

**Akademie múzických umění v Praze**

**Filmová a televizní fakulta**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Filmová a seriálová zpracování románu Mistr a Markétka**

**Michaila Bulgakova**

**BcA. Marie Stará**

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

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, květen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague  
Film and TV School**

Film, Television, Photography and New Media  
Scriptwriting and Dramaturgy

**MASTER'S THESIS**

**The film and series adaptations of the novel The Master and  
Margarita by Mikhail Bulgakov**

**BcA. Marie Stará**

Thesis supervisor: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Awarded academic title: MgA.

Prague, May 2023

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Filmová a seriálová zpracování románu Mistr a Markétka Michaila Bulgakova

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne .....

.....

[Jméno Příjmení, podpis]

## **Poděkování**

Děkuji docentce Marii Mravcové za pomoc při psaní této diplomové práce.

## Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá rozbohem rozdílných přístupů k adaptaci románu *Mistr a Markétka* Michaila Bulgakova s ohledem na problematické aspekty literárního textu. První část práce vybírá problematické aspekty a následně je rozebírá; jsou jimi: mnohohrstevnatost příběhu, autobiografičnost díla, divadelnost textu, početný ansámbl postav, práce s prostorem a časem a metatextovost díla. Druhá část práce se soustředí na vybrané filmové a seriálové adaptace, kterými jsou filmy *Mistr a Markétka* (1972, Aleksandar Petrović) a *Pilát a ti druzí* (1972, Andrzej Wajda) a stejnojmenné seriály *Mistr a Markétka* (1988, Maciej Wojtyszko), (2005, Vladimir Bortko). Analýza adaptací se zaměřuje na práci se scénářem, reaguje na konkrétní zvolená adaptační řešení jednotlivých tvůrců a všímá si, kdy tvůrci záměrně kopírují text předlohy a kdy se vůči němu naopak vymezují s ohledem na stopáž výsledného filmového díla. Cílem práce je analýza vybraných adaptačních přístupů a jejich rozdílnosti vztažená ke komplexnosti předlohy a jejím problematickým aspektům. Zjišťuje tak, že tvůrci filmových adaptací nutí kratší stopáž hledat adaptační klíče umožňující zjednodušení složité struktury románové předlohy a při konfrontaci s jejími problémovými aspekty nacházet řešení vyžadující posuny ve scénáři. Tvůrci seriálových adaptací jsou schopni kopírovat předlohu mnohem věrněji, což s sebou zároveň nese riziko sklouznutí k přílišné doslovnosti.

## Abstract

This master's thesis deals with the analysis of different approaches to the adaptation of Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita* with regard to the problematic aspects of the literary text. The first part selects problematic aspects and then analyzes them; they are: the multi-layered nature of the story, the autobiographical nature of the novel, the theatricality of the text, a large ensemble of characters, work with space and time, and the metatextuality of the novel. The second part then focuses on selected film and series adaptations, which are the films *The Master and Margarita* (1972, Aleksandar Petrović) and *Pilate and Others* (1972, Andrzej Wajda) and the series of the same name *The Master and Margarita* (1988, Maciej Wojtyszko), (2005, Vladimir Bortko). The analysis of adaptations focuses on scriptwriting; reacts to the chosen solutions of each of the creators and notices when the creators deliberately copy the original text and when, on the contrary, their creative decisions differ from it - with regard to the final length of the footage. The purpose of the thesis is the analysis of selected adaptation approaches and their differences related to the complexity of the novel and its problematic aspects. Thus, it finds that creators of film adaptations are forced by the shorter length of the footage to look for solutions that enable the simplification of the complex structure of the novel and, when confronted with its problematic aspects, find solutions that

require shifts in the script. The creators of series adaptations are able to copy the original much more faithfully, which at the same time carries with it the risk of slipping into literalism.

# Obsah

Úvod .....	1
1 Román <i>Mistr a Markétka</i> .....	3
1.1 Michail Afanasjevič Bulgakov .....	3
2 Možné problematické aspekty textu pro jeho adaptaci .....	4
2.1 Mnohohrstevnatosť príbehu .....	4
2.2 Autobiografičnosť .....	6
2.3 Divadelnosť .....	9
2.4 Početný ansámbl postav .....	11
2.5 Práca s priestorom .....	14
2.6 Práca s časom a metatextovosť .....	15
3 Adaptácie .....	19
3.1 <i>Mistr a Markétka</i> (1972, Aleksandar Petrović) .....	22
3.2 <i>Pilát a tí druhí</i> (1972, Andrzej Wajda) .....	28
3.3 <i>Mistr a Markétka</i> – seriál (1988, Maciej Wojtyszko) .....	33
3.4 <i>Mistr a Markétka</i> – seriál (2005, Vladimír Bortko) .....	36
3.5 Černý sníh – autorská reminiscencia .....	38
Záver .....	40
Seznam použitých zdrojů .....	42

## Úvod

Román *Mistr a Markétka* je dílo, které mě fascinuje od chvíle, kdy jsem jej poprvé četla a u nějž se mi při každém dalším čtení vyjevovaly nové vrstvy komplexního příběhu. Text reaguje jednak sám na sebe, kdy klade otázky a zároveň si na ně odpovídá; reaguje ale i na dobu, ve které vznikl a je úzce propletený se životem svého autora Michaila Bulgakova. Román je ve všech ohledech absolutně specifický, jak na poli světové literatury, tak v rámci autorovy ostatní tvorby. Nabízí se tedy otázka, zda se dá zdařile adaptovat do filmového média. S touto otázkou už jsem se jednou konfrontovala, a to tehdy, když jsem se sama pokusila o adaptaci jiného Bulgakovova textu – *Divadelního románu*; na *Mistra a Markétku* jsem si tehdy ale netroufla. Nicméně tuto výzvu podstoupilo již několik filmových tvůrců, ze kterých jsem si vybrala čtyři, abych na jejich příkladech rozebrala možné přístupy k adaptaci.

