

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Dvojí filmová adaptace dramatu Henrika
Ibsena Divoká kachna**

Zdeňka Petrová

Vedoucí práce: Mgr. Lucia Kajánková

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New Media

Screenwriting and Script Editing

BACHELOR'S THESIS

**Two stage-to-film adaptations of Henrik
Ibsen's The Wild Duck**

Zdeňka Petrová

Thesis advisor: Mgr. Lucia Kajánková

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Dvojitá filmová adaptace dramatu Henrika Ibsena Divoká kachna

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

Podpis

Upozornění

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

Evidenční list

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

[illegible]

Chtěla bych na tomto místě moc poděkovat Lucii Kajánkové za cenné rady, trpělivost a podporu. Další velký dík patří mojí mamince, bez jejíhož utěšování a motivování bych to zvládla jen stěží.

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se věnuje filmové adaptaci klasické divadelní hry. Na základě představení jedné předlohy (Ibsenovy Divoké kachny) a analýzy a vzájemného srovnání dvou z ní vycházejících snímků (Divoké kachny - 1984 a Dcery - 2015) se snaží nalézt a popsat možnosti adaptačního přístupu k tomuto specifickému typu předlohy.

Abstract:

This bachelor's thesis deals with the film adaptation of a classical theater play. Using the presentation of one drama (Ibsen's The Wild Duck) and the analysis and mutual comparison of two films based on it (The Wild Duck - 1984 and The Daughter - 2015) this theses tries to find and describe possibilities for film adaptation to approach to this specific type of original text.

Obsah

1 Úvod.....	8
2 Adaptace dramatu – teoretická část.....	12
2.1 Ibsen ve filmu.....	12
2.2 Drama – materiál pro adaptaci.....	14
2.3 Jak adaptovat divadelní hru?.....	16
2.3.1 Shrnutí.....	19
3 Předloha.....	20
3.1 Děj, jazyk, dialog jako způsob vyprávění.....	20
3.2 Symbol a metafora.....	24
3.3 Realita, iluze, jeden prostor.....	26
4 Divoká kachna ve filmech.....	29
4.1 Širý svět aneb Práce s prostředím.....	29
4.1.1 Shrnutí.....	34
4.2 Pravda, zásahy minulosti aneb Práce s dialogy.....	34
4.2.1 Shrnutí.....	39
4.3 Metafora, předjímání aneb Práce se symboly.....	40
4.3.1 Shrnutí.....	42
5 Zfilmované divadlo? Adaptace? - shrnutí výsledků.....	44
6 Závěr.....	47
7 Použité zdroje.....	48

1 Úvod

„Filmové adaptace byly dlouho považovány za pouhé kopie důležitějších a hodnotnějších literárních děl“¹. Potvrzuje to i tendence počínů a celých hnutí z počátků vzniku filmového média, které spoléhaly na to, že se jim díky kvalitnímu a ověřenému výchozímu materiálu pro scénář podaří kinematografii emancipovat. Henrik Ibsen je považován za největšího dramatika po Shakespearovi a tvůrce modernismu, tudíž v případě jeho her, které dodnes patří k dramatické klasice, tomu v přístupu filmařů nebylo jinak. Za celou dobu existence filmového média ovšem vzniklo adaptací jeho her překvapivě málo, vzhledem k tomu, nakolik byl a je oblíbený a vzývaný celým kulturním světem.

Já sama jsem se s tvorbou Henrika Ibsena nejprve setkala zprostředkovaně, a to díky inscenaci hry Elfriede Jelinek *Co se stalo, když Nora opustila manžela aneb Opory společnosti*. Její titulní postava se hrdě hlásí k odkazu původní Nory Ibsenovy²³, díky ní jsem se také k Noře Ibsenově dostala, následně také k jeho dramatům dalším. Jeho působivá a vyhrocená pozorování různorodých lidských charakterů a z nich plynoucích nečekaných zvratů mi přinesla jakýsi dosud nepoznaný bližší kontakt se skutečností, pročež jsem začala mít k dramatickým textům úctu a důvěru v to, co a jakým způsobem sdělují.

Dramata, obzvláště ta klasická, rozhodně představují neopominutelný zdroj inspirace k jakémukoli typu vyprávění, z nějž sama zamýšlím v budoucnu čerpat ve své scénáristické praxi. Jedním z jejich největších *lákadel* pro mé filmové vize jsou především precizně vystavěné dialogické situace, které kromě živoucího stylu přinášejí také hluboký vhled

1 Petr Bubeníček. *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. Iluminace. 2010, č. 1 (77), roč. 22, s. 7. Dále citováno jako Petr Bubeníček, Iluminace.

2 Samotná Jelinekové hra i následná touha ji i po jednatřicetileté inscenovat jsou jedním z důkazů toho, že je Ibsenův odkaz stále živoucí a je možné s ním stále vést polemiku.

3 „Nejsem žena, kterou opustil muž, nýbrž žena, která samostatně opustila muže, což je mnohem vzácnější. Jsem Nora ze stejnojmenné Ibsenovy hry. Usiluji o svou osobní seberealizaci.“ Elfriede Jelinek. *Co se stalo, když Nora opustila manžela aneb Opory společnosti*. Přeložila Jitka Jílková. Praha: Národní divadlo, 2010.

do psychologie postav. Ty se díky tomu jeví tak komplexní a přítomné, že je možné s nimi dále pracovat i v situacích neznámých, které si čtenář/divák představí, případně které jim připraví filmový scénář. V neposlední řadě jsou to samozřejmě náměty her, které si svou závažností a dramatickým potenciálem musely zasloužit pozornost divadelního hlediště a mohou se stát stejně tak závažné pro diváka filmového.

Právě v Ibsenových hrách stále spatřuji vrchol toho, kolika vrstev mohou nabýt jednoduché dramatické situace a jak intenzivně lze prožít i ten nejintimnější příběh, který navíc nezestárne, týká-li se celistvých lidských bytostí. To jsou kvality, které by mohla dobrá filmová adaptace zachovat, zpřítomnit či povznést. Ve své bakalářské práci bych s pomocí konkrétního příkladu adaptace (adaptací) ráda prozkoumala možnosti toho, jak se dá pracovat s klasickou divadelní hrou jakožto předlohou filmového díla. Věřím, že výsledky zkoumání bude možné upotřebit pro budoucí scenáristickou-adaptační práci, a to nejen mou vlastní.

Pro krátkou studii jsem vybrala Ibsenovu hru *Divoká kachna* (1884)⁴⁵, která je v rámci dramatikovy tvorby sama o sobě významná, neboť se v ní do té doby nevídaně kombinují prvky symbolismu s realistickým komentářem ke společnosti a jejím specifickým členům; také je to jedna z jeho her nejznámějších. Zásadním vodítkem k výběru konkrétně tohoto dramatu byl ovšem fakt, že máme v rámci moderní kinematografie k dispozici hned dvě její poměrně známé a dostupné filmové adaptace, obě vzniknuvší v australské produkci avšak se vzájemným odstupem více než čtyřiceti let.

První z nich je *Divoká kachna* z roku 1984⁶, jejímž režisérem je Henri Safran, který se také spolu s Tuttem Lemkowem a Didem Merwinem

4 Jedná se o jeho v pořadí osmnáctou dokončenou hru, Ibsen ji začal psát v roce 1882 v Římě a dokončil ji v létě roku 1884 v tyrolském městě Gossensass, aby byla následně v listopadu toho roku knižně vydána a hned v lednu roku 1885 prvně provedena v Národním divadle v Bergenu.

5 Henrik Ibsen. *Divoká kachna: hra o pěti jednáních*. Program: Stavovské divadlo, činohra Národního divadla, sezóna 1992-1993. Program přípr. Kateřina Fejlková, Jaroslav Král. Přeložil František Fröhlich. Praha: Národní divadlo, 1993. Dále citováno jako *Divoká kachna* (hra).

6 *The Wild Duck* [Film]. Režie Henri Safran. Austrálie: Film Bancor of Australia, Tinzu Pty Limited, 1984.

podílel na vývoji scénáře.⁷ Druhou adaptací je současnější *Dcera*, která měla premiéru v roce 2015 na festivalu v Sydney⁸ a za níž stojí světoznámý divadelní režisér Simon Stone, pro něhož snímek znamenal celovečerní režijní i scenáristický debut na poli filmového světa. V případě *Dcery* je důležité zmínit, že jejímu vzniku předcházela úspěšná divadelní inscenace *Divoké kachny*, kterou sám Stone vytvořil pro sydneyjskou divadelní scénu. Podle všeho se ovšem jeho filmová adaptace neopírá o ni více než o samotný Ibsenův text⁹, tudíž se nejedná o adaptaci inscenace, kterou bychom pro její analýzu museli znát, nýbrž o zcela nové dílo vycházející z dramatu jakožto předlohy.

Obě adaptace pracují s jinými postupy *přizpůsobení* výchozího textu a každá ústí v jiný filmový zážitek. Zatímco *Dcera* na první pohled evidentně pracuje s aktualizací příběhu a jeho okolností, Safranovo drama zachovává určitou distanc oproti dnešní době, dnešnímu divákovi, když jej předkládá v historických kulisách a s manýrou ze začátku minulého století. Skutečnost, že jsou adaptace dvě, znamená pro mé zkoumání velkou výhodu, a to sice možnost srovnání.

První část mé práce bude teoretická. Nejprve uvedu problémy některých adaptací Ibsenových dramát ze začátku minulého století, kvůli nimž je nelze považovat za zdařilé. Dále se budu věnovat obecněji možnostem adaptace, ovšem výhradně těm, které pracují s dramatem jakožto předlohou.

Odborných textů, které by se týkaly přímo této problematiky, není k dispozici tolik jako těch, které pojmenovávají různorodé přístupy k

7 Touto adaptací se zabývá ve své bakalářské práci Žaneta Caletková. Předkládá ovšem víceméně jen delší shrnutí děje snímku, nebudu proto s jejím textem pracovat.

Žaneta Caletková. *Henrik Ibsen na divadle, ve filmu a v rozhlase*. Brno: JAMU, 2015.

8 *The Daughter* [Film]. Režie Simon Stone. Austrálie: Screen NSW, Wildflower Films, 2015.

9 Jeho *Divoká kachna* na divadle měla prý tak silný kinematografický potenciál, že ihned po jejím zhlédnutí se producenti filmu nadchli pro vidinu jejího adaptování. Stone však možnost využití této divadelní verze jakožto výchozího materiálu odmítl s tím, že „(...) byla napsána pro prázdné jeviště.“ Caris Bizzaca, Simon Stone. *Transforming The Wild Duck into The Daughter*. [online] Screen Australia, 2016, 16. 3. 2016. [cit. 13.8.2020]. Vlastní překlad. Dostupné z: <https://www.screenaustralia.gov.au/sa/screen-news/2016/03-16-transforming-the-wild-duck-into-the-daughter>.

adaptaci prózy. Jedním z filmových teoretiků, který se hlouběji zabýval rozdílností mezi médii divadla a filmu (byl také jedním z prvních, který se zabíral vůbec teorií adaptace¹⁰), případně možnostmi jejich vzájemného prostupování, byl André Bazin ve své stati s názvem *Divadlo a film* z roku 1951¹¹. Jeho přístup k adaptaci se může zdát z dnešního hlediska zastaralý, neboť například pokládá za svrchovanou a neotřesitelnou kategorii věrnost adaptovaného díla předloze a jejím specifikům¹², nicméně ve svých úvahách pojmenovává především základní principy, které charakterizují obě média, přičemž se zaměřuje na komunikaci divadla i filmu s divákem, což se může stát pro uvažování o adaptaci dramatu do filmové podoby přínosné a já tyto myšlenky na závěr teoretické části stručně představím.

V druhé, praktické části nejprve zanalyzuji předlohu – Ibsenovu *Divokou kachnu* a budu se snažit konkrétně definovat některé její klíčové aspekty, které by mohly představovat pro filmovou adaptaci největší výzvu. Na základě těchto aspektů potom srovnám zmíněné dva snímky souběžně, aby bylo možné ihned pojmenovat odlišný přístup k textu každého z nich. Na závěr oba dva tyto přístupy shrnu a nahlédnu je také skrze poznatky z teoretické části.

