veškeré vrstvy temnoty, podoby zla a ve filmu je ještě násobí. V tomto ohledu se jeví jako velmi vhodné přesazení příběhu do válečného konfliktu, v rámci něhož je možné ještě rozvinout škálu zvěrstev, které jsou lidé na druhých schopni páchat. Krutosti, jakých se na domorodém obyvatelstvu dopouštějí literární kolonialisté, reprezentuje filmová postava podplukovníka Kilgora. Právě u něj válka, vytržení z domácího a bezpečného prostředí i vědomí moci umocnily vnitřní temnotu, která v něm dřímala. Permanentní strach, ohrožení a neexistence autority nebo konfrontace v něm temné šílenství jen dál rozdmýchávají. V mezních situacích má temnota možnost se rozpínat. Dobře to ilustruje scéna, kdy se nadšený surfař Kilgore dozví o místě, kde jsou ideální podmínky pro surfování. Okamžitě nařizuje útok a za zvuku Wagnerovy *Jízdy Valkýr* vybombarduje vietnamskou vesnici včetně žen a dětí. V té chvíli si Willard poprvé naplno a jasně uvědomuje, že pověření zabít Kurtze bude mít jiné důvody než údajné šílenství a vraždění. Jeho prozření manifestuje článek o Charlesovi Mansonovi. To, co je v jednom kontextu pojímáno jako brutální vražda, se v jiném schová za nezbytný zákrok proti nepříteli. Krutost a násilí nejsou v Conradově novele jednostranné ani černobílé, jak bylo výše zmíněno na příkladu barbarství. Dualitu těchto úhlů pohledu přebírá i Francis Ford Coppola a přenáší ji do kontextu válečného konfliktu, kde jsou si protivníci podstatným způsobem rovnocennější. Tím, že Coppola zasadil Conradův prostorově nespecifikovaný příběh do reálií skutečné historické události, obohatil interpretační rozměr temnoty o další aspekt, kterým je válka ve Vietnamu od poloviny padesátých do půlky sedmdesátých let minulého století.

## Posluchač, který se stal vypravěčem

Joseph Conrad zvolil velmi zajímavou strategii, díky níž představuje *Srdce temnoty* po diskursivní stránce vložený narativ. To znamená, že hlavní příběh rámuje druhé vyprávění, které jej uvádí do kontextu. Jakýsi anonymní vypravěč začíná líčit, jak sedí za soumraku na palubě výletní jachty s ostatními členy posádky, k níž patří i Marlow, a společně čekají na odliv, aby mohli vyplout. Popisuje, jak se Marlow ujímá slova, a sarkasticky dodává, že si celé obecenstvo bude muset zase vyslechnout jednu z Marlowových historek, o jejichž pravdivosti by se dalo s úspěchem pochybovat. Minimálně v tom ohledu, že Marlow je ten podivný chlapík, který na věci nahlíží jinak, než diktuje obecný konsensus. Celá Marlowova odysea je retrospektivní a začíná tím, že je nejprve jednou z postav v úplně jiném příběhu. Teprve později se z něj stává vypravěč a naopak z prvního vypravěče se stává posluchač neboli postava-adresát. Seymour Chatman uvádí, že tato strategie se často objevuje v dílech, která přdestírají komplikovaná morální dilemata a řeší otázky dobra a zla. V takových příbězích totiž není snadné postulovat implikovaného čtenáře, protože problematika toho, co je správné a co už není, zahrnuje osobní hodnoty a společenský, kulturní nebo dobový kontext (jak u implikovaného, tak reálného čtenáře).<sup>84</sup> Dva vypravěči umožňují ukázat více různých hledisek a hodnoty postavy-adresáta můžou vytvořit protiváhu k vypravěčovým názorům, nebo je ukotvit v daném obecně přijímaném konsensu. Zvláště v situaci, kdy je posluchačů několik, což je právě případ *Srdce temnoty*. Nepojmenovaný vypravěč, který příběh otvírá, je v podstatě jen nástrojem. Představuje základní paletu barev universa, v němž se Marlow jako vypravěč pohybuje. Oba vypravěči jsou zde také prostředníky, skrze které jsou formulována poselství týkající se podstaty lidského života, aniž by nad

---

<sup>84</sup> Implikovaný autor je zcela záměrně ambivalentní, když poukazuje na relativní podstatu hodnot, jako je morálka nebo pravda. Tím vyzývá (implikovaného) čtenáře, aby se aktivně podílel na spoluutváření významu. Narativ *Srdce temnoty* se sice může zdát na první pohled velmi jednoduchý a přímočarý, ale právě nutnost participace a aktivní účast při porozumění příběhu a s ním spojených konotací staví Conradovu novelu na úroveň modernistických spisovatelů. Jako důkaz můžou posloužit nejrůznější ideologicky zaměřené studie od feminismu a psychoanalýzy po politologii, sociologii a psychologii. Zajímavé je, že příběh se odehrává na přelomu 19. a 20. století a stejně je rozkročen i styl novely. Částečně ještě patří do realismu 19. století a z části už do přicházejícího modernismu.

onou podstatou bylo možné vynést jakýkoli jiný soud než bytostně a nezbytně subjektivní. To platí i pro pohled na společnost, v níž se vypravěči pohybují. Teprve v konfrontaci s dalšími postavami si čtenář (na rozdíl od vypravěče) může udělat svůj vlastní názor na základě kombinace dvou výpovědí. Vypravěč vždycky může modifikovat právě jen svůj apriorní názor.

Bez ohledu na to, že by se neměl zaměřovat reálný a implikovaný autor, vcelku bez pochyb se jedná o svět, který vychází z Conradových vlastních zkušeností. Lesk britského koloniálního impéria pomalu matní a hodnoty s ním spojené začínají pozbývat smysl. Sám Marlow, už jako vypravěč, poodhaluje v tomto směru své názory. Konstatuje, že vzít si nějaké území jen kvůli tomu, že to bylo možné či snadné, ještě neznamena, že je to správné. Jakkoli se s tímto názorem může reálný čtenář bez problémů ztotožnit, pro implikovaného čtenáře to tak jednoznačné není. Právě pro něj je tu onen první, anonymní vypravěč, který stylem svého vyprávění navrhuje další alternativy. Na jedné straně snižuje důvěryhodnost Marlowa jako spolehlivého vypravěče, když se ironicky vyjadřuje k nepřesvědčivosti jeho zážitků. Na straně druhé sám svými názory, které legitimizuje apriorním souhlasem ostatních členů posádky na palubě výletní jachty, dává za pravdu hodnotám koloniálního impéria a vyjadřuje ambivalentní postoj k těm, kdo si o nich troufají pochybovat. Marlow-vypravěč tomuto pojetí své osoby nijak neodporuje. Zároveň jej ale stvrzuje tím, že o úsudku svých souputníků pochybuje a podotýká, že jsou to oni, kdo vychází z mylných premis. Přesto ani od jedné ze zúčastněných stran nezazní kategorické stanovisko, vždy se jedná o subjektivní názor dané postavy. To je zřejmě také jeden z mnoha důvodů, proč se *Srdce temnoty* stalo stěžejním dílem světové literatury 20. století. Joseph Conrad jako reálný spisovatel, jeho implikovaný autor a oba vypravěči s Marlowem v čele předkládají komplexní a komplikované otázky, aniž by nabízeli jasné a jednoduché odpovědi. Problematizují základní otázky lidské existence i uspořádání světa na tak základní úrovni, jako je dobro a zlo, správné versus špatné a ukazují celou škálu možností mezi nimi. Místo, které si reálný čtenář na těchto osách zvolí, závisí čistě jen na jeho individuálním rozhodnutí. Pro implikovaného čtenáře v textu přeci jen existují určitá vodítka, i když text samotný implikovaného čtenáře příliš nepředpokládá.

Jak už bylo zmíněno, díky vloženému narativu je Marlow prezentovaný jako nespolehlivý vypravěč. Na druhou stranu jeho činy odpovídají tomu, co říká nebo si myslí. Marlow se jako postava příběhu od ostatních liší. Vědomí, že má úkol, ho pohání k cíli, což mu pomáhá zachovat si zdravý rozum. To se o mnoha jiných postavách říci nedá, naopak. Čím víc se přibližuje do srdce temnoty, tím patrnější je všeobecný morální a duševní rozklad. Marlow je navíc jednou z postav ve svém vlastním narativu. Všechno, co se kolem něj – jako jedné z postav příběhu – odehrává, se ke čtenáři dostává prostřednictvím jeho vyprávění. I bez ohledu na to, že Marlow čtenáře do děje v podstatě přenáší. Proto je potřeba počítat s tím, že to, co se posluchač příběhu dovídá, představuje do určité míry Marlowovu vlastní interpretaci. Subjektivní vnímání situací vyvažuje způsob, jakým Marlow pozoruje svět a dění kolem sebe. Všechny informace pečlivě analyzuje a zasazuje do kontextového rámce. V praxi to znamená, že Marlow popíše určitou situaci tak, jak ji viděl na vlastní oči, přetlumočí promluvy jednotlivých aktérů a následně formuluje svůj vlastní názor. Jasně identifikuje rozpor mezi tím, co někteří lidé říkají nebo tvrdí a jak se v určitých situacích chovají. Díky tomu zároveň odhaluje vyprázdněnost mnoha promluv a dialogů, kterým schází smysl nebo přesah.

Podobně jako literární Marlow je i filmový Willard zároveň vypravěčem i postavou v příběhu, který vypráví. Kapitán Benjamin Willard přijíždí během vietnamské války zpátky do Saigonu, který pro něj představuje peklo. Když z něj poprvé odjížděl, nechtěl se do něj se už nikdy vrátit, ale po návratu domů zjistil, že už nedokáže žít nikde jinde. V tomto ohledu je pro něj situace lehce odlišná, než pro jeho literární předobraz. Zatímco Marlow mohl mít jen matné ponětí o tom, co jej čeká, Willard má empirickou zkušenost. Díky tomu ale může zarámovat své vyprávění podobně, jako to dělá literární předloha. Na rozdíl od ní se nejedná o vložený narativ, ale svým způsobem o formu předmluvy, kterou Willard sám sebe zasazuje do diegetického prostoru. Scéna, kdy Martin Sheen leží ve špinavém saigonském pokoji a alkohol, výčitky a nesnesitelné vedro<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Tato scéna je opět důkazem toho, jak i vnější okolnosti a momentální režisérská rozhodnutí ovlivňují výslednou podobu adaptace. Podle dokumentu Eleanor Coppoly v den natáčení slavil Martin Sheen šestatřicáté narozeniny a na scénu se dostavil ve značně podnapilém stavu. Z rozhovorů se Sheenem vyplývá, že v té době řešil svá vnitřní dilemata a rozhodl se je ventilovat prostřednictvím role Willarda právě v této pasáži.

vyvolávají asociativně zřetězené, halucinační obrazy, funguje podobně, jako výjev Marlowa, který čekající v soumraku na odliv začíná vyprávět svůj příběh. Filmový prolog a expoziční scénu na pokoji dotváří monotónní zvuk točících se lopatek větráku a hypnotický hlas Jima Morrisona zpívající o konci věcí. V tomto ohledu postuluje film svého vypravěče trochu jinak než literární narativ. Zatímco Marlow vypráví retrospektivně uzavřenou kapitolu svého života, Willard anticipuje budoucí události. Nicméně oba svým vyprávěním konstatují souhru okolností, která je dovedla do určitého bodu v jejich životech. Když začíná Willard vyprávět svůj příběh, podotýká, že to nemůže udělat bez toho, aby vyprávěl i ten Kurtzův. To mají kniha i film společné. Postavy jsou už od samého začátku propojené, protože vyprávět o Kurtzových osudech je Marlowova i Willardova zpověď.

Analogicky jako Marlow, dostává i Willard postupně dávkované informace o Kurtzovi z různých a často nespolehlivých zdrojů. Poprvé o něm slyší od svých nadřízených, když se dozvídá, proč byl povolán zpátky do Vietnamu. Jeho úkolem je vypravit se proti proudu řeky Nung na hranice Kambodže, najít Kurtze a zabít ho. Zatímco literární Angličané chtěli problém vyřešit, filmoví Američané ho potřebují eliminovat. V obou případech ale Kurtz představuje deviaci od normy, která narušuje chod systému. Další informace, které má Willard o Kurtzovi k dispozici, se postupně dozvídá z vojenských dossierů. V nich je Kurtz prezentovaný jako mimořádně schopný, inteligentní a ambiciózní muž. Tyto záznamy poměrně přesně replikují názory, které si o něm vytvořila jeho literární snoubenka a sestřenice. Ve filmové adaptaci zůstalo Kurtzovi nejen jeho jméno, ale i stejné vlastnosti a rysy. Naopak Willard se od Marlowa v lecčems liší. V první řadě to není intelektuálně založený gentleman, ale nájemný žoldák. Jeho schopnost uvažování, pozorování a analytického hodnocení je sice na vyšší úrovni, než u lidí, kteří jej obklopují, ale Marlow jde v tomto ohledu více do hloubky po filozofické a psychologické stránce. Nicméně oběma je společné vědomí úkolu a cíle, které jim umožňuje zachovat si jasnější mysl než ostatní. Marlow si nekonečnou plavbu po řece krátí úvahami o Kurtzovi a představami, jaké bude jejich setkání. Willard si pročítá armádní záznamy a na rozdíl od Marlowa je mu jasné, co bude muset udělat. I tím se od sebe oba vypravěči liší. Marlow se pro misi rozhodnul dobrovolně, zatímco Willard jako voják přijal rozkaz

a tuší, že tím se jeho život definitivně vykloubil ze své trajektorie. Po tom, co už ve Vietnamu jednou zažil, znásobené návratem domů, ví, že se nebude moci vrátit. Do srdce temnoty už jednou nahlédl a druhý pohled ho tak či onak pohltí.

## Postava jako plátno

Marlow a Kurtz jsou v podstatě dvě jediné skutečné postavy. Ostatní fungují spíše jako další figurky, jejichž funkce je doplňovat paletu, s níž Marlow pracuje. Kurtz je v tomto ohledu spíše symbol než postava. Kromě samotného závěru nestojí sám o sobě, ale slouží jako plátno, na které si další promítají své představy, přání a ideje. Domorodci, kterými se Kurtz ve své utopii obklopil, do něj projektují své mytické vidění světa, a v jejich pohledu se Kurtz stává určitou formou boha sestupivšího na zem. Obdobně jej vnímá i Rus, pro kterého sice nemá Kurtz božskou podstatu, ale vidí v něm idol a ztělesnění svých idejí. Pro lidi ze společnosti, kteří Marlowa vyslali na cestu, i ti, s nimiž se Marlow cestou setkává, staví Kurtze do role ztělesněného zla, na které mohou svalit všechnu vinu, nebo odpadlíka, díky jehož prohřeškům vůči společnosti a civilizaci si sami mohou připadat lépe. Naopak Kurtzova snoubenka a sestřenice v něm spatřují vzdělaného muže, který je díky svému intelektu materiálně zabezpečí, poskytne společenský status a hlavně bude řádně reprezentovat instituci Muže a všechno, co se od ní v té době očekávalo. Kurtz je cíl Marlowovy cesty nejen ve smyslu fyzického putování, ale také jako odpověď na mnoho úvah a pochybností. Až se Marlow s Kurtzem osobně setká, dojde k jeho vnitřní transformaci. Teprve, když se ti dva reálně střetnou, dochází Marlowovi, jak moc se mýlil. Kurtz už přestal být skutečným člověkem a stal se prázdnou nádobou, bílým plátnem, které ostatním umožnilo, projektovat do/na něj své imaginární obrazy. (Svým způsobem se takové vnímání Kurtze přenáší i na čtenáře.) Kurtzův způsob myšlení a chápání světa ho přivedly až za hranice šílenství. V tom se podobá faustovskému géniovi, jehož ambice ho přiměly uzavřít pakt s ďáblem a způsobily jeho pád.

Kurtzovo předpokládané šílenství je bod, v němž se z plátna stává zrcadlo. V průběhu své cesty se Marlow stále častěji setkává s informací, že pan Kurtz sešel z cesty a zešílel. Nicméně jeho proklamované a zatím neviděné šílenství pomalu bledne v konfrontaci s tím, s čím se Marlow při svém putování setkává. Lidé, kteří by měli hájit hypotetickou baštu civilizace a zdravého rozumu na temném neznámém kontinentu, ve svém úkolu značně selhávají. Většina těch, kdo označují Kurtze za šílence, určitou formu šílenství vykazuje. Z Marlowových poměrně pronikavých analýz vyplývá, že jednou z příčin šílenství je vykořeněnost

a sociální izolace, které ukazují každodenní a běžné věci z pokřivených a absurdních úhlů. Z jeho pozorování pozvolna vyplývá obecně platný soud, že člověk vytržený z kontextu sociálních vazeb, v situaci, kdy je sám svrchovaným soudcem, pozbývá lidskosti. Když nad ním nevisí Damoklův meč takzvané civilizovanosti, respektive společenských konvencí, a zákon ho nenutí brát ohled na druhé, vrací se nejen ke své animální podstatě, ale objevuje se v něm i jeho další, zřejmě přirozená stránka. Nemotivovaná krutost, sadismus a zlo.<sup>86</sup> Kurtz o tomto aspektu lidské podstaty ví už dávno, Marlow ji teprve objevuje. A právě to mezi nimi tvoří intimní propojení, které leží na tak nevědomé úrovni, že jej nedokážou uchopit, ale není tak nepatrné, aby jej necítili.

Motiv plátna nebo zrcadla velmi okrajově reprezentují i ženské postavy, které se v Marlowově vyprávění objevují. Zmiňují je proto, že s ním Francis Ford Coppola ve své adaptaci pracuje. Ženy v novele spíše zrcadlí své mužské protějšky nebo určité dílčí příhody, ve kterých se objevují. Jejich charaktery nejsou nijak prokreslené a jsou využívány primárně k tomu, aby reprezentovaly společenské rozvrstvení sil své doby. Ani samotný Marlow nemá pro ženy přílišné uznání. Jsou to pasivní objekty, které mají v podstatě jedinou moc. Jejich pouhá existence dokáže motivovat muže k činům, k jejichž výkonům by sami o sobě nebyli ochotní či schopní. Částečně pak plní ženy roli domova nebo místa, kam je možné se vrátit do bezpečí.

Ve srovnání s Conradovým úsporným narativem využívá Coppolova *Apokalypsa* mnohem větší množství epizodních postav a rolí, které slouží k dokreslení ústředních témat. Jednotlivé charaktery jsou nositeli dílčích motivů, které v úhrnu umocňují obraz toho, čeho je člověk pod tíhou okolností schopen. Podobně jako v literární předloze, tak i ve filmové adaptaci zabírají velkou část vypravěčského partu úvahy o Kurtzovi, prostřednictvím něhož Marlow i Willard postulují svůj postoj ke světu. Oba se na něj dívají z trochu jiného úhlu pohledu, ale shodují se v postupně narůstající fascinaci jeho osobou. I ve filmu postava

---

<sup>86</sup> Moment, kdy jedna lidská bytost přestává vidět onu lévinasovskou tvář druhé, Buberovo „Ty“. Pudový teritorialismus, který vyvolává agresivitu v intencích, v jakých ho používá ve svých filmech Sam Peckinpah.



Kurtze funguje jako plátno, na němž si vypravěč definuje sám sebe. Díky tomu si vytváří Marlow i Willard ke Kurtzovi pouto, které po jejich vzájemném setkání praskne. Pohled na nemocného a zbědovaného muže zboří Marlowovu vytesanou představu o silném a inteligentním charakteru, který je schopen prosadit svou vůli. Willard si uvědomí, že jeho představa persony, která se dokázala podívat do tváře temnoty a nepozbýt při tom lidskosti, byla klamná. Plátno je opět prázdné.

Coppola ve své adaptaci zachoval podstatu Kurtzovy postavy v podstatě beze změn. Jedná se o člověka, který dokonale fungoval v rámci určité struktury, jako dobře namazaná součástka, do té doby, než se něco pokazilo. Pokud by Kurtz pokračoval v nastaveném kurzu, dosáhl by jistě velkých věcí. Alespoň si to všichni mysleli, ale on měl zřejmě jiné představy. Jak ve filmu, tak v knize lze najít indicie, které jeho proměnu předpovídají. Většinou se jedná o to, že je Kurtzovo okolí oslněno jeho schopnostmi a činy, ale nerozumí jeho vnitřním myšlenkovým pochodům. Co se ve filmu poměrně zásadním způsobem proměnilo, je Kurtzova vnější podoba. Marlow se setkává s Kurtzem, který už je jen odleskem někdejší slávy a síly. Kurtz v podání Marlona Branda získává další dimenzi. Nic na tom nemění ani fakt, že Coppola původně zamýšlel jiný závěr a kvůli Brandovým zdravotním problémům a dalším komplikacím jej musel pozměnit. Ať už to byla náhoda nebo záměr, Brando svým vzezřením dokonale odpovídá popisu v knize:

„...čehosi se mu nedostávalo – něčeho docela nepatrného, co pod jeho velkolepou výmluvností nebylo k nalezení ve chvíli, kdy toho bylo nejvíc třeba... Divočina ho brzy prokoukla a za ten fantastický vpád na něm vykonala strašlivou pomstu. Podle mne mu pošeptala věci, které sám o sobě nevěděl, věci, o kterých neměl ponětí, dokud se neporadil s tou velkou samotou, a ten šepot ho neodolatelně fascinoval. Rozlehl se v něm hlasitou ozvěnou, poněvadž on byl vevnitř dutý...”<sup>87</sup>

Marlon Brando tak působí jako plátno, na kterém je načrtnutá podstata Kurtze. Zatímco v literární předloze jej Marlow vnímá jen jako stín bývalé

---

<sup>87</sup> CONRAD, Joseph: *Srdce temnoty*. Překlad: Jan Zábrana. Dokořán: Praha, 2010, s. 91.

velikosti, Brando mu dodává démoničnost a megalomanství. Zvláště v záběrech, kdy se ze stínů postupně vynořuje mohutná hercova postava s holou lebkou a nehybnou masku tváře mu rozpohybují mihotající záblesky ohně.