Ve své práci počítám s tím, že je jejímu čtenáři děj románu *Mistr a Markétka* již známý a zaměřuji se pouze na konkrétní vlastnosti textu, jež mohou být při jeho převádění do filmového média problematické. První část práce se postupně věnuje těmto aspektům: mnohvrstevnatost příběhu; autobiografičnost díla; divadelnost textu; početný ansámbl postav; práce s prostorem a časem; metatextovost díla. Postupně u každého z nich rozeberu, proč předpokládám, že při transpozici literárního textu do filmového média jsou potřebné posuny vzhledem k předloze. Snažím se rovněž alespoň částečně ozřejmit souvislosti vzniku díla, bez nichž ho dle mého názoru nelze chápat v jeho celistvosti.

Druhá část se zabývá konkrétními filmovými a seriálovými adaptacemi a jejich adaptačními přístupy. Jedná se o filmy *Mistr a Markétka* (1972, Aleksandar Petrović) a *Pilát a ti druzí* (1972, Andrzej Wajda) a dva stejnojmenné seriály *Mistr a Markétka* (1988, Maciej Wojtyszko), (2005, Vladimír Bortko). Filmy jsem zvolila na základě rozdílných částí předlohy, které si jejich tvůrci vybrali pro adaptaci. Seriály dosud vznikly dva a chci na nich sledovat rozdíly v adaptačním přístupu, způsobené délkou stopáže, na které mohou příběh rozehrát. Při své analýze se zaměřuji výhradně na práci se scénářem. Díky první části práce mohu reagovat na konkrétní zvolená adaptační řešení jednotlivých tvůrců a soustředit se na ty aspekty, ve kterých se rozhodli předlohu následovat a ve kterých se vůči ní záměrně vymezují; srovnávám zde románovou předlohu s adaptovaným dílem, ale již s vědomím souvislostí.

Závěrem krátce pojednám vlastní zkušenost s adaptací jiného Bulgakovova textu: *Divadelního románu*.

Tato práce si neklade za cíl posuzovat kvalitu jednotlivých adaptací, ani porovnávat, zda je některý z adaptačních přístupů vhodnější než jiný. Cílem práce je analýza jednotlivých adaptačních přístupů a jejich rozdílnosti, zaměřená na volby nastávající při tvorbě scénáře a



vztažená ke komplexnosti předlohy. Zajímá mě při tom i rozdíl v přístupu tvůrců ovlivněný délkou výsledné stopáže filmu či seriálu. Přičemž za vším stojí zájem zjistit, zda a jak je román *Mistr a Markétka* uchopitelný výrazovými prostředky filmového média.

# 1 Román *Mistr a Markétka*

Tento text si neklade za cíl obeznámit čtenáře s příběhem románu *Mistr a Markétka* a jeho možným výkladem. Při psaní své práce předpokládám čtenářovu znalost zkoumaného románového díla *Mistr a Markétka* a ve svém textu se proto věnuji pouze těm jeho atributům, které jsou pro mou práci podnětné, vztahují se k jejímu tématu či jinak přispívají k pochopení mého výkladu.

Stručně lze strukturu Bulgakovova románu postihnout takto: příběh románu *Mistr a Markétka* se odehrává jednak v Moskvě na přelomu dvacátých a třicátých let dvacátého století, kde sledujeme velký milostný příběh titulních postav Mistra a Markétky; jednak na stránkách románu, který Mistr píše a ve kterém jeho hlavní postava Pilát Pontský ve třicátých letech prvního století odsoudí Ješuu k ukřižování; navíc do příběhu vstupuje postava ďábla Wolanda a jeho svity, kteří přicházejí do Moskvy a jako kouzelné postavy mohou volně pronikat časoprostorem románu a vytvářet tak jeho fantaskní rovinu.

## 1.1 Michail Afanasjevič Bulgakov

(1891-1940)

Narodil se v Kyjevě jako nejstarší ze sedmi sourozenců, vystudoval medicínu a jako vojenský lékař se přihlásil na frontu v době první světové války. O svém prvním působení v roli doktora ve vesnici Nikolskoje napsal *Zápisky mladého lékaře*. Později byl mobilizován na Kavkaz jako vojenský lékař bílé armády. Na rozdíl od svých bratrů se rozhodl neemigrovat. Roku 1921 přijíždí do Moskvy, kde se rozhodne nepokračovat v profesi diagnostika, ale naplno se věnovat své lásce k literatuře. Nejdříve píše do novin, roku 1924 napíše svůj první román *Bílá garda*. Při jeho dramatinizaci (*Dny Turbinových*) začne spolupracovat s MCHATem.<sup>1</sup> Píše prózu i dramata, jenže díky své neochotě vplout do oficiálních proudů a psát dle ideologických nároků, jsou jeho díla cenzurována a bojkotována. Neschopnost tvořit podlamuje Bulgakovovo zdraví, je nucen dramatinizovat díla jiných autorů a posledních dvanáct let pracuje na svém opus magnum *Mistr a Markétka*. Během svého života byl Bulgakov třikrát ženatý, jeho třetí žena Jelena Sergejevna Šilovská-Bulgakovová se stala předobrazem románové Markétky. Krátce po dopsání svého nejmilejšího díla těžce nemocný Bulgakov umírá na nefrosklerózu.

---

<sup>1</sup> Alena Morávková. Křížová cesta Michaila Bulgakova. Praha: Paseka, 1996, s. 6-56.