10 Petr Bubeníček, *Iluminace*, s. 8.

11 André Bazin. *Divadlo a film*. Co je to film? Přeložil Ljubomír Oliva. Praha: Čs. Filmový ústav, 1979, s. 105-143. Dále citováno jako *Co je to film?*

12 Tamtéž, s. 112.

2 Adaptace dramatu – teoretická část

2.1 Ibsen ve filmu

Jak jsem již uváděla, hry Henrika Ibsena se staly v počátcích vzniku filmového média jedním ze stěžejních výchozích materiálů pro filmové scénáře. V desátých a raných dvacátých letech minulého století vzniklo po celém světě na třicet filmových adaptací jeho děl, z nichž některým, vytvořených výhradně v americkém kontextu, se ve své eseji věnuje Eirik Frisvold Hanssen¹³. Podle něj se specificky Ibsenova dramata pro film skvěle hodila některými hodnotami, které s novým médiem sdílely, jako naturalismus, charakterizace či dramaturgie. „Ačkoliv se ovšem Ibsen stal nejinscenovanějším dramatikem 20. století, nebyl v průběhu té doby pro film ani zdaleka adaptován tolikrát jako Shakespeare nebo jiní dramatici či spisovatelé.“¹⁴ Navíc většina z tohoto mála skončila uměleckým nezdarem. Jako důvod Hanssen uvádí, že se Ibsenova naturalistická poetika paradoxně absolutně rozcházela s nastupující cestou ke klasickému filmu, který se začal stále více vzdalovat divadelním konvencím¹⁵. Ibsen nebyl například považován za tvůrce dostatečně *vizuálního*. „Sugestivní obrazy v mnoha jeho dílech, obzvláště potom v těch pozdějších (...), byly většinou vnímány jako symboly nesoucí v sobě významy, které je nutné odkrýt, spíše než aby byla oceněna jejich vizuální síla.“¹⁶

Nejvíce adaptací vzniklo ještě před touto érou, nicméně i v té době byl Ibsen rozporuplným autorem. Podle toho, jak se vyjadřoval dobový tisk z desátých let minulého století, byla sice ceněna „(...) jeho estetika realismu, práce se sociálními tématy, složitá a precizní dramaturgie a stavba děje, což představuje pro filmovou tvorbu výborné zdroje inspirace; na druhou stranu bylo Ibsenovo dílo zároveň považováno za staromódní“¹⁷,

13 Eirik Frisvold Hanssen. *Silent Ghosts on the Screen: Adapting Ibsen in the 1910s*. The Oxford Handbook of Adaptation Studies. Edit. Thomas Leitch. Vlastní překlad. New York: Oxford University Press, 2017, s. 1.

14 Tamtéž, s. 3.

15 Tamtéž, s. 2-3.

16 Tamtéž, s. 3.

17 Tamtéž, s. 4.

ačkoliv ve své době vyvolávalo skandály.

Navíc byl jeho „skandinávský, *zamračený* styl absolutně v rozporu s americkým optimismem, který měl charakterizovat nové médium.“¹⁸ Dokonce se na základě mínění o poetice jeho her ustanovil pro filmovou kritiku nový epiteton – film mohl být ibsenoidní (*Ibsenesque*), čehož se využívalo, když byla atmosféra daného snímku značně ponurá nebo když se v něm řešila vážná sociální témata. Ibsenovy hry představovaly „na jedné straně vzor, na straně druhé antitezi předpokládaných specifik kinematografie“¹⁹.

Je ovšem důležité, že vzniknuvší rané adaptace rozpoutaly diskuzi na téma jak adaptovat divadlo. Překážkou pro tvůrce byla nejen jeho umluvenost, ale také „úzký“ prostor, což jsou aspekty příznačné a významné zejména pro vypravěčství Henrika Ibsena²⁰. Autoři raných adaptací se v případě jeho her nejčastěji uchylovali ke zpřítomňování událostí, o nichž se v dramatech pouze mluví, a s tím také převáděli tok děje do chronologického pořadí. Tím se ušetřilo na dialozích/titulcích a přibýlo obrazového materiálu i variability prostoru. Nejranější, krátkometrážní filmy takto plnily pouze ilustrativní funkci, když lineárně zachycovaly pouze nejdůležitější scény her bez zachování dějového vývoje. V adaptacích pozdějších, méně raných, delších, už byly snahy o převyprávění celého příběhu patrnější. Zpřítomňování a oproti předloze nové, chronologické uspořádání zde ovšem nutně vedlo k předějování filmu, z něhož se zároveň ztratila pro příběh nutná hloubka postav²¹.

Tyto rané adaptace skutečně ukázaly, jak se Ibsenovo divadlo v obohacujícím smyslu pro jiné médium adaptovat nemá. Podle všeho z nich divák nezískává nic jiného než odvar ze samotného příběhu nastíněného autorem, nic z jeho významu či poetiky vyprávění, ačkoliv se tyto snímky do velké míry držely původního textu. Mimo to se ovšem v americkém kontextu i s vyzněním a tématy Ibsenových her pracovalo tak, jak se to

18 Tamtéž, s. 5.

19 Tamtéž, s. 5.

20 Tamtéž, s. 6.

21 Tamtéž, s. 9-11.

hodilo v rámci výchovné cenzury²²²³. Tou již naštěstí moderní západní kinematografie svázaná není a dokonce v jejím rámci vzniklo již několik adaptací divadelních her, které jsou považovány za úspěšné i bez toho, aby se svých divadelních předloh zcela vzdaly. Budeme tedy vhodné přístupy k Ibsenově/klasickému dramatu hledat dále, nyní blíže k teoretickým základům způsobů adaptace.

2.2 Drama – materiál pro adaptaci

Je nejprve třeba si připomenout, že text divadelní hry – drama/scenario – se svou podobou zásadně liší od textu jakéhokoliv jiného. Už z definice je to text určený k jevištnímu předvádění. Není to krátký ani dlouhý příběh, ale víceméně je to útvar blížící se spíše působivému návodu na to, jak příběh, který se skrývá za textem, odvyprávět primárně za pomoci fyzicky přítomných lidí, případně několika malovaných stromů či revolveru, které lidem slouží.

Svým formátem rozhodně více připomíná literární filmový scénář nežli prózu. Ve scénáři se také až s přibývajícími obrazy dostáváme dál do prostoru, příběh není obalen bezpečným přístavem plynoucího jazyka, který fikční svět čtenáři zprostředkovává. V rámci textu dramatu není žádoucí nacházet vysvětlení akcí, interpretace vnitřních pochodů, barvitě líčení okolního prostředí a vůbec ve čtenáři navozovat jakoukoliv iluzi reality mimo příběh postav. Při čtení dramatu se stáváme svědky situací, jeho srdcem je akce či interakce, jsme zcela závislí na postavách, není možné je ani na chvíli opustit a procházet fikčním světem bez nich. Také proto nelze natočit film podle dramatu, jako to lze udělat podle scénáře. Bazin k tomu jmenuje další tři důvody (a kritizuje jimi „zfilmované divadlo“, kterýžto pojem vysvětlím později): „Doba divadelní akce není

22 Tamtéž, s. 17-22.

23 Hanssen uvádí například problematickou roli alkoholu ve hře *Přízraky*, ve kterých se kvůli dějovým zásahům do původního námětu z jejich rané adaptace stala protialkoholní propaganda. Výsměch na účet této adaptace přišel téměř okamžitě a to například v satirickém díle Margaret Anderson, která napsala fiktivní dopis, ve kterém popisovala svůj záměr založit *Ibsenův západní prohibicionistický klub*.

samozřejmě shodná s dobou na plátně a dramatická prvořadost slova se nekryje se zesílenou dramatickostí, kterou propůjčuje dekorací kamera. A posléze a především, přemrštěná transpozice divadelní dekorace je v příkré neslučitelnosti s realističností, která je vrozena kinematografii.²⁴

Mimo dialogy, bez nichž ve světě divadla téměř neexistuje běh času, nám dramatik nabízí pouze scénické poznámky, které nám svou formou připomínají, že se neocitáme přímo v prostoru, o němž se mluví, nýbrž že je žádoucí pouze navodit iluzi určitého místa.

Dramatický text je návod, podle něhož mohou v první řadě postupovat umělci v rámci specifického prostoru divadelního jeviště. Jaký je ovšem správný přístup pro filmového tvůrce, který chce divadlo zfilmovat? Je třeba omezit se na příběh dramatu a vzdát se jeho stavby či originálních dialogů? Je nutné za každou cenu popřít divadelnost předlohy?

Ráda bych ještě v této podkapitole ustálila některé pojmy. Adaptací rozumíme doslova *přizpůsobení*, přizpůsobení komplexního uměleckého díla jiné formě/médiu, než je původnímu dílu vlastní. Při úvahách o povaze dramatického textu vyvstává otázka, jestli se dá snímek jako Dcera vůbec považovat za adaptaci, když toho, jak později ukážu, nemá mnoho společného s původním textem dramatu. Ve své eseji zabírající se především jevištními adaptacemi si podobnou otázku klade Nico Dicecco a předkládá pro ni odpověď v myšlence Lindy Hutcheonové, že „pojmem *adaptace* nerozumíme pouze produkty, které *jsou* adaptacemi, ale také proces jejich *výroby* a přijetí.“²⁵ Proces *výroby* podle Dicecca nemá být nahlížen jen na základě toho, jak vypadá jeho výsledek, nýbrž se dá sám o sobě nazývat adaptací, stejně jako to, jak jej přijímáme v rámci kulturního kontextu²⁶. Jestliže máme k dispozici důkaz o tom, že Simon Stone vycházel při vytváření díla z původního Ibsenova textu, o čemž svědčí i fakta o inscenaci předcházející filmu, která nesla původní název, nemáme důvod označovat Dceru jinak.

24 Co je to film?, s. 114

25 Nico Dicecco. *The Aura of Aginess: Performing Adaptation*. The Oxford Handbook of Adaptation Studies. Edit. Thomas Leitch. Vlastní překlad. New York: Oxford University Press, 2017, s. 2.

26 Tamtéž.

2.3 Jak adaptovat divadelní hru?

Brian McFerlane nastiňuje základní problémy, se kterými se musí filmař při práci s dramatickým textem potýkat, nebo spíše ty, které si sám vytváří. První úvaha se týká prostoru – „domněnka, že se musí drama „otevřít“, aby se ukázalo více prostoru, než může nabídnout jeviště, pro které byla hra vytvořena, je už téměř klišé, i kdyby se mělo jednat jen o pohyb mezi pokoji(...); tato domněnka vychází z faktu, že je pro kameru jednodušší pohybovat se z místa na místo a předvést téměř bez námahy realističnost jejich mizanscény, proto by se toho mělo využít.“²⁷

McFerlane tuto tendenci kritizuje na příkladu snímku *Kdo se bojí Virginie Woolfové*, kde podle něj došlo ke znehodnocení vybudované klaustrofobické nálady jen kvůli bezdůvodné návštěvě motorestu, která pro pulzující dialog nepřinesla nic nového.²⁸

Druhá McFerlaneova úvaha je na téma dialogu. Dialogu jakožto pilíři hry, který je ovšem zároveň domnělým nepřítelem filmu. Ačkoliv kvalitní dialog je pro film také důležitou hodnotou, ve výsledku se může stát tím nepřítelem spíše film, přičemž zcela závisí na přednesu herců, na režii i kameře, které mohou dát slovům patřičný význam a posílit jejich sdělení. Může existovat filmovými prostředky perfektně gradovaný dialog mezi lidmi debatujícími u stolu, jehož síla se dostane až k divákovi (jako zářný příklad McFarlane uvádí *My Dinner with André*, počín původně zamýšlený jako divadelní hra²⁹; z méně vzdálené minulosti a krajiny by tomu odpovídal příklad adaptovaných *Vlastníků*, kde je dynamika nepřetržité konverzace podpořena kamerou, střihem i využitím stylizace obrazu). Stejně tak se může intenzivní rozhovor/postupné odhalování pravdy zavést do akčního tempa střídání obrazů. Slova jsou nepřítelem filmu pouze „ve spojení s takovou filmovou tvorbou, která ignoruje ostatní strategie, které má tvůrce filmu k dispozici.“³⁰

27 Brian McFerlane. *Reading Film and Literature*. Literature on Screen. Edit. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan. Vlastní překlad. New York: Cambridge University Press: 2007, s. 24-25.