Výše byl letmo zmíněný motiv ženských postav, které v knize fungují spíše jako zástupné symboly, než jako plnohodnotné charaktery. Toho využívá i Coppola, a to dvěma způsoby. Na jedné straně ženy reprezentují domov, bezpečí i sílu, která dodává mužům odvalu. V úvodní sekvenci v saigonském hotelovém pokoji se do Willardových halucinací prolínají i fotky jeho manželky. Záhy se ale divák dozvídá, že tato kapitola pro Willarda skončila a tím spíš už nemá co ztratit. Na podobném principu fungují i ostatní fotografie a dopisy od matek, manželek, snoubenek, přítelkyň a dalších žen, které vojáci mají vždy po kapsách. Je to malá oáza bezpečí a jistoty ve světě, kde každou minutu hrozí smrt. V druhé úrovni bezrozměrnost a stylizace ženských figur umožňuje, aby se v nich odrážely další postavy. Velmi dobře to prezentuje pasáž s playmates, které zůstaly uvězněné ve vojenském táboře. Pro muže z Willardovy posádky jsou to jen oživlé obrazy jejich fantazie. V tomto případě je přirovnání postavy k plátnu asi nejpřiléhavější. Vojáci po dívkách z Playboye chtějí, aby si vzaly paruku nebo se určitým způsobem chovaly a mluvily tak, aby odpovídaly jejich představám a reprezentovaly něco jiného. Oproti tomu obě dívky po celou dobu mluví a chtějí, aby je někdo vnímal, aby jim tím dodal rozměr. Aby je viděl takové, jaké ve skutečnosti jsou. Ne obrazy na vnitřní straně šatních skříněk, ale skutečné lidské bytosti. Způsob, jakým se tyto dva odlišné přístupy střetávají, má až palčivě nepříjemný tragikomický efekt. Podobné emoce vyvolává i americký reportér, který je filmovou verzí Rusa, literárního Kurtzova obdivovatele. Opět je to prázdná postava, do níž se vlévá určitý obsah. Rus v knize hraje typově roli dvorního šaška, ale na rozdíl od běžných zvyklostí nezlehčuje informace jdoucí směrem ke králi, ale od něj. Reportér ve filmu, který si Kurtze zbožštil do stejné míry jako jeho literární předobraz, reprezentuje spíše šílenství mediálního světa. Válka ve Vietnamu je považovaná za první válku v přímém přenosu. Jako příklad může posloužit scéna, kdy dokumentaristé s kamerou doprovázejí vojáky doprostřed ostré palby a chtějí po nich, aby se věnovali své „činnosti“ a nedívali se do objektivu. Úporná snaha o autenticitu, která je nadevše, opět vyvolává ten palčivý pocit, i když v tomto případě už se jedná jen o nevěřící smutek.

## Shrnutí adaptační strategie

Adaptační strategie, kterou Coppola zvolil, ukazuje, že transformace literárního textu do audiovizuálního díla je možná díky uchopení všech vrstev narativu, zvláště pak příběhu. Posunem v čase, prostoru i kontextu pak jen stvrzuje nadčasovou platnost sdělení. Na nejsvrchnější obsahové stránce má Conradova novela z dob kolonialismu a Coppolův film zasazený do rámce války ve Vietnamu společný jen motiv cesty, která se sama o sobě stává cílem. Stačí se ale ponořit do dalších vrstev a začne být patrné, kudy se ubíraly konkrétní adaptační procesy. Jedním z hlavních poselství Conradova *Srdce temnoty* je fakt, že lidé mají pod tlakem okolností tendenci podléhat svým temným stránkám, které civilizace zatlačila do pozadí a které v momentech slabosti vyplouvají na povrch. Temnota, šílenství a inklinace k násilí jsou bytostné rysy lidské povahy, a i když jsou dobře utajené, mohou se vždy probudit k životu. Nezáleží na tom, co je spouštěcím momentem, ani to, že existují faktory, které dokážou pokřivit zdravý rozum. Klíčové je, že lidská povaha v sobě nese něco, co může kdykoli vyplout na povrch. V základech Coppolovy adaptace leží právě tato Conradova obecná poselství, která následně prostřednictvím dílčích témat a motivů převádí do slov a obrazů. Pak už nezáleží na tom, jestli žije Marlow v blíže neukotveném časoprostoru nebo se Willard ocitá v 70. letech ve Vietnamu. Roli hraje to, co obrazy a situace říkají a vyjadřují. Adaptátor, jako autor svébytného autorského díla typu *Apokalypsa*, by měl být schopen najít klíčové body sdělení a adekvátní paralely ve filmovém médiu. *Srdce temnoty* je jistou metaforou šílenství, které může mít i lidskou tvář, ačkoli někdy je to v jistém ohledu spíše maska. Coppola k původní dimenzi šílenství přidává další vrstvy, což je prostor, který mu dává audiovizuální médium. Jak v předloze, tak v adaptaci je většina informací zprostředkovaná skrze vypravěče. Film má oproti textu tu výhodu, že může divákovi zprostředkovat nejen to, co vypravěč vidí a prožívá, ale i věci, které se kolem něj odehrávají. Tím se rozšiřuje škála možností, jak temnotu a šílenství ukázat, doplnit je novými obsahy a vyvolat dojem, že jsou všudypřítomné. Jak už bylo řečeno, Conrad předpověděl temnotu totalitárních režimů, Coppola jeho poselství aktualizoval tím, že příběh přesadil do srdce války.

Na analýze snímku *Apokalypsa* Francise Forda Coppoly a literární předlohy *Srdce temnoty* jsem se pokusila ukázat principy adaptační strategie, která bývá často nazývaná jako aktualizace, analogie nebo přesun v čase a prostoru. Jedná se o poměrně častý a oblíbený adaptační model. Autor filmu si vybírá především dějové jádro příběhu, jeho schéma a diskurs zde hrají vedlejší roli. A priori to neznamena, že diskurs nevstupuje do procesu adaptace, jen pro něj není tolik podstatný. Tento typ adaptace nejlépe funguje pro příběhy, které mají povahu podobenství, mýtů nebo silné ideové kořeny. Podstatný je pak převod principů, morálních hodnot, ponaučení či poselství v příběhu obsažených a příliš nezáleží na tom, kdy a kde se příběh odehrává. Může to být stejně dobře minulost, přítomnost i budoucnost v reálném i fiktivním světě. Obecně platný a často nadčasový příběh je možné převést v podstatě do jakéhokoli diskursu, kulis a časoprostoru. Jedním z cílů se tak stává možnost přesunout narativ, který se odehrává v neznámém či těžko uchopitelném kontextu, do známého světa. Svým způsobem se jedná o překlad, který umožňuje divákovi vnímat určitou společenskou nebo lidskou situaci v jazyce, kterému rozumí, a v prostředí, které zná. Stejně jako při překladu z jednoho jazyka do druhého, dochází k jistým proměnám i v případě překladu mezi médii, samozřejmě bez požadavku na věrnost překladu. Aktualizace poselství je naopak o to zajímavější, pokud daný časoprostor, kam byl příběh přenesen, obohatí původní vyznění o nové aspekty. Jejich prostřednictvím může adaptátor k původnímu textu přidat novou kvalitu, která vzniká díky onomu čtení novými očima. Podobnou adaptační strategii je možné najít u mnoha známých filmů. Baz Luhrmann modernizoval notoricky známou shakespearovskou klasiku *Romeo a Julie*<sup>88</sup> tím, že děj přenesl do amerických reálií konce devadesátých let a situace, v níž proti sobě stojí dva rivalské gangy. Zjednodušení příběhu, stylizace do estetiky MTV videoklipů a obsazení hereckých star Leonarda DiCapria a Claire Danes filmu vyneslo širokou oblibu u mladé generace. Přenos do současného světa, i když ne v popovém stylu, zvolil také Stanley Kubrick v mysteriózním thrilleru *Spalující touha*.<sup>89</sup> Freudovský narativ na pomezí snu a reality Vídně na počátku dvacátého století ze *Snových novel* Arthura Schnitzlera vsadil do současného New Yorku, přičemž

---

<sup>88</sup> *Romeo + Juliet* (1996, Baz Luhrmann)

<sup>89</sup> *Eyes Wide Shut* (1999, Stanley Kubrick)

zachoval ústřední motivy dekadence, elit, moci a společnosti spektaklu. Mezi další příklady patří *Ran* Akiry Kurosawy,<sup>90</sup> *Návrat Idiota* Saši Gedeona,<sup>91</sup> *Zločin a trest* Akiho Kaurismakiho<sup>92</sup> a mnoho dalších.

---

<sup>90</sup> *Ran* (1985, Akira Kurosawa)

<sup>91</sup> *Návrat Idiota* (1999, Saša Gedeon)

<sup>92</sup> *Rikos ja rangaistus* (1983, Aki Kaurismaki)

## **Odbočky jako subverzivní metoda i adaptační klíč**

Laurence Sterne – Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho //  
Michael Winterbottom – Tristram Shandy: Ptákovina a bejkárna

### **Diskurs v hlavní roli**

Způsob, jakým uchopil britský režisér Michael Winterbottom příslovečně nezfilmovatelný román Laurence Sterna, ukazuje na další přístup k možnostem adaptačních strategií. Pokud by bylo potřeba popsat knihu jednou větou, jde v ní v podstatě mnohem více o hru s vlastnostmi a možnostmi diskursu než o samotný příběh. A právě to se stalo centrem adaptační strategie, kterou Winterbottom zvolil. Vypravěč románu není schopen bezezbytku odvyprávět průběh svého dosavadního života. Adekvátně pak adaptátor (ať už se jedná o Michaela Winterbottoma nebo postavu režiséra ve filmu) jen vypovídá o vlastní i obecně platné neschopnosti kompletně uchopit všechny narativní a formální aspekty textu a převést je do filmových obrazů. Jedná se o stejně zábavně podvratný způsob, jaký zvolil i sám Laurence Sterne. Diskurs i příběh románu nabízí nepřeborné množství linií, po kterých je možné se při adaptačním procesu vydat, a filmová adaptace si jednotlivá témata, motivy i formální prvky bere plnými hrstmi. Některým je věnována větší pozornost, jiné jsou jen okrajově zmíněny, uvažuje se o nich, ale dál už nejsou rozvíjeny. I v tom spočívá související subverzivnost předlohy a její adaptace. Pro účely případové studie, která zastupuje adaptační strategie akcentující diskurs či formu, vybírám jen ty aspekty, na které je ve filmu kladen důraz.

## O knize a nemožnosti výpovědi

Laurence Stern pracoval na svém devítidílném opusu magnum v letech 1759 až 1769 a jednotlivé knihy vycházely na pokračování. Neotřelým přístupem k formální podobě románu předběhl svou dobu a vzbudil poměrně rozporuplné reakce. Zatímco někteří jej přijímali s nadšením a ze Sterna se rychle stala literární hvězda, jiní jej kritizovali za četné citace a obviňovali z plagiátorství a neoriginality. Netrvalo dlouho a Sternova subverzivní technika byla plně doceněna jako originální přístup ke kompozici literárního textu. Stern zvolil metodu odboček, které se vrství do míry, že už o odbočkách nemůže být řeč. Odbočky totiž existenci základní dějové linie, od níž se dílčí fragmenty odchyľují, systematicky a úspěšně likvidují. V románu *Tristram Shandy* je digresivnost základním stavebním principem. Takový způsob uspořádání narativu nemá ambice formulovat po obsahové stránce určitý příběh s výpovědní hodnotou. Jedná se o snahu, aby výpověď neměla žádnou výpovědní hodnotu.

Digresivnost a asociativnost stírají podstatu románu jako celku, čímž vzniká řada možností, jak si pohrávat s čtenářovým očekáváním. Nejen ve smyslu určité logiky a návaznosti děje, ale také schopnosti vůbec určit, co se vypravěč snaží říct. Právě tyto dva aspekty se staly hlavním klíčem k uchopení textu a jeho převedení na filmové plátno. Román, jehož struktura se nezakládá na logické posloupnosti, ale spíše funguje jako řada na sebe volně napojených asociací, umožňuje obrovskou míru svobody, jak pro spisovatele samotného, tak pro budoucího adaptátora. Odbočku může vyvolat téměř cokoli a stejně tak může mít odbočka jakoukoli povahu. Stern pro tyto účely přebírá cizí texty, čímž své vyprávění specifickým způsobem obohacuje a zároveň záměrně komplikuje. Přejaté fragmenty pak uvádí do nového kontextu takovým způsobem, aby vyniknul silně komický, satirický a ironický potenciál. Navíc text vyplňuje nejrůznějšími typografickými znaky, jako jsou pomlčky, hvězdičky a další symboly, člení jej do kapitol, přidává ilustrace, čímž rozptyluje čtenářovu pozornost na dalších úrovních. Typografie mu umožňuje činit nejrůznější nemístné až lechtivé narážky, jejichž domýšlení je plně ponecháno na čtenářově fantazii. Sternovy metody se drží i filmová adaptace.

## O filmu a nemožnosti adaptace

Michael Winterbottom respektoval povahu textu a zvolil si za klíč adaptační strategie formální podobu diskursu. Digresivnost románu mu umožnila redukovat literární materiál, aniž by utrpělo jeho sdělení. U Sterna je totiž podstatný fakt, že jednotlivé epizody, které utváří narativ, jsou samy o sobě méně důležité, než princip stavby románu. Winterbottom tím paradoxně splnil výše kritizovaný požadavek na věrnost předloze. Literární text, který tematizuje možnosti při psaní románu, se zrcadlí v audiovizuálním díle, které obnažuje proces svého vzniku. Filmový *Tristram Shandy* má proto dvě vrstvy: *film* a *film-ve-filmu*. *Film* v podstatě dokumentuje pokus o natočení extrémně doslovné adaptace románu a *film-ve-filmu* jsou pak fragmenty samotné explicitní adaptace. Hranice mezi *filmem* a *filmem-ve-filmu* se přitom nevyzpytatelně stírá, což koreluje s čtenářským zážitkem, kdy často není jasné, jak a zda vůbec se daná odbočka vztahuje k ostatním odbočkám nebo k předpokládané, i když v podstatě neexistující, hlavní linii vyprávění. Winterbottom přesně vystihnul vrtkavý, a tudíž nevyzpytatelný vztah mezi synchronní logikou právě se odehrávajícího, a anticipovanou kauzalitou toho, co se má odehrávat dál. Podobně jako každá kapitola románu, přináší také každý filmový stříh moment napjatého očekávání, které v románu i ve filmu vedou k usilovnější spolupráci na utváření příběhu ze strany čtenáře / diváka marně toužícího po silném toku hlavní dějové linie.

Dvouvrstvá struktura *filmu* o *filmu-ve-filmu* umožňuje Winterbottomovi do značné míry tematizovat výšiny i pády nejrůznějších adaptačních modelů. Na jedné straně (*film-ve-filmu*) vzniká prostor pro zachycení k neúspěchu předem odsouzených snah doslovně přenést několika set stránkový románový příběh do hodiny a půl dlouhého filmu. Winterbottom ukazuje komplikace s přenosem narativu mezi médii, s pokusy o oddělení formy a obsahu a v neposlední řadě s interpretační otevřeností díla. Na druhé straně stojí svrchní vrstva (*film*), která umožňuje hru s mechanismy nejrůznějších adaptačních modelů. V jedné z rovin hraje Steve Coogan Waltra Shandyho, který očekává narození syna. Zrcadlově v jiné rovině ztvárňuje sám sebe, jak se snaží sžít s rolí novopečeného otce. Osobní zkušenost by mu jako herci měla být prospěšná, ale opak je pravdou. Celá situace graduje, když přijíždí jeho přítelkyně Jenny (variace na románovou Janinku) i s jejich čerstvě narozeným dítětem. Coogan tak ztrácí šanci na flirt



s produkční Jennie (alternativa k Janince). S Jennie, která jako jedna z mála celý román četla, se rozbíhá další linie. Ústy Jennie získává Winterbottom možnost román interpretovat a vyjadřovat se k možnostem jeho adaptace. Jennie je totiž cinefil a – podobně jako Winterbottom – velká obdivovatelka Fassbindera. Další postavy *filmu*, které román důvěrně znají<sup>93</sup> a otevřeně se vyjadřují k možnostem jeho adaptace, představuje duo scenárista a režiséra *filmu-ve-filmu*. Jednou z jejich starostí je, jak převést na plátno černou stránku. Výsledné řešení vypadá tak, že obraz na plátně zčerná a ve zvukové stopě běží jejich úvahy o možnostech audiovizuálního média a černé stránce, která inspirovala přebal singlu Sex Pistols *Anarchy in UK*. Existuje řada dalších příkladů, kterými se Winterbottom snaží vyjadřovat k různým adaptačním modelům, utahuje si z těžkostí, do kterých se dostávají snahy o doslovný přepis textu, odkazuje na kultovní i popkulturní symboly a ikony<sup>94</sup> a zkoumá možnosti narativních povrchů obou médií.

Filmový *Tristram Shandy* dovádí ad absurdum to, co začal jeho literární předobraz. Zcela volně se pohybuje mezi nejrůznějšími adaptačními strategiemi, komentáři k jejich možnostem a odbočkami, jejichž relevance je částečně zřejmá jen divákům, kteří mají povědomí o literární předloze, tvorbě Michaela Winterbottoma, popkulturních ikonách posledních dvaceti let a mnoha dalších

---

<sup>93</sup> Vyjádření jednotlivých protagonistů ve *filmu* i ve *filmu-ve-filmu* představují vůči knize další samostatnou vrstvu adaptace. Winterbottom tak získává velmi široké pole, jak se k románu i jeho adaptaci vyjádřit. Například na tiskové konferenci ve *filmu* se novinář zeptá obou hlavních protagonistů, zda předlohu četli. Steve Coogan mlčí slovy „že četl z knihy“ a Rob Brydon zase uhýbá vyjádřením, že knihu nečetl v tradičním slova smyslu. Při jiném rozhovoru se chce Steve Coogan blýsknout svými znalostmi a prohlásí, že: „*Tristram Shandy* byla postmoderní klasika napsaná předtím, než vůbec byl nějaký modernismus, po němž by mohla být 'post'." Definitivně se pak znemožní, když se nechá slyšet, že *Tristram Shandy* se umístil na osmdesátém místě ve stovce nejlepších knih. Seznam byl ovšem abecední. Scenárista podotýká, že *Tristram* je v podstatě velký příběh lásky mezi vdovou Wadmanovou a strýčkem Tobym, ale ve *filmu-ve-filmu* tato linie není, režisér se zmiňuje, že řada vystřižených scén bude v bonusech na DVD apod.

<sup>94</sup> Jejich rozbor by vydal na samostatnou studii. Ve filmu je citován Groucho Marx, objeví se odkazy na filmy Roberta Altmana, Stanleyho Kubricka, Petera Greenawaye, Petera Jacksona, Ingmara Bergmana, Frederica Felliniho, Jamese Ivoryho, seriály *Akta X*, *Black Books*, *I'm Alan Partridge*, *Pobřežní hlídka* apod. Tematizován je i soukromý život herců (např. Cooganův skandál s prostitutkou), odkazy na role, ve kterých se potkali atd.

inspiračních zdrojích. Slušelo by se ovšem podotknout, že film jako celek je naprosto srozumitelný i bez jakékoli znalosti výše zmíněného.

## O zrození a nemožnosti zrození

Michael Winterbottom si vybral dva hlavní přístupové body, principy, které jsou pro román příznačné. Jeho filmový přepis je cenný v tom, že tyto přístupy neakcentují jen příběh, diskurs nebo jejich vzájemnou interakci. Winterbottom rozehrává dialog napříč časem, prostorem a médii. Prvním tématem tohoto rozhovoru je výše popsané selhání schopnosti či možnosti vypovídat. Text ukazuje, že není možné popsat svůj vlastní život v celé jeho komplexnosti, a film to potvrzuje tím, že není možné takový narativ beze ztrát pojmout do audiovizuálního média. Druhým zásadním tématem je motiv zrození.