## 2 Možné problematické aspekty textu pro jeho adaptaci

Dříve než se začnu zabývat jednotlivými adaptacemi, stanovím si ty aspekty románu, které by mohly představovat možné komplikace při převádění do filmového média. Zároveň mi při tom pomáhá vlastní zkušenost s adaptací jiného Bulgakovova textu, o které se blíže zmíním až v závěrečné části své práce. Vybrané aspekty, které považuji za problematické, mi budou sloužit jako pomyslné vodítko v druhé části této práce při samotné analýze vybraných adaptací, kdy se na jejich příkladech můj předpoklad buď potvrdí, nebo vyvrátí. Při analýze adaptací se budu soustředit výhradně na tvorbu scénáře, kdy je úkolem scenáristy/režiséra převést zhruba pět seti stránkový děj románu do formátu celovečerního filmu či několikadílného seriálu. Bude mě zajímat, jak byl zpracován původní text, který se stal předlohou filmového scénáře – jaké posuny, škrty, zjednodušení a další postupy různí tvůrci volí pro naplnění svého uměleckého záměru. Budu se tedy neustále vztahovat k románové předloze a možné problematické volby vysvětlovat ve vztahu k ní.

Aspekty, které podle mě činí román složitým pro adaptaci, jsou mnohohrstevnatost příběhu; autobiografičnost díla; divadelnost textu; početný ansámbl postav; práce s prostorem a časem; metatextovost díla.

### 2.1 Mnohohrstevnatost příběhu

Ke shrnutí toho, čím román je, si vypůjčuju slova z přebalu knihy: „*Mistra a Markétka lze charakterizovat jako mnohohrstevnatou magickorealisticou fantaskní grotesku zasazenou do veskrze reálných – a z dnešního hlediska zcela absurdních – poměrů, které v Sovětském svazu panovaly na přelomu dvacátých a třicátých let minulého století.*“<sup>2</sup>

Děj románu se odehrává ve třech plánech/rovinách, které se odlišují nejen stylem a poetikou vyprávění ale i místně a časově. V různých plánech se objevují různé postavy, popřípadě ty stejné postavy nabývají různých podob. Složitá struktura románu vznikala nejspíše postupně během přepisování, kdy mezi lety 1928 a 1940 vzniklo osm verzí.<sup>3</sup>

Tři plány románu:

- Reálná Moskva
- Fantaskní groteskno
- Biblický příběh Piláta Pontského

---

<sup>2</sup> Michail Michail Afanas'jevič Bulgakov. *Mistr a Markétka*. V Praze: Rybka Publishers, 2020, přebal knihy.

<sup>3</sup> Henry Elbaum. *The Evolution of The Master and Margarita: Text, Context, Intertext*. [online]. Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes, vol. 37, no. 1/2, 1995. JSTOR. s. 59–87. [cit. 17.04.2023]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/40870669>.

Satirické vyobrazení Moskvy spadá do reálného plánu, který reprezentuje dobovou realitu za použití umně překrucující satiry, která tak odlehčuje brutalitu dobových pořádků. Z dopisu Stalinovi: „[...] současnost je příliš živá, příliš se nás dotýká, příliš nás znepokojuje, takže spisovatelovo pero bezděčně přechází k satíře.“<sup>4</sup>

Tam, kde by pravdivé vyobrazení text zatěžkávalo, slouží satirická nadsázka i různá míra deformace k odlehčení. Takto zpřístupňuje čtenáři důležitá témata, aniž by text ztrácel uměleckou integritu. Použitím vtipu si může autor dovolit obnažit amoralitu, hloupost, zbabělost a lidskou malost na půdorysu tehdejší, především moskevské reality. Dílo se tak v tomto plánu stává satirou života v Sovětském svazu porevoluční doby (20. léta 20. století), kdy jsou čtenáři s nadsázkou předkládány tehdejší pořádky jako např. bytová otázka, deportace nepohodlných občanů, marxistický ateismus, korupce organizací jako MASOLIT (Masová organizace literátů); dále divadla s jeho vedením, Komise pro estrády a masovou zábavu a další.

V rámci fantaskního plánu můžeme číst variaci na faustovské téma a faustovské pojetí ďábla. Ne náhodou tvoří moto románu Goethův citát z *Fausta*. V tomto plánu Bulgakov nejvíce pracuje s použitím groteskna a pohádkovosti. Objevují se zde burleskní výstupy důmyslně uplatňující nadsázku a satiru. Hlavním zdrojem fantaskního groteskna se stává Woland a jeho svita přicházející do Moskvy a přinášející s sebou čáry z „jiného světa“. V tomto plánu se svět pozemský a jeho pořádky 'narovnávají' skrze fantasmagorické výjevy v souladu s Wolandovým tvrzením: „*Všecko dobře dopadne, na tom je založen svět.*“<sup>5</sup>, které odkazuje k ústřední premise pohádkových syžetů.

Ve fantaskním plánu mění postavy svou podobu. Je pro něj charakteristické bezčasí a místní neukotvenost. V kapitolách *V září voskovic* a *Gala ples u satana* procházíme skrze reálné prostory bytu č. 50 do rozlehlých magických prostorů gala plesu, kde neustále trvá půlnoc. V poslední kapitole *Odpuštění a věčný klid*, tedy před epilogem, se ocitáme na místě, které Bulgakov záměrně nepojmenovává: jde o jakési zászvětí/předpekli, místo podobné limbu, kde čas nehraje roli. Zde Pilát čeká na odpuštění již dva tisíce let.

Kapitoly o Pilátu Pontském tvoří třetí a poslední plán, ve kterém se k dotvoření historicko-filozofického děje využívá odlišného jazyka (historizujícího) vysokého literárního stylu. Biblický příběh o odsouzení Ježíše k ukřižování Pilátem Pontským se odehrává ve třicátých letech prvního století v Jeruzalémě a jeho okolí. Bulgakov si Pilátův příběh vybral jako emblematický příklad následků lidské zbabělosti a vyrovnávání se s vlastním svědomím. Toto téma se současně prolíná napříč všemi plány románu. Je paralelou k mučení Mistra totalitními prostředky 20. století. Jedná se tedy o osobně pojatou filozofickou alegorii promítající se do

---

<sup>4</sup> Alena Morávková. *Křížová cesta Michaila Bulgakova*. Praha: Paseka, 1996, s. 107.

