

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ADAPTACE MARGUERITE DURAS

POROVNÁNÍ MILENCE A JE LÉTO, PŮL JEDENÁCTÉ VEČER

Hana Neničková

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

Oponent práce:

Datum obhajoby: 15.6.2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

FILM AND TV FACULTY

Film, Television, Photography and New Media

Screenwriting and Script Editing

BACHELOR THESIS

MOVIES BASED ON MARGUERITE DURAS´S BOOKS

ANALYSIS OF THE LOVER AND 10:30 P.M. SUMMER

Hana Neničková

Script advisor: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Examiner:

Date of the thesis defense: 15.6.2020

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem *Adaptace Marguerite Duras* vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce.

Praha, dne.....

podpis diplomanta.....

Upozornění

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

Abstrakt

Ve své práci se věnuji tvorbě Marguerite Duras. Porovnávám dva filmy, jenž vznikly podle její předlohy. Oba režiséři zvolili naprosto odlišný přístup k látce francouzské autorky. Ve své práci analyzuji adaptované texty, jejich strukturu, postavy a hlavní motivy. Porovnávám, jak režiséři pracují s předloženou látkou, jak ji mění či případně, jak se filmovým médiem pokouší dosáhnout podobného efektu jako Duras v literatuře.

Abstract

In my thesis I focus on a work of a french writer Marguerite Duras. I'm gonna analyse two movies that were based on her books. I examine ways that author herself uses to work with literature, motives, time and how her characters work. Than I look at the approach of the film director working with her text. What changes or shows differently in their work.

Poděkování

Na tomto místě patří poděkování paní Marii Mravcové za podnětné konzultace. Také chci poděkovat mojí mámě, která mi poprvé dala přečíst Milence a změnila tím celý můj pohled na literaturu. A nakonec i samotné Marguerite Duras, za to, že zůstává být stále být jednou z mých největších literárních inspirací.

OBSAH

Úvod	1
1. Marguerite Duras - život a dílo	
1.1. Život Marguerite Duras	2-4
1.2. Dílo a umělecká cesta	4-6
1.2.a Teoretické uchopení	6-8
1.3. Adaptace	8-9
Analýza adaptací	10
Milenec	
2. Analýza knižního díla	10
2.1. Děj díla	10-11
2.2. Struktura díla	11-12
2.3. Styl díla a úloha vypravěčky	12-13
2.4. Postavy	13-17
2.5. Motivy	17-19
3. Analýza filmu	20
3.1. Struktura filmu	20-21
3.2. Hlavní hrdinka	21-22
3.3. Téma filmu	22
Je léto, půl jedenácté večer	
4. Analýza knižního díla	23
4.1. Děj filmu	23
4.2. Struktura díla	23-24
4.3. Postavy	24-27
4.4. Motivy	27-28
5. Filmová adaptace	29
5.1. Struktura filmu	29
5.2. Stylové prvky filmu	30-31
5.3. Maria podle Duras vs. Marie podle Dassina	31-32
Závěr	33
Zdroje	34-35

ÚVOD

Ve své bakalářské práci se věnuji adaptacím děl Marguerite Duras a to jmenovitě filmům Milenec a Je léto, půl jedenácté večer. Marguerite Duras je velmi osobitá autorka, která je typická svým minimalistickým subjektivně zbarveným stylem. Díky tomu adaptace jejich děl představuje pro filmaře výzvu, ke které lze zvolit mnoho různých přístupů.

V prvních kapitolách se věnuji životu a dílu Marguerite Duras. Vzhledem k silnému autobiografickému prvku, který se nachází v díle Duras a především v různé míře v obou novelách, které rozebírám, považuji za důležité znát život Duras a motivy, z nichž čerpala. Zároveň abychom pochopili výzvu, před níž stáli filmaři při adaptaci jejího díla, je dobré znát styl a typické prvky její tvorby. Tuhle přehledovou část práce zakončím kapitolou o adaptacích Duras. Dílo této francouzské autorky bylo několikrát zfilmováno a než se začneme zabývat jednotlivými snímky, je dobré si uvést různé přístupy autorů a uvést do kontextu, proč je zajímavé se zabývat vybranými snímky.

V samotných analýzách se nejdříve věnuji rozboru knižního díla. Rozebírám strukturu textu, hlavní postavy a motivy, se kterými Duras pracuje. Poté se věnuji filmovým zpracováním a tomu, jak naložili se stylem díla, které motivy ponechaly a co pozměnili. Jelikož se věnuji adaptacím, nehodnotím snímky jako samostatná díla, ale vždy v kontextu k jejich knižním předlohám.

Duras patří mezi jedinečné autorky. Její hraní si s realitou, fikcí, představami a subjektivní realitou nám představuje hluboké a rozervané nitro svých hrdinek. Jako čtenáři se propadáme pod vrstvy emocionální rozervanosti, sebedestrukce a touhy. Duras nenabízí ve svých dílech dramatické příběhy, ale spíše výpravy do zákoutí duše. To vše načrtává svým minimalistickým stylem, kdy situace více nastiňuje než podrobně popisuje. Tím vším se řadí mezi autorky s jedinečným rukopisem, ale také to činí její dílo velmi složitě zfilmovatelné. Bohatá historie adaptací jejich děl však ukazuje, že je pro filmaře lákavou autorkou. Jde ale její styl přenést na filmové plátno? Nebo jediná cesta k úspěšně adaptaci vede pouze přes naprosté zavrnutí struktury knih a ponechání pouze dějové linky? Já se ve své práci věnuji

dvěma filmům, které zvolily dva naprosto opačné přístupy ke stylu Duras a pokouším se tím zodpovědět dvě výše položené otázky.

1. Marguerite Duras - Život a dílo

1.1. "Velmi brzy v mém životě bylo příliš pozdě" - Život Marguerite Duras

Marguerite Duras se narodila pod jménem Marguerite Donnadiou v roce 1914 ve Francouzské Indočíně (dnešní Vietnam), kde žila do svých sedmnácti let. Její rodiče byli učitelé, ale otec umřel, když byla ještě dítě. Se svými dvěma staršími bratry a matkou se poté často stěhovali. Celou rodinu finančně nejvíce poznamenalo zakoupení farmy, což zapříčinilo fatální ekonomický propad celé rodiny (Riding, 1996).

V osmnácti letech se spolu s celou rodinou vrací do Francie, kde dokončuje středoškolská studia a zahajuje na univerzitě studium politologie a práv. Na počátku třicátých let mění své příjmení na Duras podle názvu místa, kde její rodina v jejím útlém dětství bydlela. V roce 1939 si bere svého prvního manžela Roberta Antelme a začíná pracovat pro ministerstvo. Její život je ovšem zasažen nacistickou okupací Francie. Ztrácí práci a přidává se k francouzskému odboji. Její manžel je zatčen a odvezen do koncentračního tábora. Během okupace a spolupráce s odbojem potkává svého druhého manžela Dionyse Mascolo. Ačkoliv Robert Antelme přežije pobyt v koncentračním táboře a Duras se po jeho návratu o něj stará, nakonec jej opouští a bere si Mascola, s nímž má později syna Jeana. (Riding, 1996) Události této doby zpracovala v románu *Bolest (La Douleur)*, který vychází v roce 1985 a o rok později v českém překladu i u nás.

Na počátku čtyřicátých let se stává členkou francouzské komunistické strany, kterou ovšem zanedlouho zase opouští. V roce 1943 vydává svoji první knihu *Les Impudents* (nikdy nevyšlo v českém překladu) a od té doby působí jako spisovatelka na plný úvazek. Kromě psaní novel se věnuje také divadelním hrám, scénářům a filmové režii. Žije částečně v domě v Normandii a ve svém bytě v Paříži. Jak několikrát reflektuje ve své tvorbě, celý život ji provází boj s alkoholismem. (Riding, 1996)

Posledním partnerem Duras se v osmdesátých letech stává výrazně mladší spisovatel Yann Andrea Steiner. Ačkoliv se Steiner identifikuje jako homosexuál, tak s Duras navázali hluboké romantické partnerství a strávila s ním závěrečná léta svého života. Jejím posledním literárním počinem je sbírka básní *C'est tout* v roce 1995, jež o dva roky později vychází v

českém překladu pod názvem Tím končím. Autorka se v ní vyrovnává s blížící se smrtí. Umírá 3. března v roce 1996. (Riding, 1996)

1.2 Dílo a umělecká cesta

Jak je zmíněno v předchozí kapitole, první román píše Duras v roce 1943, ale první veliký úspěch přichází s její třetí knihou *Un barrage contre le Pacifique*, která vychází v roce 1950 (kniha nikdy neměla český překlad, ale v roce 1965 vznikl slovenský pod názvem *Hrádza proti Tichému oceánu*). V tomto textu se poprvé vrací do Indočíny, kde popisuje život chudé rodiny. Novela byla přijata nadšeně kritiky a dokonce nominována na Goncourtovu cenu. (Calder, 1996)

Jane Winston ve svém textu “Marguerite Duras: Marxism, Feminism, Writing” píše o politickém přesahu, jež autorčina díla nesla. Francie se nacházela v ožehavém období ohledně ponechání si svých kolonií.

“Francie zažívala politicky nejvíce konzervativní období od založení republiky. Krajní pravice v poválečné Francii jasně získávala na popularitě a země si často násilně snažila udržet své kolonie. Do toho přichází Duras se svojí levicově orientovanou a sociálně kritickou novelou. Přesně ukazuje realistický život v koloniích, jenž si tehdejší oficiální politika odmítala připustit.”
(Winston, 1995: s.348)

Ačkoliv Duras zpracovává velice intimní a částečně autobiografický příběh, tak se staví proti tehdy zavedené politice, která měla zobrazovat koloniální režim jako pozitivní pro místní obyvatelstvo, přinášející kulturu a lidská práva do zaostalých oblastí. Podle některých se jedná o důvod, proč Goncourtovu cenu nakonec neobdržela. (Winston, 1995)

Její dvě další novely *Le Marin de Gibraltar* (1952) a *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953) jsou více lyrického charakteru, ale i ony sklízí veliký kritický úspěch (ani jedna z nich se nedočkala českého překladu). *Le Marin de Gibraltar* se dočkali zfilmování v roce 1967, pod anglickým názvem *Sailor of Gibraltar* jej natáčí Tony Richardson v hlavní roli s Jeanne Moreau. (Calder, 1996)

John Calder, britský spisovatel a publicista, ve své stati věnující se Duras píše, že zlom v její tvorbě přichází s novelou a později i divadelní hrou *Le Square* v roce 1955 (bez českého překladu). “S tímto dílem se Duras plně prosazuje jako členka pařížské avantgardy, jenž byla do té doby dominována Beckettem a Ionescem. Herci, kteří si udělali jméno při hraní absurdních dramát začínají vystupovat v dramatech Duras.” (Calder, 1996) *Le Square* vypráví příběh služky a obchodníka, jež spolu stráví rozhovorem jednu hodinu v parku. Ačkoliv mezi nimi vzniká milostné vzplanutí, není jim možné spolu navázat vztah a vše zůstává na úrovni fantazií, zůstává jim jen nejasná naděje opětovného setkání.