Zrození, jako obecný koncept i změna paradigmatu v rámci stávajícího stavu, hraje v románu zásadní roli. Je to téma, ke kterému se vypravěč a samozvaný autor knihy průběžně vrací. Tristram Shandy začíná vyprávět příběh svého života v přítomnosti a volně přeskakuje do různých fází minulosti, což bohatě prokládá různorodými filozofickými traktáty, teoretickými koncepcemi, životními příběhy svých příbuzných a dalšími více či méně volně asociativními úvahami. Nezastavuje se ani u svého zrození, ale dostává se i k momentu „ab ovo“<sup>95</sup>, což je moment jeho početí, a samozřejmě zmiňuje také události, které k němu dávno před ním vedly. Ve snímku *Tristram Shandy* je téma zrození rozvedeno hned několika způsoby. Ve *filmu* je postupně ukazován zrod jednotlivých postav v momentech, kdy se je snaží herci uchopit a ztvárnit. Jedná se především o role Steva Coogana, který ztvárňuje Tristrama Shandyho, jeho otce a sám sebe, a Roba Brydona, který představuje strýčka Tobyho a sám sebe. Oba herci vedou neustálé pře o to, kdo z nich je hlavní postava a bude mít své jméno v titulcích na prvním místě, aniž by oba román vůbec četli. Zároveň se každý svým způsobem zkouší vžít do postavy tak, aby se mohla zrodit na plátně. Rob Brydon volí cestu největší možné věrnosti. Snaží se co nejvíce vypadat jako literární strýček Toby a úzkostlivě lpí na historické věrnosti kostýmů a odpovídajícím make upu. Steve Coogan volí postupy, které v lecčems připomínají Stanislavského metodu. Obzvláště scéna s horkým kaštanem, který si herec

---

<sup>95</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Přeložil Aloys Skoumal. Praha: Odeon, 1985, s. 11.

skutečně hodí do rozkroku, ukazuje, že realizace některých teorií by neměly být doslovné.

Obecně řečeno, *Tristram Shandy* se v románu, *filmu* i *filmu-ve-filmu* zrodí vícekrát a v několika různých podobách. Tento fakt je zdůrazněný úvodním výstupem Steva Coogana, který v historickém kostýmu prochází filmovými kulisami se slovy: „Jmenuji se Tristram Shandy. Hlavní postava v tomto příběhu.“ Po odmlce se podívá přímo do kamery a dodá: „Hraju hlavní roli.“<sup>96</sup> Na rovině doslovné adaptace, tedy *filmu-ve-filmu*, nechybí jako příspěvek k tématu zrození bizarní scéna, v níž je nahý Steve Coogan uvězněný v obří maketě dělohy, která pulzuje předporodními stahy. Ve *filmu* kolem prochází Rob Brydon a Gillian Anderson, kteří právě dotočili scénu, kdy strýček Toby ukazuje vdově Wadmanové přesné místo, kde byl v bitvě u Namuru zraněn. Kamera poodjízdí a ukazuje Coogana v děloze, která má najednou reálné rozměry. Ikona kultovního seriálu *Akta X*, která v tu chvíli hraje sama sebe, si s Cooganem vymění pár zdvořilostních frází a odchází se slovy, že netušila, že je tak malý. Příkladem zachování románové subverzivnosti odboček a jejich funkčního užití v rámci adaptační strategie je pak divákovo zjištění, že scény natočené s Gillian Anderson pro účely *filmu-ve-filmu* se do finálního sestřihu nedostaly. A protože (matoucích) odboček není v *tristramovském* narativu nikdy dost, nakonec se ukáže, že scéna jak s vdovou Wadmanovou, tak s Gillian Anderson, byla jen noční můra Steeva Coogena.

Příspěvkem k tématu zrození je ovšem i sama adaptační metoda filmu o natáčení filmové adaptace. Sterne vytvořil dílo, které zkoumá možnosti vzniku románu. Winterbottomovo dílo adekvátně odkazuje ke komplikacím, které vznikají při natáčení filmu od scénáře po postprodukcii. Ve filmu je řada scén, které ukazují problémy s výběrem zfilmovatelných pasáží nebo vhodných protagonistů. Téma zrození se skrze tematizaci vzniku díla zároveň rozšiřuje o problematiku divácké recepce, respektive o následné znovuzrození díla v divákově mysli. Divák, který Sternův román nečetl, si bez problémů užije Winterbottomův snímek, aniž by měl pocit, že mu něco uniká, chybí nebo nevyhovuje. Například vynechaná oblíbená scéna, dějová linie nebo volba herce,

---

<sup>96</sup> *Tristram Shandy*, 2005, Michael Winterbottom

který neodpovídá jeho původní vizualizaci postavy. Naopak u diváka, který román zná, vzniká v mysli nové virtuální dílo.<sup>97</sup> Tento termín zavedla polská filmová teoretička Alicja Helmanová. Snaží se jím vyjádřit intelektuální konstrukt vznikající v představách publika, které je obeznámeno s literárním textem, na jehož základě byla natočena filmová adaptace.

---

<sup>97</sup> HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*. In MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr (eds.) *Tvořivé zrada: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 143.

## O konci a neexistenci konce

Literární narativ nebo spíše řetězec odboček, které román tvoří, volně plyne a mohl by plynout do nekonečna. Alespoň po dobu čtyřiceti let s frekvencí dvou knih ročně, jak blahorodý pan Tristram sliboval, aby se dostal do své přítomnosti. Přesto po devíti knihách a osmi letech příběh končí. Věcně vzato se Tristram ve svém vyprávění nedostal dál než ke svému dětství, aniž by vůbec mohl mít nějaký život a stát se gentlemanem s názorem. To je samozřejmě myšleno jako nadsázka, která ale vyvolává otázku, co implikovaný autor takovým koncem zamýšlel a jaká je jeho interpretace.<sup>98</sup> Myslím, že v tomto ohledu existuje několik možných variant, jejichž pravdě-podobnost spočívá spíše v jejich kombinaci, než ve výběru té jediné správné. V první řadě je konec velmi chaotický. Dalo by se říct, že podobně jako se implikovaný autor snažil o hru s diskursivní podobou románu tak, aby jako celek nedával smysl v intencích, jaké se od něj očekávají, dělá to samé i s vyústěním (pokud jej lze takto vůbec nazývat).<sup>99</sup> Na konci nedochází k žádné katarzi, vysvětlení nebo rozřešení. Příběh roztěkaný po odnikud nikam vedoucích odbočkách jedním řezem končí, aniž by osvětlil, co se to vlastně na stovkách předchozích stránek dělo nebo o co šlo. Ukončení románu je adekvátně stejně podvratné jako román samotný. Přesto jsem přesvědčená, že jde o ukončení cílené a nevzniklo jen souhrou okolností. Implikovaný autor v tomto ohledu poskytuje několik vodítek.

Závěrečná třiatřicátá kapitola svádí do jedné místnosti většinu postav, které v románu hrály významnou roli. To je důležité, protože kontinuita románu nespočívá v časoprostoru, ale je nesena postavami. Walter Shandy filozofuje nad tím, proč jsou zabíjení a válka oslavovány, zatímco sex je tabu, u kterého

---

<sup>98</sup> Nabízí se samozřejmě velmi logické vysvětlení. Laurence Sterne byl ke konci života vážně nemocný a zemřel nedlouho poté, co byla vydána poslední kniha. Je to možná varianta, ale vzhledem k tomu, že filmová adaptace si i s koncem románu pohrává jako se subverzivním záměrem implikovaného autora, zmiňuji vliv reálných historických událostí jen na okraj.

<sup>99</sup> Zajímavým způsobem k této problematice přistupuje Tomáš Koblížek ve svém příspěvku *Tristram Shandy: Román bez odboček* (Od antiky k moderně: Příspěvky ke srovnávacímu studiu literatury a myšlení o literatuře, 2007). Poukazuje na to, že uniknutí smyslu je specifický druh porozumění, metoda bez metodičnosti či chaos, který má řád.

„zhášíme svíčku“.<sup>100</sup> Strýček Toby odkládá dýmku a chce svému bratrovi oponovat, ale do místnosti vtrhne Obadiáš a stěžuje si na plodnost býka pana Shandyho. Loni k němu přivedl svou krávu, ve stejný den, kdy se ženíl, a zatímco jeho žena právě porodila, kráva se ani ještě neotelila. Do diskuze vstupuje doktor Slop se svými „odbornými“ znalostmi a posléze i Tristramova matka se zásadní otázkou: „Božítku! Co to má být?“ Odpovídá jí farář Yorick, který zároveň uzavírá román slovy: „Samé KOKRHY a BEJKOVINY, – Že jsem jaktěživ lepší neslyšel.“<sup>101</sup> Vzhledem k tomu, že Tristram Shandy je vševědoucí vypravěč, musí tu být někde přítomen i on. Celá kapitola působí dojmem poslední divadelní scény, kdy se na jevišti ukáže celý ansámbl před tím, než se naposledy zatáhne opona. Je to rozloučení s příběhem, o kterém Yorickova promluva napovídá, že končí, a zároveň shrnuje, o čem byl. Byla to ptákovina<sup>102</sup> a bejkárna. Jedná se o velmi sofistikovaný způsob, jak svázat všechny rozvázané konce s dostatečnou dávkou ironie a satiry a zároveň na implikovaného čtenáře šibalsky mrknout, že to konec možná vůbec není.

Podobně rázný a překvapivý je i závěr filmové adaptace. Michael Winterbottom jeho ztvárněním přitom završuje taktiku, kterou jsem již popsala v souvislosti s Winterbottomovou adaptační strategií, totiž subverzivní metodu odboček a duální uchopení Sternovy knihy. Na úrovni *filmu-ve-filmu* si bere románovou látku, která mu umožňuje testovat potenciál takzvaných věrných nebo doslovných adaptací. Vrstva *filmu*, tedy diegetický prostor, ve kterém se natáčí *film-ve-filmu*, mu dává prostor se k nejrůznějším adaptačním strategiím vyjadřovat, přibírat motivy a témata z románu, na které by jinak nebylo místo, odkazovat na nejrůznější souvislosti, dělat paralely a celkově zkoumat adaptační

---

<sup>100</sup> STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Přeložil Aloys Skoumal. Praha: Odeon, 1985, s. 523.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 524.

<sup>102</sup> Záměrně používám novější překlad ptákovina než původní, jakkoli geniálně korektní, kokrhy z překladu Aloyse Skoumala. Za prvé se slovo ptákovina objevuje i v českém podnázvu filmu. Za druhé lépe koresponduje s Tristramovou obsesí penisy – od velikosti nosu, přes nechtěnou obřízku, zranění strýčka Tobyho, po nejrůznější variace na slova pero nebo pták.

procesy i možnosti uchopení literárního narativu, který se a priori vzpírá i pochopení, natož ztvárnění. Podle stejného klíče pak postupuje i v závěru filmové adaptace (konec funguje jako svorník *filmu* i *filmu-ve-filmu*) a vrstvení různých linií dovádí ad absurdum. Závěrečných několik minut adaptace vypadá následovně. V obraze probíhá scéna zrození Tristrama Shandyho, jehož otec Walter se v závěrečné fázi porodu skácí k zemi. Následuje stříh ukazující stejnou scénu v setmělé projekční místnosti, kde na plátně běží detail obličeje Waltera Shandyho, který omdlel, a závěrečné titulky. Protipohled zabere rozpačité obecenstvo složené z herců a štábu *filmu-ve-filmu*, kteří se po ukázkové projekci zjevně prvního finálního sestřihu začínají trousit na raut. Následuje stříhová sekvence, v níž se dokumentární kamera proplétá mezi lidmi na rautu i těmi, co zůstali v projekci, a jakoby náhodně zachycuje útržky rozhovorů, z nichž jsou patrné různorodé a často ambivalentní názory na podobu *filmu-ve-filmu*. Ani v tuto chvíli není nic řečeno náhodně. I v posledních minutách filmové adaptace jsou zmiňovány další pasáže z románu. Jednotliví protagonisté se často opakují, čímž poukazují na to, jak někteří lidé trvají na své, jediné možné interpretaci. Diskuse mezi producenty a tvůrci filmu zase odkazují k tlaku na komerční úspěch filmu často podmíněný lacinou podbízivostí. Mezitím na rautu už nikdo právě zhlédnutý film nekomentuje a umění mluvit o ničem dosahuje svého vrcholu. V dalším prostřihu do projekční místnosti zaznívá z úst zoufalého producenta zásadní otázka. Jak ta kniha končí? V tu chvíli ožívá scenárista, jehož nápady byly v průběhu celého *filmu* kontinuálně opomíjeny, a podotýká, že kniha má skvělý konec. Na řadu přichází scéna, která podle způsobu nasnímání patří do *filmu-ve-filmu* a zcela věrně ilustruje poslední kapitolu románu, včetně vstřížených osvětlujících pasáží s Obadiášovou svatbou, nepřilíš plodným býkem a nezbytným Yorickovým přirovnáním příběhu k ptákovině a bejkárně. Winterbottom tak do poslední možné chvíle komentuje místy až komické snahy o doslovný přepis textu do audiovizuálního média.

Podrobné a názorné popisy ukončení románu i filmu jsem cíleně rozepsala, aby bylo patrné, kolik dalších vrstev filmová adaptace k původní předloze přidala ve snaze přiblížit nezměrné universum literárního narativu složeného z odboček i možnosti jeho ukončení. Podobně jako v románu jsou i ve filmové adaptaci důsledně svázány všechny volné konce. Závěr filmové adaptace odkazuje



k tomu, že vychází z komplikovaného a chaotického světa Sternova románu a snaží se jej uchopit v několikavrstvém médiu, s jehož vznikem jsou spojené nejen porodní bolesti tvůrčích voleb, ale také produkční komplikace. Díky závěrečné scéně *filmu-ve-filmu* se na poslední chvíli objevuje pro román důležitá postava faráře Yoricka. Ztvárnil ho Stephen Fry, který zároveň ve *filmu* vystoupil jako fiktivní literární vědec Patrik a nabídnul pregnantní, jednoduchou a zároveň zjednodušenou interpretaci románu.

„Téma Tristrama Shandyho je velmi jednoduché... Život je chaotický a neuspořádaný. Bez ohledu na to, jak moc se člověk snaží, ve skutečnosti mu nikdy nedokáže dát konkrétní tvar. Tristram se snaží napsat svou autobiografii, ale příběh mu uniká, protože život je příliš bohatý, rozmanitý, než aby mohl být uchopen prostřednictvím umění.“<sup>103</sup>

Ještě jednodušší definici nabízí Stephen Fry v roli Yoricka – je to ptákovina a bejkárna. Ovšem s ohledem na farářovo jméno, kdo ví, jak moc bude pomíjivá.

---

<sup>103</sup> *Tristram Shandy*, 2005, Michael Winterbottom

## O svobodě interpretace

Jedním z důvodů, proč Sternův román budí dodnes tolik pozornosti, je jeho univerzálnost. Každá následující generace, teoretický koncept nebo převládající paradigma se v něm mohou najít. A recipročně, Sternův narativ je natolik svébytný, že si jej žádná z teorií nemůže plně přivlastnit. Život a názory pana Tristrama Shandyho jsou ukotvitelné zřejmě v každé době a kontextu. Jakkoli je to v rámci obecné literární teorie nepřipustné, Sterne jako fyzická osoba a autor, je podle mého názoru od implikovaného autora *Tristrama Shandyho* neoddělitelný. Řada studií, které nejprve načrtnou Sternovy pohnuté osudy, a pak teprve přistoupí k samotnému rozboru díla, jsou toho důkazem. Z mého pohledu stačí fakt, že Sterne sám svůj specifický humor nazýval shandyovství. Nemám v žádném případě v úmyslu tvrdit, že by se literární teorie měla přestat soustředit na samotný text bez ohledu na osobnost fyzické osoby, která jej napsala. Jen se snažím poukázat na to, že v případě Laurence Sterna je možná hranice mezi reálným a implikovaným autorem tenčí, než u jiných spisovatelů. Rozhodně by tomu odpovídalo množství implikovaných čtenářů, které text oslovuje. Jednou je to čtenář, podruhé vážený pán, vašnosta, milostivá, rýpavý kritik, jindy zase všeobecné vy nebo lidičky. Široká škála implikovaných čtenářů se odráží i ve Winterbottomově adaptaci, která oslovuje celou řadu implikovaných diváků prostřednictvím výše zmiňovaných odkazů na kultovní filmy, popkulturní ikony, lascivní detaily ze života reálných herců i formou filmu o natáčení filmu. Možná právě širší implikovaného publika ovlivnila celou řadu různých interpretací<sup>104</sup>. Osobně preferuji formalistický pohled, kterému dal ve Sternově případě hlas Viktor Šklovskij. Viděl v něm „krajního revolucionáře formy.“<sup>105</sup> Formy, která nepotřebuje motivaci, příběh, ale ukazuje obnaženou kostru metody. Sterne skutečně metodu používal jako výstavbový princip díla a

---

<sup>104</sup> Naprosto vyčerpávajícím způsobem mapuje Sternovo dílo, jeho přijetí, překlady a interpretace sbírka 14 esejí *The reception of Laurence Sterne in Europe* (2004). Časová osa je rozepjatá od roku 1759, kdy byla vydána první kniha románu, do roku 1999. Zmapovány jsou první vydání překladů, důležité kritické texty a kulturní vliv na vnímání Sternova díla. Vynechána je pouze Anglie, kde bylo přijetí *Tristrama Shandyho* zprvu rozpačité, ale záhy se román začal těšit velké oblibě.

<sup>105</sup> ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Přeložil Bohumil Mathesius. Praha: Nakladatelství Akropolis, 2003, s. 173.

vytvořil určitou formu románu naruby, podobnou konstrukci Centre Pompidu. Nejsem příznivcem dlouhých citací a převzatých pasáží myšlenek druhých. Nicméně Aloys Skoumal se v doslovu ke svému překladu Sternova románu vyjádřil tak přesně a erudovaně, že nemá smysl jeho interpretaci duplikovat. Nic objavnějšího už k ní podle mého názoru nelze dodat, zvláště s vědomím, že to byl právě on, kdo Sternův komplikovaný text převedl do českého jazyka.

„V ničem vzor, ve všem podněcovatel a probouzeč,' tato goethovská charakteristika Sterna platí v několikerém smyslu. Nebojácným, leckdy bezohledným odkrýváním pohnutek zasloužil se Sterne o prohloubení, zjemnění, obohacení psychologické metody v románě. Střídáním zorného úhlu, přesouváním vypravěčského stanoviska, zaostřováním pohledu hned na makrokosmos, hned zas na mikrokosmos přiblížil se subjektivní metodě lyrismu a impresionismu. Šťastně vyvolenými náznaky, lehkými úhozy, sotva znatelnými grimasami naznačil pro vývoj románu nadmíru plodnou a rozsáhlou škálu možností nepřímého, takřka tangencionálního přístupu; na konci této škály stojí soudobá technika proudu vědomí, v zárodečné podobě uplatněná už v Tristramu Shandym. Bez nadsázky bývá Sternovo postavení v historii románu 18. století srovnáváno s průkopnickým postavením velkých tvůrců moderní prózy, jako jsou Proust a Joyce.“<sup>106</sup>

Pokud obrátíme pohled od diachronního srovnání k synchronnímu, mohla by být adaptace Tristram Shandy obrazem své doby. Po formální a obsahové stránce obsahuje řadu atributů moderního euro-amerického mainstreamu (atributů ve smyslu ikon, protože symbolů je ve filmu méně a pro současnou dobu, nebo lépe řečeno pro současnou popkulturu, jsou symptomatické spíše ikony než symboly). Charles Peirce mluví o *znakové soustavě* jako o klíči k lidské

---

<sup>106</sup> SKOUMAL, Aloys. *Sternův Tristram Shandy*. In STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Přeložil Aloys Skoumal. Praha: Odeon, 1985, s. 533.

kultuře. Ernst Cassirer používá termín *symbolické aktivity* pro vyjádření filtru, který člověk vkládá mezi sebe a realitu. Vnímání reality není bezprostřední, ale je zprostředkováno myšlenkovými a obraznými systémy, které si člověk vytváří ve své mysli a které nejsou libovolné, ale závislé na kulturním kontextu, v němž se daná osoba nachází. S určitou nadsázkou by se dalo říct, že film *Tristram Shandy* reflektuje postmoderní dobu už jen tím, že je jí podmíněn. Ukazuje pluralitní podstatu světa, kde existuje možnost si vybrat jednotlivé úhly pohledu, nebo to, či interpretaci věřit. Svět je více komunikativní, divák má větší volbu a v recepci jednotlivých děl si hledá možnost výběru právě svého „úhlu pohledu“. Jean-François Lyotard říká, že vytvořením pluralitního prostředí často dochází ke vzniku paradoxů spojených s několika pohledy na danou problematiku a následnou snahou řešit tyto těžko řešitelné rozpory. Adaptační metoda založená na filmu o natáčení filmu, dvojrole některých herců i pluralita názorů na výklad Sternova románu ukazují, že všechno je jen úhel pohledu, ne objektivní pravda. Relativitu událostí tematizuje řada předchozích děl, v rámci kinematografie je symptomatický například snímek *Rašomon* Akiry Kurosawy<sup>107</sup>, ale až v postmoderně se relativizace objektivnosti stává běžnou. Uzavírá se estetika formy a otvírá se estetika cítění. Za postmoderní by se dala označit i komunikace s divákem. Herci se obracejí přímo do kamery a mluví na přepokládané publikum. Tvůrci staví na určitém kulturním zázemí, na kontextu znalostí předchozích děl z oblasti filmu, videa a televize a a priori očekávají, že je s nimi divák seznámen. Umberto Eco toto pojmenovává tzv. recepční estetikou<sup>108</sup>, která se zabývá „vnímatelem“ uměleckého díla, nikoli uměleckým dílem samým. Na základě divácké recepce se podílí adaptace *Tristram Shandy* na upevňování mýtů a ikon, které zároveň subverzivně boří. Děje se tak hlavně prostřednictvím výše zmiňovaných dvojrolí slavných herců, odkazováním na role, které definovaly jejich kariéru, a ukazováním jejich civilní tváře.

---

<sup>107</sup> *Rashōmon* (1950, Akira Kurosawa)

<sup>108</sup> ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Překlad Bronislava Grygová. V Olomouci: Votobia, 1997.