<sup>5</sup> Michail Bulgakov. *Mistr a Markétka*. Praha, 2002, s. 476.

dalších plánů skrze postavu Mistra, který je autorem Pilátova příběhu, vyprávěného postupně třemi vypravěči: nejdříve Wolandem, jenž tvrdí, že byl historii přítomen; poté se zdá ve snu básníkovi Ivanu Bezprizornému; a nakonec ho čte Markétka z Mistrova rukopisu.

Pokud filmová adaptace zachová více dějových plánů, šlo by podle rozdělení Lindy Aronsonové o paralelní naraci s nelineárním vyprávěním, obsahujícím skoky v čase. Tedy o filmové syžety obsahující často více dějových linek, odehrávající se v několika časových rovinách a s více hrdiny. Vyprávění pak tvoří nelineární mozaiku příběhů, které spojuje hlavně společné téma.<sup>6</sup>

V konkrétním případě *Mistra a Markétky* půjde o paralelní naraci, kdy vyprávění bude probíhat ve dvou časových rovinách: hlavní rovina v reálné Moskvě a vedlejší v biblickém Jeruzalémě (tato rovina má svého vypravěče v reálném plánu). Do roviny odehrávající se v Moskvě vstoupí fantaskní postavy, které umožní přechod některých reálných postav do fantaskní roviny, ve které se obě časové roviny na konci spojí (což znamená, že se různé reality spojí ve smrti). Příběh drží pohromadě díky společnému tématu všech dějových linií – boj jednotlivce s vyšší mocí, odvěký boj dobra se zlem, pravdy a lži, zbabělosti a odvahy.

Literární dílo nikdy nemůžeme převést do scénáře jedna ku jedné a ani by to nemělo být záměrem. Vždy je potřeba zjednodušovat, vypouštět vedlejší zápletky a postavy, ale i oprostít a zúžit intelektuální obsah díla. Tvůrce se může při adaptaci *Mistra a Markétky* soustředit na některý z dějových plánů románu, popřípadě některý zcela vypustit. Předpokládám, že tak se stane spíše u filmových adaptací, v těch seriálových je možné rozvést vrstevnatější příběh. Dodejme ještě, že bez ohledu na délku stopáže vypráví filmové médium především obrazem a oproti knize využívá mnohem méně slov, i kdybychom uvažovali pouze o dialogích. Zkrátka ke svému vyjádření využívá film jiný – syntetičtější – jazyk.

## 2.2 Autobiografičnost

Bulgakov psal román *Mistr a Markétka* ve složité době, kdy panovala v Sovětském svazu cenzura. Psal ho tajně a bez jakékoli naděje, že se dožije jeho vydání. I tak text musel podléhat autocenzuře pro případ, že by byl zkonfiskován. Titulní hrdina románu Mistr je autobiografickou postavou, která do jisté (a jinotajné) míry sdílí osud svého autora. Bez znalosti okolností vzniku románu si nelze uvědomit výjimečnost díla v kontextu doby, pochopit přesah, který dílo má, ani docenit satiru na tehdejší Moskvu a její obyvatele. Unikne nám prostě celá další vrstva románového textu, která je neodmyslitelně jeho součástí.

---

<sup>6</sup> Linda Aronson. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 132.

Dodejme ještě, že román reflektuje jak Sovětský svaz tehdejší doby, tak – v Mistrově lince – samotné okolnosti vzniku románu, které výsledné dílo zásadně formovaly a staly se tudíž neodmyslitelnou součástí jeho vzniku.

Bulgakov s prací na románu započal roku 1928, přičemž v průběhu let docházelo ke změnám jeho názvu jako např. *Černý mág*, *Inženýrovo kopyto*, *Žonglér s kopytem* či *Veliarův syn*.<sup>7</sup>

V té době se Bulgakovovy hry, ačkoliv šlo o dramatizace cizích textů, setkávaly s neustálou kritikou stalinských režimních recenzentů, donekonečna se zkoušely, narážely na nesouhlas vedení divadla, často se ani nedočkaly premiéry nebo byly staženy z repertoáru. Prozaická díla autorovi nevycházela. V dopise bratřovi Koljovi z 16. ledna 1930 píše: „...všechna moje literární díla i záměry jsou pohřbené. Jsem odsouzen k mlčení a možná i k úplnému vyhladovění. [...] Nemám záštitu ani pomoc. Naprosto střízlivě Ti oznamuji, že moje loď se potápí a voda se hrne ke mně na můstek. Nezbyvá, než statečně tonout...“ a v únoru téhož roku opět píše: „Jedna myšlenka mne tíží – my dva se zřejmě už nikdy v životě neuvidíme. Můj osud je spletitý a strašný. Teď mě odsuzuje k mlčení, a to se pro spisovatele rovná smrti.“<sup>8</sup> Toto své trápení zpracoval v *Divadelním románu*.

První verzi románu *Mistr a Markétka* (a nejen tu) roku 1930 sám autor spálil, k čemuž se přiznává ve svém rozsáhlém dopise z 8. března toho roku, adresovaném vládě SSSR. Píše: „Já osobně jsem vlastníma rukama vhodil do kamen rukopis o ďáblovi, rukopis komedie a začátek nového románu *Divadlo*. Ani jedna z mých věcí nemá naději.“<sup>9</sup> Později román rekonstruoval z vlastní paměti. A mezi lety 1928 a 1940 vytvořil osm verzí, z toho tři ucelené. Stejně jako názvy i podoba románu se v průběhu let měnila: kupříkladu postava Markéty do románu přibyla až ve druhé verzi. Během let se jeho koncepce měnila nejvíce ve třech oblastech: 1) rostoucí nepřátelství, pokud jde o útoky na moskevské literární a divadelní zřízení; 2) autorova rostoucí závislost na Ezopském jazyce a sílící autocenzura; 3) postupná sekularizace pašijí v kapitolách odehrávajících se v Judeji.<sup>10</sup>