Její další novela *Moderato Cantabile* (1958) vychází pod hlavičkou nakladatelství Editions de Minuit, jež mělo pod patronátem všechna veliká jména tehdejší pařížské avantgardy (se stejným názvem vychází roku 1968 český překlad). I toto dílo je částečně autobiografické, Duras se zde vrací k předválečnému životu s bohatým podnikatelem Robertem Antelme a osudu ženy v domácnosti, jíž je i hrdinka jejího románu. Dílo zfilmoval Petr Brook a hlavní roli si zahráli Jeanne Moreau a Jean-Paul Belmondo. (Calder, 1996)

Svět filmu objevuje Duras v roce 1959, kdy píše svůj první scénář *Hirošima, má láska*. O rok později podle něj režíruje Alan Resnais stejnojmenný film. *Hirošima, má láska* slaví veliký úspěch na festivalu Cannes a zaznamenává celosvětové ovace. (Riding, 1996)

Film se stává její hlavní doménou a v roce 1973 natáčí svůj vlastní režisérky debut. Snímek *India song* je adaptací vlastních dvou knih *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964) a *Le Vice-consul* (1966). Za film dostává cenu *Asociace francouzských filmařů a umělců*. (Riding, 1996). Později vzniká i stejnojmenná divadelní hra.

Největší literární úspěch přichází v roce 1984 s dílem *L'Amant* (v českém překladu vychází v roce 1989 pod názvem *Milene*). Duras se znovu vrací k životě v Indočíně a píše (dodnes je sporné do jaké míry) autobiografickou novelu o vztahu se starším bohatým čínským mužem, který si prožila jako dospívající dívka. Novela slaví veliký úspěch a Duras za ni obdržela Goncourtovu cenu. V roce 1992 vzniká stejnojmenný film, který natočil režisér Jean-Jacques Annaud. (Riding 1996)

Podle Caldera ovšem po úspěchu Milence začíná čtenářské i divácké publikum o Duras pomalu ztrácet zájem. Především ve svých dalších režijních počínech se Duras pouští do větších experimentů. Calder píše o tom, že její díla už divákoví přestávají jít naproti, jsou ponořená do vlastní introspektivy a nenabízejí žádné vodítka k uchopení. Proto ztrácí masovější zájem a vrací se znovu k menším nakladatelům (Calder, 1996).

V roce 1991 se znovu vrací k novele Milenec, přepracovává ji a vzniká nová kniha *L'Amant de la Chine du Nord* (v českém překladu nevyšlo). Její poslední knihou je, jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, *Tím končím*, kde se vyrovnává se smrtí a stářím. Posmrtně vychází kniha jejich receptů, kterou ovšem provázely spory mezi autorčiným posledním partnerem a synem. Knihu *La Cuisine de Marguerite* roku 1999 vydává Michèle Kastner a Jean Mascolo, ale po soudním sporu je ve stejném roce označena jako zakázaná.

1.2.a. Teoretické uchopení textů Marguerite Duras

Nejčastěji bývá dílo Marguerite Duras zařazováno jako nový román, žánr, jenž se objevuje v padesátých letech ve Francii. Jako první se ho teoreticky snažil uchopit Alain Robbe-Grillet, francouzský spisovatel a esejista, jenž byl zároveň jeden z čelných představitelů nového románu. Ve své eseji *Nový román* píše, že vrchol klasického románu nastal již v devatenáctém století. Počátek dvacátého století přináší konec společenských jistot a víry v univerzální svět. Nový román na to reaguje „rozpadnutím příběhu“. Robbe-Grillet nepopírá existenci příběhu, ovšem děj se rozpadá do menších celků, často si jednotlivé textové pasáže protičečí a vytváří se z nich spíše mozaika než jednolitý příběh. Proto velký důraz klade na neoddělitelnost formy od obsahu a důležitost formální stránky díla.

„Mluvit o obsahu románu jako o čemsi nezávislém na své formě, znamená totéž jako škrtnout celý žánr literatury z oblasti umění. Neboť umělecké dílo neobsahuje v přísném smyslu termínu nic (jako například krabička může nebo také nemusí skrývat ve svém vnitřku nějaký podivný předmět.)“ (Robbe-Grillet, 1970: s34)

Další významnou teoretickou nového románu byla Nathalie Sarraut, která napsala stěžejní dílo teorie nového románu *Věk podezírání: esej o románu..* Ta naopak staví nový román proti dle ní zastaralému psychologickému románu 19.století. Sarraut zastává názor, že

psychologie postav je zastaralá. Z postav čtenář vnímá jen tolik, kolik mu vypravěč ukáže, často jde pouze o fragmenty, podobně jako u děje příběhu. Proces prolínání žánrů funguje obousměrně, stejně jako divadelní postupy pronikají do románu, objevuje se vyprávění v dramatu.

„A podle všeho nejen romanopisec již téměř nevěří svým postavám, nýbrž ani čtenáři se nedaří, aby jim věřil. A tak vidíme, že románová postava, zbavená této dvojí opory – autorovy i čtenářovy víry, jež ji podpírala a držela pěkně zpříma, nsouc na svých širokých plecích veškerou váhu příběhu, kolísá a že se hroutí.“ (Sarraut, 1967: s.29)

Zařazení Marguerite Duras mezi autory nového románu ovšem bylo už od počátku její tvorby komplikované. Kritici a teoretici nevěděli, kam zařadit její minimalistický styl a především úsporný a zároveň lyrický styl psaní, který připomínal často spíše básně než prózu. (Glassman, 1991) Duras stírá rozdíly mezi žánry, její text může být čten jako báseň, divadelní hra i próza.

Deborah Glassman ve své knize Marguerite Duras: Fascinating Vision and Narrative Cure popisuje styl Duras jako střípky pohybující se mezi příběhem, vzpomínkou, snem a představami. Její hrdinové jsou nespolehliví vypravěči, kteří sami neumí rozlišit mezi svými fantaziemi a pravdou. Co se týká jazykové vybavenosti a košatosti, patří spíše mezi velmi úsporné autory, jelikož svoje příběhy tvoří v krátkých a úsečných větách. (Glassman, 1991)

I přes svoji neuchopitelnost, ovšem Duras pojí s autory nového románu mnoho společných prvků. Duras experimentuje jak s textem tak s jazykem. Vzdává se klasického vyprávění, ale spíše nabízí čtenáři střípky z myšlenek svých postav. I její nespolehlivý vypravěč je typickým pro nový román, jak je zmíněno výše v citátu Nathalie Sarraut. Duras se nepokouší o hlubokou psychologickou studii, její dílo a vzhled do postav je čistě subjektivní, nenabízející žádnou pravdu a odpovědi.

Ona sama se ovšem zařazení do nového románu vyhýbala. V rozhovoru pro francouzskou televizi v roce 1984 mluvila o tom, že se cítí teoretiky opomíjená a nepochopená. Sama to nazvala jako “...moje dílo je obětí ticha a nejasnosti...” (Duras in Glassman, 1991: s11)

Calder píše o dopadu, který měla Duras především na ženské publikum. Dle něj se jí podařilo popsat prožitky a prožívání tehdejší ženy, které bylo často opomíjeno. Duras ovšem syrově, ale zároveň poeticky psala o milostné posedlosti, alkoholismu či strachu ze stránutí. To všechno byly zároveň problémy, které se prolínaly celým jejím životem a vzhledem k tomu, že mnoho jejích textů je částečně autobiografických, tak Calder zdůrazňuje, že Duras je jedna z autorek, od níž nelze odpojit osobní život s jejím dílem. (Calder, 1996)

Jane Winston ovšem byla jedna z prvních teoretiček, která výrazně poukázala na politický přesah díla Duras. Zdůrazňuje aktivní politický život Duras, která se angažovala v protinacistickém odboji a deset let byla členkou francouzské komunistické strany. Duras také vyrostla v netypických podmínkách v Indočíně. Tyhle všechny aspekty podle Winston dodávají jejím dílům silně levicový a sociálně kritický aspekt, propojený s kritikou kolonialismu. Winston píše, že nemůžeme její dílo chápat pouze jako subjektivní prožitky, ale uvědomovat si i kontext doby, kdy vznikala a často vyjadřovala velmi kontroverzní a politicky odvážné názory. (Winston, 1995)

1.3. Adaptace

Dílo Duras bylo lákavé pro filmaře už od počátku jejího zjevení se na literární scéně. Podle jejích knih bylo natočeno více než 60 filmů. Zde není prostor věnovat se všem, takže vybereme pouze několik nejvýznamnějších.

V roce 1958 vzniká film Reného Clementa *Mořská zeď* (někdy překládáno i jako *Hráz proti Pacifiku*). Jedná se o adaptaci předlohy z roku 1950 *Mořská zeď*. Duras se podobně jako o mnoho let později v novele *Milenec* vrací do období svého dospívání v Indočíně. I zde se jedná o životy dospívajících a o milostný příběh. Snímek byl kritiky přijat víceméně pozitivně a i sama Duras adaptační přístup Clement ocenila. (Winston, 2001)

Dva roky po napsání *Mořské hráze* vydává Duras *Moderato Cantabile*, které také záhy míří na plátna kin. Režie se ujal Peter Brook, který na vzniku snímku úzce spolupracoval se samotnou Duras. I v tomto případě se jedná o poměrně věrnou adaptaci a snímek byl

nominován na Zlatou palmu v Cannes. Pro samotného Brooka znamenal průlom v kariéře. (Hatton, 1962)

V roce 1967 poprvé vzniká látka Duras mimo Francii. Tony Richardson adaptuje Námořníka z Gibraltaru. I zde se ovšem Duras podílí na vzniku scénáře. (Balio, 1987) Richardson ponechává velmi podobnou strukturu snímku, každopádně stylově zabrušuje více do vod realismu než můžeme vyčíst v předloze. Ve stejném roce Duras natáčí také svůj vlastní snímek La Musica.