## Shrnutí adaptační strategie

Metoda, kterou zvolil Michael Winterbottom pro přepis Sternova románu do audiovizuálního kódu, reprezentuje typ adaptačních strategií, které vedou spíše po linii diskursu než příběhu. Děj a obsah samozřejmě hrají svou roli, ale ne prim. Mnohem důležitější je struktura a formální aspekty narativu. Literární *Tristram Shandy* je založený na odbočkách. Neexistuje zde přímá a kontinuální dějová linie, protože asociativnost vypravěče ji nepřipouští. A právě to se stalo klíčem pro adaptaci. Winterbottom plně využil potenciálu filmu jako vícevrstvého nebo vícekolejného systému a naplnil filmový diegetický svět celou řadou odboček. S podvratností Sternovi vlastní natočil film o filmu, v němž se natáčí film, a díky tomu získal prostor, který se může podle potřeby rozpínat a zase smršťovat. Bohaté románové universum pak ještě rozšířil o celou škálu dalších odboček (odkazů), čímž jen umocnil výsledný efektivní dopad digresivnosti. Podobně jako má Sternův román i přes svoji zdánlivou chaotičnost určitý řád, ani Winterbottomův snímek není nahodilá změť obrazů a scén. Je zde několik hlavních paprsků (v intencích tangenciálního myšlení), po nichž se adaptační strategie rozbíhá do různých stran. Asi ze všeho nejvíc je Sternův román výpovědí o neschopnosti vypovídat a o komplexitě, jejíž komplexnost nelze nikdy plně popsat, pouze naznačit. Jeho román mluví o nemožnosti román napsat. Adekvátně tomu volí Winterbottom stejnou strategii a ukazuje natáčení filmu, který není možné natočit. S tím souvisí další klíčové téma, kterým je zrození – zrození Tristrama Shandyho, zrození románu a zrození filmu a nemožnost zrození u všech tří uvedených. Ne nadarmo je slovo porod ekvivalentem k těžkému procesu. Románový *Tristram Shandy* se snaží dostat k momentu svého porodu, aby mohl vyprávět svůj životní příběh, ale okolnosti jej mnohdy přemůžou. Stejným způsobem brání okolnosti režisérovi *filmu-ve-filmu*. Jednou je to nedostatek peněz, podruhé marnivost herců nebo příliš úzkostliví historičtí konzultanti a nespočet dalších produkčních obtíží. Příběh se točí v kruzích a souvislou linii udržují v románu i ve filmu jednotlivé postavy, což je v druhém jmenovaném ještě podpořeno dvojrolmi některých herců. Ve filmové adaptaci je tematizovaný také konec románu, který je předmětem řady diskusí. Winterbottom neponechává nic náhodě a vyústění děje ztvárňuje v obou

rovinách filmu se stejným šibalským mrknutím na implikovaného diváka, jakého se dočkal i implikovaný čtenář románu.

Tento typ adaptační strategie nejlépe funguje pro příběhy, které podobně jako román *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* obestírá mýtus nezfilmovatelnosti. Tyto mýty vycházejí z předpokladu, že některé narativní aspekty literárního narativu nejsou vyjádřitelné audio-vizuálními prostředky. To je sice na jedné straně pravda, ale pouze v paradigmatu, kde se přepokládá ona věrnost předloze a stoprocentní přeložitelnost příběhu a diskursu mezi médii. Adaptační strategie, které zvolil Michael Winterbottom, naopak dokazují, že adekvátní adaptací Sternova natolik rozsáhlého a komplexního díla jako je *Tristram Shandy*, nemusí být výpravný historický seriál o devíti sériích po osmi epizodách. I kdyby se do nich vešel veškerý děj, neměl by hlavu a patu.

Není proto překvapením, že podobnou adaptační strategií jako Winterbottom zvolil například Joseph Strick v *Odyseovi*.<sup>109</sup> Klíčem ke komplexnímu románu Jamese Joyce se staly vnitřní monology hlavní postavy, které se otiskly do herectví a způsobu snímání. Velmi obdobný model zprostředkování niterných stavů skrze herectví zvolil také Robert Bresson ve filmu *Deník venkovského faráře*<sup>110</sup> podle stejnojmenného románu George Bernanose. Joseph Strick se po *Odyseovi* k adaptační strategii, která vychází spíše z diskursu než příběhu, vrátil ještě jednou. Znovu sáhnul po tvorbě Jamese Joyce a převedl Dedalovo nekonečné dumání prostřednictvím estetizovaných obrazů v dramatické formě v *Portrétu umělce v jinošských letech*<sup>111</sup>. Další příklad je David Cronenberg, který vzal ve filmu *Nahý oběd*<sup>112</sup> surrealisticky chaotický narativ stejnojmenné knihy Williama Burroughse a prostřednictvím fragmentů z Burroughsova života zrekonstruoval svoji verzi románu. Do této skupiny adaptačních strategií by se mohla zařadit i variace na *Odyseu Bratříčku, kde jsi?*<sup>113</sup> Díky zachování epizodické struktury narativu. Tento film může zároveň

---

<sup>109</sup> *Ulysses*, 1967, Joseph Strick

<sup>110</sup> *Journal d'un curé de campagne*, 1951, Robert Bresson

<sup>111</sup> *Portrait of the Artist as a Young Man, A*, 1977, Joseph Strick

<sup>112</sup> *Naked Lunch*, 1991, David Cronenberg

<sup>113</sup> *O Brother, Where Art Thou?* (2000, Coen bros.)

dobře posloužit jako příklad, nakolik je možné využít různé adaptační strategie v rámci jedné realizace. Snímek bratří Coenů by mohl zastupovat i metodu, která využívá k převodu příběh jako podobenství nebo převádí text do obrazů prostřednictvím gest a herectví.

## **Narativ přeložený prostřednictvím fyzičnosti, gest a pohybu**

Herman Melville – Billy Budd // Claire Denis – Beau Travail

### **Morálka v mezní situaci aneb ženský pohled na mužský svět**

Způsob, jakým uchopila ikona moderní kinematografii Claire Denis metaforickou novelu Hermana Melvilla *Billy Budd*, zastupuje typ filmových adaptací, které využívají svůj audio-vizuální potenciál k reprezentaci slova. Vzhledem k tomu, že se většina filmů Claire Denis vyznačuje velkým důrazem na vizualitu, ať už se jedná o emoce, budování charakterů postav nebo dějové zvraty, je to v podstatě přirozený přístup. Adaptační strategie, které Denis volí, se do značné míry podobají velmi volnému překladu, jenž má dva základní aspekty. Základní dějová linie, její struktura, metaforický podtext i inherentní poučení zůstávají zachované. Mění se pouze časoprostor děje a kontext, v němž se příběh odehrává, aniž by to mělo vliv na základní poselství příběhu. Tento dobový a zeměpisný přesun opět dokazuje, nakolik je Melvillův narativ nadčasový, a zároveň režisérce umožňuje uchopit svět slov prostřednictvím obrazu a zvuku. Literární předloha na svém relativně malém prostoru otvírá celou řadu témat, která úsporně tematizuje. Dotýká se sexuality, nevinnosti, lidské osobnosti a její identity, dobra a zla, smyslu pro povinnost, násilí, manipulace a několika dalších myšlenek. Záleží pouze na každém konkrétním čtenáři, jestli bude vnímat pouze děj dobrodružného námořního příběhu z dob napoleonských válek, nebo se sám vymezí k nastíněné problematice. Stejnou volnost poskytuje divákovi i filmová adaptace, která ho na svrchní úrovni přenáší do vojenského výcvikového tábora Francouzských cizineckých legií v africkém Džibuti. Snímek tak lze vnímat jako poetický záznam určitého období v životě skupiny mužů, které několik z nich navždy poznamená, nebo sledovat latentně obsažené motivy převzaté z literární předlohy.



## Válečná loď jako model světa

Mnohoznačné, a hlavně nedokončené poslední dílo Hermana Melvilla, bylo po jeho smrti vydáno v několika variantách. Do rukopisu, který Melville před svou smrtí v roce 1891 nestihl uspořádat, zasáhla nejprve jeho žena. Ta ale nebyla schopna určit, co její manžel na mnoha místech nejrůznějšími přepisy, vsuvkami, poznámkami a přípisy zamýšlel. První kritické vydání vydal profesor Columbijské univerzity Raymond M. Weaver v roce 1924. Následovalo několik dalších vydání, z nichž za nejrelevantnější je považovaná verze Harrisona Hayforda a Mertona M. Sealtsa z roku 1962. Tato informace je důležitá, protože každé kritické čtení a přepis různě vysvětlují a následně akcentují některé motivy a náznaky, k čemuž se vrátím později. Možnosti různého chápání textu jsou obsažené už v okolnostech a způsobu jeho vzniku. Melville se před napsáním *Billyho Budda* na dlouhou dobu odklonil od prozaických útvarů, věnoval se poezii a příběh švarného námořníka se rodil jen pozvolna v průběhu posledních několika roků Melvillova života. Tomu také odpovídá fakt, že novela byla původně zamýšlená jako baladická báseň a součást povídkové sbírky o námořnících. Fascinace mořem a životy mužů, kteří jsou s ním spjatí, ať už jako vojáci, rybáři, obchodníci nebo členové posádky, je pro Melvillovu tvorbu stejně typická jako filozofické úvahy o podstatě lidské osobnosti, identitě a místu člověka ve světě. Původní příběh byl načrtnut v krátké prozaické předmluvě, kde byla zmínka o vypravěči a izolovaném prostředí válečné lodi. Ta měla jako mikrokosmos reprezentovat obecné fungování světa a vytvářet pozadí pro až mytologický střet dobra a zla. V průběhu pěti let pak Melville námět rozšiřoval a upravoval. Věnoval se především třem větším příběhům, které reprezentují postavy Billy Budd, zbrojmistr Claggart a kapitán Vere. Právě v tomto přístupu spočívají rozdíly v uchopení a interpretaci rukopisu. Melville postupně rozvíjel charaktery tří hlavních protagonistů, a když se u jedné něco proměnilo, muselo se to zpětně projevit i na zbylých dvou. Tím, jak Melville těkal od jedné linie k druhé, se mu text pod rukama neustále proměňoval. Každá modifikace vyvolala další a jednotlivá témata a motivy různě pozbývaly a nabývaly na důležitosti.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Melvillovy romány, novely a povídky jsou většinou silně alegorické a řadí se do žánru dobrodružný román – podobenství. Primárně čistě narativní pasáže mají další interpretace, respektive podtext – jsou jimi pozice člověka na úsvitu moderní doby nebo

V dnešní době se běžně považuje za všeobecně uznávanou verzi Hayfordovo a Sealtsovo vydání z roku 1962. Na britskou válečnou loď je v době napoleonských válek převelen švarný námořník Billy Budd. Krásného a nezkaženého mladíka si všichni ihned zamilují, až na krutého a sadistického zbrojmistra Johna Claggarta. Jeho nenávisť vůči Billymu, která možná pramení z jeho potlačované homosexuality, vyvrcholí tím, že chlapec je obviněn z plánování vzpoury. Billy, rozhořčený nespravedlivým nařčením, Claggarta souhrou nešťastných okolností zabije. Kapitán lodi Vere, který sám sebe vnímá ve vztahu k Billymu jako otcovskou figuru, stojí před téměř nemožným rozhodnutím a nakonec mladíka odsuzuje k smrti oběšením. Největším rozdílem mezi verzemi je zachování nebo vypuštění předmluvy a epilogu a s nimi spojená míra filozofického podtextu díla a (ne) jednoznačnosti charakterů.

Ať už zamýšlel Herman Melville jakoukoli finální podobu novely, zanechal po sobě velký fragment natolik plný nejrůznějších významů, že příběh Billyho Budda je stále aktuální a platný napříč časem i pro nejrůznější čtenáře. Možná je to ona nedokončenost, nedorečenost a interpretační otevřenost, která dílo zpřístupňuje. Novela může fungovat jako dobrodružné námořní vyprávění s poučením nebo jako podobenství, které je tak silné právě proto, že není uzavřené a i na úplně základní úrovni „co tím chtěl autor říci“ nejednoznačně vyložitelné. Události, ke kterým na lodi dojde, jsou natolik komplexní, že mohou zastupovat obecné dění ve světě. Stejně tak fungují jednotlivé charaktery, které reprezentují lidi z masa a kostí. Mikrokosmos, makrokosmos a konfrontace dobra se zlem se ukazuje v jedné ze svých variant. V podstatě by se Melvillův *Billy Budd* mohl interpretovat třemi způsoby, které by se daly opřít o tři hlavní

---

celkově povaha lidské existence ve vesmíru, dobro a zlo jako komplementární složky světa i osobnosti, tematizace morálky viny a hříchu nebo civilizovanost divochů versus barbarství civilizace. V Melvillových textech se nezdáka objevuje určitý mikrokosmos jako model světa (posádka lodi, námořníci v exotických lokacích nebo mezi domorodci, určité historické období apod.), který odkazuje k obecnějšímu nebo abstraktnějšímu rámci. Náměty Melville čerpal především ze svých vlastních zkušeností na velrybářských lodích a v americkém námořnictvu. Tyto příběhy mu ale slouží jako odrazový můstek k úvahám nad výše zmiňovanými tématy. Velký vliv měla na Melvilla tvorba Nathaniela Hawthornea, se kterým se přátelil a se kterým se řadí do skupiny tzv. temných romantiků. Právě Hawthorneovými texty, které jsou často podobenstvím, se Melville inspiroval. Takové pochopení Melvillovy tvorby a stylu se otisklo do redigování finální verze chaotického a nedokončeného rukopisu.

postavy. Může to být Melvillův testament o přijetí a odpuštění (Billy Budd, který v závěru latentně homosexuálně orientovanému Claggartovi odpouští, kapitánu Veremu požehná a přijímá svůj osud). Druhá možnost je podobenství o nesmiřitelném zlu, které se živí nevinností a krásou (John Claggart). Případně jde o úvahu nad ambivalencí věcí a nemožností zformovat si ve všech situacích stoprocentně platný názor (kapitán Vere).

Vzhledem k tomu, že Melvillovo dílo je nedokončené a implikovaný autor se nesnaží postulovat jasně vymezená hlediska nebo nastolovat neměnné pravdy, vznikla celá řada různých výkladů. Většina z nich se odvíjí od ústředních motivů a jejich možných přesahů. Hlavní témata, kterých se novela dotýká, jsou násilí, touha, homosexualita, vztah člověka ke své minulosti, protiklad citu a rozumu a další dílčí aspekty. Nemusí jít ovšem pouze o komplexní rozbor narativu, jehož výsledkem je studie nebo odborný článek. Filmové adaptace jsou jasným důkazem toho, že literární dílo lze analyzovat také prostřednictvím jiného umění. Claire Denis vzala látku, která se původně zrodila jako poetická balada o švarném námořníkovi, a vytvořila z ní vizuální báseň, která se svou předlohou v mnoha ohledech koresponduje. *Beau Travail* patří mezi snímky s pomalu plynoucím časem, ve kterých se zdánlivě nic neděje a kde se každodenní skutečnost obnažuje ve své holé podstatě. Děj postrádá klasický dramatický oblouk a otevřený konflikt, ale pod povrchem probublává neodvratně se blížící proměna. Claire Denis důsledně rozptyluje jasné indicie, které by divákovi usnadnily interpretaci příběhu. Samotný děj se štěpí na pečlivě uspořádané výjevy a situace, v nichž význam nese vysoká estetizace a choreografie obrazu. V jednu chvíli je určující celek v prvním plánu obrazu, v dalším okamžiku je to detail v druhém plánu. Zdánlivá nemotivovanost jednání postav představuje komplexní a významný podtext vztahů mezi postavami. Klíčem k porozumění může být jakékoli gesto, věta nebo scéna. Jednoduše řečeno celý film je manifestem fascinace lidským tělem a tím, že i ta nejobyčejnější situace může být nositelem významu ve střetu dobra se zlem. Seržant Galoup (Claggart) slouží ve Francouzských cizineckých legiích pod velením poručíka Bruna Forestiera

(Vere).<sup>115</sup> V nehostinné africké krajině cvičí Galoup skupinu žoldáků a mezi nimi i krásného mladíka Sentaina (Billy Budd). Vzdávající animozita, plynoucí z potlačovaných pudů a vnitřních démonů, nakonec způsobí, že Galoup pošle Sentaina do pouště na jistou smrt. K těmto událostem se Galoup vrací retrospektivně poté, co byl za svůj čin propuštěn ze služby a čeká jej soud.

Intenzivní metafory jinak realistické novely s několika vypravěčovými vsuvkami předurčují způsob, jakým Claire Denis k textu přistoupila. Pro potřeby adaptace zvolila specifický mikrokosmos izolovaného výcvikového tábora a v přeneseném slova smyslu armády, aby vytvořila specificky mužskou a zvláštní verzi světa. Myslím si, že pro uchopení adaptační strategie je důležitý způsob, jakým se autorka odklonila od konce předlohy. Na rozdíl od literárního narativu je závěr filmu velmi nejednoznačný. Sentain, který je filmovým protějškem Billyho Budda, možná umírá na solné krustě rozpálené pouště a možná je zachráněn místními kočovníky. Seržant Galoup, zrcadlový obraz Johna Claggarta, ve finální scéně před epilogem uléhá do precizně ustlané postele s revolverem na hrudi. V epilogu pak freneticky tančí v zrcadlovém prostoru, který značně připomíná africkou diskotéku, kam pravidelně chodíval tančit. Může to být jen vzpomínka, ale také peklo nebo očištec. Ve chvíli, kdy není narativ uzavřený jasným vyústěním, zmenšuje se důraz na morální dilema a posiluje se opozice mezi objektem touhy a překážkami, které před ním stojí. Podrobněji se na tento přístup zaměřím v kapitole *Destruktivní síla sexuality*. Na obecné úrovni se tím v podstatě mění uchopení i pochopení světa jako celku a adaptace se zaměřuje mnohem více na fenomenologické a ontologické otázky, než na problematiku morálky, jak je tomu v předloze. Opět tedy filmové zpracování představuje určitou formu aktualizujícího komentáře, nové čtení a uvedení klasického díla do jiných souvislostí.

Hlavním klíčem k uchopení textu se pak stal princip opakování na několika různých úrovních. Linie vede od drobných každodenních úkonů, přes vojenský dril až po metaforické cyklické opakování času. Z tohoto pojetí vzniká ve filmové adaptaci téměř až epizodická struktura na sebe navázaných dílčích událostí a

---

<sup>115</sup> Odkaz na stejnojmennou postavu ztvárněnou stejným hercem (Michel Subor) ve snímku *Vojáček* Jeana-Luca Godarda jen dokazuje, jak mnohvrstvé mohou být filmové adaptace na ose kontextu a kulturních odkazů.

výjevů. S tím souvisí také vysoká míra estetizace, která je pro tvorbu Claire Denis příznačná. I ty nejobyčejnější drobnosti a činnosti mají svůj půvab a hlavně smysl v rámci většího celku. Denis se vždy zajímala o lidské tělo, jeho pohyby a touhy. Orientace na tělesný pohyb a projevy těla jsou ve spojení s opakováním tenkou červenou linií, která propojuje Melvillův původní text a jeho filmovou adaptaci. Repetice a jejich rytmus postupně ustavují poměr sil mezi třemi hlavními postavami v oddílu cizinecké legie. Vzájemné pohledy i těla samotná určují, zda se jedná o funkci v rámci narativu nebo o projev touhy či náklonnosti po obsahové a významové stránce. Rytmické pohyby tančících těl na diskotéce pak vyvolávají dojem vlnícího se moře a kolébající se lodi.

## Potenciál antické tragédie

Jakkoli je Melvillův *Billy Budd* svým rozsahem úsporný novelistický narativ, jeho přesah jako alegorický pohled na odvěký souboj dobra a zla má atributy antické tragédie. Hrdina se dostává mezi mlýnská kola nevyhnutelného osudu a každý jeho krok neodvratně směřuje k jeho předem určené záhubě. Každý pokus o boj je marný, protože osud antického hrdiny je předem určený. Jeho vůle v tomto ohledu nehraje žádnou roli. Jediné, co může udělat, je, že se se svým údělem smíří. Podobně jako to těsně před svou smrtí učinil švarný námořník. Billy Budd je v tomto ohledu velmi podobný postavě kapitána Achaba. Nicméně zatímco nesmiřitelný nepřítel *Bílé velryby* působí z žánrového hlediska téměř romanticky, tragický osud Billyho Budda nese jasné rysy realismu. Pád hrdiny může mít různé podoby. V případě Billyho Budda se jedná o tragický osud, který předznamenává ztrátu ráje. A pokud by Claggard mohl být interpretovaný jako biblický had pokušitel, opět by dosáhl svého, i když tentokrát za cenu, kterou nezaplátil tím, že se bude po všechny dny svého života plazit v prachu, ale svou smrtí.<sup>116</sup> Postavu Claggarda je možné interpretovat jako zlo, které se živí nevinností. Billyho osud je jasně určený od začátku. V závěru kapitán Vere zaváhá, zda neupřednostnit lidskost nad psaným právem. Z podstaty jeho postavy se ale dá předem tušit, že se rozhodne pro zákon, ne pro to, co by bylo z hlediska vyšší spravedlnosti správné.