Román *Mistr a Markétka*, stejně jako Bulgakovovy dřívější práce, byl nepochybně ovlivněn tvorbou Nikolaje Vasiljeviče Gogola, do jehož světa se Bulgakov na několik let zcela ponořil při své práci pro MCHAT. Plán *Mrtvých duší*, stejně jako osud jejich autora, se otiskl do Bulgakovova vlastního románu. I Gogol měl zkušenost s pálením vlastního díla – spálil rukopis dokončeného druhého dílu *Mrtvých duší* několik dní před svou smrtí.<sup>11</sup> V záhlaví svého rukopisu měl Bulgakov poznamenáno: „Nejdřív dopsat, potom umřít“. V srpnu 1933 (ovlivněn

<sup>7</sup> *Mistr a Markétka* [online], poslední aktualizace 1.9.2022 14:01 [cit. 19.04.2023], Wikipedie. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Mistr\\_a\\_Mark%C3%A9tka](https://cs.wikipedia.org/wiki/Mistr_a_Mark%C3%A9tka).

<sup>8</sup> Alena Morávková. *Křížová cesta Michaila Bulgakova*. Praha: Paseka, 1996, s. 95.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 100.

<sup>10</sup> Henry Elbaum. *The Evolution of The Master and Margarita: Text, Context, Intertext*. [online]. Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes, vol. 37, no. 1/2, 1995. JSTOR. s. 60. [cit. 19.04.2023]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/40870669>.

<sup>11</sup> *Nikolaj Vasiljevič Gogol* [online], poslední aktualizace 10.3.2023 10:08 [cit. 19.04.2023], Wikipedie. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Nikolaj\\_Vasiljevi%C4%8D\\_Gogol](https://cs.wikipedia.org/wiki/Nikolaj_Vasiljevi%C4%8D_Gogol).

prací na dramatinaci *Mrtvých duší*) Bulgakov píše V.V. Veresajevovi: „*Posedl mě ďábel. Už v Leningradě a teď tady, když jsem se dusil ve svých kamrlících, začal jsem čmárat jednu stránku za druhou, psal jsem znovu svůj román, který jsem před třemi lety zničil. Proč? Nevím. Bavím se! Ať to zapadne do Lethe! Ostatně nejspíš co nevidět toho nechám.*“<sup>12</sup> Nenechal. Dopsání románu o ďáblovi se stalo Bulgakovovým životním posláním. Roku 1937 odkládá práci na *Nebožtíkových zápiscích (Divadelní román)*, který zůstane navždy nedokončen (končí v půli věty), a soustředí se na svoji nejvýznamnější a nejobsažnější literární výpověď.

Poslední úpravy rukopisu jsou datovány necelý měsíc před Bulgakovovou smrtí. S prací na románu mu pomáhala jeho třetí žena Jelena Sergejevna, která se stala předobrazem pro postavu Markétky. Bulgakov Jeleně text diktoval, když už byl příliš nemocný a téměř slepý. Ona text redigovala i po manželově smrti, už prý však nešlo o zásadní zásahy do dějové struktury.

Bulgakov zemřel v březnu roku 1940. Jeho životní dílo čekalo další čtvrtstoletí, než roku 1966 v časopise Moskva poprvé vyšla jeho cenzurovaná(!) verze a o rok později ve Frankfurtu již verze kompletní.<sup>13</sup> Román *Mistr a Markétka* se tak mohl stát jedním z nejvýznamnějších děl 20. století; jednou z nejpozoruhodnějších románových syntéz.

Autobiografické východisko zasazuje děj románu do zcela konkrétního dobového kontextu a k adaptaci by měla patřit i rekontextualizace, která vnáší nový pohled na dílo a jeho témata. Jakmile děj románu vytrhneme z kontextu porevoluční Moskvy, dojde k posunům ve všech jeho vrstvách. Hledat vhodnou současnou alternativu může být problematické a je pravděpodobné, že se tvůrce bude muset některých motivů zcela vzdát. Vedle toho jsou však hlavní témata románu – jako odvěké střetávání dobra se zlem, boj jednotlivce s vyšší mocí a otázky lidských hodnot – naprosto univerzální, překračující hranice prostoru i času.

Už dřívější autorovy prózy jako *Zápisky mladého lékaře*, *Bílá garda* či *Zápisky na manželkách* byly autobiografické v doslovnějším smyslu. Existuje však jiný autorův text úzce spjatý zejména s fikčním světem *Mistra a Markétky*. Máme na mysli fikční svět *Divadelního románu*, jenž vytváří pro adaptační pokusy speciální příležitost. Obě díla vznikala jistou dobu společně a skrze své hlavní postavy Mistra a Maksudova rozkrývají podobné světy a jejich zákulisí plné nástrah a úskoků. Též jejich osudy se při tom leckdy protínají. Mistr i Maksudov jsou zneuznaní spisovatelé a oba jsou do jisté míry autorovými alter egy. Oběma románům jsou vlastní postupy grotesky a fantastické prvky. I Maksudovovi se nakladatel Rudolff nejprve zjevuje jako ďábelská postava za zvuků hudby z Fausta. *Mistr a Markétka* spolu s *Divadelním románem* tak tvoří jakési bulgakovské universum, v němž se uplatňuje podobná poetika a z nějž lze při adaptaci jednoho či druhého díla čerpat inspiraci.

---

<sup>12</sup> Anatolij Mironovič Smeljanskij. *Zápas autora s divadlem: Michail Bulgakov v MCHAT*. Praha: Akademie múzických umění, 2009, s. 239.

<sup>13</sup> *Mistr a Markétka* [online], poslední aktualizace 1.9.2022 14:01 [cit. 19.04.2023], Wikipedie. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Mistr\\_a\\_Mark%C3%A9tka](https://cs.wikipedia.org/wiki/Mistr_a_Mark%C3%A9tka).