28 Tamtéž, s. 25.

29 Tamtéž, s. 25.

30 Tamtéž, s. 25.

Také Bazin pojmenovává problém jakési křečovitě snahy *dělat film*, na kterou naráží McFerlane v otázce otevírání prostoru. „Má-li se děj odehrávat na Riviéře, milenci se nebudou líbat v besídce hospůdky, nýbrž za volantem amerického auta na cestě do Corniche, přičemž zadní projekce bude předvádět skály na Cap d'Antibes.“³¹ Tato snaha podle něj vyvěrá z „komplex(u) méněcennosti, vůči staršímu a literárnějšímu druhu umění, který si film kompenzuje technickou *nadřazeností* svých prostředků, zaměňovanou za nadřazenost estetickou.“³²

Tyto snahy, jejichž cílem je potlačení divadelní podstaty původního textu, jehož námět či dialogy chce film zužitkovat, nazývá Bazin hanlivě *zfilmovaným divadlem*³³. V rámci svých úvah hledá především způsob, jak drama adaptovat tak, aby z výsledného díla bylo možné získat požitek srovnatelný s tím, který si odnese návštěvník divadla, tudíž, jak jsem již zmiňovala, pojmenovává především způsoby, které zajišťují co největší věrnost předloze a v ní zakódované esenci dramatu, tedy nejen jejímu příběhu. Správná cesta není „adaptace námětu, nýbrž divadelní hra inscenovaná prostřednictvím kinematografie.“³⁴

Jedinou možností, jak pracovat s látkou dramatického textu ve filmu tak, aby z něj netrčela snaha o obohacení, je podle něj zachování specifčnosti divadelních konvencí, které se jen posílí invenčním zásahem filmového jazyka. Za jeden z nejlepších příkladů zvládnuté filmové adaptace Bazin pokládá Olivierova Jindřicha V., který představuje model divadla ve filmu – v úvodu vidíme divadelní inscenaci zakomponovanou do prostředí fikčního filmového světa alžbětinské doby. Jako další úspěšnou adaptaci/inscenaci Bazin jmenuje Cocteauovy Hrozně rodiče, což je snímek, který zachoval drama v jeho původní podobě. Dramatická situace se odehrává v rámci uzavřeného prostředí, jemuž dodala na intenzitě filmová realističnost a povahou záběrů a střihu bylo podpořeno hledisko vševidoucího diváka, jenž je „jediný společný jmenovatel jeviště a

31 Co je to film?, s. 114.

32 Tamtéž.

33 Pro *le théâtre filmé* nebo *filmed theater* by byl možná případnějšší překlad *natočené divadlo*.

34 Tamtéž, s. 120.

plátna.“³⁵ Režie se při vyprávění soustředí na předpokládaný objekt zájmu, ovšem tak, aby opravdu zůstal objektem v rámci děje; když se například herečka na něco dívá, je důležité především „dívat se, jak se ona dívá.“³⁶

Co se týká textu dramatu, jeho dialogické podstaty, zde znovu Bazin připomíná klíčovou roli povahy divadelního prostoru. „Racine, Shakespeare či Molière nesnášejí přenesení na plátno prostým výtvarným a zvukovým záznamem z toho důvodu, že děj a styl dialogu byly pojaty se zřetelem na svůj ohlas v architektuře jeviště.“³⁷ Ve filmu se ovšem dramatická síla textu bez ozvěny ztrácí do filmového meziprostoru, místo aby se shromáždila u herce. „Tím se vysvětluje, proč zfilmovaná hra může dodržovat text, být dobře zahrána ve věrohodných dekoracích, a přesto nám připadat naprosto nezdařilá.“³⁸

Bazin tento potenciální neúspěch svádí především na nedostatečnou práci s filmovým realismem skrze mizanscénu a střih. Jakýkoliv náznak, zvuk, odraz světla, pohyb, cokoliv, co podpoří souvztažnost s živým, reálným světem, s přírodou (představené nikoliv jen za účelem *otevření* prostoru), umožňuje divákovi přijmout hercovo snažení mnohem snáz. Samozřejmě čím dějově bezvýznamnější ta připomínka je, tím lépe, ačkoliv Bazin připomíná také efektivní práci filmové řeči v rámci příběhu, kdy „pootevření dveří může nabýt většího významu než monolog v posteli“³⁹. Nepřipouští ovšem, že by tyto nové vizuální prostředky mohly v jakémkoliv smyslu nahradit něco z původního textu. Přesto je důležité jich využít pro navození pocitu přítomnosti diváka ve stejném světě, v jakém se nacházejí postavy. Jedině tak se může zážitek z filmu rovnat tomu, který si divák odnáší ze zcela přítomného divadla⁴⁰. „Skutečné zfilmované divadlo totiž není gramofonem, nýbrž Martenotovým nástrojem.“⁴¹

35 Tamtéž, s. 119.

36 Tamtéž.

37 Tamtéž, s. 129.

38 Tamtéž, s. 130.

39 Tamtéž, s. 118.

40 Tamtéž, s. 129-133.

41 Tamtéž, s. 136

2.3.1 Shrnutí

Představili jsme si hlavní potenciální překážky, na které lze při adaptaci divadelní hry narazit a získali jsme i možné způsoby jejich překonání. Jednou z těchto překážek je otázka práce s prostředím, v němž se drama odehrává a které je ohraničeno divadelním jevištěm. Především není potřeba, aby bylo za každou cenu otevíráno jen proto, že to filmové médium umožňuje. Naopak je výhodné vysledovat význam prostředí pro příběh a jeho vyprávění a na to se snažit navázat – zachovat ve filmu *jeviště*, podpořit uzavřenost prostředí o jedné či několika místnostech, nebo s jeho pomocí posílit význam hereckých akcí.

Druhou překážkou by se mohlo stát množství dialogů dramatům vlastní, ovšem jen tehdy, kdyby zůstalo nedostatečně podpořeno filmovou řečí, která mu dodá na síle, o niž v rámci odstupu diváka od filmového plátna přirozeně přichází. Tuto sílu mu může dodat právě filmová řeč – záběrování, střih, ale třeba také hudba nebo obrazová stylizace; případně je nutné předvést dialog v co nejpřirozenější podobě, aby získal divák pocit, že je u veškerých událostí, stejně jako v divadle, přítomen a měl zájem je prožívat.

3 Předloha

„Sedíte v hledišti a pronikáte hloub a hloub do té domácnosti Ekdalových, a zároveň pronikáte hloub a hloub do svého vlastního života, až nakonec zapomenete, že jste v divadle: sledujete s hrůzou a soucitem hlubokou tragédii a celou tu dobu se otřásáte smíchem nad neodolatelnou komedií: vyjdete ven, ne rozptýleni, nýbrž s hlubším zážitkem, než skutečný život poskytuje většině lidí, a i těm některým jej poskytuje toliko zřídka: taková byla Divoká kachna minulé pondělí v divadle Globe.“⁴²

3.1 Děj, jazyk, dialog jako hlavní hybatel děje

Příběhový námět hry o pěti jednáních je jednoduchý – život neideálně ale spokojeně žijící rodiny Ekdalových, jejímž nejzářivějším členem je třináctiletá dcera Hedvika, naruší host, dobře známý z dávných dob. Tím hostem je Gregers Werle, syn továrníka Werlea, který měl dosud na svědomí veškeré neštěstí rodiny Ekdalů. Gregers se na otcovu výzvu navrácí do rodného kraje pronásledován neukojitelnou potřebou sebeočistění a napravení svědomí za otcovu zrady, které jsou ovšem zaslepující natolik, že vedou k neuvážlivým činům ve jménu pravdy a samozvaného spasitelství. Tím je v tomto případě vyjevení zamlčované skutečnosti o původu manželství, totiž že Gina Ekdalová byla dříve milenkou továrníka Werlea a není jisté, jestli není Hedvika dítětem jeho. Nato se otec rodiny – Hjalmar Ekdal od rodiny odvrací, ale zavrhuje hlavně svou dceru, která není schopná nenadálý zvrat zvládnout, pročez se zastřelí.

Dějová linka je dána. Od prvního pohledu je jasné, že klíčovou otázkou v raných fázích adaptace do jiného než divadelního prostředí bude, jak pracovat s jazykem. Celá hra stojí převážně na dialozích, v nichž se téměř v každé větě, v každé výměně vět konstruuje nový názor (nejvýrazněji ve spekulacích o životní lži mezi Gregersem a dr. Rellingem), přichází nová metafora („Jsou na světě lidi, co jdou ke dnu, stačí jeden

42 G. B. Shaw (1897). Divoká kachna (hra), s. 55.

brok do těla a už se z toho nikdy nedostanou.“⁴³), nové předjímání budoucnosti („Chtěl to uhasit, tak do kamen vyšpláchnul vodu na mytí!“⁴⁴).

Nejenže je jazyk nositelem těch několika vrstev významů a změn v možnostech vnímání příběhu, o nichž se rozepíšu dále, ale v tomto případě je opravdu nezpochybnitelně dialog hlavním hybatelem děje. Divoká kachna se totiž po většinu času obrací k minulosti, aby v ní našla své prapůvody, pro její zpřítomnění je jazyk nezbytný. Vyjevení pravdy – to jsou slova, která ubližují, motivují jednání a jsou sama motivována, minulost továrníka Werlea, ta zase postrkuje Gregerse k zatvzelenosti a odmítavosti sebe a svých kořenů, aby se hledal a realizoval skrze někoho jiného. Neuvážlivá, odmítavá slova Hjalmara Ekdala způsobí Hedvičinu smrt. V dramatu se neustále mluví, ovšem rozhodně se nedá říct, že jsou tato slova, ač plná významů, nakloněna jednání a záměrům postav – lidských bytostí. Jsou pro ně výzvou, ve které buď nejsou ambiciózní jako Gina Ekdalová, kvůli čemuž prohrávají, nebo se (výhradně) srze ně chtějí dotýkat hvězd, ovšem neumí dohlédnout následky jejich užívání. Slova zde buď od počátku shazují iluze nebo je naopak staví, přičemž čtenář/divák tuší, jak to s nimi skončí.

Podle analýzy norské univerzitní profesorky Toril Moi specificky Divoká kachna „prozkoumává vztah mezi jazykem a každodenní realitou hlouběji, než kterákoliv jiná z Ibsenových her“⁴⁵. A to se týká nejen esejistických námětů operujících s životem podle ideálů či filosofie životní lži. V této hře Ibsen i zdánlivě jednoduchou dějovou linku Hedviky staví na jazyku – její „tragédii proměňuje ve znepokojující meditaci o spojitosti mezi slovy, která ztrácejí svůj význam, a o vyhýbání se lásce,“⁴⁶ její problematičnosti.

V prvním jednání, na slavnosti u továrníka Werlea se Hjalmar Ekdal ukazuje jako nemluvný, zdrženlivý a dokonce společensky neobratný muž. Je tu ovšem zmínka, narážka na jeho schopnosti recitovat. V jednání

43 Tamtéž, s. 116.

44 Tamtéž, s. 131.

45 Toril Moi. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism, Art, Theater, Philosophy*. Vlastní překlad. New York: Oxford University Press, 2006, s. 452. Dále citováno jako Toril Moi.

46 Tamtéž, s. 453.

pátém se nám tato skutečnost potvrzuje – Hjalmar měl podle Rellinga „chytlavou povahu a vemlouvavý hlas a tak krásně uměl deklamovat cizí verše a cizí myšlenky.“⁴⁷ Doma, před svou ženou a dcerou tyto schopnosti používá a ony jej za to obdivují. Hlásá čím dál melodramatičtější fráze, které pozbývají významu, čím více si zvykáme na jeho povahu. Od první domácí scény je nám jasné, že vztah mezi jeho slovy a činy není nikterak bezproblémový. Nejenže lže o průběhu večírku, kterému byl divák/čtenář přítomen, ale už zde zrazuje svou dceru, když neplní svůj slib a místo dobrot, které měl přinést, se ukázal jen s jídelním lístkem. Hjalmar to předkládá jako něco mnohem skvělejšího, než by mohlo být samotné jídlo. Přidává k dobru další nesplněný slib založený na řeči, že Hedvice povypráví o každém z chodů, které na lístku přečte.