Také samotný kapitán Vere představuje prototyp antického hrdiny, i když pozdějšího typu, než je Billy Budd. Je mu sice dána volnost se svobodně rozhodovat, ale přesto všechny jeho osudové volby končí nevyhnutelně tak, jak bylo předurčeno. Kapitán Vere ví, že jakékoli jeho rozhodnutí vyústí tragickým koncem. Jako kapitán lodi se musí rozhodnout, zda za zabití nadřízeného důstojníka popravít podle platných námořních zákonů nevinného muže, nebo odhalit spiknutí, označit incident jako nehodu a riskovat ztrátu autority. Na osobní úrovni má pak jeho rozhodnutí ještě další rozměr. Kapitán Vere, si musí vybrat, jestli se zachová podle vyššího morálního principu, i když tím ohrozí svoje postavení, nebo uposlechne daných zákonů, přestože ví, že nejsou

---

<sup>116</sup> Bible byla v Melvillově době stále ještě značně vlivný způsob, jak lidé rozuměli světu. Biblické texty nejsou záznamem historických událostí, ze kterých bychom si měli vzít ponaučení. Jsou to mytické, archetypální příběhy, které fungují jako podobenství.

správné. V příběhu je naznačeno, že kapitán Vere měl možnost Billyho vysadit na pevnině a předat případ civilnímu soudu, který by jej pravděpodobně posoudil o něco mírněji než vojenský tribunál. Fakt, že si kapitán Vere vybral to větší ze dvou zel, dokazují i jeho trýznivé výčitky. Právě díky rozporu mezi zákonem a lidskostí nabývá narativ rozměr antické, a pokud přirovnáme Vera a Billyho k Abrahámovi a Izákovi, i biblické tragédie. Tento fakt ještě umocňuje implikovaný autor, který ústy jedné z postav poznamenává, že závist (kterou zřejmě vůči Billymu Claggard pociťoval), je všeobecně považována za ještě horší zločin, než kriminální přestupky.

V tomto ohledu neaspíruje filmová adaptace na potenciál velkolepé a nadčasové tragédie. Přebírá z ní ale motiv toho, že existuje osoba či entita, která může podle své vůle nakládat s osudem druhého. V případě filmu se jedná spíše o soukromou historii jednoho života, respektive jeho části. Sentain se podobá tragickým antickým hrdinům v tom, že nemá proti svému seržantovi v podstatě žádnou šanci. Nicméně jak už jsem zmiňovala v úvodu, pozměněné vyústění příběhu a důraz na fyzično akcentuje spíše fenomenologickou a ontologickou stránku než morální aspekt. Nadčasové podobenství tak získává jasné obrysy konkrétního případu. Pokud se ještě na chvíli podržím fenomenologické terminologie, Galoup není schopen jisté formy epoché. Nedokáže se zdržet apriorních předpokladů a Sentaina vnímat jinak, než v intencích dojmů a pocitů, které v něm krásný mladý muž vyvolává. Toto tvrzení by se dalo doložit scénou, kdy se Galoup snaží Sentaina očernit u plukovníka Forestiera. Ten ho odmítá slovy, že nikdo nemá rád donašeče, zvláště pokud existuje důvodné podezření, že se jedná o pomluvu. Forestier samozřejmě nereagoval v intencích fenomenologie, ale na úrovni hodnot cizinecké legie. To přesto nic nemění na faktu, že Galoup nepochyboval o podobě, v jaké se mu v té chvíli Sentain jevil.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> V momentu, kdy Galoup potajmu následuje svou posádku na celonoční pijatice ve městě, silně připomíná ústřední postavu novely Thomase Manna, cholerou stíženého Gustava von Aschenbacha i scénu z Viscontiho filmové adaptace *Smrti v Benátkách*. Také Aschenbach zastižený Tadziovou krásou, která v něm probudila potlačovanou homosexualitu, vnímal spíše svou představu než fenomén samotný.

Na této úrovni dochází k ještě jednomu zajímavému posunu mezi předlohou a adaptací. Literární předobraz Galoupa John Claggart ani v nejmenším nepocítil stín výčitky. To byl part kapitána Vera. V tomto ohledu se v adaptaci do jisté míry postava literárního zbrojmistra a lodního kapitána propojují, jakkoli má každý z nich svého filmového představitele. Funkce postavy plukovníka Forestiera spočívá vlastně pouze v tom, že Galoupovi nastavuje zrcadlo, aby dokázal skutečnost nazřít i z jiného úhlu pohledu. Nicméně ve své roli selhává. V momentu, kdy Galoup posílá Sentaina na kárnu výpravu do pouště, o které ví, že díky poškozenému kompasu bude pravděpodobně smrtelná, neprojevují se u něj žádné známky dilematu nad těžkým morálním rozhodnutím. Výčitky a schopnost zdržet se apriorního úsudku přicházejí až později. Jedním z možných vysvětlení, proč došlo k prolnutí obou literárních předobrazů, je potřeba zachování vypravěčské linie, rámování příběhu a podtržení homoerotických a homosexuálních motivů, čemuž se budu věnovat v dalších kapitolách.

Přestože filmová adaptace nemá atributy klasického hrdinského příběhu, podařilo se jí uchovat si nadčasovost jiným způsobem. Stále je to alegorie, která je přenesena do fyzických intencí lidského světa. Do velké míry ale pozbývá motiv souboje dobra se zlem, v němž se temná strana živí světlem, krásou a spokojeností. I tak zde ale zůstal zachovaný romantismus i realismus, který je zmiňovaný v úvodu této kapitoly a který představuje pojitko mezi některými postavami. V rámci adaptační strategie nahrazuje literární metaforu fyzická i metafyzická podoba a projevy lidského těla. Síla filmové adaptace vychází z kompozice scénických záběrů, jejich vnitřní organizace, vzájemné propojenosti či kontrapunktu a z důrazu na smyslnost a estetiku fascinující mužnosti. Ženský pohled na mužské tělo a maskulinní svět v sobě střídá téměř snové sekvence, dokumentární záběry a scénické obrazy evokující baletní vystoupení. S výjimkou několika úsporných dialogů a Galoupových promluv je obrazy vyjádřeno téměř vše, co je v předloze vylíčeno slovy. Popisy netradiční krásy Billyho Budda se zrcadlí v Sentainově tváři a pohybech v kombinaci s pohledy, které se na něj upírají. Dynamika čistě mužského kolektivu je vyjádřena prostřednictvím estetizovaných fyzických aktivit, kterými vojáci v rámci každodenního vojenského drilu procházejí. Vnitřní napětí mezi Galoupem a Sentainem kulminuje v souboji



muž proti muži, který mnohem více než krvavou bitku evokuje scénický tanec. Harmonickou i drsnou povahu moře zprostředkovávají až pohlednicové výjevy pouště, kde se z času na čas rozproudí život. Momenty, v nichž literární vypravěč popisuje scény anticipující budoucí události a vytváří tak napětí, jsou otisknuté do scén z diskotéky. Vysoká míra estetizace a zobrazování těla jako uměleckého díla pak v přeneseném smyslu zprostředkovává i antický ideál krásy lidského těla.

## Destruktivní síla sexuality

Rozbor témat obsažených v Melvillově novele se neobejde bez zřetele na více i méně slyšitelné tóny mužské intimity, blízkosti, erótu, touhy a v neposlední řadě homosexuality. V rámci jedné interpretace, kterou sice literární teorie zavrhuje, ale reální čtenáři jí bývají často ovlivněni, hraje svou roli instituce reálného autora. Napříč celým Melvilovým dílem se objevují odkazy na emocionální i fyzické vztahy mezi muži.<sup>118</sup> V mnoha případech mají podobu bratrství, vzájemného propojení dvou duší na úrovni přátelství a hlubokého porozumění. Těžko soudit, nakolik jsou takové vztahy podmíněné homoerotickými aspekty a nakolik je způsobuje fakt, že život mužů na velrybářských nebo vojenských lodích té doby závisel na vzájemné důvěře. Mnohem zásadnější otázka pak zní, zda sexualita a bratrství drží muže pospolu a při životě, nebo naopak zaběhnutý řád věcí ruší. V případě *Billyho Budda* platí zjevně druhá možnost.

Claggart je v novele vypravěčem vylíčen jako zlý, od přírody zkažený charakter. V dnešní terminologii bychom jej mohli pro jeho krutost, manipulativnost, nedostatek sociálního citění, a neschopnost výčitek či empatie nazvat psychopatem nebo sociopatem. Většina teorií, které se Melvillovým textem zabývají, obecně přijímá předpoklad, že zbrojmistr Claggard je Billym eroticky přitahován víc, než je mu samotnému příjemné a je ochoten si připustit. Tuto teorii zajímavým způsobem obohacuje Eve Kosofsky Sedgwick, jedna ze zakladatelů queer studies v knize *Epistemology of the Closet*.<sup>119</sup> Homosexualita byla vnímaná jako mravní zkaženost nebo hřích proti přírodě, něco zakázaného a dodnes je nezřídka považovaná za nepřípustnou deviaci od normy. Zvrhlost po morální stránce pak tautologicky vysvětluje hypotetickou „zvrhlost“ Claggartových sexuálních tužeb a naopak. Je to zacyklený kruh, kdy je člověk

---

<sup>118</sup> Traduje se, že je to vliv Melvillova pobytu u kmene polynéských domorodců, pro které byla homosexualita společensky přijatelná. Jeho údajnou homosexuální orientaci má pak stvrzovat i vztah k Nathanielu Hawthornovi, který mu byl vzorem, mentorem a blízkým přítelem. Ať už to bylo s Melvillovou orientací jakkoliv, v jeho románech hraje vzájemná náklonnost mezi muži velkou roli.

<sup>119</sup> SEDGWICK, Eve Kosovsky. *Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles: University of California Press, 1990, s. 91–130.

z podstaty špatný, což způsobuje jeho zkaženost, která je příčinou jeho špatnosti, která vyvolává jeho zkaženost a tak stále dokola. Sedgwicková se také pozastavuje nad vypravěčovými neurčitými a dvojsmyslnými popisy zbrojmistrova charakteru, díky nimž Claggarta rozeznává jako jednoznačně homosexuálně orientovaného muže. Myslím si, že taková interpretace může být sice pravdivá, ale příliš jednosměrně zaměřená. K tomuto tématu se obsáhleji vrátím při analýze vypravěče, jeho postavení a celkové roli v narativu. Eve Sedgwicková jde v rámci ideologického rozboru textu ještě dál a ve všeobecném strachu ze vzpoury na lodi rozpoznává obecně rozšířenou homofobii. To už je podle mého názoru zbytečná nadinterpretace, která má uplatnění spíše v kontextu genderových a queer studií, než aby přispívala k pochopení textu samotného.

Mnohem podnětnějším příspěvkem na úrovni mužských vztahů by mohl být spíše postoj kapitána Vera k Billymu. Vztah otec – syn je specifická forma mužské intimity, která má mnoho podob a může oscilovat od bezproblémového a přirozeného vztahu po patologické projevy. Hvězdný kapitán Vere je pomyslným otcem posádky a k nově příchozímu mladíkovi si vytvoří až otcovské pouto. Mimo jiné i proto, že je Billy nalezenec, který svého pravého otce nikdy nepoznal. Fakt, že byl Billy jako novorozeně nalezen, může spolu s netradiční krásou evokovat dojem jeho nadpozemské povahy. Jak už bylo řečeno výše, Billy Budd je hrdina, který odkazuje na ztrátu ráje. Finální rozhodnutí kapitána Vera je pak nejen o to těžší, ale také lépe vykresluje charakter jeho postavy. V současném světě, kde mizí stereotypy patriarchálně orientované společnosti a otevřeně se mluví o krizi mužské identity, by šlo jistě o zajímavou analýzu. Ve filmové adaptaci ale není tento aspekt příběhu příliš zohledněn, a tak jej nebudu dále rozvíjet.

Filmová adaptace motiv mužské sexuality v kontextu individuálního prožitku i zobrazovaného či viděného objektu, silně vyzdvihuje. Nečiní tak ovšem za účelem skandalizace nebo laciné lechtivosti. Naopak, jde o pohled vysoce estetický, který kombinuje řadu aspektů. Adekvátně předloze zde vzniká tenze z protichůdných a často i protikladných sil. Postupná gradace příběhu je vybudována na napětí mezi disciplínou a touhou, impulzy a pulzy (ve smyslu

zřetězené akce) a zákonem či pravidly a přirozeností. Filmová adaptace potlačuje slovo i dějovost a vyzdvihuje vizuální stránku, čímž zmiňované opozice povyšuje na základní životní princip – nádech a výdech. K této interpretaci přispívá i závěrečná scéna před epilogem, která končí záběrem na tepající žílu na Galoupově paži. Předpokládanému konceptu odpovídá také formální struktura filmu, v němž se střídají pasáže Galoupa v Paříži a události v Džibuti. Opět, nádech a výdech, akce a reakce. Claire Denis se zaměřuje především na „řeč těl“, která tvoří ve spojení s použitou hudbou intenzivní dojem. I přesto, že se vyprávění z velké části odehrává skrze gesta, pohledy, atmosféru a nedořečené, paralely k literární předloze jsou jasně patrné. Samotné úseky z Džibuti pak mají ještě svou vlastní dynamiku. Pravidelně se zde střídají rutinní úkony, jako je věšení a žehlení prádla nebo příprava jídla, vojenský trénink a volný čas. Whitmanovsky elektrická těla se pohybují ve zpomaleném rytmu tai-chi, prudkých bojových výpadech nebo nehybně stojí na horkém slunci při testu odolnosti. Mužská těla jsou tu zobrazená jako křehká i zocelená. Komponovanými záběry tak adaptace ukazuje prostřednictvím pohybů a obrazů to, co je v literárním narativu vyjádřeno slovy.<sup>120</sup>

Galoup v tomto ohledu v sobě nese Claggartův vnitřní rozpor mezi tím, co by chtěl, a tím, co se patří, a Verův konflikt mezi vyšším principem a zákonem. V postavě Galoupa se pak objevuje ještě jedna tenze skrývající se na hranici povinnosti a emancipace. Reprezentují ji právě prostřihy mezi jeho úvahami a vzpomínkami na minulost. Jedna z možných interpretací postavy Claggarta spočívá v tom, že by mohl být psychopat nebo sociopat. Galoup tento aspekt reprezentuje jen z části, když posílá Sentaina do pouště. V přítomnosti pak ale svého činu hluboce lituje, i když do určité míry jen proto, že si tím zničil svou vojenskou kariéru. Nicméně důležitý je fakt, že ve svých úvahách nejen zpytuje svědomí ohledně svých činů, ale přemýšlí i sám o sobě. Hned v úvodu si píše do deníku, že není uzpůsobený pro život v armádě, ani pro běžný život. Tím dává poměrně jasně najevo, že nebyl schopen se chovat v rámci svých povinností a

---

<sup>120</sup> Intermediální kontext adaptace navíc podtrhují použité hudební pasáže z opery *Billy Budd* Benjamina Brittena. I zde by se mohl najít odkaz na homosexualitu, vzhledem k tomu, že Britten byl gay a tyto aspekty možné interpretace do opery cíleně a viditelně zakomponoval.

nedokáže se ani emancipovat. Otcovský aspekt mužské intimity filmová adaptace téměř úplně vynechává. Staví jej pouze na úroveň hodnot legionářů, které reprezentuje poručík Forestier. Zřejmě jediný odkaz na literární předlohu spočívá ve scéně, kdy se poručík zeptá Sentaina na jeho původ. Podobně jako Billy Bud byl Sentain nalezen a nemá žádnou minulost. Forestier ještě jednou odkáže k předloze slovy, že to byl alespoň hezký nález, a tím je tento motiv uzavřený.

Adaptační strategie *Beau travail* je uplatňována především prostřednictvím obrazů, v nichž hraje důležitou roli zobrazování těla. Tato metoda je zdůrazněna do té míry, že v určitých aspektech odpovídá fenoménu „slasti z dívání se“<sup>121</sup>, jak jej pojímá Laura Mulvey ve své feministicky zaměřené teorii. Vzhledem k tomu, že v adaptaci jde o ženský pohled na mužské tělo, ideologicky zaměřená analogie se zdá na místě. Cíleně opomím teze o pasivitě a aktivitě ženských a mužských postav i o obsedantních a patologických projevech. Zaměřuji se pouze na základní rovinu uspokojení pudů prostřednictvím dívání se, která je aplikovaná na postavu Galoupa. Ten si nemůže pomoci, aby Sentaina nesledoval. Uvědomuje si, že jeho pohled ostatní vidí a stydí se za něj. Právě ona očividná slast z dívání, která je společensky či osobně nepřijatelná, se postupně transformuje v nenávist vůči objektu pohledu. V tom spočívá další přínos filmové adaptace k původnímu textu. Claggart je od počátku ztělesněné zlo. U Galoupa se zlo postupně vynoří díky touze, se kterou si neumí poradit.

---

<sup>121</sup> MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. Iluminace. 1993, roč. 5, č. 3.

## Uvnitř narativu

Velmi zajímavou roli má v Melvillově narativu vypravěč. Na první pohled se tváří jako anonymní, objektivní, vševědoucí třetí osoba, která se děje neúčastní, jen pozoruje. Postupně se ale začíná ukazovat, že je to s ním trochu jinak. Pro postavy v narativu je sice neviditelný, ale především proto, že se s nimi na palubu nenalodil, pokud s nimi kdy stál na břehu. Následně se dozývá, že není ani všudypřítomný a vševědoucí. Nezná všechny detaily příběhu a jeho znalosti jsou v tomto ohledu omezené, aniž by vysvětlil, odkud příběh Billyho Budda zná. Pripomíná trochu středověké minesengry a trubadúry, z jejichž ústně předávaných písní postupně některé části zmizely a jiné zase přibyly. Tato má poněkud rozkročená domněnka by mohla být podložena tím, že původně zamýšlel Melville příběh otisknout do formy baladické poémy. Podobně jako u potulných pěvců, ani u tohoto vypravěče v podstatě nejde o objektivitu a pravdu, ale o příběh a jeho poselství.

Asi nejsilnějšími příklady vypravěčovy nevědomosti a nepřítomnosti v ději jsou dvě situace. V první jde o vypravěčovu neschopnost nebo neochotu blížeji objasnit, proč Claggard Billyho tak bytostně nenávidí, a objasnit podstatu a minulost dvou ústředních postav. Pouze spekuluje, předkládá své domněnky a teorie, ale nakonec konstatuje, že pro něj i posluchače zůstanou oba protagonisté záhadou. Herman Melville v tomto ohledu volí přístup typický pro řadu klasických amerických literárních děl, na kterém je patrný vliv a kontext americké historie. Postavy často nemají minulost, protože na ní nezáleží, nebo proto, že nemůže být odhalena. Vynořují se ze vzduchoprázdna, a tím ukazují, že jediné, na čem v rámci konkrétního narativu záleží, je to, kým jsou teď a kam směřují. Jedná se o díla, v nichž jednání postav nedefinuje jejich minulost, jako je typické například pro *Sofiinu volbu*, ale o možnost otevřít ve svobodném Novém světě jinou kapitolu svého života nebo v tomto ohledu fatálně selhat.

Druhý moment nastává ve chvíli, kdy jde kapitán Vere do kajuty Billymu oznámit rozsudek smrti. Vypravěč neopomene podotknout, že nikdo nemůže vědět, co se odehrálo za zavřenými dveřmi, a opět nabídne několik svých hypotéz. Takový přístup vytváří zajímavý efekt. Tím, že se vypravěč přiznává k subjektivitě a k tomu, co neví, umocňuje dojem objektivního pohledu

v momentech, v nichž příběh zná. Sám tak posiluje roli spolehlivého vypravěče, kterým vlastně ve skutečnosti není. Navíc je ve své strategii poměrně nekonzistentní. Hned na samotném úvodu otvírá vypravěč svou promluvu v ich-formě slovem „já“ a přidá pár strohých informací o své osobě, kterými zřejmě legitimuje své právo příběh vyprávět. Zároveň se tím pasuje na limitovaného vševědoucího vypravěče. V tomto ohledu se zdá, že implikovaný autor používá vypravěče jako nástroj, a volí taktiku, kdy vypravěči některé pasáže z děje nebo dokonce myšlenky postav ukazuje a jiné ne. Implikovaný autor tak činí zřejmě proto, aby mohl vytvářet auru tajemna kolem podivné a cizí figury Claggarta. Sám vypravěč několikrát uvádí, že se snaží načrtnout jeho charakter, ale přesný celkový obraz mu uniká. Zároveň na několika místech doplňuje vyprávění drobnými historkami ze svého života, které mají nastínit, jaké má životní zkušenosti, postoj ke světu a tím pádem i k příběhu Billyho Budda. V intervalech přeskakuje z minulosti do přítomnosti, od příběhu Billyho Budda k svým vzpomínkám. Možná i proto byla jedna z variant podtitulu novely „an inside narrative“, přeloženo jako vložený narativ, příběh v rámci příběhu anebo přeneseně vnitřní příběh.

Různé verze postupně se rozrůstajícího rukopisu měly v některých momentech předmluvu a doslov, v jiných s přibývajícými motivy a postavami epilog a prolog mizely. V současné době uznávaná oficiální verze Melvilovy novely orámovaná není. V poznámce zmiňovaná opera Benjamin Brittena i filmová adaptace prolog a epilog vtahují zpátky do hry. Vložený narativ nebo příběh v příběhu totiž usnadňují práci s vypravěčem, jehož existenci lze v literárním diskursu ukázat výrazně jednodušeji než ve filmu nebo v opeře. Tím, že jsou ve filmové adaptaci použity hudební motivy z opery, dává Claire Denis najevo, že si je vědoma způsobu, jakým lze vypravěče zachovat. Ať už je to záměr nebo náhoda, opera i film mají několik dějství s mezihrami, které svírá předehra a dohra. Orámování děje zde umožňuje personifikaci vypravěče, aniž by se zcela vytratil dojem objektivity jakoby snímané okem kamery.