O rok dříve vzniká Je léto, půl jedenácté večer, kterému se budeme věnovat v naší analýze. Je důležité však zdůraznit, že i zde se Duras výrazně podílí na scénáři stejně jako u předchozích snímků.

V roce 1997 se potom v kinech objevuje asi neznámější adaptace Marguerite Duras a to Milenec od Annauda. Analýze filmu i předlohy se budeme věnovat později. Snímek sklidil velikou pozornost i úspěch. Jedná se o nejuspěšnější adaptaci Duras, snímek utržil až 31miliónů dolarů.¹ Sama Duras se však ke snímku stavěla spíše negativně. (Roger, 1992)

Jednou z nejnovějších adaptací Duras je další zpracování novely Mořská zeď, kterou natočil režisér Rithy Pan. Film vznikl v roce 2008 a hlavní roli si zahrála Isabelle Huppert. Snímek však výraznější úspěch nezaznamenal. (Young, 2008)

¹ <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=4796&affich=france>

Analýza adaptací

Pro svoji analýzu jsem se rozhodla porovnat dvě adaptace děl Margaret Duras a to Milence a Je léto, půl jedenácté večer. Tyhle dvě novely jsem zvolila z několika důvodů. Zaprvé se obě nachází v jiném období tvorby Duras. Je léto, půl jedenácté večer píše v šedesátých letech a řadí se to ještě do ranější tvorby, zatímco Milenec je ukázka už zralé a vrcholné tvorby.

Obě díla mají silnou ženskou hrdinku, kdy vnímáme celý příběh skrze jejich perspektivu. Obě hrdinky jsou motivované vášní a erotickým pudem. Obě novely zobrazují jejich bohatý vnitřní svět a motivace a to sice rozdílně, ale do jisté míry silně literárními prostředky. Oba režiséři jejichž adaptace budu porovnávat, zvolili naprosto rozdílný přístup k těmto literárním textům a hlavně k úloze hlavní ženské hrdinky a její perspektivy. A v neposlední řadě mi přijde zajímavé porovnání zrovna těchto dvou děl i kvůli rozdílnému názoru autorky na obě adaptace. Zatímco Milence veskrze odmítla na Je léto, půl jedenácté večer se sama podílela a film považovala za velmi povedený.

Milenec

2. Analýza knižního díla

Duras píše knihu Milenec v roce 1984, takže se řadí spíše do pozdnějšího období její tvorby. V tomto období se její dílo stává více introspektivní a obrací se k autobiografické látce. To platí i pro román Milenec, v němž se vrací ke svému dospívání v Indočíně. Jak silně je ovšem dílo autobiografické, je těžké určit. S jistotou můžeme jen říct, že autorka žila v době svého dospívání v Indočíně stejně jako hrdinka románu. Proto není šťastné jednoznačně identifikovat hlavní postavu s autorkou.

2.1. Děj díla

Pokusit se uchopit děj Milence je složitý úkol především kvůli komplikované struktuře díla. Durasová prolíná mezi sebou mnoho dějových a časových linek, které pokud se pokusíme vypreparovat ze samotného díla a postavit je jako samostatné linky, zjistíme, že

nejsou stavěny chronologicky a často v nich klíčové body chybí. Jedinou dějovou linku, která jde z textu vyjmout a seskládat postupně nejbližše klasickému literárnímu příběhu se odehrává v Indočíně mezi mladou vypravěčkou a bohatým Číňanem. Potkávají se na trajektu, kde jí nabídne svezení ve své limuzíně. Velice záhy mezi nimi propuká sexuální vztah. Do příběhu se prolíná také dívčín vztah s matkou a dvěma bratry. Jedná se o chudou francouzskou rodinu, které vládne výstřední matka, která vztahu své mladší dcery nezabraňuje, dokonce využívá materiálních výhod, které pro rodinu poměr hlavní hrdinky přináší. Hlavní hrdinka má komplikovaný vztah se svým starším bratrem, který se pohybuje na hranici kriminální existence. Naopak citlivý a ochranný cit chová ke svému mladšímu bratrovi.

Ačkoliv větší část knihy se odehrává v Indočíně, autorka se vrací také do období války a zároveň do své současnosti. Nejvýrazněji vyčnívají kapitoly z Paříže během druhé světové války, které též jako návrat do Indočíny, jsou obdobím, ke kterému se Duras vrací napříč svojí tvorbou.

Můžeme-li milostnou linku odehrávající se ve francouzské Indočíně označit za červenou nit, která nás provází celou knihou, tak struktura celého díla je mnohem vrstevnatější. Duras mísí dohromady nejenom mnoho časových linek, ale též vyprávěcích stylů a postupů. Pokud se podíváme na přebaly knih nebo na internetové stránky nabízející Milence jako knihu, často vidíme, že i oni se snaží primárně zdůraznit milostný příběh. Vzhledem k povaze knihy se nám ale nabízí otázka, zda je vůbec možné přistupovat k dílu perspektivou lineární dějové struktury a pokoušet se vyčlenit z díla dramatický milostný příběh.

2.2. Struktura díla

V předchozí kapitole jsme si určili milostný příběh mladé Francouzky a o dvanáct let staršího Číňana jako červenou linku, která se táhne celou knihou. Je důležité také říct, že funguje jako zarámování celé knihy. Příběh začíná na trajektu, kde poprvé potkáváme hlavní hrdinku a kde se zároveň i ona poprvé potkává se svým budoucím milencem. Kniha končí o mnoho let později krátkým telefonickým setkáním mezi hrdinkou a jejím bývalým milencem, po mnoha letech odloučení, kdy se jí vyznává, že ji stále miluje. Povaha toho, s jakou nám Duras servíruje milostný příběh, je ale spíše epizodického charakteru. Ukazuje nám sice první

setkání páru a také jejich první sexuální styk, pak ale už vztah pokračuje v různých epizodách, díky nimž lépe chápeme povahu a hloubku vztahu.

Z výše uvedených důvodů tedy úplně nemůžeme hledat v díle klasickou dramatickou strukturu a vývoj. Nabízí se samozřejmě pojetí hlavního milostného příběhu jako klasického dramatu. Dívka potká muže, naváží milostný vztah, je jim v něm zabráněno společností a především otcem hrdiny, musí se rozejít. Tomuhle vnímání příběhu ovšem brání styl a přístup Duras, která nám nabízí mnoho věcí, ale rozhodně ne velký milostný příběh. Hrdinka od začátku je k milenci spíše chladná. Jejím motivacím se budeme věnovat později, ale na první pohled je patrné, že z její strany se o velikou lásku nejedná. Otázka je, zda se jedná vůbec o lásku. Díky odtažitému vztahu hrdinky milostný příběh spíše pomalu plyne. Jeho struktura připomíná spíše odekryvání vrstev.

Do toho Duras prolíná další epizodní záblesky ze svého života. Části knihy ovšem nejsou nahodile pospojované epizody, ale naopak složitě zkonstruovaný obraz jednoho života. Všechny situace a úvahy v příběhu se doplňují a pomáhají čtenáři dodávat příslušný dílek do celkové skládačky. Žádná situace se nevyskytuje v díle náhodou, přichází vždy v ten správný okamžik, abychom pochopili city a prožívání hlavní hrdinky, tehdy i nyní.

Všechny epizody, které se ovšem v knize vyskytnou, se odehrávají až potom, co se hrdinka setkala se svým milencem. Jak kdyby Duras říkala, že takový byl život potom, co ho potkala, potom co se jí stalo. Strukturu díla můžeme přirovnat k mozaice. Duras dokonce nechává čtenáři poměrně svobodu v tom, jaký obraz si finálně z mozaiky poskládá.

2.3. Literární styl a úloha vypravěčky

Důležitým aspektem celé novely, a můžeme říct, že i celé tvorby Marguerite Duras, je její minimalistický styl. Duras neplýtvá větami, nepředvádí košaté slovní konstrukce a nezabředává do důkladných popisů. Její věty jsou konstruovány stejně jako celé dílo. Působí přirozeně, jako spontánní lidské vyprávění; někdy až snově a skoro nahodile. Zároveň jsou promyšleně a precizně konstruované. Její styl je velice odlehčený, zvláště ve vzpomínkových sekvencích působí opravdu jako intimní vyprávění blízkého člověka, vyniká však extrémní

presností. Velmi pěkně je tato působivá a přitom minimalistická práce s jazykem ukázána v úplném závěru knihy, kdy vypravěčka vzpomíná, jak ji její milenec po mnoha desítkách let znovu kontaktoval, když byl na návštěvě v Paříži.

"A pak už nevěděl, co jí má říct. A pak jí to řekl. Řekl jí, že je to jako dřív, že ji stále miluje, že ji nikdy nepřestane milovat, že ji bude milovat až do smrti..." (Duras, 2006: s.89)

Styl vyprávění má velmi často vzpomínkový ráz. Hned začátek knihy začíná jako vyprávění vzpomínky. Začínáme v první osobě, ale je jasně zdůrazněno, že se vracíme do minulosti. Vypravěčka popisuje, jak stojí na trajektu a co má na sobě. Tentokrát se dokonce věnuje i podrobnějšímu popisu sebe a okolí. Duras ovšem neudržuje jeden styl, ale často je střídá. Dokonce přechází mezi vyprávěním v třetí a první osobě. Někdy zní novela jako vzpomínání, jindy jako introspektivní úvahy a někdy nahlíží na celou situaci zvenčí jako nezaujatý pozorovatel. Ovšem i ve třetí osobě si kniha zachovává silně subjektivní ráz. Duras se nesnaží o objektivní pojetí a popsání situace, jako román 19.století. Vždy jednoznačně ukazuje, že nabízí jen svůj pohled, svoje dojmy. Také nemůžeme označit její styl čistě jako volný proud vědomí, tak jak ho uplatňovala ve své tvorbě Virginia Woolf.

Vypravěčku můžeme označit jako velmi nespolehlivou a to vlastně i k vlastní minulosti. Neříká nám, jak to tehdy doopravdy bylo, říká nám, jak to vidí teď. Dokonce se ve dvou situacích vzdaluje od perspektivy hlavní hrdinky a popisuje setkání čínského milence s jeho otcem a potom s jeho manželkou. U obou situací nemohla být. Dokonce v okamžiku, kdy se její bývalý milenec setkal se svojí budoucí ženou, už byla na cestě do Francie, takže jí o tom nemohl ani vyprávět. Zde se uchyluje k naprosté fikci a vlastnímu domýšlení. Duras se ovšem nepokouší hrát se čtenářem hru na realitu a pravdu. Místo toho nám předkládá spíše emoce, dojmy a úvahy.