„Ale vždyť to je jen kus papíru,“⁴⁸ odvětlí Hedvika. Vychází to z jejích nároků na realitu, pravdu. „Chtěla by, aby byla půda jen půdou, kus papíru jen kusem papíru(...). Když zmizí kritérium (měřitelný absolutní nárok), slova ztrácejí význam. Když se může takto zacházet s půdou nebo papírem, je možné, že se to stane se stěžejnějšími pojmy, jako je otec, dcera a nakonec – láska.“⁴⁹ Pro její postavu je zásadní, že sama umí se slovy pracovat bez problémů – rozezná Gregersovo žvanění, které uměle skrývá svůj opravdový význam, odmítá se nechat zdevastovat tím novým, pro Hjalmara zásadním zjištěním, že snad není dcerou svého otce: „Přece by mě moh mít stejně rád. (...) Divokou kachnu jsme nakonec taky dostali jako dárek a jak ji mám ráda.“⁵⁰ Slova a označení nejsou to hlavní, ačkoliv i ona si dovoluje snění, když jí vše na půdě připadá jako *na dně mořském*. Ovšem Hedvika zůstává hlavně obětní postavou. Není jí souzeno, aby až do poslední chvíle mohla zvrátit chod hry a života. Neustále odmítá pochybnosti o pravdivosti slov a otci nekonečně věří, neboť kdyby přistoupila k ironii nebo skepsi, nebyla by schopna otce řádně milovat a cítit v něm půdu pod nohama.⁵¹

47 Divoká kachna (hra), s. 158.

48 Tamtéž, s. 123.

49 Toril Moi, s. 480.

50 Divoká kachna (hra), s. 155.

51 Toril Moi, s. 481.

Zato Gregers, jehož vztah ke slovům je právě opačný než Hedvičin, ten už tu své pole působnosti má. O něm se v průběhu hry traduje, že již odedávna chodí po světě a prosazuje, kde může, jakési pochybné ideální nároky na pravdu a spravedlnost.

Víc a víc se nám ovšem potvrzuje, že za jeho konáním nestojí ani tak zlá povaha jako závažné důvody plynoucí ze způsobu výchovy a dědictví rodinných hříchů. Pojmenovává zde i svůj pocit viny, že se mělo konat nebo alespoň mluvit už dávno před *tím*, co vnímáme jako *ted*. Zdá se, že i z důvodu toho, že své vlastní chyby, stejně jako chyby svého otce, považuje za nadpozemské a fatální, takové, které zničily život nejednoho člověka, nezbyvá mu nic jiného, než i na svá slova i činy pohlížet jako na velice mocné zbraně, které přinesou světu buď spásu nebo smrt. Užívá slov tak, jako by stál nad všemi a viděl na jejich potřeby i nedostatky. Používá jazyk, který by souhlasil s touto jeho nadřazeností. Jazyk plný nárazek, ze všech sil se snaží povznést vše, o čem mluví na metafyzickou referenci, symbol.⁵² Přes toto hledá svou vysněnou absolutní pravdu. Ale právě tato slova a vzdušné představy mu to znemožňují. Od něj vychází podivuhodné přesvědčení o tom, že oběť nevinné divoké kachny může být projevem lásky.⁵³ Když se setkává s Hedvikou, zde právě tato jeho iluze narazí na její ukotvení ve skutečnosti.

GREGERS: A proč bych nemohl zrovna tak říct na dně mořském?

HEDVIKA: Ale moh, jistě, já jen že mi to zní tak divně, když „na dně mořském“ říká ještě někdo jiný.

GREGERS: Jak to? Povězte mi proč.

HEDVIKA: Ba ne, nepovím; je to taková hloupost.

GREGERS: Ale kdepak, není. Tak mi řekněte, proč jste se usmála.

HEDVIKA: No protože já vždycky, když si tak najednou vzpomenu – tak jako mimochodem – tam na to, tak mi pokaždé připadá, že se to tam všecko jmenuje „na dně mořském“. Taková hloupost.

GREGERS: Ba ne, to neříkejte.

52 Tamtéž, s. 462-463.

53 Tamtéž, s. 470.

HEDVIKA: Ale jo, vždyť je to jen obyčejná půda.
GREGERS: /pevný pohled/ Jste si tím tak jistá?
HEDVIKA: /užasle/ Že je to půda?
GREGERS: Ano, víte to tak určitě?
HEDVIKA: /Mlčí a dívá se na něho s otevřenou pusou./⁵⁴

3.2 Symboly a metafora

Když Gregers navrhuje oběť divoké kachny, musí si za ní představovat něco víc, než čím ve skutečnosti je. Divoká kachna byla nejprve zasažena továrníkem Werlem a posléze vylověna chytrým psem, aby se následně ocitla v Hjalmarově domě v péči malé Hedviky. Do jisté míry do sebe její osud může obsáhnout všechny členy Ekdalovic rodiny a tím se stát proměnnou metaforou. Hedvika je stejně jako kachna po složitých eskapádách vpravěna do Hjalmarova ateliéru, v němž spokojeně, avšak nesvobodně žije jako křehké, vzácné stvoření; Hjalmar si na své půdě hnije v iluzi o své velikosti a nemá zájem z ní vylézat; starý Ekdal je na půdě dobrovolně uvězněn také, ten ale navíc zažil i to *postřelení* Werlem, kvůli němuž se dostal do vězení; Gina byla Werlem zasažena jinak, ale nyní je také s omezeným životem v zásadě spokojená. To ovšem ještě nic *neznamená*. Toril Moi se o rozporuplné interpretaci přítomnosti kachny rozepisuje a dochází k závěru, že spíše než symbolem pro cokoliv, co je hluboce zakomponováno v příběhu a navíc do něj vnáší univerzální význam, je kachna především zásadním předmětem Gregersovy tendence nadinterpretovat vše, co ho obklopuje a zdůrazňuje jeho potřebu tím vším manipulovat.⁵⁵ Stát se tím chytrým psem, který „se dokáže potopit až na dno a vytáhnout divokou kachnu, když se dole v bahně zaštipne do chaluh a řas.“⁵⁶ Je možné, že Ibsen zamýšlel zavést i diváka podobným způsobem, když po ní pojmenoval celé drama. „Divoká kachna v nás vzbuzuje nutkání stavět se k významům slov stejně, jako to dělá Gregers. Pouze pokud tomuto nutkání odoláme, budeme schopni Divoké kachně

54 Divoká kachna (hra), s. 135.

55 Toril Moi, s. 455.

56 Divoká kachna (hra), s. 130.

porozumět.“⁵⁷ Nicméně ačkoliv kachnu nevidíme na scéně a podle všeho se v ní ani neskrývá jakýsi tajemný klíč ke správné filosofii života, příběh i dialog dramatu se točí kolem ní, tudíž je nemožné ji při rozboru dramatu opomenout.

Další výraznou abnormalitou je zde půda vedle Hjalmarova fotografického ateliéru; loviště se snadným terénem, miniatura divokého lesa, do jehož útrob nevidíme, tudíž se v něm dá mnohé utopit a skrýt. Každopádně je to prostor pro snění, útočiště divoké kachny; místo, v němž je vše zahalenější a posvátnější. Ve chvílích, kdy dochází k jeho osvětlení, nicméně vše přítomné jaksi ztrácí svou jakoukoliv závažnost a je náchylné k tomu stát se směšným. Stejný problém má i fungování Ekdalovic rodiny, která nenese srážky s realitou nejlíp, o čemž se podrobněji rozepíšu dále. Půda je ovšem motivem výrazně vizuálním, s nímž je také spojený kontrast toho, co je komu umožněno vidět a toho, co možno vidět není, přičemž tento kontrast je přítomný ve všech sférách příběhu.⁵⁸

Hedvika slepne. To ji spojuje s Werlem, jejím potenciálním otcem. Hedvika také slepne s tím, jak se stává *dospělejší*. Zároveň, zdá se, Hedvika slepne vůči okolnostem vztahu s Hjalmarem, který se zdá pokřivený. Ovšem nakonec se Hjalmar zdá být tím, kdo byl slepý ze všeho nejvíce, což sám uznává, když se dozví pravdu o minulosti své rodiny, se kterou chce nyní s *otevřenýma očima* skoncovat. Ještě předtím si ovšem zakrýval zrak před veřejným znemožněním svého otce, k němuž došlo na večírku u továrníka Werlea, po odhalení pravdy je zase slepý vůči utrpení své dcery. Gina také záměrně přehlíží Hjalmarovy neúspěchy a nečinnost, ovšem její přístup je aktivně zahlazující spíše než slepý nebo zaslepený. Přeci jen není náhoda, že je jejím povoláním retušování fotografií.

Fotografování, jímž se manželé Ekdalovi živí, také pracuje s vizualitou a viditelností. „Pane Werle, vy snad chápete, že manžel není nějaký obyčejný fotograf.“⁵⁹ To jistě ne. Proto ho nikdy v rámci hry nevidíme provádět své povolání. Jen Gina a Hedvika se mohou zabírat fotografiemi – obrazy reality, respektive obrazy pravdy – jen ony samy,

57 Toril Moi, s. 457.

58 Tamtéž, s. 459.

59 Tamtéž, s. 136.

zatímco Hjalmar pracuje na vynálezu, který má vztah k realitě podobný jako jeho slova a sliby nebo celá jeho podstata – řekněme záporný.

3.3 Realita, iluze, jeden prostor

Tímto se dostávám k poslednímu zásadnímu aspektu hry, se kterým by se adaptace měla vypořádat. Hovoří o něm i *Moi* – už název jejího pojednání o *Divoké kachně* se vztahuje k otázce každodennosti, reálného života. Pro charakterizaci postav je důležitý jejich postoj k jakýmkoliv skutečným věcem. Druhé až páté jednání hry se odehrává u Ekdalových v ateliéru, za nímž je ukrytá i nepostradatelná půda. Domácnost zajišťuje Gina, bývalá hospodyně Werleho, která se nerozpakuje v průběhu celého dramatu věnovat vzácný čas na scéně obyčejným domácím pracím jako úklidu, šití, vaření, mimo jiné je to opravdu jen ona, jak zjišťujeme, která je živitelkou rodiny a hospodářem rodinného rozpočtu⁶⁰. Ona je tím bezpečným zázemím, útočištěm, které není možné vytrhnout z běhu života. Dokonce ani při Hjalmarových výhrůžkách o odchodu z domu, ani po smrti dcery, není Gina Ekdalová vytržena ze své neúnavné snahy prodírat se realitou dál. Má doslova schopnost retušovat, ať se děje cokoliv.

Naproti tomu Hjalmar, jeho ztroskotaný otec i Gregers představují opak – nejlépe naprostý únik. Mužům Ekdalům k tomu nejlépe slouží půda. Starý Ekdal v ní má svou útěchu, v rámci života psance, který byl ovšem kdysi dávno pánem lesů, je usazený zde, aby mohl nadále lovit slepice a králíky, které si pro své choutky po životě svobodného a silného muže nejprve umístil domů. Celá půda je místnost, do níž se světlo dostane až po otevření dvojitých posuvných dveří, které *Moi* přirovnává k divadelní oponě nebo také cloně fotoaparátu, za nimiž čeká negativ na své osvětlení. Nutno říct, že je půda útočištěm a místem snění i pro Hedviku, koneckonců je to místo, kde odpočívá její divoká kachna a kde Hedvika spáchá sebevraždu. Ona ji ovšem navštěvuje, jen když se zrovna nezaobírá reálnými věcmi spolu s Ginou, ona není ta, která by nedokázala v realitě žít.