V literárním narativu je vypravěč do určité míry vševědoucí a není součástí diegetického světa příběhu, který vypráví. Oproti tomu Galoup, jehož voice-over

provází diváka dějem, představuje typ přímého vypravěče, který je v narativní rovině intradiegetický a svým vztahem k příběhu homodiegetický. Kombinuje se v něm několik druhů vypravěčů, kteří jsou hlavními hrdiny a vypravěči svých příběhů, i těmi, u kterých není vyprávěcí entita ztotožněná s prožívající. Toto zmnožení vypravěčů ukotvených v jedné osobě velmi dobře koresponduje s povahou literárního vypravěče, který je na jedné straně téměř vševědoucí a na straně druhé sám sebe usvědčuje ze subjektivity. Nejlépe to popisuje Galoup, který v úvodu konstatuje, že na úhlu pohledu vždy záleží. Oproti literárnímu vypravěči, který je zároveň anonymním hlasem, má Galoup tvář a identitu. Pravdivost jeho úvah a spolehlivost vzpomínek je možné ověřit nebo vyvrátit v sekvencích, které se vrací k tomu, co se „skutečně“ odehrálo. Povětšinou je tím jeho důvěryhodnost posílena. Flashbacky do minulosti jsou ale po obrazové stránce obrazy tak snové, že není jisté, jestli to nejsou jen Galoupovy halucinace nebo vizualizované osobní vzpomínky. Ostatně to také sám konstatuje. Vzpomínky jsou jen obrazy v jeho hlavě, nic z toho už není realita. Funguje na stejné bázi jako literární vypravěč, u kterého je těžké rozeznat, co je pravda a co vlastní narativ. Nemožnost jednoznačného oddělení samotného děje a vyprávění v adaptaci reprezentují vizuální sekvence z minulosti. Ty jsou navíc samy o sobě nejednoznačné, co se jejich významu týče. K tomu přispívá i střih, který záběry Galoupova vyprávění a minulosti spojuje na základě stejných činností, jako je například žehlení košile, věšení prádla nebo jízda autobusem. V literárním narativu existuje několik mezer (viz klíčová scéna za zavřenými dveřmi kajuty), které si musí čtenář sám doplnit. V tomto ohledu dovádí filmová adaptace Iserovu teorii čtení<sup>122</sup>, která pojednává o čtenářské a potažmo i divácké přirozené tendenci vyplňovat narativní mezery, do mnohem větších detailů. Galoup přeskakuje z minulosti do přítomnosti a od vyprávěného příběhu k sobě podobně jako Melvillův vypravěč. Audiovizuální médium pak umožňuje tento princip zdvojit prostřednictvím elips mezi obrazovými pasážemi, které navíc spíše vyvolávají emoce, než že by zprostředkovávaly děj. Přesto působí příběh filmové

---

<sup>122</sup> Prázdná místa, díky kterým se v divákově či čtenářově mysli střetávají fragmenty příběhu nebo různé úhly pohledu, slouží jako platforma pro kauzální zřetězení, bod, ve kterém vstupuje text do představivosti a místo, kde na příběh recipient aplikuje své zkušenosti a znalosti. Jedná se v podstatě o techniku střihu a montáže, díky které se z čtenáře / diváka stává spoluautor na vytváření významu. (ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009, s. 83.)



adaptace a plynutí obrazů téměř bezmezerovitě především díky nápadité a téměř taktilní kameře, citlivému střihu a vynalézavému propojení obrazu se zvukem.

## Shrnutí adaptační strategie

Není pochyb o tom, že se do podoby filmové adaptace *Beau travail* Melvillovy novely *Billy Budd* otisknul charakteristický rukopis Clarie Denis, který se vyznačuje především silným důrazem na vizualitu, estetiku a fenomén lidského těla. Nicméně právě její typický styl se ukázal jako vhodně zvolená adaptační metoda a *Beau travail* představuje silného zástupce adaptačních strategií, které se orientují na převod slova do audiovizuální podoby. Jedná se o formu překladu, u kterého nezáleží na tom, co zůstane z původního narativu zachováno a co se vytratí. Důležité u něj je, jak jsou slova transformována do obrazů. Tento typ adaptací se vyznačuje vyvoláváním emocí a pohnutek, zobrazováním charakterů postav nebo budováním dramatickosti děje prostřednictvím audio a vizuálních vjemů a jejich kompozice. Literární předloha obsahuje vedle poměrně jednoduchého příběhu řadu nosných témat. Ve filmové adaptaci je kladený důraz především na fatální tragičnost jedné události, spodní (homo)sexuální proudy a dílčí výsek reality, která reprezentuje celé universum. Audiovizuální povaha filmu zde přispívá k uchopení poměrně složité postavy literárního vypravěče a anonymní hlas, který se nechce nechat odhalit, vkládá do úst ústřednímu protagonistovi. Ambivalentní signály, které dává čtenáři literární vypravěč, jsou v adaptaci využity ke ztvárnění Galoupova vnitřního boje a pochybností. Patrné je to hlavně v závěrečné scéně, která funguje jako epilog. Galoup, podobně jako jeho předobraz, je uvězněn v donekonečna se opakující minulosti, která každým opakováním ztrácí původní kontext. Tento přístup, spolu s důrazem na fyzické i estetické aspekty lidského těla, proměňuje Melvillovo podobenství o střetu dobra a zla. Základní motiv morálního rozměru stále zůstává přítomný, ale posouvá se více do fenomenologické a ontologické dimenze. Existují filmy, které se dokážou vyjadřovat beze slov a vyprávět pouze obrazem. *Beau Travail* k nim bezpochyby patří a síla tohoto filmu je o to větší, že se jedná o adaptaci literárního textu, ke kterému přidává nový aspekt čtení a ztvárnění. V tomto ohledu je také nutné zmínit kameramanskou legendu a dvorní spolupracovnici Claire Denis Agnès Godard, která se zásadní měrou na přetavení slov do obrazů podílela.

Adaptační strategie, která se snaží uchopit text a slovo primárně prostřednictvím obrazů a vizuality je oproti jiným procesům poměrně náročná a

přináší s sebou řadu potenciálních rizik. Jedno z největších nebezpečí spočívá v přílišné doslovnosti obrazů a mechanické ilustraci textu, neinvenční eklecticismus, případně tenká a snadno překročitelná hranice mezi estetizací a kýčem. V době stále výkonnějších technologií a digitálních médií je snadné propadnout možnostem speciálních efektů. To se například stalo osudné snímku *Muž bez stínu*.<sup>123</sup> Paul Verhoeven vychází z vědeckofantastického románu H. G. Wellse *Neviditelný muž*, který už před ním inspiroval řadu filmových i komiksových adaptací, včetně kultovního snímku *Neviditelný muž* Jamese Whalea.<sup>124</sup> Při natáčení filmu byla použita celá řada komplikovaných speciálních efektů, které sice snímku vynesly nominaci na Oscara v této kategorii, ale naprosto zastínily zbytek filmu, včetně morálního rozměru příběhu. Na sílu obrazové a zvukové pompéznosti vsadil Baz Luhrmann ve své variantě klasického románu F. S. Fitzgeralda *Velký Gatsby*.<sup>125</sup> Co se obsahu příběhu týče, jedná se o doslovnou adaptaci, která ale oživuje známý příběh frenetickým tempem jazz age, extatickými tanečními výstupy, do detailu propracovanými kulisami, kostýmy a šperky a barevnými stylizovanými obrazy. Luhrmannův snímek *Velký Gatsby* vybírám záměrně hned ze dvou důvodů. Za prvé je to ukázka filmové adaptace, která svým rozporuplným přijetím ukazuje na opodstatněnost kulturálního přístupu v rámci adaptací. Podle některých kritiků šlo pouze o opulentní, ale bezduchou vizualizaci literární předlohy, podle jiných se jednalo o nové čtení, které Fitzgeraldovu novelu obohatilo prostředky filmové řeči. Za druhé lze na *Velkém Gatsbym* dobře prezentovat pružnost a prostupnost hranic jednotlivých adaptačních strategií. Jen velmi těžko se určuje, jestli patří mezi typy adaptací, které ve svých strategiích vycházejí z herecké a fyzické akce, podobně jako *Beau Travail*, nebo se opírají především o audio-vizuální postatu filmu a specifika filmové řeči, jak ji prezentuji níže na komparativní studii novely a adaptace *Jonathan Livingston Racek*. Dělicí linie by se podle mého názoru mohla vést po fyzickém těle a projevu, které fungují jako metafora, ztvárnění a uchopení příběhu, a jež reprezentuje právě komparativní studie převodu novely *Billy Bud* do filmu *Beau Travail*. S ohledem na tuto tezi by do stejné kategorie

---

<sup>123</sup> *Hollow Man* (2000, Paul Verhoeven)

<sup>124</sup> *Invisible Man, The* (1933, James Whale)

<sup>125</sup> *Great Gatsby, The* (2013, Baz Luhrmann)

adaptačních strategií mohly patřit pečlivě choreograficky pojaté a fyzickou stránku zdůrazňující snímky, jako je Malickův *Nový svět*<sup>126</sup> (Pocahontas), Tarkovského *Stalker*<sup>127</sup> (bratři Strugačtí – *Piknik u cesty*), Kubrickovo *Osvícení*<sup>128</sup> (Stephen King – *Osvícení*) nebo naopak se surrealističností hraničící filmy, mezi něž by se dal zařadit Gedeonův *Návrat Idiota* (F. M. Dostojevskij – *Idiot*), Michálkova *Amerika*<sup>129</sup> (Franz Kafka – *Nezvěstný*) nebo Juráčkův *Případ pro začínajícího kata*<sup>130</sup> (Jonathan Swift – *Gulliverovy cesty*).

---

<sup>126</sup> *New World, The* (2005, Terence Malick)

<sup>127</sup> *Stalker* (1979, Andrej Tarkovskij)

<sup>128</sup> *Shining, The* (1980, Stanley Kubrick). Tato adaptace, která vypovídá o selhávajícím spisovateli, destruuje slovo jak po formální, tak i obsahové stránce.

<sup>129</sup> *Amerika* (1994, Vladimír Michálek)

<sup>130</sup> *Případ pro začínajícího kata* (1969, Pavel Juráček)

## Slovo vykreslené obrazem a zvukem

Richard Bach – Jonathan Livingston Racek // Hall Bartlett – Racek Jonathan Livingston

### Sám proti všem: seberealizace v totalitě

Slavné alegorické podobenství Richarda Bacha *Jonathan Livingston Racek* a jeho filmové ztvárnění *Racek Jonathan Livingston* jsou typickým příkladem toho, jak kontext, okolnosti a vnější vlivy mohou ovlivnit nejen výslednou podobu adaptace, ale i její přijetí nebo odmítnutí. Snímek Halla Bartletta je z jednoho úhlu pohledu téměř doslovnou adaptací a vizualizací původní látky. Příběh je totožný a vybrané dialogy a vnitřní monology jsou v podstatě zkrácené pasáže textu. Na druhou stranu způsob, jakým byly obrazy vizualizované, je velmi neotřelý a inovativní. Snímek *Racek Jonathan Livingston* by se dal v podstatě považovat za přírodopisný dokument mapující etologii mořských racků a zároveň je to poetická, místy až sentimentální vizuální báseň. Svým způsobem se jedná o alegorii podobenství nebo metaforu na druhou. U tohoto filmu se také ukazuje, že sledování některých adaptací přeci jen vyžaduje nebo předpokládá znalost literární předlohy. Bez kontextu se velmi snadno může proměnit krása v patetický kýč, melancholie v ukňouraný sentiment a z filozofického rámce se stávají prázdné blahosklonné řeči. Není divu, že diváci se rozdělili na dva tábory.<sup>131</sup> Někteří považují adaptaci za nevšední umělecké dílo, které vzdává hold

---

<sup>131</sup> Myslím si, že rozporuplnost divácké recepce způsobila i samotná podstata alegorie. Literární styl, připomínající svým působením symbol, představuje formu prezentace díla ve dvou plánech. První rovina je zjevná a doslovná. Spolu s ní se paralelně odvíjí rovina druhá, která není na první pohled patrná. Její význam či smysl je skrytý a adresát musí nalézt určitý klíč, díky němuž lze druhý plán dekodovat. Nejčastěji se tento klíč nebo alespoň vodítka k porozumění nacházejí v první rovině nebo ve spojnicích, kterými jsou oba plány protkané. Čím více styčných bodů se nachází mezi oběma plány, tím je snazší kompletně uchopit skryté významy a poselství. Porozumění pak také z velké části závisí na činnosti adresáta a jeho schopnosti abstrahovat od konkrétního vyprávění k obecným tvrzením. Svým způsobem se jedná o druh mentálního překladu. Pokud se adresátovi nepodaří rozklíčovat skryté sdělení, může působit první rovina nesrozumitelně respektive banálně.

svojí předloze, jiní ho odsuzují jako nudný a iritující nonsens.<sup>132</sup> V následující případové studii adaptační strategie kladoucí důraz na abstraktní prostředku převodu se kromě narativní složky zaměřím na dobový kontext, který zásadním způsobem ovlivnil přijetí Bachovy knihy i Bartlettova filmu. V rámci příběhu vyberu základní motivy, témata a jejich filozofický přesah a nastíním postupy, jakými se literární diskurs otiskuje do filmové formy.

---

<sup>132</sup> Slavný americký filmový kritik Roger Ebert uvedl, že *Racek Jonathan Livingston* je jeden ze čtyř filmů, ze kterých odešel z kina během promítání. Snímek odsoudil jako pseudokulturní a metafyzický podvod. EBERT, Roger. Review: *Jonathan Livingston Seagul*. [online]. [cit. 2019-02-7]. Dostupné z

<https://www.rogerebert.com/reviews/jonathan-livingston-seagull-1973>

## Úhel pohledu podmíněný kontextem

Útlá alegorická novela amerického spisovatele Richarda Bacha knižně vydaná v roce 1970 se u vydavatelů z počátku nesetkala s příliš velkým úspěchem a její raketový vzestup mezi nejprodávanější knihy byl velkým překvapením.<sup>133</sup> Během dvou let se prodalo přes milion výtisků a kniha se udržela na předních pozicích seznamu *New York Times Best Seller list* téměř rok. Vzhledem k tomu, že se bajka o seberealizaci a osobní svobodě zcela právem řadí do žánru literatury pro teenagery a mladé dospělé, je tak extenzivní úspěch napříč všemi věkovými kategoriemi poněkud překvapivý. Za širokou čtenářskou oblibou možná stojí fakt, že přímočarý příběh vyprávěný prostřednictvím obecně srozumitelných metafor, působí velmi autenticky. Nemá patinu rychlokvašených instantních rad na spokojený život, které v současné době přetékají z pultů knihkupců, ale vyvolává dojem autentické osobní zpovědi.<sup>134</sup> Samotný děj je v tomto ohledu velmi jednoduchý. Racek Jonathan Livingston žije v hejnu mořských racků, jejichž každodenní rutina spočívá v uspokojení základních potřeb. Vyzobávají zbytky jídla na skládkách nebo dělají nálety na rybářské lodě vracející se s plnými sítěmi do přístavu. V hejnu panují jasně daná pravidla založená na starých tradicích a zkostnatěném řádu a nad jejichž dodržováním bdí rada starších. Jonathan ale odmítá přijmout jako jediný smysl svého života shánění potravy. Snaží se překonat sám sebe, vlastní limity a možnosti. Když se se svým poznáním svěří ostatním, očekává, že s radostí otevrou oči. Místo toho se na jeho hlavu snese hněv a je z hejna vyloučen jako psanec. Zůstává sám,

---

<sup>133</sup> Na příkladu Bachovy knihy i její adaptaci je dobře patrné, jak se může proměnit mínění v intencích kulturního přístupu, který zmiňuji v kapitole *Adaptační strategie – cesta za narativ a zase zpátky*. Jako příklad vybírám jednu z dobových recenzí, která knihu označila za nesnesitelnou směsici truismů a klišé odvozenou z mnoha nesouvisejících zdrojů, z níž se zvedá žaludek. Poté, co se kniha stala bestsellerem, autor recenze změnil názor a vyjádřil se ve smyslu, že není na škodu, když je příběh utkán ze stovky vláken, která pocházejí z různých kultur. Naopak, moderní život byl ochuzen o mystiku a Bachova kniha ji opět přináší. SLOGGIE, Jennifer. *Bach, Richard: Jonathan Livingston Seagull*. [online]. [cit. 2008-01-28]. Dostupné z

<https://bestsellers.lib.virginia.edu/submissions/91>

<sup>134</sup> V tomto ohledu se Richard Bach svou vášní pro létání, která se promítá do jeho filozofujících podobenství, velmi podobá Antoinu de Saint-Exupéry. Jejich díla a jejich filmové adaptace by stály za samostatné srovnání.

všemi zavržený, ale zároveň díky tomu získává svobodu pro další duchovní růst. Stává se z něj prorok a vizionář. Má své učedníky a následovníky, kteří ho považují za boha nebo alespoň jeho ztělesnění. Naopak rada starších v něm vidí narušitele stávajících pořádků a ďábla. Vyústění příběhu je silně mystické až religiózní. Jonathan se dokáže pohybovat v čase a prostoru a dokazuje tak, že některé hodnoty jsou nadčasové, obecně platné a všem dostupné.

Podobně jako u všech příběhů, které fungují jako podobenství, závisí jejich čtenářská nebo divácká recepce na kontextu. Může jít o emocionální rozpoložení, životní situaci nebo historickou dobu a režim, v níž recipient žije. Za Bachovým úspěchem asi stojí z největší části perfektní načasování. Americká společnost 70. let byla otevřená metafoře o revoltujícím rackovi, který bez kompromisů míří za svým sebeurčením. Šedesátá léta se nesla ve znamení hesla sex, drogy a rock'n'roll a hnutí za práva a rovnoprávnost nejrůznějších skupin. Mladí lidé se chtěli vydat jinou cestou než jejich rodiče a alegorie o jedinci, který odmítá přijmout všeobecný konformismus, s nimi rezonovala. Jonathan Livingston Racek říká svým učedníkům, že jediný zákon je ten, který podporuje svobodu a možnost volby.<sup>135</sup> To byla ve své podstatě klíčová hesla hnutí za zrovnoprávnění žen, Afroameričanů, LGBT a dalších iniciativ. Také vyznavači v té době se formulující ideologie New Age nacházeli v příběhu Jonathana Livingstona Racka řadu styčných bodů. S takovým vyzněním souhlasil i samotný Richard Bach, který se při rozhovorech stavěl do role vizionáře. S oblibou tvrdil, že on příběh nenapsal. Pouze zaznamenal na papír vnuknuté vize, které v něm vyvolával zvuk letu racků. Dokonce šel tak daleko a prohlásil, že nesouhlasí s rozhodnutím Jonathana Livingstona Racka položit možnost osobního rozvoje na oltář edukace druhých. Nic s tím ovšem nemůže udělat, protože je pouhý prostředník, který dává poselství hlas. Svého génia pak vyvozoval z toho, že je přímým dědicem rodové linie, která vede k Johannu Sebastianu Bachovi. Ať už byl o svých mimořádných schopnostech a genetických predispozicích opravdu přesvědčen, nebo šlo o velmi dobře vypočítaný tah, fungovalo to na výbornou. Richardu Bachovi se tak do značné míry podařilo ovlivnit čtenářskou recepci svými mediálními výstupy. Vedle rezonujícího motivu vzpoury a získání svobody přinášela novela také portrét

---

<sup>135</sup> BACH, Richard. *Jonathan Livingston Racek*. Překlad Robert Gajdoš. Praha: Synergie, 1999, s. 14.



lepšího světa, kam je možné uniknout. V době, kdy válka ve Vietnamu probíhala v podstatě v přímém přenosu a smrt a zkáza tekly proudem z televizních obrazovek, nabídka únikového příběhu o lepším světě byla neodolatelná.

Když si Hall Bartlett přečetl Bachovu novelu, prohlásil, že se narodil proto, aby ji zfilmoval. Po relativně rychlém vyjednávání získal práva, která Bach podmínil tím, že bude mít kontrolu a poslední slovo nad výsledným sestřihem. Když Bartlett odmítl udělat ve filmu změny podle navrhovaných připomínek, Bach ho zažaloval a veřejně se od filmu distancoval. Tím také do velké míry ovlivnil část divácké recepce. Bachova žaloba nebyla jediná, kterou různé spory kolem filmu vyvolaly a přitahovaly další negativní odezvy. S výsledkem nebyl spokojený ani Neil Diamond, který k filmu složil písně a s nelibostí nesl, že velká část z nich byla zkrácena nebo vystřižena na úkor hudebních kompozic Lea Holdridge. Bartlett si ovšem tvrdošijně a možná i tvrdohlavě stál víceméně sám proti všem za svou vizi. Adaptace tak v přeneseném slova smyslu reprezentuje situace, kdy se realita natolik podobá fikci, až se zdá, že se do sebe navzájem promítají. Na veřejném mínění se do určité míry podepsalo také devastující hodnocení vlivného kritika Rogera Eberta<sup>136</sup>. Ten ve své recenzi v podstatě formuloval všechny hlavní výtky, s nimiž se film potýkal. Ebert na rozdíl od mnohých neviděl poezii ani v samotné předloze, takže filmové ztvárnění pro něj zcela postrádalo význam. Podobně jako řadu dalších ho popudilo, že Hall Bartlett použil skutečné racky a zobrazil jejich každodenní život i s odpudivými aspekty, jako jsou krvavé šarvátky o kousek shnilé ryby na smetišti. Další častou výhradou se stal fakt, že se Bartlett nenechal přesvědčit a nevyhověl požadavkům na disneyovskou animaci zobáků mluvících ptáků. Tento komentář pak začíná získávat až komické rozměry, když se řada recenzí pozastavuje nad tím, jak je možné, že živí rackové mluví lidskou řečí.