2.4. Postavy

Hrdinka/Vypravěčka

Hlavní hrdinka je ústřední postavou díla, v plném rozsahu se překrývá s vypravěčkou a částečně i s autorkou. Tyto tři subjekty navzájem často splývají; je těžké rozpoznat, kde končí jedna a kde začíná druhá. Aby se mi s tímto konceptem lépe pracovalo, rozdělím hlavní

hrdinku na patnáctiletou dívku, která prožívá svůj první milostný vztah a poté na starší vypravěčku, skrze níž je celý příběh po letech zjeven čtenáři.

Duras nám hned v úvodních větách představuje patnáctiletou dívku, která je na cestě do školy, kde ji osloví mladý Číňan, s nímž navazuje milostný vztah. Jak bylo řečeno v předchozích kapitolách, vztah se děje a plyne, ale vlastně o reálných emocích hlavní hrdinky se toho mnoho nedozvíme. Nevíme, jak ona vnímá, že je její milenec výrazně starší, že je Číňan a že je jejich poměr naprosté tabu. Není nám ani řečeno, proč si vybrala zrovna jeho. Její rodina čerpá materiální výhody díky jejímu partnerství, ale hlavní hrdinka má poměrně odtažitý a komplikovaný vztah s rodinou a nepůsobí, že by se obětovala pro jejich blaho.

Její úloha ve vztahu je rozhodně mapována pasivitou. Od začátku ho iniciuje Číňan, který podniká všechny kroky k jeho udržení. Hrdinka následuje svého milence, nechá se zavést do motelu a bez jakéhokoliv odporu s ním mlčky přijde o panenství. Udržování vztahu je hlavně číňanovou záležitostí, dává dívce dárky a finanční prostředky. Hrdinka se snaží, aby si její rodina myslela, že je s ním pouze pro peníze. Od začátku si před okolím a také před čtenáři staví masku cynické a emocionálně chladné ženy. Hned na prvních stránkách knihy samu sebe označuje jako emocionálně mrtvou. Nabízí se nám dva výklady. Její emocionální odtažitost, může být způsobena tím, že ve skutečnosti je vypravěčkou mnohem starší žena, která se na svůj milostný románek dívá už velmi střízlivě a odtažitě. Druhým výkladem může být emocionální vyprázdňenost hlavní hrdinky, jako obrana proti světu. Vraťme se k motivu, kdy hrdinka chce, aby si její rodina myslela, že má milostný vztah jen pro peníze, že si s milencem jen hraje a využívá ho. Chce, aby i o ní mysleli, že je cynická, chladná a vypočítavá. Jen takto rodina její chování nejen schvaluje ale dokonce i podporuje. Také její pasivita ve vztahu k milenci má více vrstev. Stejně jako u většiny hrdinek Margaret Duras i zde dochází k zajímavému paradoxu, tomu že pasivnost hlavní hrdinky rozhodně neznamená její slabost. Od začátku je silnější a charizmatičtější osobou ve vztahu rozhodně právě ona. Postupně se dozvídáme, že už od brzkého věku si byla vědoma svojí atraktivity a sexuální přitažlivosti, se kterou uměla velmi dobře nakládat. Ve vyjadřování citů je mnohem odtažitější a zdrženlivější než její milenec. Víceméně od začátku příběhu je nám jasné, že se čínský mladík do ní bláznivě zamiloval, propadl jejímu kouzlu a udělal by pro ni cokoli. Její opravdové city zůstávají tajemstvím až do konce knihy. Vzniká zvláštní aura tajemství, která

obklopuje hlavní hrdinku, ačkoliv vlastně celá kniha je psána také z perspektivy její poučené dospělosti. Nejasnost hlavní hrdinky je jeden z klíčových motivů díla. To co doopravdy prožívá, je právě jeden z obrazů, který si musíme sestavit z mozaiky, kterou nám autorka předkládá.

Zde právě vstupuje postava vypravěčky. Jak bylo řečeno výše, Duras mísí perspektivu vyprávění, třetí a první osoby. Je to starší žena, která bez sentimentu vzpomíná na svoji první lásku a následný život. Nahlíží s odstupem a zároveň znovu prožívá události svého života. Ovšem právě její perspektiva je naprosto zásadní pro celé vyznění a hloubku Milence. Její nadhled a pochopení života dává vášnivému a emocionálnímu příběhu společenský a životní kontext. Milenec je příběhem ženy, které se rozhodla vzpomínat, odhalit svoje nitro a ukázat svoje prožitky. Vypravěčka je žena, která volí, jak bude vzpomínat na svůj život, co čtenáři poodhalí a co ne. Ona skládá střípky, z nichž čtenáři dovoluje vystavět si celý obraz. Milenec je příběh stárnoucí ženy ne mladé patnáctileté dívky, což je zásadní aspekt pro vyznění celé knihy.

Milenec

Milenec je poměrně těžko uchopitelná postava. Z výrazné většiny ho vnímáme pouze perspektivou hlavní hrdinky a ačkoliv je vlastně druhým aktérem milostného příběhu, tak oproti hrdince lehce zaniká. Na druhou stranu je to jediná postava, jíž je dán vlastní pohled, ačkoliv se samozřejmě jedná spíše o perspektivu vypravěčky, jak by jeho pohled mohl vypadat.

I pro něj je příznačná vlastní pasivita. Ano, k navázání milostného vztahu přistupuje aktivně, ale po celou dobu je v jejím područí. Nezasťívá svoje city a oddanost. Nevadí mu ani představa, že dívka je s ním opravdu za peníze. Při večeři s její rodinou, která jím očividně pohrdá a nebaví se s ním, jim stejně zaplatí luxusní večeři a chová se nanejvýš uctivě a slušně. Peníze jsou to, co mu dává postavení ve společnosti, stejně jako šanci na lásku.

Výrazným momentem je, když se postaví otcí. Je několikrát zmíněno, že peníze, které má, které mu vlastně všechno dávají, patří jeho otcí. Jeho postavení, možnosti, celý život, je závislý na jeho otcí. Ten jakmile se dozvídá o jeho mileneckém poměru s mladou Francouzkou, ihned vztah zakazuje. I přes svou existenční závislost, se mladý Číňan otcí

postaví, i když jen chvilkově. Otázkou ovšem zůstává, zda to spíše nereflektuje představu vypravěčky, která i přes svou domnělou lhostejnost, by chtěla, aby ji milenec natolik miloval. Nebo zda se nejedná o příběh, který jí on sám vyprávěl, aby se v očích milenky udělal lepší.

I jeho druhá samostatná scéna je závislá na vztahu s dívkou. Vidíme ho, jak je poprvé představen bohaté čínské dívce, s níž má domluvený sňatek. Jak se jí není schopen dotknout, až dokud si u toho nepředstavuje svoji bývalou milenku.

Milenec nemá v knize prostor na život mimo milostný vztah. Vše, co o něm víme, se týká vztahu s dívkou. Všechny jeho motivace a konání, se týkají pouze milostného vztahu a hlavně bezbřehé lásky k dívce.

Rodina

Kromě vztahu s milencem, hraje v životě hlavní hrdinky, výraznou úlohu rodina. Komplikované vztahy má hrdinka se svými dvěma bratry. Starším, kterého částečně nenávidí ale zároveň se ho bojí, a mladším, kterého miluje a má potřebu ho ochraňovat. Starší bratr je popsán jako gauner. Vypravěčka se dokonce k němu vrací i v situacích, které se odehrávají až po odjezdu z Indočíny a vykresluje ho jako kriminálního závislého na drogách. Zároveň ovšem zmiňuje podobnost, která je mezi nimi nepřehlédnutelná. Mezi dívkou a bratrem dochází nejčastěji ke konfliktům. Jejich vztah je ovšem i lehce podprahově sexuální, což potvrzuje i sama autorka, která skrze hlavní hrdinku zmiňuje, že spolu nikdy netančí, protože se bojí blízkosti svých těl. Mladší bratr je naopak vyobrazen křehce s velkým důrazem na jeho pasivitu. Je hlavní hrdinkou ochraňován a často její postoj k němu připomíná spíše vztah matky k dítěti než sourozenecký vztah. Bratři jsou vedle milence jedinými mužskými postavami. Oba ale fungují spíše jako protipóly. Starší, který má destruktivní ráz, ničí celou rodinu a také výrazně narušuje vztah hrdinky a její matky. Mladší oproti tomu svojí křehkostí rodinu spojuje a hrdinka i matka ho opečovávají. Přesto mladší vždy prohraje, je starším bratrem šikanován a rodina vždy staršímu bratrovi ustoupí.

Kromě hlavní hrdinky je další výraznou ženskou postavou její matka. Dalo by se říct, že vedle hrdinky má nejvíc prostoru, možná i více než sám milenec. Nemá vlastní linku a právo na svůj pohled. I ona je vnímána jen z pohledu vypravěčky. Vztah matky a její dcery je komplikovaný a je mnohem složitěji uchopitelný než vztah hrdinky a jejích bratrů. Vlastně

zůstává otevřený výkladům stejně jako sama romance s čínským milencem. Matka hlavní hrdinky je vykreslená excentricky vlastně až na hranici psychické poruchy. O vztahu svojí dcery s bohatým čínským mužem ví a nemá s ním problém. Dává jí svobodu pro její netypické oblečení a výstřednost. Zároveň ale s radostí využívá finančních výhod, které jí přináší milenecký poměr její nezletilé dcery a staršího dospělého muže. Mezi matkou a dcerou nikdy nedochází k otevřené a přímé komunikaci. Což je typické pro všechny vztahy, Milenec jako novela pracuje a staví na nevyřčeném stejně jako na slovech. Přesto u postavy matky pocítujeme sílu nevyřčeného asi nejsilněji. Mezi řádky lze vyčíst, že city hrdinky k matce se zmítají mezi láskou a nenávistí, že je toho mnoho, co by jí chtěla říct, ale zřejmě nikdy neřekne. Také můžeme tušit, že matka je důvodem hrdinčiny emocionální odtažitosti a neschopnosti otevřeně mluvit o svých citech.