60 Toril Moi, s. 459-460.

To Hjalmar hledá jakoukoliv záminku, pro niž je půda výborným, nesmyslným příkladem, aby se mohl od reality života vzdálit. Žije, žvaní a sní o svém fotografickém vynálezu, v obklopení fungující rodiny je ovšem tento jeho přístup a živoření v pořádku. S Ginou se v tomto skvěle doplňují. Když se ovšem Hjalmar dostane do společnosti, ven ze své skrýše, tvrdě na realitu a její nepřístupnost naráží. Když přichází do domu Ekdalových Gregers, rozeznává klaustrofobičnost a neprostupnost prostoru, potažmo půdy. Z chování Hjalmara lze vyčíst, že se možná za půdu před přítelem stydí. „Tohle patří tatínkovi, abys věděl,“⁶¹ říká Gregersovi, když mu půdu ukazuje. Nicméně posléze se nechává strhnout nadšením z její fantastičnosti a užitečnosti pro svou osobu. Gregers to pojmenovává skrze příběh divoké kachny.

Kritizuje Hjalmarův na půdě promarněný život, zatímco věří, že by mohl dospět ke skvělým věcem, když říká: „Klesl jsi pod hladinu a zaštípl ses do chaluh na dně. (...) do těla se ti dostala zákeřná choroba, a ty jsi šel ke dnu, abys zemřel ve tmě.“⁶² Upozorňuje na zatuchlost prostoru. Ve vypjaté chvíli u rodinného stolování v ateliéru označuje vzduch za otrávený, myslí tím ovšem zcela jistě dvě věci - jednak nevyužitý potenciál, krátkozrakost, neschopnost, nudu, která je značně znepokojivá, ať už o členech rodiny smýšlíme jakkoliv, dále je tu ovšem ta lež, která s první věcí souvisí. Čtenář/divák samozřejmě pociťuje odpor ke Gregersovu chování, k jeho zásahu do rodinného štěstí Ekdalů. Hedvika zemře.

Vyjevení pravdy, které pochází z jiného, opravdového světa, jehož krotitelem u dveří do domu je tu Gina, nezachránilo ani jednoho aktéra dramatu. Přesto není možné doufat, že by snad absence Gregersova zásahu vedla k zachování štěstí, což predestiná už sám Ibsen, především tím, že se dozvídáme, že Hedvika už před příchodem Gregerse slepne, což se dá brát mimo jiné jako dramatický fakt. Toril Moi pracuje s vyzněním dramatu v tomto smyslu: proti Gregersovi na teoretické úrovni nejvíce pracuje věčně opilý doktor Relling, který je součástí domu, sousedem. Považuje se za opravdového doktora a s Gregersem má společný dojem, že stojí svou znalostí života nad všemi ostatními a také zná potřeby lidí. Jeho

61 Divoká kachna (hra), s. 127.

62 Tamtéž, s. 139.

lékem je opět užití slov – nasadí do hlavy pacienta životní lež, čímž ho učiní šťastným, naplněným. Hjalmarovi takto vnukl vynález, svému příteli Molvikovi démonickou povahu a stojí si za tím, že jedině tak může člověka uchránit před „sebeopovržením a zoufalstvím“⁶³. Moi potom ovšem pátrá po štěstí Rellinga, které v podstatě neexistuje. Nejspíš ani nevěří v hodnotu štěstí. On je tu ten, který ve své cyničnosti nedohlédl důsledky Hjalmarova pocitu nadřazenosti a neschopnosti sebereflexe či životní změny.⁶⁴

Ani jeden zásah – dům, jeho bezpečí, udržovaná lež a idyla, stejně jako impulz vnějšího světa, surová pravda, také již vyčpělá a zavanutá, ani jedna z těchto variant předpokládaného štěstí nevedla k záchraně Hedviky – člověka, který v tomto světě jako jediný dokázal žít a zároveň mít v duši prostor pro zdravý únik. Hedvika zemře.

Práce s jazykem, dialog jako hlavní hybatel děje; množství představených symbolů či spíše metafor; práce s prostředím, jeho úloha ve vyprávění příběhu - toto jsou tři stěžejní aspekty Ibsenovy Divoké kachny, na které se budu ve svém srovnávání soustředit; případně na to, jak a v co se v rámci filmových adaptací proměnily.

63 Tamtéž, s. 158.

64 Toril Moi, s. 488-491.

4 Divoká kachna ve filmech

V rámci obou filmových adaptací byla změněna jména některým postavám, nicméně ani v jednom případě nedošlo k žádnému radikálnímu posunu jejich rolí v příběhu a ve vztahu k postavám ostatním, tudíž je kvůli přehlednosti analýzy nechám pojmenované stejně jako postavy Ibsenova dramatu.

4.1 Širý svět aneb Práce s prostředím

První jednání Ibsenova dramatu se odehrává v kanceláři továrníka Werlea, jednání druhé až páté je *uvězněno* v ateliéru Hjalmara Ekdala a na s ním sousedící půdě. V této kapitole bych nejprve navázala na otázku prostředí, prostor, pozadí dramatu, neboť přesně prvotní vjem - vizuální uchopení je to, na co jsem u filmové adaptace zvědavá. Uvedla jsem ho také v teoretické části jako první problém, se kterým se musí adaptace vypořádat. Jak víme, oproti divadlu má film mnohem větší možnosti, díky otevření prostoru může dojít k uvolnění napětí, střihem se dá zachytit i vytvořit mnohem více nuancí příběhu, ovšem jen na základě svých představ a znalostí dramatu i toho, jak se s prostředím pojí, což jsem řešila výše, mě zajímá, co způsobí *oživení* prostoru, případně jeho otevření.

Je zajímavé, že úvodní scénou obou filmů je postřelení kachny, ačkoliv tato příhoda je nám v předloze, jako ostatně většina z nich, pouze převyprávěna. Diváka to překvapí, čekal-li nejdříve seznámení s postavami či uvržení doprostřed dialogické situace. V úvodu přichází kachna. Záběr klidné širé krajiny je následován předjímacím zvukem výstřelu. Potom vidíme, jak byl kachně, navzdory rozkazu továrníka Werlea, ušetřen život a byl jí dokonce vybrán nový domov. Ve starší adaptaci se objeví s kachnou i chytrý pes, který ji zachrání ze dna jezera, což se později ukáže jako klíčové. Už na základě tohoto vizuálního předznamenání se dá vyvodit, že se bude děj odehrávat na otevřenější ploše, případně že bude využíváno procesu zpřítomňování v předloze skrytých událostí.

Co se týká Divoké kachny (film), ačkoliv se v následující scéně již bez okolků dostáváme na půdu Ekdalů, i zde se postavy mají možnost podívat do širého světa. Nutno přiznat, že se obecně jedná o adaptaci do značné míry předloze věrnou, která ukazuje víceméně hlavně scény a rozhovory, které již předloha nabízí.

Přidané záběry a akce, které se odehrávají venku neznamenaají převážně pro děj příliš zásadní změny. Werleův sluha hledá v ulicích Gregerse, ale žádný paralelní děj, dokonce ani návaznost na příběh se nepřidává. Starý Ekdal stojí před hospodou, ale ani zde ho nic nepotká. Hjalmar s Hedvikou stojí na nádraží, kam za nimi dorazí Gregers, to je vše. Co tyto zařazené obrazy přinášejí, nebo nejspíš přinést chtějí, je jistá atmosféra. Je to ta realita světa. Lidé, které má divák možnost na ulicích a dvorcích domů potkat, se věnují specifickým činnostem, jako je vyklepávání koberců nebo přenášení sudů, které až podezřele zavánějí každodenností. Je to ten druh světa, v němž Hjalmar nedokáže žít, do něhož nepatří, jak to pojmenovává Ibsen. S tím v této adaptaci souvisí novými detaily posílený aspekt Hjalmarovy osobnosti, kterou je neschopnost a nešikovnost. V malých situacích, jako je stavění stoličky na půdě, přijímání doutníku na oslavě pana Werlea či zvracení do řeky a ztracení klobouku je Hjalmar ukázán jako opravdu tragická figura, kterou je snadné od začátku opovrhovat nebo k ní pociťovat nedůvěru či přinejlepším soucit.

Gina je naproti tomu skutečně zaměstnanou ženou, jejíž čas je vyplněn nejrůznějšími běžnými činnostmi. Jeden ze záběrů zajímavě vystihuje vztah mezi manžely, když Gina uklízí v kuchyni oddělené jen skleněnou stěnou od psacího stolu ateliéru, u nějž Hjalmar přešlapuje na místě nebo sedí a křičí, že má stále mnoho povinností. Skleněná stěna je přesně uprostřed záběru a my tak vidíme muže a ženu jako protipóly.

Většina záběrů starší adaptace je statická, pozorujeme situace v polocelcích, v rámci nichž spolu postavy rozhovory a dodržují určité choreografie. Často se tu objevuje práce s postavou nebo postavami v druhém plánu, což ovšem spíše než přirozenější svět evokuje divadelní scénu, v níž jsou postavy v popředí uprostřed rozhovoru o někom, kdo

existuje statický za nimi, čelem k divákovi, téměř jako ilustrace. Taková je například scéna, v níž Hjalmar vypráví Gregersovi příběh o otcově pokusu o sebevraždu, přičemž starý Ekdal, v obraze vzadu, přesně mezi těly gentlemanů, podřimuje na dřevěné židli. Zpřítomnění, vyprávění, které se má odehrát mimo nejnutnější dialogy má velice často charakter ilustrace, často také značně zjednodušené. Gina s Hedvikou spolu nakupují v obchodě, což divák pozoruje skrze výlohu, takže neslyší dialog, ale dokáže bez problémů z gesta Giny domyslet, že kupuje pouze půlku másla, neboť na celé nemá peníze. Když starý Ekdal stojí před hospodou a nic ho nepotká, docela dlouhou chvíli jen postojem deklamuje zoufalství, že je smutnou existencí a že nemá, co by si počal.

Dále je tu spousta pohledů na o samotě pracující Ginu, což opakuje stále totéž sdělení, stále stejný pořádek v domě, který sama bez výhrad zajišťuje. Podobně velký prostor je, jak víme, péči o domácnost věnován i v předloze. Zde ovšem získáváme nový dojem, stejně jako díky mnohonásobnému zobrazení osamělého starého Ekdala doma v uniformě. Tyto výjevy v divákovi evokují tu potřebnou stísněnost a zacyklenost prostoru, která vrcholí ve scéně, když se Hjalmar vrací domů, aby si vzal všechny své věci před definitivním odchodem, ale Gina ho svými ústupky a klidem přesvědčí, aby zůstal. Sednou si spolu ke stolu, Hjalmar se pustí do snídaně a Gině přikáže, aby poslepovala kusy dopisu, který předešlý den s velkou pompou roztrhal, neboť to byl právě ten dopis, který prozradil poslední rodinné tajemství, totiž že Hedvika možná není Hjalmarovou dcerou. Hjalmar tedy opět vzdává jakékoliv přesvědčení, za což je Gina ráda a radostně dává vše sama zpět do pořádku, zatímco její dcera čeká odmítnutá ve svém pokoji. Jistě by se vše zase napravilo, ale je tohle to štěstí, které je nutné zachovat?

S úplně novým zobrazením rodiny Ekdalových přichází Dcera. Tady je čistá dějová souslednost tím bolestnější, čím přesvědčivěji a příznivěji působí původní atmosféra rodiny. Hjalmar je sice velmi záhy konfrontován s výpovědí z práce na pile přímo vlastněné Werlem, ale nazývat tuto postavu neschopnou rozhodně není namístě. Z připomínání minulosti se dozvídáme, že se dříve otec rodiny možná dopustil promarnění potenciálu,

ale tento potenciál byl na rozdíl od Ibsenova předobrazu zřejmě skutečný a my vidíme nového Hjalmara ve značně akční podobě. Vaří, uchází se o novou práci, na svatebním večíрку vyzývá celou svou rodinu k tanci. V tomto smyslu byl rozhodně koncept děje zjednodušen. Není nutné po odhalení tajemství uvažovat, zda by rodina nepřestala fungovat i bez zásahu minulosti. Otec byl nakloněný své dceři, byl ochotný jí naslouchat, neměl důvod ji nikdy zradit.