Zajímavé je, že přesně tam, kde Richard Bach uspěl v podstatě celosvětově, Hall Bartlett selhal. Alespoň u velké části amerických diváků. V zemích bývalého sovětského bloku se dočkala filmová adaptace mnohem

---

<sup>136</sup> EBERT, Roger. Review: *Jonathan Livingston Seagull*. [online]. [cit. 2019-02-7]. Dostupné z <https://www.rogerebert.com/reviews/jonathan-livingston-seagull-1973>

vřelejšího přijetí u těch, kteří měli možnost jinak zakázaný snímek zhlédnout. Podrobněji se tomuto tématu budu věnovat v kapitole *Mýtus o jeskyni: pravda, víra a totalita*. Myslím si, že existují dva důvody, proč se Bartlettův film ve své době u domácího publika minul účinkem, jakkoli ho další generace a diváci z jiného kulturního a socio-politického kontextu částečně rehabilitovali.<sup>137</sup> Adaptační strategie, na kterou Bartlett vsadil, je vizualizace. Z toho ale mohou vzniknout (a evidentně vznikly) dva problémy. Polodokumentární styl, který je zde zvolen, působí na první pohled extrémně doslovně. S tím souvisí i druhý problém. Konkrétní výjevy můžou nejen zastřít potenciál metafor ale zároveň také překrýt metaforičnost obrazů. Na druhou stranu je podle mého názoru Bartlettova vizualizace natolik doslovná, že se překlápí v metaforu sebe sama. Do extrému dovedený hyperrealismus pak funguje jako protiváha nedořečenosti. Druhý problém s diváckým přijetím adaptace spočívá ve scénách, které samotný Bach kritizoval nejvíce. Nelíbilo se mu explicitně vyobrazené násilí, ke kterému v hejnu v rámci každodenního boje o potravu i při lynčování nepřizpůsobivých členů docházelo. Jak už jsem zmiňovala výše, Bachova novela fungovala své době jako úniková literatura. Balzám na duši čtenářů, kteří byli unaveni vlekoucím se válečným konfliktem i každodenními problémy, které s sebou sociální a politické pnutí ve společnosti přinášelo. V laskavém příběhu o novém a lepším světě nemělo násilí své místo. Hall Bartlett měl velmi jasnou představu, jak knihu uchopit, a neviděl (nebo odmítal vidět) riziko, že se dotkne citlivého místa.<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Zajímavým příspěvkem k relevanci filmového ztvárnění předlohy je krátkometrážní videoesej amerického filmaře Adama Zanzie *In defense of JONATHAN LIVINGSTON SEAGULL (1973)*.

<sup>138</sup> V tomto ohledu by byla zajímavá samostatná studie o tvůrčí integritě, tlaku diváckého přijetí, komerčního úspěchu filmu a dalších důležitých proměnných, které mohou do velké míry ovlivnit zvolenou adaptační strategii.

## Naratologie racka

Novela *Jonathan Livingston Racek* Richarda Bacha má typické rysy bajky a velmi jednoduchý narativ. Hledisko vševědoucího všudypřítomného vypravěče se téměř výhradně zaměřuje na postavu Jonathana do té míry, že veškerá použitá přímá řeč a popisy emocí se týkají jen jeho. Úzká fokalizace na jeden charakter i povaha diegetického světa, v němž k postavě vše směřuje, usnadňují čtenáři se naplno vžít do kůže ústřední postavy, jejích zkušeností, emocí, hodnotového systému a vnímání světa. Hall Bartlett bere Bachův metaforický příběh a velmi jednoduchý diskurs a převádí jej do filmového narativu ve třech různých vrstvách. Tyto úrovně do značné míry připomínají tři kategorie, do nichž rozdělil Martin Buber v knize *Já a ty*<sup>139</sup> různé možnosti, jak se může formovat vztah ke světu. Vzhledem k všeobecně uznávanému duchovnímu přesahu Bachovy alegorie, jakkoli zjednodušeně může působit, to považuji za vhodnou paralelu.<sup>140</sup> Jedná se o okruh *život s přírodou* – intuitivní vztah pod prahem řeči, *život s lidmi* – hmatatelný vztah, který má díky řeči zvláštní postavení, a *život s duchovními jsoucný* – metafyzický vztah mimo řeč. *Život s přírodou* zastupují estetizované kamerové jízdy v kombinaci s hudebním doprovodem, *život s lidmi* jsou konkrétní scény a promluvy, které posouvají děj dopředu, a *život s duchovními jsoucný* tvoří kombinace dvou předchozích okruhů, která z jejich propojení vyplývá. Samozřejmě se nejedná o ostře oddělené kategorie. Hranice mezi nimi jsou snadno propustné a pružné. Na několika konkrétních příkladech bych ráda ukázala, jak Bartlett literární narativ prostřednictvím těchto vrstev přenáší.

Při přenosu narativu hraje asi největší roli kamera, která reprezentuje literárního vševědoucího a všudypřítomného vypravěče i emoce a prožitky Jonathana Livingstona Racka. Ten otvírá literární předlohu slovy: „Rozednilo se a svěží slunce zlatě pableskovalo po mírně zvlněném moři.“<sup>141</sup> Adekvátně tomu

---

<sup>139</sup> Buber M.: *Já a ty*. Olomouc: Votobia, 1995. Přeložil Jiří Navrátil.

<sup>140</sup> Buber se nezaměřuje na podstatu skutečnosti, ale vztah subjektu k ní. V přeneseném slova smyslu je pak skutečnost literární předloha a adaptační strategie jako způsob jejího uchopení adaptátorem.

<sup>141</sup> BACH, Richard. *Jonathan Livingston Racek*. Překlad Robert Gajdoš. Praha: Synergie, 1999, s. 1.

v jakémisi prologu ve filmu kamera oko klouže vzduchem a za tónů skladby Neila Diamonda ukazuje z výšky moře a krajinu subjektivníma očima plachtícího racka. Tím do značné míry předjímá budoucí skladbu filmu, jehož velkou část tvoří letecké záběry a motiv létání, které má vynášet vzhůru, spolu s hudební složkou, jež má být povznášející. Kamera v podání Jacka Couffera a po rytmické stránce až medově tekutý střih vytvářejí epický kinematografický zážitek. Na diváka působí až halucinogenně hypnoticky. V dnešní době dronů, 4K kamer, klíčování, 3D, bullet time efektů a dalších možností úpravy digitálního obrazu by nešlo o nic převratného. Filmová adaptace by působila jako National Geographic dokument ze života racků s metafyzickým přesahem na nedělní odpoledne. Záběry natočené z letadla nebo helikoptéry na 35 mm formát dávají filmu jiný rozměr. Myslím, že není přehnané tvrzení, že kdyby byla dnes použita stejná adaptační strategie jako tehdy, s tím rozdílem, že film by byl určený pro IMAX, vzniknul by divácky vděčný hit. I v tomto ohledu se ukazuje, nakolik kontext doby může ovlivnit nejen adaptační metody, ale také vnímání samotné adaptace.

Bartlett volí zajímavý způsob budování atmosféry prostřednictvím vytváření ostrých přechodů mezi nelítostným a dravým světem obyčejných racků v hejně a soustředěným, klidným odhodláním Jonathana. Dobře je to patrné už ke konci úvodní sekvence. Kamera míjí majestátní útesy, vzdouvající se mořské vlny a zasněžené vrcholky hor. Vzlétává nad mraky, aby zase pozvolna klesala zpátky k zemi. Spolu se spirituálně laděnými texty a hudbou vytváří dojem něčeho, co každodenní život na zemi přesahuje. Jediným ostrým střihem iluze končí a divák je v podstatě vržen do scény, kdy rackové pronásledují rybářskou loď. Následuje rychlá střihová sekvence ve zvuku doplněná o nepříjemné racčí skřeky a pleskání křídel, která jasně ilustruje, jak nemilosrdná je příroda, když jde o holé přežití. Rackové do sebe klovou, napadají se pařáty a jejich krev se mísí s krví zdechlých ryb, kterými se živí. Je to nepříjemná podívaná na boj o holou existenci a zároveň dokonalé vizuální ztvárnění věty: „Nakonec se tisíc racků slétlo a všichni se začali rvát o kusy potravy, přičemž nevynechali jediný úskok, jak napálit druhého.“<sup>142</sup> Dokud je Jonathan součástí hejna, protiklad mezi životem, který nemá jiné ambice, než si naplnit žaludek a přežít, a snahou o

---

<sup>142</sup> BACH, Richard. *Jonathan Livingston Racek*. Překlad Robert Gajdoš. Praha: Synergie, 1999, s. 2.

vyšší poznání a sofistikovanější existenci, tvoří právě tyto protichůdné pasáže. V rámci každé z nich je použitý jiný způsob snímání, zvuková stopa i dynamika střihu. Pozorování, že snímek si pro každý tematický blok udržuje koherentní styl filmové řeči, stvrzují i pasáže, v nichž se Jonathan dostává za hranice běžné reality a přechází v metafyzickém smyslu do jiného světa. I přestože záběry dvou racků letících v nepříliš trikově dobře zvládnutých obrazech vesmíru, působí z dnešního pohledu lehce komicky, mají svoji jasnou kvalitu. V lecčems připomínají vizuálně i dynamicky podobně laděné záběry z vesmíru z Kubrickova opusu *2001: Vesmírná odysea*.<sup>143</sup>

Další vrstva se přidává v podobě voice-overů jednotlivých partů. Hall Bartlett v tomto ohledu volí dvě velmi přímočaré a jednoduché strategie. Popisy vypravěče, které není možné zprostředkovat obrazem a hudbou, vkládá do úst Jonathanovi. Nosná část děje a především myšlenky obsažené v textu jsou zprostředkované dialogy mezi jednotlivými charaktery a Jonathanovými vnitřními monology. Právě tímto postupem dosahuje Bartlett výše zmiňované hyperrealističnosti a určitého zvrstvení, které pak fungují jako metafora metafory. Velmi šťastná byla v tomto ohledu volba herce, který propůjčil hlas ústřední postavě, i způsob, jakým roli namluvil. Nepříliš významný, i když díky svému vzhledu oblíbený, americký herec James Franciscus dal duchovně založenému rackovi svůdný hluboký hlas ztišený do naléhavého šepotu. Jeho hlasový projev zcela konvenuje se způsobem, jakým je film nasnímaný. Jako obvykle jde o subjektivní hodnocení a preference. Mezi diváky, kteří snímek odsoudili, panuje rozšířený bonmot, že ve chvíli, kdy Jonathan Livingston Racek otevře zobák, film začne být strašidelnější než Hitchcockovi *Ptáci*.<sup>144</sup> V tomto ohledu jsou poněkud nespravedliví, protože Bartlett musel odolávat velkému tlaku ze strany Paramount Pictures, aby zobáky mluvících ptáků rozpohyboval.

---

<sup>143</sup> 2001: *A Space Odyssey* (1968, Stanley Kubrick)

<sup>144</sup> Jako drobná perlička působí skutečnost, že ptáky do obou filmů vybral a vycvičil cvičitel zvířat Ray Berwick.

## Mýtus o jeskyni: pravda, víra a totalita

Jednoznačně nejsilnějším tématem Bachovy alegorie je individuální svoboda a možnost realizace osobních tužeb či cílů v kontrastu se stádností masy, která vyžaduje, aby z ní jedinci nevybočovali. Odlišovat se je prohřešek, který se nejen neodpouští, ale naopak trestá. Jonathanova touha prozkoumat limity každodennosti ho odlišuje od zbytku hejna. Ostatní rackové jsou příliš hloupí, bojácní nebo líní, aby překročili hranice všeobecné konformity i vlastní komfortní zónu, jak je dnes módní říkat. Raději vymění svoji osobní svobodu za jistotu, bezpečí a pohodlí. Zatímco americká dobová veřejnost snímek globálně zavrhl<sup>145</sup>, jinde ve světě se mu dařilo lépe. Život pod jařmem autoritativních režimů, v Československu konkrétně za normalizace, přidal nové čtení motivů a značně posílil téma úniku z totality a touhy po životě ve svobodné společnosti. Tento posun opět dobře ukazuje, jak může kontext ovlivnit diváckou recepci. V předloze sice racek Jonathan žije ve společenství, které má jasně autoritářské rysy, ale jeho primárním cílem není situaci změnit nebo z ní uniknout. Naopak záleží mu na tom, aby byl jeho součástí. Nechce se stát psancem, a když se jím stane, zprvu ani nechápe proč. Jediné, co chtěl, bylo svobodně létat, nebýt za to perzekuovaný a případně teprve poté ostatním ukázat krásu překonávání vlastních limitů. Ani filmová adaptace takové čtení a výklad nijak nezdurazňuje. Tehdejší politická garnitura si ovšem byla dobře vědoma potenciálu, který se v jinotaji ukrýval, a snímek nesměl do kin. To ovšem jen podpořilo jeho status kultovního filmu.

Zajímavý je také fakt, že v první třetině novely není o boji proti ideologii v podstatě ani zmínka. Jonathan se jeví spíš jako enfant terrible, které ignoruje prosby své rodiny a umíněně dělá jen to, co ono samo chce. Osobní cíle a sny jsou mu přednější a v jejich dosahování ohrožuje i bezpečnost druhých. Teprve, když ho stihne trest a v druhé části příběhu projde transcendentální proměnou, uvědomí si, v čem by jeho poznání mohlo být pro ostatní přínosem. Jonathan

---

<sup>145</sup> *Racek Jonathan Livingston* skončil na 30. místě v seznamu 50 nejhorších filmů všech dob, který sestavili v roce 1978 Harry Medved a Randy Dreyfuss (MEDVED, Harry – DREYFUSS, Randy. *Fifty Worst Films Of All Time, 1978*. [online]. [cit. 2019-01-10]. Dostupné z <https://www.imdb.com/list/ls073412865/>). Jejich seznam s odstupem času paradoxně pomáhá rehabilitovat reputaci filmu, protože se v něm ocitly i snímky, jako je například *Loni v Marienbadu*, *The Omen* nebo *Ivan Hrozný*.

nahlédl pravdu a může se pokusit předat své prozření, to, co nazývá pravdou, ostatním. V tomto ohledu už začínají být paralely s totalitou patrnější. Pravda je vždy víc, než o ní dokážeme říct, a proto k pravdě mohou vést různé, často protichůdné cesty. Není nutné uznávat jejich pravdivost, ale je potřeba je považovat za zásadní možnost. Historie ukazuje, že pokud má někdo moc plně v rukou, vytvoří vlastní soustavu dogmat a začne stíhat ty, kteří ji zpochybňují nebo neuznávají. Tato úvaha by se dala na Bartlettovu adaptaci aplikovat hned dvojím způsobem. Bachovo podobenství přímo volá po adaptační strategii, která by příběh přenesla do jiného času a prostoru. Třeba do světa lidí žijících v nesvobodě nebo bludu. Teprve až jedinec nebo myšlenka by je ze tmy dokázali vyvést na světlo. Není divu, že podobenství ukryté v tomto příběhu asociuje náboženství a mýty. To jsou další související témata, která ale zmíním později. Jako další adaptační strategie se nabízí také líbivé zjednodušení v podobě animovaného filmu. Bartlett tomuto pokušení odolal a zvolil velmi neutrální obrazy krajiny a racků. Díky téměř stoprocentní věrnosti předloze a úplnému odosobnění „protagonistů“ dokázal plně zachovat základní témata a interpretační rozvolněnost textu, což považuji v tomto případě za více než žádoucí. Naopak jeho adaptaci se tento přístup stal osudným. Úplně se minula s dobovým vkusem, náladou i vnímáním předlohy a za své, nadneseně řečeno, kacířství byla většinou odmítnuta a zesměšněna.

Přitom právě interpretační otevřenost příběhu, respektive neuchopitelná povaha ústřední postavy, je zřejmě jedním z nejsilnějších argumentů, proč si novela našla čtenáře z tolika různých vrstev, tříd a kultur. Každý si za neznámé v příběhu může dosadit své proměnné, i když běžně se dvě hlavní výkladové linie týkají zjevných paralel s Ježíšem a obecně křesťanstvím a s buddhismem. Vliv různých náboženství a jejich syntéza byla pro tu dobu typická. Jednou z forem vzpoury proti společenskému mainstreamu i hledání nových cest, jak se postavit ke světu, byl odklon od tradičního náboženství americké střední třídy. Ke slovu se dostával hlavně hinduismus, buddhismus a částečně islám. Poměrně vlivné byly i nejrůznější dílčí církve a sekty, které proklamovaly všeobecnou lásku, mír a často i environmentalismus. Jonathanův přechod z běžného světa do transcendentální roviny a opětovný návrat bývá považovaný za Ježíšovo zmrtvýchvstání nebo reinkarnaci. Obě teorie nacházejí v textu opěrné body.

Podobné je to i s osvícením, díky němuž už nezáleží na pozemském těle, které je jen pouhou schránkou a nosičem. Figura mytického Velkého racka zase nabízí interpretaci víry v intencích mýtu. Mnoho postmoderních románů (a nejen postmoderních, jak už bylo zjevné na příkladu Conradovy novely) vykazuje velké množství styčných ploch s mýtem,<sup>146</sup> zvláště s jeho iniciační verzí. První fáze vyprávění ukazuje hlavního hrdinu (potažmo prostřednictvím něj určitou společnost nebo společenství), který čelí zkouškám a tápe. V druhé fázi se noří do svého já (v mýtech často sestupuje do podsvětí). A ve třetím stadiu přichází katarze v podobě objevení sama sebe, objevení světla na konci tunelu, pravdy (v mýtech symbolického vzkříšení) apod. Součástí katarze obvykle bývá oběť, ať už fyzická nebo metaforická. Tato oběť má velmi často podobu vzdání se určitého pohledu na svět, utkvělé představy nebo přesvědčení, přesně jako je tomu v příběhu o rackovi, který toužil po vyšším poznání. Universum mýtu i literárního příběhu se v obou případech dělí na dvě části – vnitřní a vnější – přičemž se tyto dva světy velmi často zrcadlí nebo jsou jeden pro druhého metaforou. Mnohdy nechybí ani postava prostředníka či pomocníka (zde konkrétně racek Chang), který dokáže prostupovat vnějším i vnitřním prostorem. I takto je možné podobenství o rackovi Jonathanovi vyložit.