Vedlejší ženské hrdinky

V novele se nachází další ženské postavy, které hrdinka různě potkává a vnímá. Nejvýrazněji z nich působí žena s kloboukem z období války a poté kamarádka ze školy Helene. Obě vypravěčka bedlivě pozoruje a je jimi fascinována. U kamarádky ze školy můžeme mluvit skoro až o náznaku jisté lesbické touhy, protože je vnímána velmi intenzivně její tělesnost. Smyslnost a sexuálnost ovšem propojují veškeré vnímání světa v novele Milenec. Každopádně obě zmíněné ženy ovlivnily hrdinku a proto je jím věnována pozornost, zejména neobvyklými detaily jejich fyzických popisů. I zde je vypravěčka minimalistická, zároveň je popisuje pečlivě a přesně.

Helene je také jediná postava, kterou pojí s hrdinkou kamarádství. Jejich vztah je intimní, i když jinak než s milencem. Hrdinka porovnává nejenom svoji fyzickou stránku ale obecně celkově podobu svého ženství s podobou ženství Helene. Nedělá to ovšem ze závidosti, Helene vlastně obdivuje a možná po ní i touží. Nejsou rivalky. Jsou to různé ženy, které reprezentují různé podoby ženství a to hrdinku fascinuje.

2.5. Motivy

Sociální a rasové rozdíly

Zajímavým aspektem je mocenské a třídní rozdělení hrdinky a jejího milence. Číňan je syn místního boháče a co se týká ekonomického a sociálního postavení, tak se nachází vysoce nad dívkou. Z finančního hlediska zřejmě i o několik kast. Zároveň zde hraje významnou roli rasová otázka. V té době byla Indočína francouzskou kolonií a Francouzi měli vyšší mocenské postavení. Na Asiaty se dívali jako na barbary, kteří jim nejsou rovni. Chudá francouzská dívka je z jistého úhlu pohledu víc než bohatý Číňan. S tímto aspektem hrdinka a její milenec příliš nepracují, není ani explicitně zmíněn. Je přítomen pouze díky rušivým zásahům z okolí. Rodina dívky vztah napůl schvaluje právě kvůli bohatství jejího milence, a částečně odmítá kvůli jeho etnickému původu. Naopak otec Číňana vztah kvůli rasové rozdílnosti okamžitě zakazuje. Tenhle aspekt hraje mnohem větší roli než věk dívky, který se pohybuje na hranici zletilosti. Zároveň dává vztahu vždy lhůtu pouze na dobu určitou. Všichni ví, že Francouzka si nemůže vzít Číňana. On si ji chvíli může dovolit díky penězům, ale mezirasové sňatky byly něco nemyslitelného. Jediný, kdo se tomu pokusí vzbouřit, je milenec, který ale nežádá, aby si dívku mohl vzít, pouze o prodloužení jejich vztahu a i to je mu zakázáno. Tenhle fakt je asi nejsilněji přítomný v obrazu večeře, kam Číňan pozval celou rodinu dívky. Oni se k němu chovají přezíravě, právě kvůli jeho etnickému původu, ale s radostí se nechají hostit. On to přijímá. Ví, že jeho peníze mu propůjčí pouze toleranci od Francouzů, víc nežádá.

Sexualita

Dalším klíčovým motivem pro vztah je sexualita. Autorka o ní píše otevřeně, dle některých se může nacházet až na hranici soft pornografie. Není ovšem důležitá její explicitnost, spíše postoj, který k ní zaujímá. Všechny hrdinky Duras mají ke své sexualitě velice pozitivní vztah, i když občas se stávají její obětí. Hlavní hrdinka Milence zažívá svoje poprvé velice otevřeně a vlastně neromanticky (s cizím mužem v motelu, v pozici hraničící s prostitutkou), ale zážitek je podán velmi poeticky, s důrazem na dívčinu slast. Podobně popisuje všechny situace týkající se sexu. Hlavní hrdinka nezachází se sexem jako s komoditou, kterou dává

svému milenci za peníze nebo jako pozornost. Sama si naopak poskytovanou slast velmi užívá. Naopak slast a erotická touha je jedna z hlavních a otevřených motivací hrdinky.

Čas a stárnutí

Jedním z prvních slov, kterými se nám hrdinka popisuje, je, že předčasně zestárla. Že ačkoliv je jí patnáct a tělo má mladé, její tvář už je stará. Hlavní postava Milence nikdy neexistuje samostatně. Vždy je to žena se dvěma tvářemi. Na jedné straně mladá dívka na druhé straně stárnoucí žena. V žádném okamžiku novely je nemůžeme od sebe oddělit. Mladá dívka je vždy přítomna ve vypravěčce, i když mluví o tom, co zažívala za války, stárnoucí žena je vždy přítomna v tom, co dívka zažívá v Indočíně. Duras nepracuje s časem lineárně. Současnosti i minulost se navzájem ovlivňují a zároveň existují skoro současně. Není náhodou, že Duras zvolila styl, kdy se nám neodhaluje příběh postupně ale pomocí záblesků úvah a situací, které se neodehrávají chronologicky. Spíše jakoby se vše odehrávalo záraz. Stárnoucí žena vzpomíná, zároveň chodí do salónů ve válečné Paříži a zároveň stojí na trajektu v Indočíně. To, že Duras stírá lineární vnímání času ve své novele, je pro pochopení Milence velmi důležitým prvkem.

3. Analýza filmu

Roku 1992 vzniká filmová adaptace Milence. Režie se ujímá Jean-Jacques Annaud. Scénář tvoří ve spolupráci s francouzským scenáristou jménem Gérard Brach. Na počátku je zapojená do filmového procesu i Margaret Duras, která sama má bohaté filmové zkušenosti a již adaptovala několik svých děl. Během tvorby filmu se ovšem od spolupráce odklání.

Před Annaudem stál nelehký úkol. Milenec je dílo velmi pocitové, s naprosto netradiční a nedramatickou strukturou. Annaud má za sebou už poměrně úspěšnou filmovou kariéru, z níž ční hlavně adaptace Ecova slavného románu Jméno růže (1986), za nějž obdržel francouzskou filmovou cenu César. Jeho kinematografická síla do té doby spočívala hlavně v klasické kinematografii a ve využití klasických dramatických postupů. Stejně jako u Jména růže, i u Milence volí Annaud přístup, kdy se pokouší látku co nejvíce uzpůsobit klasické struktuře.

3.1. Struktura filmu

Lze říci že, Annaud mozaikovitou novelu plnou nesourodých událostí, dojmů a subjektivních vzpomínek, podrobuje až chirurgickému zákroku, kdy z novely vyjímá pouze jednu dějovou linku. Vybírá si milenecký příběh mladé dívky a elegantního čínského boháče, který celou novelu rámcuje. Tento příběh plný rozdílů, kontrastů, tabu a milostné vášně samozřejmě přináší filmu klasickou dějovou osnovu, ale za cenu popření stylu novely. Něco co bylo pouze červenou nití, která procházela celou časově vrstevnatou novelou a nabalovala na sebe spoustu motivů a úvah, se stává jediným motivem filmu.

Také jak jsme si uvedli výše, tak ani milostná linka sebou nenese klasickou dramatickou strukturu. Annaud volí poklidnější tempo filmu, nedá se říct, že by se úplně násilím pokoušel knihu transformovat do melodramatické romance. Využívá dlouhých záběrů krajiny a film spíše poklidně plyne. Zajímavě využívá Annaud prostředí Indočíny. Kvůli minimalismu Duras je sice prostředí Indočíny stále přítomné, ale pouze v drobných detailech a občasných zmínkách. Annaud z něj ve svém příběhu vytváří skoro další postavu milostného příběhu. Neustále přítomné sžíravé horko a dusno dokresluje každé setkání hrdinky s jejím milencem. Důležitým aspektem je i ulice plná míhajících se lidí, před nimiž se pár ukrývá v motelu. Dokresluje tvořící se intimitu mezi párem. Venkovní svět pro oba představuje něco, před čím

se chtějí ukrýt, i když z rozdílných důvodů. To, a zároveň pocit nemožnosti se někdy před světem moci doopravdy ukrýt nám ukazuje Annaud perfektně.

Ale i tak se pokouší Annaud naplnit trojaktovou strukturu, která v novele naprosto chybí. Nejdříve sledujeme seznámení dívky s Číňanem, poté průběh jejich vztahu a nakonec nutné odloučení. Vše mimo milostný vztah je z příběhu vypuštěno a to i epizody v Indočíně. Život dívky v internátu není zobrazen vůbec a i velmi výrazný motiv rodiny je potlačen spíše na okraj. Annaud nám ukazuje jedno milostné vzplanutí a jeho konec. Nevěnuje se také ani příliš sociální a třídní tématice, která je i u Duras spíše mimoděk, přesto stále přítomna.

Annaud naprosto ruší postavu vypravěčky. Už se nedíváme na celý příběh perspektivou dospělé stárnoucí ženy. Ano, její slova se objevují výběrově ve voiceoveru, ale jsou použita spíše pro dokreslení a velmi často dokonce pro dovysvětlení situací, než že by dodávala příběhu nějaký další významový rozměr. Vypravěčka, které patřil celý příběh, jejíž perspektiva byla pro příběh zásadní, zcela zmizela. Pánem příběhu je nyní kamera a za ní režisér. Spolu s vypravěčkou mizí všechny stopy života, které se neodehrávají v Indočíně a ztrácíme nadhled stárnoucí ženy a její zkušenosti.

3.2. Hlavní hrdinka

Kvůli ořezání příběhu pouze na milostnou linku, nám mizí do pozadí většina postav a do popředí se dostává patnáctiletá hlavní hrdinka, která je teď nepochybně hlavní protagonistkou příběhu. Také mnohem silněji vyznívá její ztotožnění s hlasem vypravěčky. Přesto se nedá říct, že je příběh vyprávěn její perspektivou. Tomu přispívá i to, že se zde nachází scény, kde sama není. Annaud dělá naprosto zásadní změnu a to, že perspektivu příběhu získává kamera a nějaký třetí nezúčastněný pozorovatel.

Zcela zásadně se tím mění úloha hlavní hrdinky. Ze subjektu se stává objektem. Příběh nepozorujeme jejíma očima, stává se pouze objektem, který je pozorován kamerou. Stále je obklopena aurou tajemství, ale bez dodání všech dalších střípků, jež v novele tvořily celistvý obraz, začíná její postava působit velmi ploše. Mnohem nápadněji také začíná vynikat její pasivita. Opravdu působí, že se nechá vláčet osudem a svůj život příliš neovládá. Stává se z ní spíše smyslný prelud než živá a trojrozměrná bytost. Annaud se snaží posílit erotické napětí

mezi ní a jejím čínským partnerem, bez náhledu do nitra hrdinky nám však zůstávají jen estetizované sexuální scény.