V divákovi tragický konec dramatu vzbuzuje absolutní lítost a stesk. Ví, že se Hedvice dříve žilo až na pár obligátních aspektů dospívání dobře. Nesetkala se se stísněností prostoru, s bezvýchodnou situací, s iluzí, lží. *Půda*, která je v předloze i v první adaptaci zobrazena jako prostor do jisté míry sevřený směšností, je zde rájem. Pod širým nebem tu žijí zvířata, která je potřeba zachránit, nikoliv postřílet. Hedvice je k dispozici celý širý svět. Adaptace se v tomto směru od předlohy naprosto vzdálila. Dům není jediným ani hlavním místem děje. Vše se uvolnilo, svět příběhu a vyprávění je pojaté co nejfilmověji. Dokonce se v určitých aspektech zdá, že se režisér zasazoval o co největší vzdálení divadelní poetice. Scény se vzájemně prolínají, navazují na sebe přes dialogy mimo obraz, velmi často procházíme světem *za zády* některé z postav, což je úplné obrácení klasického jevištního principu. V poslední části příběhu se zrychleným tempem po odhalení pravdy vše dynamizuje ruční kamerou.

Alternativu k hranici prostoru předlohy zde představuje město, které se vylidňuje následkem uzavření pily. Hedviku opouštějí lidé, které měla kolem sebe, včetně její první lásky. Všichni jsou z nějakého důvodu schopni odejít pryč, kdežto její rodina to nedokáže. Nic v příběhu ovšem nedokazuje, že by se jim to nemělo podařit nikdy. Jen zatím, zatím je Hedvika nucena být opouštěna a nedokáže s tím nic udělat, ačkoliv je postavou oproti předloze mocnější a svobodnější.

Celé posunutí příběhu do současnosti i přenastavení rodiny vedlo zároveň k posunu zobrazení každodennosti, kterou snímek předkládá co nejrealističtěji. Celý děj se točí kolem příprav svatby Werlea s hospodyní Annou. Tato událost je středobodem děje, přičemž představuje perfektní příležitost pro návrat, otevření minulosti i závěrečné doznání stejně tak,

jak je to vystavěno v dramatu. Hlavní postavou, kterou sledujeme často osamocenou, se ovšem nově stává Gregers, který se zde vypořádává jak s vinou a křivdou minulosti, tak se svou současnou situací – nefunkčním manželstvím. Pozorujeme jeho politováníhodný stav, k němuž ovšem opět vedly problémy minulosti a on se nyní snaží se neúspěšně zachránit.

Jeho protějškem je stejně jako v předloze Hedvika, která se sama snaží postupovat dál životem vstříc dospělosti bez jakéhokoliv ohlížení. Zažívá lásku, první pokus o sex, který sama iniciuje, přemýšlí o své budoucnosti, je oproti Gregersovi plná života, plná pohybu vpřed. Její schopnost a vůli žít, kterou Ibsen naznačuje skrze práci se slovy, zde vidíme zpřítomněnou a provázanou s Hedvičiným skutečným středoškolským životem, který máme možnost poznat do detailů. S celou její rodinou objevujeme tu nejobyčejnější realitu světa, který ji obklopuje. Je ještě více než původní rodina Ekdalů ukotvena v každodennosti. Gregers naproti tomu obývá pokoj v odosobněném, možná také prokletém domě svého otce, kde se cítí být sám, cizí, v neustálé konfrontaci s vinou, což je gradováno kamerou, která Gregerse nejprve v rámci domu zobrazuje v uměle působící středové kompozici, aby potom mohlo dojít k jeho zhroucení na podlaze tmavé koupelny, kde lituje svého zanedbání péče o svou matku. Jeho podivný přístup k realitě zdůrazňují motivy jako rozhovory s manželkou výhradně skrze obrazovku počítače či jeho problematický vztah k alkoholu, díky němuž uniká. Co jiného vypovídá o jeho neschopnosti žít v realitě více, než že když ho s ní seznámí Hjalmar, uchýlí se k jejímu destruktivnímu narušení? Odhalení pravdy způsobí, že musí uniknout Hedvika.

Nakonec neumírá, celý film končí polodetailem na její nehybné tělo, který, na rozdíl od všeho doposud, nic neslibuje, nikam nevede. Možná přežije, možná ne, teď už je pozdě na to cokoliv udělat. Divák se nemusí rozhodovat, jestli by bylo pro Hedviku lepší žít v obklopení lží a nesplněných slibů, pravda a zcela zbytečný zásah minulosti nese celou váhu viny.

4.1.1 Shrnutí

Co se týká práce s prostředím, snímek *Divoká kachna* představil zajímavé navození pocitu zacyklenosti a uzavřenosti prostoru opakujícími se realistickými výjevy. Ty ovšem nabourávají scény odehrávající se *jinde*, které nepřinášejí pro děj ani atmosféru nic příliš podstatného, neboť také tím, že je celý snímek zasazen do prostředí historicky vzdáleného, nemůže dojít k navození pocitu dokonalé každodennosti, která je pro Ibsenovu předlohu příznačná. Vizuální pojetí, kterému dominují statické celky, evokuje nepřetržitou a choreograficky stylizovanou práci, která je příznačná pro divadelní režii/herectví.

Dcera se naproti tomu od vlivů jeviště zcela vzdálila, dokonce je v některých případech doslovně popřela. Pro děj zde přestal být podstatný dům, ateliér a dokonce půda, vše získalo s odklonem od předlohy úplně jiný ráz. K navození pocitu oddělenosti hlavních postav od širého světa využila Dcera prostor města, které se postupně vylidňuje a všichni jeho obyvatelé, kromě rodiny Ekdalových, která si ještě musí počkat na svou zásadní ránu, se stěhují pryč kamsi za štěstím. Je zde zachována snaha o zobrazení každodennosti a dokonce problematickému vztahu k realitě světa skrze stagnující postavu Gregerse, jehož oponentem je zde, stejně jako v předloze, Hedvika, která se snaží hnát se životem co nejrychleji dál.

4.2 Pravda, zásahy minulosti aneb Práce s dialogy

Ibsenovo drama začíná scénou, ve které si Werleův sluha u příležitosti příprav továrníkovy kanceláře na oslavu zasnub vyměňuje s číšníkem novinky o tom, že se Gregers vrátil domů. Jak jsem nastínila v první kapitole, celé drama se hýbe na základě informací o minulosti, které si postavy vzájemně předávají, až to celé dojde k vyjevení osudné pravdy. Paradoxně nám zůstává skrytý právě zásadní rozhovor mezi Gregersem a Hjalmarem, vidíme pouze jeho následky, což se nezměnilo ani v jedné z adaptací.

I když se po první scéně mohlo zdát, že snad oba filmy budou

pracovat se zpřítomňováním děje, co se odehrál v minulosti a o němž se v dramatu dávkovaně a s odstupem hovoří, nakonec zachovaly děj v přítomnosti a nechaly postavy jednat na základě rozhovorů s postavami jinými.

Jak již bylo řečeno, starší Divoká kachna cituje dialogy původního textu. Přes to, že byly přidány některé scény odjinud, zůstala stejná i stavba dramatu a pořadí předaných klíčových informací jak divákovi, tak jednotlivým postavám. K čemu ovšem došlo je, že byla většina dialogů okleštěna na jeden jediný význam a působí unifikovaněji, přičemž není jisté, jestli se tak stalo kvůli přesazení děje do distinkovanějšího časoprostoru, nebo za účelem omezení umluvenosti, kterou by takto nastavený filmový příběh nejspíš neunesl. Každopádně zatímco v předloze je jazyk obohacený četným využíváním sarkasmů a zavádějících nařčení, které přidávají základní dramatické situaci nadstavbu, zde se vše drží dost při zemi a v područí dějové linky. Například v předloze máme mnohoznačnou předpřípravu situace u rodinného stolu (kde Gregers přede všemi mluví o otráveném vzduchu v Hjalmarově domě):

GREGERS: Jen klid, však já tě z toho dostanu. Protože já, abys věděl, mám teď taky životní úkol. Od včerejška.

HJALMAR: To je klidně možné, ale mě do toho laskavě netahej. Ujišťuji tě – tedy přirozeně až na tu melancholii, a ta se dá snadno vysvětlit – že se mi daří skvěle, nikdo by si nemohl přát nic lepšího.

GREGERS: Jenže to je právě taky důsledek té otravy.

HJALMAR: Gregersi, kamaráde, s nákazami a otravami už přestaň. Na takové řeči já nejsem zvyklý. V mém domě se se mnou o nepříjemných věcech nemluví.

GREGERS: To ne, to ti rád věřím.

HJALMAR: Právě. Nedělá mi to totiž dobře. A tady žádný bažinatý vzduch, jak ty říkáš, rozhodně není. V domě chudého fotografa je strop nízký, to dobře vím – a žijeme v poměrech skromných. Ale já jsem vynálezce, rozumíš – a navíc živím rodinu. A to mne povznáší nad malost

poměrů. - Á, už se nese oběd!⁶⁵

Ve filmu je jediná zmínka o otravě a zápachu až tam, u oběda, kde na ni reaguje Relling, přesně jako v předloze a Gina jejich hádku ukončuje s tím, že nechce ve svém domě násilí a Gregers by se měl uklidnit, jestli chce u nich dál bydlet. V rámci okleštění jazyka byly také lehce posunuty některé postavy, avšak těžko říct, co z toho bylo dříve. Reakce Ibsenovy Giny zní: „Ale vám zase povím, pane Werle, že po tom svinstvu, co jste tam u sebe nadělal od těch kamen, mi tady nebudete vykládat něco o smradu.“⁶⁶

Gina, která je ve filmu *Divoká kachna* ženou vzdělanou, nikoliv bývalou hospodyní, která si mohla dovolit dávat víc najevo své rozporuplné myšlenky a dokázat tak opravdovou oddanost praktickému způsobu žití, byla změnou zasažena nejvíc. Gina z roku 1984 reprezentuje dámu, u níž s postupem děje stále víc a víc vyvstává otázka, jak může přežít přítomnost svého manžela, který selhává ještě více, než je tomu v předloze. U původní Giny je to jasné. Ze své podřadné pozice vzhlíží k Hjalmarovi, který jí nabízí spoustu krásných slov, za která, aniž by plně pochopila, že jsou prázdná, vytváří fungující domov. Osud Giny ve filmu je o to tragičtější, že má důvodů ke vzhlížení k manželovi mnohem méně. V poslední scéně snímku, kdy po pohřbu Hedviky sedí Hjalmar sám dívaje se na rybník, k čemuž zní majestátní, líbezná klasická hudba, za ním Gina přichází, aby potom beze slova zase odešla. Není přitom jasné, jaké jsou její myšlenky ani co by mohlo po této události následovat. Oproti tomu Gina v předloze Hjalmarovi říká, že život půjde dál a celé to uzavírá ironizující dialog Rellinga a Gregerse, který relativizuje tragédii i vše doposud viděné, což je ten případ nadstavby, které filmu *Divoká kachna* schází.

Původní Gregers ukáže v průběhu dramatu několik tváří, z nichž první je destruktivně odmítavá, kdy se projevuje drzími, ironickými, místy až vulgárními slovy, když mluví se svým otcem („Tatínek se synáčkem, idyla, cvak! To bude tedy novinka k poděláním“⁶⁷), později v Hjalmarově

65 *Divoká kachna* (hra), s. 139.

66 *Tamtéž*, s. 141

67 *Tamtéž*, s. 118.

domě se uzavře a upne na jediné přesvědčení, i když je zároveň zlomený uvnitř. V adaptaci je Gregers uzavřený od začátku, pevný také, sice svého otce konfrontuje, ale užívá u toho mnohem jemnějšího jazyka i gest, přičemž jeho fanatičnost ohledně napravení Hjalmarova života vychází z přesvědčení podpořeném upnutím se k Bohu, nikoliv jeho zrazením, kterého se dopustí Gregers Ibsenův v závěrečném výroku o tom, že bude nejraději navždy třináctým u stolu.