## 2.3 Divadelnost

Není pochyb, že estetický účín *Mistra a Markétky* se namnoze zakládá na jeho nápadné divadelnosti, která je zakořeněna v autorově tvorbě pro MCHAT (Moskevské umělecké divadlo) a v jeho lásce k divadlu. Pro MCHAT Bulgakov psal své hry již od poloviny dvacátých let, počínaje dramatisací svého románu *Bílá garda*, nazvanou *Dny Turbinových*. Když se později Bulgakov ocitl ve vnitřní emigraci, všechny jeho hry byly zakázány a texty mu odmítali publikovat, žádal v dopise vládu SSSR (a spolu s ní generálního tajemníka ÚV KSSS Stalina) buď o možnost emigrace, nebo o možnost pracovat v jakékoli profesi spojené s divadlem. Z dopisu z 28. března 1930 adresovaného vládě SSSR: „[...] žádám sovětskou vládu, aby mi umožnila pracovat v oboru a přidělila mi práci režiséra. Žádám o kategorický příkaz – to zdůrazňuji – o přidělení práce, [...] Prosím, abych byl jmenován laborantem-režisérem Prvního MCHAT [...] Když mně nepřidělí práci režiséra, žádám, aby mi byla přidělena práce statisty. A jestliže ani to není možné, žádám, aby mi byla přidělena práce technikáře.“<sup>14</sup> Osmnáctého dubna následoval Stalinův telefonát a Bulgakovův život se s MCHATem spojil. Tento ironický zvrát využil Bulgakov v *Divadelním románu*.

*Divadelní román*, ve kterém se jeho hrdina Maksudov snaží vtěsnat svou románovou prvotinu do divadelní hry a zakouší při tom nejedno utrpení, pojednává právě o peripetiích autorovy snahy adaptovat svůj text pro divadlo. Maksudov se při tom řídí poučkou: „Co vidíš, to napiš, a co nevidíš, do toho se nepouštěj.“<sup>15</sup>

Přestože bylo povoleno Bulgakovovi v MCHATu pracovat – byl jmenován asistentem režie Prvního MCHAT – chyběla mu tvůrčí svoboda, kterou považoval za nutnou podmínku svobodné existence umělce. Psát dramatisace nebylo jeho vlastním záměrem, tuto úlohu mu přiřkl osud zakázaného autora. Svému příteli, literárnímu vědci a filozofu, Popovi v květnu 1932 napsal: „Ke konci své spisovatelské dráhy jsem nucen psát dramatisace. Oslnivý závěr, není-liž pravda? Dívám se na police s knihami a děsím se, koho budu muset dramatisovat zítra... Turgeněva, Leskova, Brockhause-Elfrona? Ostrovského? Ale poslední naštěstí sám sebe zdramatisoval – zřejmě předvídal, co se stane se mnou v letech 1929-1931. Tak je to...“<sup>16</sup>

Svobodu našel právě ve své práci na románu *Mistr a Markétka*, který psal, zatímco pro divadlo dramatisoval cizí texty. V dopise z roku 1934 stojí: „Píšu scénář *Mrtvých duší* [...]. Ach, já mám tolik práce! Ale hlavou mi bloudí moje *Markétka* a kocour a lety...“<sup>17</sup> Ve stejném roce podle autorových zápisků do románu přibyla jedna nová postava – postava Mistra. Mistrův osud, osud neuznaného autora, jehož zdraví je nezdarem podlomeno, se svým hrdinou sdílel.

<sup>14</sup> Anatolij Mironovič Smeljanskij. *Zápas autora s divadlem: Michail Bulgakov v MCHAT*. Praha: Akademie múzických umění, 2009, s. 220.

<sup>15</sup> Michail Afanas'jevič Bulgakov. *Divadelní román*. Praha: Garamond, 2017, s. 59.

<sup>16</sup> Anatolij Mironovič Smeljanskij. *Zápas autora s divadlem: Michail Bulgakov v MCHAT*. Praha: Akademie múzických umění, 2009, s. 237.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 274.



Vědom si svého osudu, věnoval Mistrovi kýžený klid a mír ve smrti, kterou mohl jeho hrdina sdílet se svou milovanou Markétkou.

Některé motivy románu mají pak původ právě v autorově práci na dramatizaci textů jiných autorů. Například loučení s městem na konci románu, kdy se Markétka ohlíží za mizející Moskvou, použil Bulgakov už při dramatizaci Gogola, kdy uzavíral hru podobným motivem.<sup>18</sup>

Divadelnost s sebou přináší Wolandova svita, kterou tvoří čtyři posluhovači temného mága. Všechny potkáváme nejprve v civilní podobě, ve které přichází na pozemský svět a v kapitole *Odpuštění a věčný klid* nabývají své pravé podoby. Azazelo, jenž je popsán jako: „[...] mrňous, ale s atletickými rameny, ryšavý jako oheň... Jedno oko měl celé potažené bělmem a z huby mu vyčníval mohutný špičák“<sup>19</sup> se mění v démona vyprahlé pouště, démona-vraha. Korovjev alias Fagot, samozvaný, nepotřebný tlumočník a regenschori oděný do kostkovaného cirkusového obleku šaška, se mění v rytíře v temně fialovém odění, který jednou nevhodně žertoval a „[...] od té doby mu bylo souzeno žertovat víc a déle, než by si přál.“<sup>20</sup> Kocour alias Kňour, Hans nebo také Behemot přichází na svět v kočičí podobě a má za úkol bavit Wolanda, během posledního letu „[...] se proměnil ve vyzáblého mladíka, démona-páže a nejlepšího šaška, jaký kdy na světě existoval.“<sup>21</sup> Svitu uzavírá upír Hela, zrzavá krasavice s fosforeskujícíma očima, která skoro vždy vystupuje nahá. Řádění svity v Moskvě patří k divadelnosti románu.