Annaud také pasivitu a submisivitu hrdinky posiluje vizuálním ztvárněním. Ačkoliv zjevem herečka nejspíš celkem odpovídá své knižní předloze, výrazně se mění postava čínského milence. V novele je několikrát zmiňována jeho drobnost a pocit slabosti, který vyvolává v hrdince jeho tělo. Ve filmu je naopak obsazen vysoký a mohutný čínský muž. Vypadá vedle drobné a malé dívky výrazně mužně a silně. I tento drobný fyzický aspekt ihned mění dynamiku celého ústředního vztahu.

Je nutné připustit, že stvoření hlavní hrdinky z novely, jako plastické a funkční filmové postavy, není snadné. Duras pracuje útržkovitě a v náznacích. Hlavní hrdinka už je jen vzpomínka, prelud ztraceného mládí a dřívější touhy. Novela neposkytuje žádnou konkrétní představu třeba o dialogích postav, které se vyskytují v díle naprosto sporadicky. Spíše Durasová zmiňuje, že někdo něco řekl. Vše, co je ve filmu řečeno, musela dotvořit autorská invence filmařů. Bohužel, kde Duras pracuje s mlčením a podtextem mezi řádky, se scénář pokouší o přílišnou doslovnost. Právě díky tomu, je film nejsilnější v okamžicích mlčení, například hned v první scéně, kdy hrdinka a Číňan spolu jedou v autě. Je to předtím, než spolu navážou milostný vztah, ale už tady je rozhodnuto, že k němu musí nevyhnutelně dojít. Oba mlčí, nedívají se na sebe a kamera zabírá pouze jejich ruce vedle sebe.

3.3. Téma filmu

Zásadní změnu sebou ale nese primárně rozdíl mezi vyzněním a poselstvím filmu a novely. Duras nepíše příběh o lásce. Píše o vzpomínce na mládí, na život v Indočíně, na to, kým byla a jak se změnila. Jedná se o velmi intimní zповěď. Annaud oproti tomu tvoří příběh veliké lásky a tomu jsou podřízeny všechny změny. Je jedno, kým dívka byla a bude před vztahem a po vztahu s Číňanem. Není to tolik její příběh. Jeho Milenec je film o lásce, o vášni, které byla předurčena k zániku, o lásce, která byla tabu a překračovala etnické a třídní hranice. Také klade důraz na tělesnost a erotiku.

Je léto, půl jedenácté večer

4. Analýza knižního díla

Je léto, půl jedenácté večer je jedna z novějších novel Margaret Duras. Knihu vytvořila v roce 1960. Novela následovala po úspěšných textech *Le Square* a *Moderato Cantabile* a vyvolala zájem čtenářský i kritický. Dnes se řadí mezi autorčina klíčová díla.

4.1. Děj

Hlavní hrdinka Maria se vydává se svým manželem Paulem (ve francouzském originále se jmenuje Pierre, ve filmu i v českém překladu je jeho jméno Paul, což ponechám i ve své práci), jejich dcerou a mladou rodinnou přítelkyní Claire na výlet po Španělsku. Hned na začátku novely se ovšem dozvídáme naprosto zásadní událost, která ovlivní celý děj a hlavně Mariino mentální rozpoložení. Na cestě do Madridu uvíznou kvůli bouři v malém městečku právě ve chvíli, kdy zrovna došlo k vraždě. Místní muž Rodrigo Paestra zavraždil svoji ženu a jejího milence, a ocitá se na útěku. Maria, která trpí alkoholismem a nešťastným vztahem s manželem, nachází v sobě vůči k utečenci zvláštní empatii. Zároveň se protíná do příběhu milostný trojúhelník, který se utvořil mezi Mariou, Claire a Paulem. Maria trpí nedostatkem fyzické lásky ze strany manžela. Claire pro ni představuje částečně objekt žárlivosti, ale zároveň podvědomě touží, aby navázala s jejím manželem poměr a tím nějak obnovila i její sexuální život.

4.2. Struktura díla

Na rozdíl od *Milence* zde předkládá Duras velmi jasnou dramatickou strukturu. Příběh je psán lineárně, nachází se zde pouze tři postavy². I zde si Duras udržuje svůj minimalistický a zkratkovitý styl. Na rozdíl od *Milence* je ovšem novela *Je léto půl jedenácté večer* více sevřená a založená na dialozích. Celý děj se odehrává v průběhu několika dní, větší část příběhu vlastně během jedné noci. Nikdy neopouštíme místo a postavu Marii.

² které aktivně v textu vystupují, poté se můžeme bavit ještě o třech postavách, které v knize nejsou přítomny fyzicky, ale stále se o nich mluví, jejich úlohu rozeberu v pozděj

Ačkoliv děj se odehrává lineárně, i zde se nachází výrazný motiv subjektivity a nespolehlivý vypravěč. Přestože je novela psána ve třetí osobě, perspektiva se kterou vše vnímáme, jde přes postavu Marii. Ta nejenže bojuje s alkoholem a díky tomu je její vnímání často rozostřené, plné fantazií a těkavých úvah, ale také se nachází ve velmi citově zranitelném stádiu a její vnímání okolností kolem ní, je tím značně zabarvené. V knize se objevují fantazie, které nám Marie a spisovatelka, představují jako realitu, ale zároveň jsou si všechny strany nerealističnosti vědomy, ale i toho že se jedná spíše o bláhové snění a touhy Marie. Například v okamžiku, kdy se rozhodne zachránit uprchlého vraha a odvést ho do Paříže. Nevíme, nakolik jsou její fantazie a odhodlání reálné.

Zároveň i milostné tokání mezi Claire a Paulem popisuje pouze Maria, takže stále zůstáváme na pochybách, zda si to pouze nepředstavuje. Marii šíří žárlivost a alkohol. Co je ale doopravdy realita a co není ve výsledku pro čtenáře nijak podstatné. Duras se nesnaží předvést nám realistický příběh rozpadu manželství. Představuje nám svět, kde objektivní realita neexistuje. Vše, co Maria popisuje, ať je to jakkoliv nesmyslné, je to pro ni v tom okamžiku skutečností a tím pádem i pro čtenáře.

Obrovská subjektivita podání je zachována v průběhu celého vyprávění. Zároveň dialogy a určité dílčí okamžiky jsou vylíčeny skoro až se scenáristickou přesností a úsporností.³ Tak jako v jiných svých textech Duras si i zde hraje s čtenářovou nejistotou, fantazií a nejednoznačným vnímáním hlavní hrdinky. Narozdíl od Milence je ovšem stylově mnohem konzistentnější a v dramatické struktuře sevřenější.

4.3. Postavy

Maria

Ústřední postavou celého příběhu je samozřejmě Maria. Stejně jako mladá dívka/vypravěčka v novele Milenec, i zde je vše vnímáno z její perspektivy. Maria je ale jen jedna, nemá dvojí podobu dívky a stárnoucí ženy. Její emocionální prožívání je velmi intenzivní a zabarvané závislostí na alkoholu. Všechny postavy jsou tedy vnímány pouze z pohledu Marii. Žádná postava zde nemá právo na samostatný názor. Existují buď v očích

³ Můžeme zmínit, že současně s novelou vznikala i první filmový scénář Duras pro film Hirošima, má láska.

Marii nebo v jejich představách. Kvůli tomu se ve své charakterizaci soustředím primárně na postavu Marii. Čtenář se totiž nikdy nedozví, kdo jsou další postavy doopravdy, jen jak je vnímá Maria.

Postava Marii sebou nese několik ústředních motivů. Zaprvé Duras výrazně pracuje s jejím vztahem k manželovi a Claire. Maria propadá až jisté posedlosti, která se týká vztahu těchto dvou osob. Hned v jedné z prvních scén novely, když zůstane v místnosti sama s Claire, si představuje, jak její přítelkyně naváže milostný sexuální vztah s manželem Paulem. Upíná se k těmto představám až do bizarních detailů. Vlastně bychom mohli napsat, že se jimi až fetišisticky zaobírá, což jí přináší i jisté uspokojení, které ale nepřehluší šířavost její žárlivosti. Tahle ambivalentnost svědčí o jisté sebedestruktivnosti postavy, která se týká rovněž i jejího vztahu k alkoholu. Kvůli opilosti se nachází neustále mezi polobdělým a poloimaginativním stavem, neudělá nic proto, aby zabránila náklonnosti mezi Claire a Paulem nebo ji naopak podpořila. Víme jako čtenáři, že ona sama touží po sexuálním prožitku se svým mužem, ale sama taky není schopna učinit vstřícný krok. Místo činů se pouze uzavírá do světa svých imaginativních představ a snů.

Maria je nešťastná a ve své tragičnosti je upřímná. Nezasťává svoje emoce a mizérii, kterou pociťuje. Je v ní velmi pasivní. Chtěla by navázat znovu vztah s manželem, ale není toho schopna. Sní o tom, že uteče s hledaným vrahem, ale není toho schopna. Vlastně reálně sama Maria velmi málo koná. Je skoro až paralyzována. Zvládá pouze popíjet a představovat si jiné životy. Na její pasivitu je velmi silně napojena postava Rodriga Paestra.

Rodrigo Paestra

Rodrigo Paestra, hledaný za vraždu své manželky a jejího milence, jako reálná bytost vlastně neexistuje. Nejdřív o něm slyšíme pouze z doslechu. Je to fantom, který straší vesnici. Ačkoliv stále žije, stává se spíše místní legendou, než reálným člověkem. Poté existuje v představách Marii, kde ale spíše odráží její vlastní problémy, takže charakteristika Rodriga je stále spíše rozšířená analýza postavy Marii.

Ihned od počátku, kdy se Maria dozvídá o vraždě, se v ní probouzí hluboké sympatie. Samozřejmě většina tohoto vztahu se odehrává pouze v jejich fantaziích. Rodriga Paestru

nezná a reálně nic o situaci mezi ním, jeho ženou a jejím milencem neví. Spíše pro ni slouží jako katalyzátor, díky kterému se může vypořádávat se svojí současnou situací. Nabízí se paralela, jelikož ona sama se nachází v podobné situaci, kdy její muž možná navazuje nový milenecký poměr. Tohle je jen jedna vrstva celého zaujetí Rodrigem. Později se vyjasní, že ji také fascinuje jeho samotný krok, že nezůstával zakletý v pasivitě jako ona, ale dokázal střílet. Tento projev vášně obdivuje. Ve vztahu k Rodrigovi se nakonec objeví jediný záblesk akce, o níž se Maria pokusí. V alkoholickém opojení se rozhodne ho najít a zachránit. Ačkoliv nevíme, nakolik je tohle rozhodnutí opravdové, je to jediný okamžik, kdy se Maria odhodlá k nějakému konání.