V případě Dcery byl dialog naprosto přizpůsoben každodenním situacím, celkovému realistickému stylu vyprávění. Nezůstalo v nich nic z divadelní stylizovanosti ani mnohoznačnosti, informace o minulých životech postav jsou předávány u ohně, v obývacím pokoji, v koupelně, před supermarketem, vždy budto cosi odhalují nebo to naopak významně zamlčují (jako ve scéně v hospodě, kdy se Gregers odhodlá prozradit Hjalmarovi pravdu o Gině, ale rozhovor naruší dvě neznámé dívky, které je oba se zájmem osloví). Přirozeným impulzem pro postavy mluvící o minulosti je již zmíněná událost svatby, zachovaná z předlohy, kvůli níž se Gregers vrací domů. Touha po informacích je posilována takovými prvky, jako je postava Henryho mladé snoubenky Anny, která do rodinné historie, stejně jako divák, zasvěcená není, nebo Hedvikou, která ke konci netuší nic o nenadálém rozporu mezi rodiči a udělá Gině výslechovou scénu před vlastní třídou, za což sklídí posměch.

Dá se říct, že nadnesený kontrast toho, že některá z postav na rozdíl od ostatních něco *nevidí*, se kterým pracuje předloha, se v Dceři přetavil v jednodušší a napínavější rozdělení postav podle toho, co zkrátka *nevědí*, co je jim záměrně zamlčováno a proč, kdo si osobuje právo na pravdu. Hedvika je zde poslední postavou, která se o všem dozví a také kvůli tomu se nenachází ve stejné nadřazené pozici, jakou jí přiřkla předloha. Na začátku není v jakési druhé fázi, která vyžaduje schopnost prohlédnutí klamů a také schopnost odpuštění. Dcera je mnohem nevinnější a bezstarostnější, ovšem potom ji může velice trápit zamlčování pravdy, která představuje velký rozkol mezi ní a jejími rodiči, obzvláště pak matkou, na kterou před třídou křičí, že ji nenávidí.

Obecně se v Dceři setkáváme s hrubějšími emocemi nebo jejich

pojmenováními, jak to zřejmě vyžaduje současnost. Hjalmarova vyjádřená pochybnost o tom, zda ho Hedvika vůbec kdy milovala, jak ji napsal Ibsen, kterou se Hedvika v nové adaptaci nedozví, je samozřejmě informace nejbolestivější možná. V Dceři jí však konkuruje například přiznání Giny, že k Hjalmarovi ze začátku vztahu vůbec nic necítila; celá komunikace Gregerse s jeho ženou, kdy mu nakonec ona přizná nevěru a on ji jako lhářku vulgárně posílá do patřičných míst, nebo jeho závist, kterou pociťuje při pohledu na štěstí Ekdalových, která se mohla stát další příčinou jeho zásahu. Tím, že se ovšem Dcera celkově zabývá poněkud odlišným tématem než Ibsenova předloha, nepředstavují tyto malé posuny v rámci příběhů postav zásadní změny a pouze podporují úlohu slova jako mocné zbraně.

Postavou, která dostala v nové adaptaci zcela jiný ráz i prostor a je třeba ji zmínit, je starý Ekdal. Ten má ve filmu najednou mnohem blíže k Hedvice a vůbec ke všem postavám, na které v podstatě shlíží. Jeho šrám z minulosti, nespravedlivý pobyt ve vězení, připomíná jeho existenční situace reprezentovaná karavanem, který obývá. Je ovšem najednou jakýmsi Hedvičným průvodcem, když ji vidí ve všech situacích, kdy se cítí něčím zraněná. Je to on, kdo vlastní pušku, ovšem zároveň před ní Hedviku varuje. Také je to on, kdo jako první tuší, co Hedvika zamýšlí udělat a vydává se za ní jí v tom zabránit. V neposlední řadě pak přichází s historkou z vlastního manželství, kdy se snaží Hjalmaru po jeho odchodu z domu ubezpečit, že příběh, ve kterém se vyskytuje nevěra, zrada, existuje úplně v každé rodině.

Pravda je, že rozchodem s předlohou snímek ztratil na předpřipraveném důvtipu vedených dialogů, v tomto případě se ovšem místy podařilo podpořit určitý zvláštní význam slov. Například je velice mnohoznačné Gregersovo opilecké deklamování, že nikdy nechce *dospět*, což přesně Hedvika chce, nebo se stává dějovým posunem to, že Hjalmar po tom, co se dostane za Hedvikou do nemocnice, na otázku, zda je jejím příbuzným, odpovídá, že je otcem. Zachována je také ironie, kterou vládne Hjalmar i Hedvika, která ji povznáší na cosi obrazotvorného například když staví žebříček skvělosti členů rodiny, kterému vévodí divoká kachna.

Naopak rozporuplný vztah Gregerse a slov/informací se ukazuje ve scéně, v níž vede rozhovor o kachně s Hedvikou zoufalou z Hjalmarova odchodu. Snaží se vymyslet kachně jméno, čemuž se Hedvika vysmívá a říká, že divoká kachna není ničím jiným než divokou kachnou. To je přímým odkazem na situaci z divadelní hry, ve které Gregers navrhuje oběť kachny. Gregers pro ni navrhuje ve vztahu k příběhu ironickou přezdívku Šťastná kachnička a Hedvika pobaveně nechápe. Celá scéna vrcholí momentem, kdy chce Hedvika Gregerse bezprostředně svést a on jí v důsledku toho znovu vyjeví celou pravdu, i když se před Ginou zavázal k tomu, že to neudělá. Hedvika potom potvrzuje svůj nadhled nad slovy tím, že se ona sama ptá Hjalmara, jestli by nemohl předstírat a milovat ji jako dceru dál. Nahání ho a přesvědčuje, avšak výsledek již známe.

4.2.1 Shrnutí

Starší adaptace sice následuje téměř dokonale věrně nastavení vyprávění odkazující se k minulosti, které přináší předloha, přesazením děje do trochu jiného časoprostoru, než v jakém se odehrává Ibsenovo drama, či záměrným *osekáním* dialogů pro omezenější prostor filmu, však došlo k tomu, že se z dialogické kvality látky zčásti ztratila její mnohovrstevnatost a dynamika. Následkem tohotéž rovněž došlo k posunu charakterů některých postav k větší umírněnosti a unifikovanosti.

V případě Dcery se z důvodu aktualizace látky dialogy změnily docela, avšak zachovaly do jisté míry dramaturgickou návaznost předlohy a občas dokonce prokázaly schopnost přinést více významů či informací o vnitřních pochodech postav. Obě adaptace zůstaly zakotvené v jednotné přítomnosti, do níž zasahuje přirozeně připomínaná minulost, avšak ani jedna z nich nedokázala plně reprodukovat všechny významy jazyka, které přináší předloha nad rámec jeho dějotvornosti, na základě čehož vzniká také kombinace různorodých žánrů. U Dcery se toho nicméně dosáhnout ani nedalo, vzhledem k tomu, že se s předlohou neshoduje v ústředním tématu a výsledném sdělení.

4.3 Metafora, předjímání aneb Práce se symboly

Několik příkladů, v nichž Dcera prozradila svou navázanost na předlohu a způsob jejich vzájemné komunikace jsem již uvedla. Nemůžeme ovšem opomenout detaily, které jsou v adaptaci předvedené akcí či obrazy, zatímco v předloze jsme se s nimi setkali v dialogích. Týká se to především jakýchsi náznaků, které vykazují hodnoty předjímání budoucích situací. Zatímco v předloze máme odvyprávěnou historku o tom, jak Gregers zničil kamna, když rozdmýchal žhavé uhlíky a pak je chtěl hasit mýdlovou vodou, v adaptaci nejsou předzvěsti takto doslovné, či vůbec vyslovené. Naproti tomu je tu scéna, kde Hedvika s chlapcem Adamem střílí na plechovky a zachází u toho umně se zbraní, na což je zaměřený dlouhý detailní záběr. Výrazné jsou i scény, ve kterých někdo opouští vypjatou situaci a nechává toho druhého marně volat za ním – jedna z nich se odehrála po sexu v lese, další po našťvaném odchodu Hedviky ze školní třídy, ta nejvýraznější je ovšem ta, když Hjalmar Hedviku odmítá.

K dalšímu *tichému* propojení postav dochází při nenápadné akci, kdy někdo z nich převrhne vzteky židli, ačkoliv je o tom v předloze scénická poznámka pouze jedna jediná. V podstatě celý úvodní obraz lesnaté krajiny, jejíž klid naruší výstřel, je předobrazem vyvrcholení. Silná situace vyplývá z Hedvičina pohledu z okna ráno po vyzrazení minulosti, když ještě nic netuší a venku je vše nezměněné, stromy se pohybují ve větru, zatímco divák už je o všem zpraven, což by klidně mohlo být připomenutí Hjalmarova výroku, kterým popisuje svůj stav, když byl jeho otec odveden do vězení: „Když jsem vyhlédl ven, viděl jsem, že slunce svítí jako obvykle. Nechápal jsem to. (...) Připadalo mi, že veškerý život se musí zastavit jako při zatmění slunce.“⁶⁸ Dá se říct, že celé okolní prostředí v sobě zde skutečně nese zprávu o blížícím se nebezpečí, podporuje ho také minimalistická hudba. Prostředí definuje především dojem opuštěnosti, místy mlha znemožňující prohlédnout skrz. Roli motivů, které se v předloze

68 Divoká kachna (hra), s. 138.

bezprostředně týkají postav, případně prostoru půdy, zde v jistém smyslu přejímá prostředí a jeho vizuální sugestivnost.

Zajímá mne, jaká je ve snímku role divoké kachny. Především je zde před kamerou přítomná a je zobrazena jako krásný až magický tvor. Překvapivě zůstává i zde pravdou fakt, že se s jejím osudem může ztotožnit každý člen rodiny, stejně jako v předloze. Objevila se tu ovšem navíc velice výrazná scéna, kdy se Hedvika po odmítnutí otcem snaží zoufale přimět kachnu létat, uniknout pryč. Vzhledem k tomu, že je Hedvika po celou dobu opatrovníkem kachny, není divu, že jí chce ve zmírněné podobě připravit stejný osud jako ten, který přiřkla sobě – únik jakýmkoliv slabostem navzdory. Zároveň to lze považovat za deklamaci jednoho z celkových sdělení filmu, totiž že není možné stále se utápět v minulosti a neposouvat se v čase, nesnažit se překročit své slabosti, o což se Hedvika snaží. Zde divoká kachna představuje nejsilněji osud Gregerse neschopného pohybu, se kterým si možná Hedvika skrze kachnu vyřizuje účty. Nicméně výklad zůstává i zde proměnný, přičemž opravdu přítomná, krásná kachna podněcuje diváka k uvažování.

Ve starší adaptaci se setkáváme s kachnou obdobně přítomně, akorát pro ni a její osud je důležitá půda, která představuje od pohledu prostředí neslučující se s její divokostí, ve kterém ovšem prospívá. Jinak se s ní pracuje podobně jako v předloze. Ve filmu je její přítomnost důležitá v otázce Hedvičině smrti, kdy se nám Hedvičin postoj ukáže zřetelně a jednoznačně. Hedvika je v jednu chvíli ochotná obětovat kachnu, nabádá k tomu malou Istí starého Ekdala, který ji ovšem ze soucitu odmítne. Ve chvíli, kdy čeká Hedvika na půdě pod rozvěšenými papírovými řetězy, připravenými na její narozeninovou oslavu, na opětovné přijetí otcem, slyší rozhovor mezi Hjalmarem a Gregersem a chystá se k obětování kachny, u čehož ji ve filmu vidíme, aby tím dokázala Hjalmarovi svou lásku, jak jí poradil Greger. Hned jak padne Hjalmarova věta, zkondenzovaná z delší úvahy předlohy, že má podezření, že ho Hedvika nikdy nemilovala, Hedvika se rozhodne jinak. Následuje zpomalený obraz její smrti.