Výrazným momentem, kdy divadelnost přebírá pomyslnou “taktovku“ nad textem románu *Mistr a Markétka*, je především výstup ve Varieté. V kapitole *Černá magie a jak byla odhalena* se ocitáme přímo na divadelní scéně Varieté, kam přišel Woland, aby si zodpověděl otázku, zda se „Moskvané změnili uvnitř“. Druhý moment využívající divadelní rétoriky představuje gala ples u Satana. Jarní ples na počest novoluní je estrádou všemožných výstupů pokleslých historických i smyšlených existencí, kde se v opulentních sálových prostorách mísí Wolandovi hosté za doprovodu hudby orchestru jen z těch nejproslavenějších hudebníků či opičích džezbendistů. V obou těchto scénách zůstáváme v jednom prostoru a jednom čase (i když v případě gala plesu jde o magický prostor) a sledujeme: poprvé satirickou burlesku a podruhé nabubřelou estrádu představující defilé fantaskních hostů.

Snah o přepracování románu pro divadlo bylo nepoměrně více než adaptací filmových, ale nedá se jednoznačně říct, zda samotná divadelnost Bulgakovova literárního textu jednu

---

<sup>18</sup> Anatolij Mironovič Smeljanskij. *Zápas autora s divadlem: Michail Bulgakov v MCHAT*. Praha: Akademie múzických umění, 2009, s. 256.

<sup>19</sup> Michail Bulgakov. *Mistr a Markétka*. Praha, 2002, s. 142n.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 473.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 473.

z těchto variant předurčuje k většímu zdaru. Jisté je, že obě média se budou potýkat pokaždé s vlastními specifickými úskalími, danými výrazovými prostředky odlišného média.

## 2.4 Početný ansámbl postav

Každý ze tří plánů, tvořících strukturu Bulgakovova románu (reálná Moskva – fantaskní grotesko – biblický příběh), má své postavy, které v něm působí. Speciální jsou postavy Woland a jeho svita, které procházejí mezi reálným a fantaskním plánem. Z civilních postav je vybrána Markétka, jež se těší Wolandově (a autorově) respektu, a je jí tudíž povoleno na jednu noc překročit hranici mezi světy, zúčastnit se gala plesu, a tím vkročit do fantaskního prostoru. S Markétkou se do této sféry dostává i její služebná Nataša a Nikolaj Ivanovič v podobě čuníka. Jediný Woland se pak objevuje ve všech třech plánech – v reálném, fantaskním i v příběhu Piláta.

I když se román jmenuje *Mistr a Markétka*, jeho ústřední a určující postavou je spíše ďábel Woland. Odpovídá tomu též fakt, že sám Bulgakov se o svém díle vyjadřoval jako o románu o ďáblovi a některé z jeho předchozích zamýšlených názvů *Černý mág*, *Inženýrovo kopyto* či *Žonglér s kopytem*. Woland je také jedinou postavou, která se objevuje ve všech třech plánech, čímž se potvrzuje všudypřítomnost ďábla jakožto vyšší moci.

V každém ze tří plánů vystupuje množina postav, nejvíce v reálné Moskvě, kde se to jimi obzvlášť mezi literáty přímo hemží. Postavy Moskvánů v reálném plánu mají své skutečné předobrazy v Bulgakovových současnicích. Literáti, kteří se střetávají v Gribojedovově domě, kde sídlí fiktivní organizace MASOLITU, reprezentují dobové poměry v uměleckých kruzích a cenzuru tisku. Bulgakov se čtenáři nesnaží usnadnit orientaci v početném panoptiku složitě, ač trefně a vtipně, pojmenovaných postaviček, které mají v příběhu často jen epizodní roličku. I další plány jsou však zalidněné. Jen v samotné kapitole *Gala ples u satana* se čtenáři představí takové množství postav, že by postačilo na několik knih. V Bulgakovem fabulované historii o ukřižování potulného filozofa Ješuy Ha-Nocri „ožívají“ četné biblické postavy.

V bulgakovské románové fikci existuje pak souvztažnost mezi prostorem, kde se děj odehrává, a podobou postav, které se v něm nacházejí. Každý ze tří plánů má své postavy, které v něm jednájí pouze v jeho rámci, a zároveň existují postavy mezi plány migrující.

Postavy, které mají v jednotlivých plánech důležité úlohy, se napříč plány zrcadlí svými motivacemi a plní podobné funkce. Kupříkladu Woland pronáší o Pilátově věrném psu Bangovi: “[...] Co naplat, tak už to bývá, že ten, kdo miluje, sdílí se svým milovaným jeho úděl.”<sup>22</sup> Tato věta shrnuje i Markétčin osud a potvrzuje to Mistr, když k ní promlouvá: “[...] Co

---

<sup>22</sup> Michail Bulgakov. *Mistr a Markétka*. Praha, 2002, s. 475.

*dělat, ponese společně svůj úděl.*<sup>23</sup> Jinde, po Mistrově zmizení, se zase sama Markétka připodobňuje k Matoušovi: „*proč jsem jen tenkrát v noci od něho odcházela? [...] Ano, přišla jsem příliš pozdě jako ten nešťastný Matouš.*“<sup>24</sup>

Opakování motivů jako je zbabělost, pokrytectví, obětování se, milosrdenství, odpuštění apod. napříč románem dohromady doutvají hlavní téma románu, kterým je věčný boj dobra se zlem. Skrze postavu Wolanda je střetávání dobra se zlem nahlíženo jako jeden ze základních principů lidské existence – dva tisíce let a nic se nezměnilo. Díky několika dějovým liniím, které se v příběhu odvíjejí, současné a místní téma přerůstá ve věčné a všesvětové (univerzální).

Jedinou postavou, která je přítomna ve všech třech dějových plánech je Woland. Postava ďábla se v románu stává nositelem spravedlivé vyšší moci, která je vyjádřena citátem z Goethova Fausta, kterým román uvádí: „*Té síly díl jsem já, jež chtíc vždy páchat zlo vždy dobro vykoná.*“<sup>25</sup> (Překlad O. Fischera.) A samotný Woland i na konci románu na Fausta odkazuje, když Mistrovi domlouvá, aby přijal své místo odpočinku ve věčném domě: „*Netoužíte jako Faust sedět nad křivulí a doufat, že se vám podaří uplácat z hlíny nového homunkula?*“<sup>26</sup> Věčný dům tak snad odkazuje ke Goethovu weimarskému letnímu domu.