Když je řeč o mýtech, Bachova novela by se dala přirovnat k mýtu o jeskyni. Ve svém slavném podobenství ukazuje Platón skupinu lidí, kteří žijí v jeskyni v podzemí a nikdy nic jiného ve svém životě nepoznali. Navíc se nemohou hýbat a sledují pouze výjevy, které se odehrávají před nimi. Nicméně tyto scény jsou pouhou stínohrou projektujících se obrysů předmětů a postav do světa těchto lidí. Protože neznají nic jiného, považují odrazy za skutečnost. Pak je jeden z nich donucen se otočit a podívat se do světla. Nejprve je oslepen a nejraději by se vrátil do svého světa stínů. Pak si ale pomalu zvyká a zjišťuje, že to, co dříve považoval za skutečné, byl pouhý odraz, napodobenina. Když se chce

---

<sup>146</sup> Jedná se o vyprávění, které sděluje posluchačům / čtenářům obecně platnou pravdu o řádu světa, o bytí a existenci. Tato pravda není určena k tomu, aby byla zpochybnována, prostě „je“. Souběžně s tím tento příběh vypovídá o povaze společnosti, v jejímž rámci je tradován. Mýty jsou ze své podstaty variantami malého množství základních témat. Mytologie jsou struktury, které se nápadně podobají jazyku. Jedná se o síť, která je ukrytá pod vrstvou vyprávění, a na podobných principech je založen i postmoderní román.



o toto poznání podělit s ostatními a vrátí se zpátky do jeskyně, opět nic nevidí, protože už si zvykl na světlo. Ostatní mu zkušenost nevěří, neboť nemá žádné důkazy, a navíc už dále není schopen orientovat se v jejich světě. Pro potřeby výkladu jsem vybrala z komplexního podobenství jen relevantní body. Jeho podstatou je, že vnímání je relativní. Je potřeba je neustále přezkoumávat a neustrnout v jednoznačných interpretacích. Adaptační strategie, kterou Bartlett zvolil, vychází v hrubých obrysech ze stejné premisy. Záběry racků a krajiny nesou samy o sobě jen minimální obsahovou nebo dějovou informaci. Pokud divák na tuto metodu přistoupí, nevnímá jen krásu v termínech klasické estetiky, ale uvědomuje si velikost a zakouší vznešenost něčeho, co ho zahlcuje a přesahuje. Stručně řečeno formální podoba filmu může přimět diváka, aby jej vnímal tak, jak se mu jeví. Tím se dostáváme zpět k výše nastíněné problematice vnímání v Platónově mýtu o jeskyni a také fenomenologii. Ta se snaží dosáhnout „k věcem samým“, tedy k tomu, jak se ukazují, aniž by byl pohled na ně ovlivněn předchozí interpretací či apriorním předsudkem. Myslím si, že Bartlettův přístup se snaží o něco podobného. Abstraktní povaha záběrů neposkytuje žádná vodítka, která by pomohla odhalit jejich obsah. To činí až voice-over a částečně i hudba, které determinují způsob vnímání filmu. Bartlett ve své adaptaci nabízí možnost podívat se na Bachovo podobenství novými očima. Prožít ho znovu a jinak. Nechat se zasáhnout, přemocť a svůj prožitek si uvědomit. Prostřednictvím této metody pak posouvá duchovní přesah knihy do ještě širšího spektra, díky kterému si může každý sám podle svých inklinací vybrat to, co přesahuje jeho bytí. Rozšířený symbolismus umožňuje projekci vlastních představ a myšlenkových či věroučných systémů i pro zdánlivě neslučitelné koncepty. Přesně tento fenomén pojmenoval Ray Bradbury, který prohlásil, že: „Jonathan je skvělý Rorschachův test. Vyčteš si z něj své vlastní uvažování o duchovnu.“<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> BACH, Richard. St. James Encyclopedia of Popular Culture. [online]. [cit. 2019-01-15]. Dostupné z <https://www.encyclopedia.com/media/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/bach-richard-1936>

## Shrnutí adaptační strategie

Bartlettova adaptace Bachovy novely je jako zástupce jedné z variant adaptačních strategií vybraná z několika důvodů. V první řadě proto, že může podle úhlu pohledu reprezentovat doslovné adaptace i specifické strategie, jak lze literární předlohu na plátně konkretizovat způsobem, který je de facto abstrakcí. Právě na snímku *Racek Jonathan Livingston* je velmi dobře patrné, že hypotetická věrnost předloze je požadavek, který nemá s kvalitou adaptace ani jejím diváckým přijetím či odmítnutím nic společného. V druhé řadě je to ukázka možných přístupů ke specifickým rysům příběhů – podobenství. Rozbor Conradova *Srdce temnoty* a Coppolovy *Apokalypsy Now* ukázal, že narativy, které fungují jako podobenství, jsou velmi dobře přenositelné v čase, prostoru i mezi různými kontexty. Příběh o nekonformním rackovi dokazuje, že podobenství je možné uchopit i prostřednictvím obrazů a hudby. Podle mého názoru předběhl Bartlettův počin svou dobu, která nedokázala a ze své podstaty ani nebyla nastavená na to, aby rozpoznala jeho hodnotu. Bartlett se pokusil udělat z metaforického textu metaforický film tím, že uchopil příběh realisticky i poeticky zároveň. Vytvořil tak zvláštní pnutí, které v leccems připomíná Jonathanovy pokusy překonat sám sebe. Podle mého názoru se jedná o projev svobodného kreativního přístupu k narativu skrze audiovizuální prostředky. Bartlett rozpoznal obrazový potenciál textu a přetavil jej do silného kinematografického zážitku, který ale (dlužno poznamenat) bude zřejmě intenzivnější v pozměněném stavu vědomí.

Snímek *Racek Jonathan Livingston* zastupuje adaptace, jejichž hlavní metodou je využití obrazově zvukového potenciálu filmu. Na rozdíl od předchozí adaptační strategie je zde kladen mnohem menší důraz na fyzickou akci a herectví (tím, že zde nejsou lidští herci, je tento aspekt potlačen vlastně absolutně) a prim hraje filmová řeč. Obecně tato adaptační strategie v mnoha případech znamená proměnu žánru, důraz na vizualizaci a ilustraci textu, vyjádření emocí prostřednictvím zvukové stopy nebo přímo zhudebnění a celkově prostředky, které umožňují prožít příběh znovu a jinak. Typickým příkladem pro změnu žánru jsou filmové muzikály vycházející povětšinou z literárních klasik (a

jejich předchozích muzikálových adaptací), například *Bídníci*,<sup>148</sup> *My Fair Lady*,<sup>149</sup> *Mary Poppins*,<sup>150</sup> a celá řada dalších. Snímek *Adaptace*<sup>151</sup> podle knihy Susan Orlean *Zloděj orchidejí* zastupuje adaptace, které nevycházejí z beletrie, ale z literatury faktu, čímž příběh ukazují v novém světle, a navíc tím tematizují možnosti audiovizuálního média. Z původního textu si adaptátor vybírá jen některé pasáže a dotváří kolem nich své vlastní universum. Důraz na intenzivní vizualitu a vytváření nových konotací může být kladen například prostřednictvím kompozice jednotlivých záběrů, které pak evokují výtvarná díla nebo odkazují k jiným filmům. Jako příklad může posloužit variace na Shakespearovu *Bouři* snímek *Prosperovy knihy*<sup>152</sup>, v němž se režisér Peter Greenaway inspiroval díly renesančních malířů, nebo *Sex noci svatojánské*<sup>153</sup> Woodyho Allena, který řadu scén stylizuje jako impresionistické obrazy a odkazuje na dílo Ingmara Bergmana. Tento typ adaptační strategie je určitým způsobem alternativa k literární předloze, k níž adaptátor přistupuje prostřednictvím specifik a možností audiovizuálního média a především filmové řeči. Rozdíl mezi předchozím, i když často velmi podobným typem filmové adaptace, spočívá především v převodu slov a textu do obrazů a zvuků.

---

<sup>148</sup> *Les Misérables* (2012, Tom Hopper)

<sup>149</sup> *My Fair Lady* (1964, George Cukor)

<sup>150</sup> *Mary Poppins* (1964, Robert Stevenson)

<sup>151</sup> *Adaptation* (2002, Spike Jonze)

<sup>152</sup> *Prospero's Books* (1991, Peter Greenaway)

<sup>153</sup> *Midsummer Night's Sex Comedy*, A (1982, Woody Allen)

## ZÁVĚR

V úvodu disertační práce jsem si vytyčila dva cíle. Prvním bylo ukázat, že každé audiovizuální dílo, které využívá své vlastní prostředky a jazyk pro převod literárního textu do obrazů a zvuků, je legitimní adaptací. Nezáleží na tom, jestli se snaží doslovně přetransformovat celý narativ, zachovat (hypotetického) ducha nebo se předlohou pouze inspiruje a využívá ji jako výchozí bod pro nové svébytné dílo. Druhým cílem bylo vytvořit rámcový nástin možných adaptačních strategií a konkrétních příkladů v rámci komparativních studií jako určitý základní manuál, jak je možné s textem v rámci filmového média pracovat a jak jednotlivé adaptační modely chápat.

Pro porozumění adaptačním strategiím je důležité znát historii uvažování o filmových adaptacích, vývoj teoretického myšlení, konceptů a jejich fází i aktuální situaci. Přehled, který nabízím v prvních třech kapitolách této práce, představuje stručné, ale kompletní minimum. To umožní čtenáři rychlý vhled do problematiky, aniž by se musel zabývat několikaletým studiem problematiky adaptačních studií. Zároveň se snažím ukázat, že není nutné filmové adaptace rozlišovat podle striktních kategorií, jak to dělají diadické a triadické modely. Pro pochopení adaptačních strategií není podstatné, nakolik se film odklání od předlohy a podle toho vytvářet kategorie, jako je například metamorfóza, aktualizace nebo výpůjčka. Ty budou platit vždy jen na velmi úzkou skupinu filmů. Důležitý je způsob, jakým adaptátor uchopí formální a narativní aspekty textu filmovými prostředky, a konkrétní realizace u daných děl. Z této úvahy plyne i moje přesvědčení, že na adaptace by se nemělo pohlížet jako na fenomén, který je možné bezesbytku katalogizovat, ale jako na komplexní strukturovaný systém jedinečných řešení. Právě proto také na základě studia konkrétních adaptačních řešení navrhuji škálu možných adaptačních strategií, které jsou při převodu textu do filmu nejčastěji používány. Jednotlivé strategie se různě překrývají nebo jsou aplikovány paralelně, ale právě možnost jejich návaznosti a koexistence umožňuje popsat procesy, které probíhají u konkrétních realizací lépe, než příliš úzké kategorie v minulosti vytvořených teorií. Z mnou navržených adaptačních strategií jsem vybrala čtyři příklady, které považuji za nejzákladnější a v komparativních analýzách literárních předloh ukazují, jak

adaptátor postupoval. Vytvářím tím jakousi platformu, která může pružně reagovat na nově vznikající díla a použité adaptační strategie.

Díky tomu už není potřeba hodnotit adaptace na základě věrnosti knize a míry inspirace, kterou předloha filmu poskytla. Každý narativ přenesený do filmu je adaptací a o tom, jak byl proces převodu úspěšný, rozhoduje zvolená adaptační strategie. To, co dělá z filmu zdařilou adaptaci, je – myslím – respekt k předloze. Pak nezáleží na tom, jestli autor zvolí k uchopení knihy linii příběhu, diskursu, filmovou řeč, kontext apod. Důležité je, že porozuměl původní látce, její formální i obsahové stránce a dalším přesahům. Následně pak zvolil vhodnou adaptační strategii, která v ideálním případě přidává původnímu narativu další hodnotu. Stručně řečeno, že adaptátor svým filmem přečetl literární předlohu novými očima. Proces mapování, jak toho autoři skrze adaptační strategie dosahují, přitom dále rozvíjím o další případové studie.

## SEZNAM CITOVANÝCH ZDROJŮ

- ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- AUMONT, Jacques. *Obraz*. Překlad Ladislav Šerý. Praha: Akademie múzických umění, 2005. ISBN: 80-7331-045-7
- BACH, Richard. *Jonathan Livingston Racek*. Překlad Robert Gajdoš. Praha: Synergie, 1999. ISBN 80-86099-23-7.
- BARTHES, Roland. *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*. In *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Uspořádal Petr Kyloušek. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-016-3.
- BAZIN, André. *Obhajoba filmových adaptací*. In BROŽ, Jaroslav – OLIVA, Ljubomír (eds.) *Film je umění: sborník statí*. Praha: Orbis, 1963.
- BLUESTONE, George. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1968.
- BOLTER, Jay David – GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999. ISBN 0-262-02452-7.
- BROŽ, Jaroslav – OLIVA, Ljubomír (eds.) *Film je umění: sborník statí*. Praha: Orbis, 1963.
- BUBENÍČEK, Petr. *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*. Iluminace. 2010, roč. 22, č. 1.
- BUBER, Martin. *Já a Ty*. Překlad Jiří Navrátil. Praha: Mladá fronta, 1969.
- CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny: archetyp hrdiny v proměnách věků*. Překlad Hana Antonínová. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-354-4.
- CONRAD, Joseph: *Srdce temnoty*. Překlad: Jan Zábrana. Dokořán: Praha, 2010, s. 91. ISBN: 978-80-7363-307-3
- DEBORD, Guy. *Společnost spektáklů*. Překlad Josef Fulka a Pavel Siostrzonek. Praha: Intu, 2007. ISBN 978-80-903355-5-4.

DELEUZE, Gilles. *Film. 1, Obraz - pohyb*. Překlad Jiří Dědeček. Praha: Národní filmový archiv, 2000. ISBN 80-7004-098-X.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9.

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Překlad Bronislava Grygová. V Olomouci: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-248-2.

ELLIOTT, Kamilla: *Rethinking the Novel/ Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. ISBN 0521818443.

FRAZER, James George. *Zlatá ratolest*. Překlad Věra Heroldová-Šťovíčková a Erich Herold. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0488-0

HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*. In MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr (eds.) *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005. ISBN: 80-7004-119-6.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2012. ISBN: 978-0415539388

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000. Př.: Brigita Ptáčková a Luboš Ptáček. ISBN 80-244-0175-4.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Překlad Milan Orálek. Brno: Host, 2008. ISBN: 978-7294-260-2.

ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Překlad: Petr Onufer. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1672-8.

ISER, Wolfgang. *The implied reader: Patterns of Communication In Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978. ISBN: 0-8018-2150-9.

KOBLÍŽEK, Tomáš. Tristram Shandy: Román bez odboček. In HRBATA, Zdeněk – VUČKA, Tomáš – KAVALÍR, Ondřej (eds.) In *Od antiky k moderně: Příspěvky ke srovnávacímu studiu literatury a myšlení o literatuře*. Praha: ÚČL FF UK, 2007.

KOŘENSKÝ, Jan – HOFFMANNOVÁ, Jana – MÜLLEROVÁ, Olga. *Metoda analýzy komunikačního procesu*. Naše řeč, 1987, roč. 70, č. 2.

KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Literární noviny, 1995, roč. 6, č. 46.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalita a nekonečno*. Překlad: Miroslav Petříček a Jan Sokol. Praha: Oikoymenh, 1997. ISBN 80-86005-20-8.

MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr (eds.) *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005. ISBN: 80-7004-119-6.

MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr (eds.) *Vývoj a současnost polského myšlení o filmu*. In *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Vybrali, uspořádali a z polských originálů přeložili Petr Mareš a Petr Szczepanik. Praha: Národní filmový archiv, 2005. ISBN: 80-7004-119-6.

McFARLANE, Brian. *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0296-2.

MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 80-7023-062-2.

MRAVCOVÁ, Marie. *Od Oidipa k Francouzově milence: světová literatura ve filmu: interpretace z let 1982-1998*. Praha: Národní filmový archiv, 2001. ISBN 80-7004-099-8.

MÁLEK, Petr. *Adaptace jako „čtení proti srsti“*. Iluminace. 2010, roč. 22, č. 1.

MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. Iluminace. 1993, roč. 5, č. 3.



- MURRAY, Simone. *Materializing adaptation theory: The adaptation industry*. Literature-Film Quarterly. 2008, roč. 36, č. 1.
- POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Praha: Mladá fronta, 1999. ISBN 80-204-0747-2.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2005. ISBN: 978-0415311724.
- SEDGWICK, Eve Kosovsky. *Epistemology of the Closet*. Berkely, Los Angeles: University of California Press, 1990. ISBN: 878-0-520-07874-1
- SHAKESPEARE, William. *Romeo a Julie* [online]. Přeložil Josef Václav Sládek. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011, s. 50 [2018-10-12].
- SKOUMAL, Aloys. *Sternův Tristram Shandy*. In STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Přeložil Aloys Skoumal. Praha: Odeon, 1985.
- STAM, Robert – Reango, Alessandra (eds.). In *Literature and film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: Blackwell, 2005. ISBN: 0-631-23055-6.
- STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Přeložil Aloys Skoumal. Praha: Odeon, 1985.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Přeložil Bohumil Mathesius. Praha: Nakladatelství Akropolis, 2003. ISBN 80-7304-026-3.
- TODOROV, Tzvetan. *Kategorie literárního vyprávění*. In *Znak, struktura a vyprávění*. Výbor z prací francouzského strukturalismu. Uspořádal Petr Kylvoušek. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-016-3.
- VOOGD, Peter de – NEUBAUER, John. *The Reception of Laurence Sterne in Europe*. London: Continuum, 2004.
- WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

WELSH, James M. – LEV, Peter (eds.). *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc. 2007. ISBN: 978-0-8108-5949-4.

## SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ

BACH, Richard. *St. James Encyclopedia of Popular Culture*. [online]. [cit. 2019-01-15]. Dostupné z <https://www.encyclopedia.com/media/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/bach-richard-1936>

BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. [online]. [cit. 2018-10-15]. Dostupné z <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JM085>

EBERT, Roger. Review: *Jonathan Livingston Seagull*. [online]. [cit. 2019-02-7]. Dostupné z <https://www.rogerebert.com/reviews/jonathan-livingston-seagull-1973>

ELIOTT, Kamilla. *Podvratná adaptace: O kulturní praxi, narušené teorii a nových cestách*, rozhovor. [online]. [cit. 2018-11-22]. Dostupné z [http://www.ucl.cas.cz/images/2\\_2013\\_Elliottova\\_rozhovor.pdf](http://www.ucl.cas.cz/images/2_2013_Elliottova_rozhovor.pdf)

MEDVED, Harry – DREYFUSS, Randy. *Fifty Worst Films Of All Time, 1978*. [online]. [cit. 2019-01-10]. Dostupné z <https://www.imdb.com/list/ls073412865/>

SLOGGIE, Jennifer. Bach, Richard: *Jonathan Livingston Seagull*. [online]. [cit. 2019-01-28]. Dostupné z <https://bestsellers.lib.virginia.edu/submissions/91>

STEYERL, Hito. In Defense of the Poor Image. [online]. [cit. 2019-01-17]. Dostupné z <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

## **SEZNAM FILMŮ (české názvy)**

2001: Vesmírná odysea (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick).

Adaptace (Adaptation, 2002, Spike Jonze)

Amerika (1994, Vladimír Michálek)

Apokalypsa (Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola)

Beau Travail (1999, Claire Denis)

Bídníci (Les Misérables, 2012, Tom Hopper)

Bratříčku, kde jsi? (O Brother, Where Art Thou?, 2000, Coen bros.)

Čelisti (Jaws, 1975, Steven Spielberg)

Červená pustina (Il deserto rosso, 1964, Michelangelo Antonioni)

Deník venkovského faráře (Journal d'un curé de campagne, 1951, Robert Bresson)

Jméno růže (Il nome della rosa, 1986, Jean-Jacques Annaud)

Kletba bratří Grimmů (Brothers Grimm, The, 2005, Terry Gilliam)

Mary Poppinsková (Mary Poppins, 1964, Robert Stevenson)

Muž bez stínu (Hollow Man, 2000, Paul Verhoeven)

My Fair Lady (1964, George Cukor)

Nahý oběd (Naked Lunch, 1991, David Cronenberg)

Návrat Idiota (1999, Saša Gedeon)

Neviditelný muž (Invisible Man, The, 1933, James Whale)

Nový svět (New World, The, 2005, Terence Malick)

Oči černé (Oci ciornie, 1987, Nikita Michalkov)

Odysseus (Ulysses, 1967, Joseph Strick)

Osvícení (Shining, The, 1980, Stanley Kubrick)

Portrét umělce v jinošských letech (Portrait of the Artist as a Young Man, A, 1977, Joseph Strick)

Prosperovy knihy (Prospero's Books, 1991, Peter Greenaway)

Případ pro začínajícího kata (1969, Pavel Juráček)

Racek Jonathan Livingston (Jonathan Livingston Seagull, 1973, Hall Bartlett)

Ran (Ran, 1985, Akira Kurosawa)

Rašómon (Rashōmon, 1950, Akira Kurosawa)

Romeo a Julie (Romeo + Juliet, 1996, Baz Luhrmann)

Sex noci svatojánské (Midsummer Night's Sex Comedy, A, 1982, Woody Allen)

Smrt v Benátkách (Morte a Venezia, 1971, Luchino Visconti)

Spalující touha (Eyes Wide Shut, 1999, Stanley Kubrick)

Srdce temnoty: režisérská apokalypsa (Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse, 1991, Eleanor Coppola)

Stalker (Stalker, 1979, Andrej Tarkovskij)

Tristram Shandy (Tristram Shandy, 2005, Michael Winterbottom)

Velký Gatsby (Great Gatsby, The, 2013, Baz Luhrmann)

Vertigo (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock)

Vojáček (Petit Soldat, Le, 1963, Jean-Luc Godard)

Zapomenuté světlo (1996, Vladimír Michálek)

Zločin a trest (Rikos ja rangaistus, 1983, Aki Kaurismaki)

## **SEZNAM FILMŮ (původní názvy)**

2001: A Space Odyssey (1968, Stanley Kubrick)

Adaptation (2002, Spike Jonze)

Amerika (1994, Vladimír Michálek)

Apocalypse Now (1979, Francis Ford Coppola)

Beau Travail (1999, Claire Denis)

Brothers Grimm, The (2005, Terry Gilliam)

Eyes Wide Shut (1999, Stanley Kubrick)

Great Gatsby, The (2013, Baz Luhrmann)

Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse (1991, Eleanor Coppola)

Hollow Man (2000, Paul Verhoeven)

Il deserto rosso (1964, Michelangelo Antonioni)

Il nome della rosa (1986, Jean-Jacques Annaud)

Invisible Man, The (1933, James Whale)

Jaws (1975, Steven Spielberg)

Jonathan Livingston Seagull (1973, Hall Bartlett)

Journal d'un curé de campagne (1951, Robert Bresson)

Les Misérables (2012, Tom Hopper)

Midsummer Night's Sex Comedy, A (1982, Woody Allen)

Morte a Venezia (1971, Luchino Visconti)

My Fair Lady (1964, George Cukor)

Naked Lunch (1991, David Cronenberg)

Návrat Idiota (1999, Saša Gedeon)

New World, The (2005, Terence Malick)

O Brother, Where Art Thou? (2000, Coen bros.)

Oci ciornie (1987, Nikita Michalkov)

Petit Soldat, Le (1963, Jean-Luc Godard)

Portrait of the Artist as a Young Man, A (1977, Joseph Strick)

Prospero´s Books (1991, Peter Greenaway)

Případ pro začínajícího kata (1969, Pavel Juráček)

Ran (1985, Akira Kurosawa)

Rashōmon (1950, Akira Kurosawa)

Romeo + Juliet (1996, Baz Luhrmann)

Stalker (1979, Andrej Tarkovskij)

Tristram Shandy (2005, Michael Winterbottom)

Ulysses (1967, Joseph Strick)

Vertigo (1958, Alfred Hitchcock)

Zapomenuté světlo (1996, Vladimír Michálek)