Ve filmu Divoká kachna je přidán rozhovor mezi Ginou a Hedvikou o pravé povaze lásky, který předchází scéně, kdy Hjalmar přijde na snídani

a mimoděk a ve vzteku se pomalu navrací domů – slepuje dopis. Gina vysvětluje Hedvice, že dospělí jsou zvláštní v tom, že někdy slíbí lásku navždy a pak to nedodrží. A říkají věci, jako že by zemřeli pro toho, koho milují. Hedvika se potom Giny ptá, jestli by ona tuto podmínku dodržela, načež ji Gina umlčí. Tato scéna zde funguje jako předznamenání vyvrcholení, jasná motivace pro Hedviku, přesný návod, jak se zachovat v případě, že její lásku někdo zpochybní. Nenápadně byl v této souslednosti posílen Hedvičin charakter, který se vyznačuje lpěním na pravém významu slov a na skutečných citech a také na její zdravé *nedospělosti*.

Starší adaptace víceméně využívá všech motivů, které předloha nabízí. Je tu půda, je tu Hedvičin poškozený zrak, který má společný s Werlem, je tu také scéna s procesem fotografování, která je důvodem pro přehnané popuzení Hjalmara vůči Gině, která za něj dělá jeho práci. V rámci této scény přijde malý zvrat, který má trochu povahu nové metafor. Gina fotografuje mladý pár, když se Hjalmar chystá k odchodu - vyzvednout Gregerse na nádraží. Fotografovaný pár je nastavený na portrét, přičemž Hjalmar s nadávkami zasáhne do jejich postoje a muže a ženu navzájem vymění, takže muž teď sedí na židli a žena nad ním stojí. Chvilí toto netradiční rozestavení pozorujeme až do chvíle, kdy se nad ním Gina zamyslí a uzná, že teď je to hezké. Teď, když má žena opravdu navrch nad mužem a dokáže při něm stát.

4.3.1 Shrnutí

V obou adaptacích jsme se setkali s živou divokou kachnou, jejíž význam v nich zůstal stejně proměnný jako v Ibsenově hře. Dcera nahradila některé z původních motivů či využití metafor a předznamenání budoucnosti nabízené předlohou jinými, povětšinou vizuálnějším obrazy a klíčovou roli v tomto sehrálo nově zobrazované prostředí, skutečné hmatatelné prostředí meditativního a zároveň nebezpečného lesa a mlhy v něm.

Safranova Divoká kachna představila motivy povětšinou doslovně převzaté z předlohy, avšak také využila možnosti doplnit je o některé nové

situace, které snímku pomohly odkrýt nové dílčí významy.

5 Zfilmované divadlo? Adaptace? - shrnutí výsledků

V předchozí kapitole jsem představila dvě filmové adaptace Divoké kachny skrze tři kategorie, u nichž bylo možné vysledovat přístupy obou snímků k předloze. Nyní shrnu nejzásadnější body těchto posunů a také je srovnám s poznatky z teoretické části.

Divoká kachna z roku 1984 je adaptací, která se od předlohy příliš neodklonila, co se týká děje, způsobu vyprávění i klíčových dialogů. Zachovala princip minulosti ovlivňující přítomnost pouze skrze jazyk, stejně jako ústřední téma předlohy – střet ideálu pravdy a filosofie životní lži. Dějový posun nastal u pojetí některých hlavních postav; Gina Ekdalová se stala ještě svatější ženou, která je, navzdory své inteligenci a pevné síle, ochotná tolerovat rozmary a životní neschopnost svého manžela, která je zde oproti předloze ještě explicitněji exponovaná; Gregers Werle je zde představen jako oproti předloze mnohem upjatější, celoživotně narušený muž, který se při hlásání pravdy odkazuje ke křesťanskému Bohu.

Co se v této filmové adaptaci dramatu vytratilo, je dynamické tempo, které v Ibsenově hře udávají původní nepřerušené dialogy, obohacené o malé narážky na děje minulé i budoucí a peprnější slovník. Vizuální uchopení adaptace ke znovunalezení tohoto tempa také nepřispělo. Záběry zůstávají povětšinou velké, statické a málo modifikované střihem a přidávají tak na celkovém dojmu divadelnosti, i přes snahu ji sem tam narušit králíkem na půdě v detailu, což by možná mohl být příklad zosobněného závanu reality, o němž hovoří Bazin.

Práce s prostředím převážně odpovídá tomu, před čímž varovaly McFerlaneovy i Bazinovy úvahy. To, co se odehrává jinde než v ateliéru, na půdě či u továrníka Werlea nepřidalo žádnou hodnotu pro vyprávění toho, co být vyprávěno mělo. Kromě toho došlo k nabourání jistého dojmu stísněného prostoru, který byl budován například opakujícími se obrazy z domu na jedno téma.

Adaptace se ovšem snažila rozvíjet některé předlohou nabízené motivy a významy a obohatila původní příběh dramatu o jejich další domyšlení.

Vzhledem k zachování jisté míry divadelnosti a také zbytečnému otevření prostoru, které podle mě působilo spíše nepřírozeným dojmem než že by příběhu zprostředkovalo napojení na každodenní realitu, přemýšlím, jestli by Safranova Divoká kachna nespádala do Bazinovy kategorie *zfilmovaného divadla*, které sice přineslo jistý zážitek z původního námětu hry i jejích myšlenek, ovšem je zde zároveň více než patrná touha po přímočarém nahrazení divadelních principů filmem.

Novější adaptace Dcera z roku 2015 celou Ibsenovu předlohu aktualizovala, přičemž si ani nepřisvojila celý děj, ale jen některé jeho konstrukty. I zde bylo zachováno kontinuální převyprávování minulosti. Z původní Divoké kachny se ovšem stal v podstatě pouze příběh nevyžádaně zasahující pravdy, která dokáže napáchat nenapravitelné škody, tudíž se člověku nehodí. Hlavní postavou je v tomto případě nově Gregers, který v průběhu filmu sbírá důvody pro vyjevení této pravdy jak v minulosti svého otce, tak ve své současné neblahé situaci, což sdílí s Gregersem Ibsenovým, ovšem zde se jeho přítomnost stále více aktivně ztěžuje. Jeho protějškem je zde Hedvika tvrdě jdoucí po všem, co ji může v životě potkat, zažívající přitom všemožné strasti dospívající dívky. Rodina Ekdalových neřeší před příchodem Gregerse žádné problémy se slovy a jejich významy, její nastavení se zdá být ideální. Tato adaptace zcela vypustila v předloze klíčovou polemiku nad životní iluzí a lží, která zde ve výsledku v podstatě v umírněnější podobě představuje správné řešení, stejně tak byla odsunuta do pozadí všudypřítomná problematika neblahého užívání slov.

Naopak je tu patrná snaha zachovat význam původních motivů a nedějových aspektů předlohy, jako jsou opakující se situace předjímající budoucí události nebo hranice prostoru, které je těžké překročit, a co nejlépe a nejúčinněji je převést do jazyka filmu. Otevření prostředí proběhlo v tomto případě zcela organicky, stejně jako zakomponování nových situací. Obojí vychází ze záměru představit realistický příběh v kulisách každodennosti, což, spolu se zvolenými výrazovými prostředky, vytváří film, který opravdu popřel svůj podklad zamýšlený pro divadelní jeviště a v jistém smyslu navazuje na některé záměry Ibsenovy, především

co se týká právě otázky každodennosti obohacené o metaforické prvky.

Ani zde by nejspíš Bazin nebyl spokojený, nejedná se totiž o Ibsenovu Divokou kachnu. Do jisté míry ovšem Dcera s předlohou komunikuje a výsledkem této komunikace je autonomní film, který přináší vlastní styl a význam a je sám o sobě funkční.

Na základě tohoto shrnutí bych za sebe řekla, že každá z adaptací dokázala zpracovat pouze jednu součást Ibsenova dramatu. Zatímco snímek Divoká kachna přinesl zprávu především o námětu hry a jejích hodnotách a myšlenkách, Dcera zase předala kvality realistického stylu vyprávění svého vlastního příběhu zahrnujícího metaforu podobné těm Ibsenovým. Kdyby vznikla syntéza těchto dvou děl, možná bychom získali perfektní adaptaci Divoké kachny. Takto máme pouze dvě adaptace Divoké kachny bez přívlastku, jejichž postupy se lze při vlastní adaptační práci či pouze uvažování o adaptaci, filmu, dramatu, či filmové adaptaci dramatu, inspirovat.

6 Závěr

Tato práce měla za cíl prozkoumat způsoby adaptační práce s klasickou divadelní hrou na příkladu Divoké kachny Henrika Ibsena. Zvolená metoda definování tří hlavních aspektů předlohy a následné souběžné analýzy dvou jejích filmových adaptací na základě nich se mi výborně osvědčila, neboť přinesla poměrně komplexní zprávu o několika vrstvách představených snímků a jejich přístupech ke specifikům výchozí látky. Odlišnost těchto přístupů bylo ihned možné zachytit a pojmenovat na konkrétních příkladech a adaptace samotné pro sebe navzájem v průběhu analýzy chystaly vlastní relevantní otázky, které prohlubovaly mé původní úvahy.

V rámci práce mi osobně nejvíce přineslo analyzování snímku Dcera, přičemž jsem v něm postupně objevovala nové skryté odkazy předlohy, kterých jsem si po prvních zhlédnutích nevšimla. Tím se mi potvrdilo, jak byla práce na této adaptaci důkladná a jaký respekt zachovala vůči dramatu a jeho esenci, byť ne k jeho ději a ústřední myšlence. Představuje jistou cestu k Ibsenovi, kterou není nutné následovat, ale je možné si díky ní uvědomit, že ani tak populárního autora spjatého navíc s úplně jiným médiem není nutné se při adaptaci bát. Zajímalo by mě, jestli se někdy brzy znovu objeví hromadná tendence adaptovat klasická dramata. Kdyby ne, budu alespoň výjimečná.

7 Použité zdroje

6.1 Filmy

Divoká kachna

The Wild Duck

Režie: Henri Safran

Země: Austrálie

Rok: 1984

Minutáž: 95 min

Scénář: Henri Safran, Tutte Lemkow, Dido Merwin

Kamera: Peter James

Hrají: Jeremy Irons, Liv Ullmann, Arthur Dignam, Lucinda Jones, John Meillon, Michael Pate

Dcera

The Daughter

Režie: Simon Stone

Země: Austrálie

Rok: 2015

Minutáž: 96 min

Scénář: Simon Stone

Kamera: Andrew Commis

Hrají: Ewan Leslie, Paul Schneider, Odessa Young, Miranda Otto, Geoffrey Rush, Sam Neill

6.2 Literatura

BAZIN, André. *Co je to film?*. Přeložil Ljubomír OLIVA. Praha: Čs. filmový ústav, 1979.

BUBENÍČEK, Petr. *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*.

Iluminace. 2010, č. 1 (77)

CALETKOVÁ, Žaneta. *Henrik Ibsen na divadle, ve filmu a v rozhlase*. Bakalářská práce. Brno: JAMU, 2015.

DICECCO, Nico. *The Aura of Aginess: Performing Adaptation*. The Oxford Handbook of Adaptation Studies. New York: Oxford University Press, 2017.

HANSSEN, Eirik Frisvold. *Silent Ghosts on the Screen: Adapting Ibsen in the 1910s*. The Oxford Handbook of Adaptation Studies. New York: Oxford University Press, 2017.

IBSEN, Henrik, Kateřina FEJLÍKOVÁ a Jaroslav KRÁL. *Divoká kachna*. Přeložil František FRÖHLICH. Praha: Národní divadlo, 1993.

JELINEK, Elfriede. *Co se stalo, když Nora opustila manžela aneb Opory společnosti*. Přeložila Jitka Jílková. Praha: Národní divadlo, 2010.

McFERLANE, Brian. *Reading Film and Literature*. Literature on Screen. New York: Cambridge University Press: 2007.

MOI, Toril. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism, Art, Theater, Philosophy*. New York: Oxford University Press, 2006.

6.3 Internetové zdroje

BIZZACA, Caris, Simon STONE. *Transforming The Wild Duck into The Daughter*.

In: Screen Australia [online]. 16. 3. 2016. [cit. 16.8.2020]. Dostupné z: <https://www.screenaustralia.gov.au/sa/screen-news/2016/03-16-transforming-the-wild-duck-into-the-daughter>.