Rodrigo funguje něco jako alter ego a zároveň protipól Marii. Ačkoliv sexuální touha jsou výrazným motivem Mariina světa, ve vztahu k Rodrigovi sexuální přitažlivost nehraje roli. Naopak eroticky fantazíruje o zastřeleném milenci jeho ženy, podobně jako fantazíruje o svém manželovi a Claire. Rodrigo pro ni nepředstavuje muže jako objekt, spíše zrcadlo jí samotné. Osud, který se lehce propletl s tím jejím. Rodrigo je Maria, podváděný člověk. Zatímco ona se ale uzamyká do koloběhu neštěstí a alkoholu, on se rozhodl konat. Jakkoliv se jedná o morálně špatný čin, Maria ve svém neštěstí a sebedestrukci, vlastně nemůže ani jinak, než s ním sympatizovat. Rodrigo je tragická figura podobným způsobem jako Maria. Oba čelí vstříc nevyhnutelnému osudu samoty a smrti. On se ale aspoň pokusil se tomu postavit. Nebo tak to Maria vnímá.

Claire

Charakterizovat postavu Marii, bez toho aniž bychom se podívali na Claire, nelze. Ani ona neexistuje jako samostatná postava, ale spíše jako výplod Mariiny fantazie.. Claire pro ni nepředstavuje opravdovou osobnost a během novely se o ní vlastně nic nedozvíme. Nevíme, co je za člověka, její jediná touha je v pohledu Marii zredukována na navázání milostného poměru s Paulem. Je spíše erotickým obláčkem, skrze který si Maria filtruje svoje frustrace.

Rodrigo Paestra je svým způsobem Mariným alter egem, který koná, co ona nemůže a to svým způsobem platí i pro Claire. Je mladá, krásná, plná touhy a hlavně je schopná vzbudit erotické vzrušení v Paulovi, manželovi Marii. Vše, co kdysi byla Maria. Tak jako Rodrigo konal ve vraždě nevěrné manželky, Claire zase koná v navázání milostného vztahu s Paulem,

o čemž Maria už pouze sní. Dokonce můžeme vnímat Claire jako novou Marii, což je motiv, který potom ještě silněji ve své adaptaci rozvedl režisér Dassin.

4.4. Motivy

Sebedestrukce

Klíčovým motivem je pro postavu Marii její vztah k alkoholu. Hned v první scéně je nám představena tím, že se opíjí v místní kavárně. Vlastně během celé novely ji nikdy nevidíme doopravdy střízlivou. Celý její pohled je ovlivněn alkoholovým opojením. Alkohol sám o sobě však nic neznamená, je to pouze prostředek, který poskytuje Marii únik od reality. Doopravdy svědčí o silné sebedestruktivnosti, což je jeden z hlavních rysů této postavy. O tom svědčí nejen opíjení se až do stavů, kdy se Maria nachází mezi snem a realitou, ale také opájení se představami o Claire a Paulovi. Představa, že její manžel má styk s Claire Marii vlastně ničí, přesto nemůže přestat. Je to pro ni stejná závislost jako alkohol. Je to pro ni jediná možnost, jak filtrovat svoji erotickou touhu, ale zároveň jí i velice ubližuje.

Maria nemá sama o sobě vysoké mínění. Nikdy není explicitně vyřčen její vztah k sobě samotné, ale její činy mluví za vše. Samu sebe pomalu a záměrně zabíjí. Možná bychom mohli dojít až k závěru, že se nenávidí. Není schopná si už ani představovat, že by sexuální styk se svým manželem měla ona sama, že by po ní toužil, musí se k tomu uchýlovat prostřednictvím Claire.

Sexuální touha

Sexualita a smyslnost jsou něco, co můžeme nalézt napříč Duras tvorbou. Pro všechny její hrdinky je sex motivací. Vždy ale trochu jinak. I zde se nabízí srovnání s Milencem. Zde jsme měli mladou dívku, která svou touhu a sexualitu teprve objevuje. Nebojí se jí, naopak ji vítá. Pro Marii je naopak, jak je uvedeno v předchozí kapitole, sexuální touha další formou sebezničení. Velkou část textu se věnuje erotickým fantaziím, ale nikdy není jejich aktérkou. Svou sexuální frustraci filtruje pomocí jiných postav. Sama už je natolik uvězněná v alkoholismu a sebezničující paralýze, že není schopna naplnit žádné své potřeby.

Ve tvorbě Duras je často sexuální akt projevem života. Když se mu postavy oddávají, je popisován velmi vášnivě, postavy naplňuje a je to pro ně únik od okolního světa. Z této perspektivy můžeme uvažovat o tom, nakolik je postava Marii ještě živá. Nevidíme ji nikdy střízlivou, neustále se pohybuje mezi realitou a snem a stejně dobře můžeme říct, že se pohybuje mezi životem a smrtí. Zde se zase vrací paralela osudu Marii a Rodriga, který je v začátku novely víceméně odsouzený na smrt, takže se pohybuje též už na hraně. Maria se nepokouší zachránit jen jeho ale i sebe. Jak se ale ukáže, už je pro ni pozdě. Stejně jako se nedokáže milovat, nedokáže už žít, jen o tom snít.

Svoboda

Když jsme se v kapitole věnované Rodrigovi, bavili o kontrastech jeho osudu a Mariina, tak on symbolizoval aktivní chování a ona pasivitu. Když tuto úvahu ještě posuneme, tak zjistíme, že motivem díla *Je léto, půl jedenácté večer*, je i svoboda.

Maria je postava, která je uvězněná. Je svazována svou závislostí na alkoholu, která ji pomalu zabíjí ale ona není schopná přestat. Marie je závislá a závislost symbolizuje především nesvobodu. Je také svázána svým společenským postavením a konvencemi, ze kterých uniká pouze sněním a opíjením se. Je uvíznutá v nešťastném manželství, které není schopná ukončit, i když ji manželova lhostejnost a nevěra zabíjí možná ještě intenzivněji než alkohol. Nejen že je Maria pasivní, ona je primárně neschopná se osvobodit. Oproti tomu je tu postava Rodriga, kterého chtějí uvěznit ne metaforicky, ale doslova. On však raději zvolí smrt. Aspoň podle Marii. Nesvoboda je ve své podstatě hlavním motivem Marie. Ne, nenaplněné manželství nebo závislost. Touha po tom být volná ale nemožnost to učinit.

5. Filmová adaptace

Film podle předlohy vzniká v roce 1966, natáčí ho Jules Dassin, ten stejně jako Annaud, je nejen režisérem ale také autorem adaptačního scénáře. U filmu *Je léto, půl jedenácté večer* ovšem nastává zásadní rozdíl, neboť spoluautorkou scénáře je sama spisovatelka Margaret Duras. Narozdíl od Milence, kde adaptační přístup odmítla, zde celý film vznikl pod jejím dohledem a za jejího souhlasu.

Jules Dassin má v době vzniku filmu za sebou už bohatou kariéru. Za svůj film *Riffifi* (1955) obdržel cenu v Cannes za nejlepší režii a nejvíce zaujal filmem *Topkapi* v turecko-francouzské koprodukcii. Většina jeho kariéry se ovšem odehrává spíše v oblasti žánrových filmů. Oba výše zmíněné filmy jsou dnes považovány za základní díla žánru heist-movie (“zlodějské filmy”). Od toho backgroundu nesmíme odhlídnout, když se budeme zabývat na jeho přístupem k filmu *Je léto půl jedenácté večer*.

5.1. Struktura filmu

Dassin má před sebou klasičtější dramatický příběh než Annaud a veskrze, až na změnu konce, ji také ponechává beze změny. Zároveň před ním ale také stojí jako úkol zobrazení emocionálního a bohatého vnitřního světa hrdinky, která se pohybuje na prahu alkoholových bludů a reality. Narozdíl od Annauda ovšem perspektivu ženské hrdinky neškrtná, ale snaží se najít filmové prostředky, které mu umožní napodobit styl knihy.

I přes svou větší sevřenost a to jak dějovou tak i časovou, se přesto nejedná o úplně snadnou adaptaci. Dassin se může opřít o rámec milostného trojúhelníku a toho, že se děj odehrává v několika dnech. Přesto se ovšem neuchyluje k vypreparování pouze dramatického děje. I *Je léto, půl jedenácté večer* se nabízí k tomu, vyjmout z něj příběh tří lidí Paula, Marii a Claire a zobrazit jejich milostné problémy během jedné dovolené. Dassin však stále jde s Mariou jako s hlavní hrdinkou a motiv manželské nevěry vlastně oproti knize ještě i trochu upozaduje. Naopak Maria a její svět se dostávají do popředí. Zobrazení vnitřního světa alkoholičky, která se pohybuje svým vnímáním mezi rozostřenou realitou a úplným blouzněním, je však snažší a únosnější na papíře než ve filmu. Dassin se pokusil tenhle problém uchopit díky několika netypickým filmovým prvkům.

5.2. Stylové prvky filmu

Dassin používá ve filmů bourání tzv. čtvrté stěny⁴. Hrdinka často vyslovuje své vnitřní pocity nahlas, my ovšem pocítujeme, že jsou určeny divákovi a ne okolí. Nejedná se o dlouhé monology, jde spíše o drobné věty. Otáčí se ke kameře a promlouvá. Například, když se Maria poprvé dozvídá o vraždě a hledaném Rodrigovi, tak říká, že by nesnesla, aby ho našli. Ačkoliv je to řečeno před policisty a jejím manželem, je srozumitelné, že tyto promluvy patří jí a publiku. Nikdo na pronesenou větu totiž nereaguje, působí to spíše, jako by se vytvořila bublina, v níž se ocitá jen Maria spolu s diváky. Podobná situace nastává, když Maria pronese, že Rodriga viděla. Ačkoliv tak učiní na nádvoří plném lidí, kteří by ji v realistickém žánru museli slyšet, tak na ni nikdo nereaguje. Nepůsobí to ale ani tak, že by Maria mluvila jen sama se sebou. Nejde o deníkové promluvy nebo nějaké uvědomění v sobě, které pronese nahlas. Jasně s divákem komunikuje. Částečně to dokonce může připomínat spíše divadelní prvek, kdy herec oslovuje publikum.

Tenhle prvek způsobuje dva efekty. Zaprvé nám dovoluje nahlédnout do jejího světa. Hned na začátku filmu se takhle jednoznačně ustanovuje celá stylizace filmu a to, že vše sledujeme z Mariiny pokroucené perspektivy. Ona jediná k nám promlouvá, jejíma očima vše vidíme. Zároveň se však takto dotváří pocit Mariiny samoty a jakési odloučenosti od okolního světa. Můžeme říct, že diváci se cítí více součástí jejich představ než okolí, skoro jako “imaginární přátelé”, kterým se ona může svěřovat. Cítíme, že Maria už není úplně součástí světa kolem ní, těch lidí ve filmu. Už se pohybuje spíše na břehu mezi realitou a svým světem, ve kterém promlouvá k divákům.

Další změnou jsou postavy Claire a Paula. Vzhledem k povaze předlohy, jsou spíše jen takové obrysy reálných postav, které vnímá Maria. To je ovšem ve filmu těžce realizovatelné. Dassin z nich dělá více rozměrné reálné figury. Především výraznější postavou se stává Claire, částečně z nutnosti filmového média, částečně i díky brilantnímu výkonu Romy Schneider.

⁴ <https://www.studiobinder.com/blog/breaking-the-fourth-wall/>

Režisér více pracuje s motivem zaměnitelnosti obou postav. V novele tohle není silný prvek, spíše jeden z možných výkladů. Ano, Claire pomalu nahrazuje Marii ve vztahu k Paulovi a Maria v erotických představách vidí Claire a ne sebe, ale Dassin dovádí tento aspekt mnohem dál. Stejně jako Claire postupně nahrazuje Marii ve vztahu s jejím manželem Paulem, tak ji pomalu, často nenápadně, vytlačuje z filmového plátna na okraj. Dassin dodává důraz také na jejich podobnost. Claire se podobně hýbe jako Maria, má podobný postoj a často nosí podobné šaty a vlasy. Tohle zrcadlení a fyzická podobnost jsou novým motivem, který není v novele přítomný. Tam je Claire erotickým objektem, ve filmu je ale doslova novou, mladší, krásnější Marií. Dokonce u scény, kdy vidíme Claire zezadu pít na terase, nám chvíli trvá rozpoznat, zda se jedná o Marii nebo o Claire.

Vrcholem snímku je moment, kdy Maria v opilosti ztrácí vědomí a na terase propadá halucinacím o sexuálním styku mezi Paulem a Claire. Zde se Maria nachází už v naprostém alkoholovém blouznění. Jako diváci víme, že Maria sní, zároveň si však nemůžeme být jistí, že se to doopravdy neděje. Hranice mezi realitou a představou jsou setřeny. Na tuto scénu je později navázáno, když Maria doopravdy vidí Claire a Paula na balkóně. Nenaštvete se, ani nepropadá zoufalství. Díky ztožnění Claire a Marii vyznívá scéna oproti předloze mnohem méně sebedestruktivně pro Marii. Naopak to působí, jak kdyby se opravdu napůl stala Claire, protože začne spoluprožívat její slast. V této scéně je napojení Marii a Claire naprosté.

Maria spatřuje na střeše skrývajícího se Rodriga. Je zajímavé, že díky tomu dochází k patrnému posunu jejich vztahu oproti novele. Jak jsem psala výše, v knižní předloze je tento vztah mnohem více o pochopení a napojení. Ve filmu dostává navíc lehce erotický náboj. Maria se s ním snaží komunikovat, ale on neodpovídá. Dokonce zůstává poněkud nejasné, zda ho Maria opravdu vidí nebo se jedná o přelud. Ale i tak cítíme, že něčím pro ni emocionálně nahrazuje ztrátu, kterou právě zaznamenala.

5.3. Maria podle Duras vs. Maria podle Dassina

Ačkoliv Dassin se snaží zůstat věrný předloze, zanechává její strukturu a její motivy a snaží se hledat kinematografické prvky pro vyobrazení literárního stylu Duras, dopouští se výrazné změny ve své adaptaci, která se týká celkového vyznění hlavní hrdinky Marii. Maria

u Duras je sebezničující, Maria u Dassina je spíše pomalu se rozplývající. Zatímco v díle Duras upadá Maria hlouběji a hlouběji do koloběhu záhuby, u Dassina pomalu mizí. Obě Marie se pohybují na hranici reality a snu, života a smrti, ale pro obě to znamená něco nového. A Maria u Dassina má ve výsledku mnohem optimističtější vyznění. Ano, je pomalu vytlačována Claire a pomalu ve svém světě přestává existovat. To však neznamená, že se musí zničit.

S tím souvisí odlišný konec filmu a knihy. Novela končí v klubu, kde se všichni tři (Maria, Claudia, Paul) dívají na křepčícího zpěváka a cítíme blížící se naprostý propad Marii do deprese a zoufalství. Film naopak končí jejím zmizením. To nám nabízí mnoho výkladů. Zaprvé se takto plně podporuje motiv, že bude nahrazena Claudií. Na druhou stranu nám to nabízí i optimističtější konec, jenž dává Marii šanci na oproštění se od milostné posedlosti Paulem a návrat svobody, kterou nebyla v knize schopná dosáhnout.

Závěr

V práci jsme porovnali dva velmi rozdílné přístupy k adaptaci Marguerite Duras. Pokud se podíváme, jak si oba filmy vedly ohledně úspěchu u diváků, tak tento pomyslný souboj vyhrává Milenec Jeana-Jacques Annauda, který vydělal 31 miliónů dolarů⁵ a byl nominován na Oscara za rok 1992⁶. Annaud zvolil radikálnější přístup k adaptaci, kdy zrušil strukturu novely a vybral z ní pouze linku věnující se milostnému vztahu. Novela, která spočívala na různých časových vrstvách a míšení se perspektiv jedné a té samé ženy v různých životních obdobích, byla abstrahována na příběh lásky. Na druhou stranu vznikl divácky velmi oceňovaný příběh o lásce, který krásně pracuje vizuálně s prostředím Indočiny. Annaud si bere z Duras spíše inspiraci, než že by se snažil doslovně převést její dílo na plátno. Vybírá si aspekty, které ho zajímají a tvoří čistě kinematografické dílo.

Dassin volí odlišný přístup. Je nutno ovšem zdůraznit, že před sebou měl filmařsky mnohem příznivější látku. Novela *Je léto*, půl jedenácté večer se odehrává během pár dní, nemísí se zde časové linky a vše je vyprávěno z pohledu Marii. Přesto zde Duras používá mnoho typicky literárních prvků, ke kterým se úspěšně podařilo Dassinovi nalézt audiovizuální ekvivalenty. Ani on nenatočil doslovný filmový přepis novely. Postavy a motivy si přizpůsobuje, nabízí nám vlastní pohled na to, co se odehrává, v čemž se někdy liší s Duras. Ovšem podstava obou děl, která spočívá v perspektivě Marii, která se potácí mezi alkoholismem, neštěstím a nemožností uniknout a její zkreslené vnímání reality, zůstává u obou tvůrců stejné.

Annaud tvoří vlastní příběh. Podstata jeho filmu a knihy Duras je jiná. Oba vypráví příběh o něčem jiném a vlastně i o jiných lidech. Dassin bere stejný příběh a hlavně stejný pohled na Marii, Duras motivy a estetiku a svým osobitým způsobem, jej převádí na filmové plátno.

⁵ <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=4796&affich=france>

⁶

https://archive.vn/20120804204247/http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/BasicSearch?action=searchLink&displayType=3&BSFilmID=38085

Zdroje

Primární zdroje - literární

DURAS, Margaret a Anna KARENINOVÁ-FUREKOVÁ. *Milenc*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0312-8.

DURAS, Margaret a Alena ONDRUŠKOVÁ. *Je léto půl jedenácté večer*. Praha: SNKLU - Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962.

Primární zdroje - filmové

Milenc [film]. Režie Jean-Jacques ANNAUD. Podle literární předlohy Margaret Duras. Francie, Velká Británie, Vietnam, 1992.

Je léto půl jedenácté večer [film]. Režie Jules DASSIN. Podle literární předlohy Margaret Duras USA, Španělské, 1966.

Sekundární zdroje

BRADLEY WINSTON, Jane (2001). *Postcolonial Duras: cultural memory in postwar France*. Palgrave Macmillan.

CALDER, John. Marguerite Duras. *The Independent*, 1996, s46

COHEN, Susan. *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras*. 1993. Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-349-12926-3.

GLASSMAN, Deborah N. *Marguerite Duras: Fascinating Vision and Narrative Cure*. Fairleigh Dickinson Univ Pr, 1991. ISBN 9780838633373.

GUICHARNAUD, Jacques. Woman's Fate: Marguerite Duras. *Yale French Studies*. 1961, (27),103-113.dostupné:

https://www.jstor.org/stable/2929326?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents

HATTON, Maurice. "Peter Brook film director". *The Guardian*. s. 6, 1962

HOBSON, Harold . "Marguerite Duras: An Interview in Paris". *The Christian Science Monitor*. s. 11., 1963

LANNOM, Sc. Breaking the fourth wall. *Studiobinder* [online]. 2019 [cit. 2020-05-29]. Dostupné z: <https://www.studiobinder.com/blog/breaking-the-fourth-wall/>

RIDING, Alan. Marguerite Duras, 81, Author Who Explored Love and Sex. *New York Times* 199

Dostupné:

<https://www.nytimes.com/1996/03/04/nyregion/marguerite-duras-81-author-who-explored-love-and-sex.html>

ROBBE-GRILLET, Alain. *Za nový román*. Přeložil Petr Pujman. Praha: Odeon, 1970

ROGER, Ebert. "The Lover". *rogerebert.suntimes.com*. Chicago Sun-Times. Retrieved 19 March 2010.

SARRAUT, Nathalie. *Věk podezírání : Eseje o románu*. Praha: Odeon, 1967. ISBN 602 22 862.

YOUNG, Deborah. The Sea Wall. *The Hollywood Reporter* [online]. 2008 [cit. 2020-05-29]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/review/sea-wall-125749>

WINSTON, Jane. Marguerite Duras: Marxism, Feminism, Writing. *Theatre Journal* [online]. 1995, (47), 345-365 Dostupné z:

https://www.jstor.org/stable/3208892?read-now=1&seq=4#page_scan_tab_contents

Box office Milenec [online]. [cit. 2020-05-29]. Dostupné z: <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=4796&affich=france>

Oscar 1992 [online]. [cit. 2020-05-29]. Dostupné z: https://archive.vn/20120804204247/http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/BasicSearch?action=searchLink&displayType=3&BSFilmID=38085