Výsadní postavení má v Bulgakovově románu postava Markétky a můžeme se domýšlet, že je tomu tak proto, že jejím předobrazem byla právě Bulgakovova třetí žena Jelena Sergejevna. Markétka přináleží mezi civilní postavy, ale je vtažena do pohádkového světa; na jeden večer se stává součástí svity – královnou Margot – a za to, že si vyslouží Wolandův respekt, jí splní to, co si nejvíc přeje. Díky ní je následně do fantaskního světa přenesen i Mistr.

Důležitou složku románu tvoří proměna postav. Dochází k jejich proměně vnější i vnitřní, přičemž původcem proměn se stává Woland a jeho svita. Postavy se po setkání s mágem mění a děje se tak v duchu Wolandem proneseného: „*každému se dostane podle jeho víry*“<sup>27</sup>, přičemž roli soudce zastává právě on. Konferenciér Žorž Bengálský během představení dočasně přijde o hlavu, Varenucha se po pokousání Helou promění v upíra, ředitel Varieté Rimský následkem traumatických událostí přes noc zestárne a zešediví, předseda komise Prochor Petrovič se po vyřčení věty: „... mě může vzít čert!“ stane neviditelným, soused Markétky Nikolaj Ivanovič je proměněn v čuníka atd. Odlišnou – netělesnou – proměnou, proměnou nitra, projde básník Bezprizorný, který se následkem setkání s Wolandem ocitá na psychiatrické klinice, kde potkává Mistra a stává se jeho učedníkem.

---

<sup>23</sup> Michail Bulgakov. *Mistr a Markétka*. Praha, 2002, s. 458.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 273.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 478.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 342.

Proměna je v románu často spojena se smrtí. Smrt, která podle Bulgakova jako jediná přináší vytoužený klid, odnímá hrdinům pozemské masky. Proměnu postav v poslední kapitole *Odpuštění a věčný klid* (před epilogem) sledujeme z Markétčina pohledu. Svita nabude své pravé podoby démonů a neživých ani nemrtvých hříšníků. Korovjev se mění v rytíře, který jednou nevhodně žertoval; Kňour v démona páže a nejlepšího šaška, jaký kdy na světě existoval; Azazelo v démona vyprahlé pouště, démona-vraha; Woland s jedním okem jiskrným jede na koni z chuchvalce tmy a s uzdou utkanou z měsíčních paprsků. I Mistr se mění, zbělají mu vlasy a spletou se do copu. Sebe však Markétka nevidí.

Kouzlo proměny se projeví též na plese, na kterém je podmínkou pro pozvání úmrtí hostů. Woland zde nabývá podoby opravdového černého mága a obnošenou košili s trepkami vymění za černý háv s kordem. S koncem bálu se hosté mění v prach.

V neposlední řadě dosahují některé postavy románu nesmrtelnosti. Dosahují jí svými pozemskými skutky. Vedle sebe se tu vyskytuje jak nesmrtelnost pohádkových postav, tak postav biblických. Wolandova svita si nesmrtelnost vysloužila skutky nesprávnými a nyní si odpykává své hříchy. Stejně tak čeká na odpuštění Pilát, který jako básník Bezprizorný prochází vnitřní proměnou. Myšlenka na nesmrtelnost ho zpočátku trápí a probouzí v něm nesnesitelný smutek. Skutečnou nesmrtelnost pátý prokurátor Judeje totiž nechtíc zajistil toulavému filozofovi Ha-Nocrimu a sám se svým rozsudkem odsoudil na dvakrát dvanáct tisíc úplňků v „limbu“, na jejichž konci se jeho pohled na nesmrtelnost zásadně mění: „*Ostatně, pro změnu občas dodává, že nejvíc ze všeho na světě nenávidí svoji nesmrtelnost a slávu. Tvrdí, že by si s chutí vyměnil osud s otrhancem a tulákem Matoušem.*“<sup>28</sup>

I při adaptaci složité látky je jedním z hlavních úkolů scénáře jednoduchost a přehlednost. Při adaptování románu *Mistr a Markétka* do filmu se tudíž tvůrce nejspíš nevyhne vynechání některých postav či sloučení více postav v jednu.

Postavy románu můžeme rozdělit na hlavní, vedlejší a epizodní. Názor na to, kdo je hlavní postavou, se může lišit. Kdybych snad měla určit jednu jedinou, byl by jí Woland, ale hlavní postavou je podle mě ta, na kterou se čtenář emočně napojuje a soudím, že každý ze tří románových plánů má svou hlavní postavu. Reálný plán má hned dvě, a to ty titulní – Mistra a Markétku; fantaskní plán má Wolanda a biblický plán Piláta. Vedlejší postavy pomáhají posouvat děj kupředu; v románu jich je mnoho, nejvíce v reálném plánu – z něho bych za všechny vybrala básníka Bezprizorného, ve fantaskním Wolandovu svitu a v biblickém Ješuu s Matoušem. Epizodní postavy děj neposunují, objevují se spíše ve formě skečů a zase mizí, i když třeba opakovaně. Epizodních postav je mnoho ve všech třech plánech, hlavně v reálném

---

<sup>28</sup> Michail Bulgakov. *Mistr a Markétka*. Praha, 2002, s. 476.

a fantaskním. Škrty se budou dít nejspíš právě v řadách epizodních postav, ale i u vedlejších, u kterých může nastat potřeba (a možnost) sloučit více postav v jednu.

Seriálová adaptace s delší stopáží unese vyšší počet postav; tvůrci si mohou dovolit představit více těch epizodních a oživit jimi příběh, který se bez nich jinak obejde. V každém případě příliš vysoký počet postav, které navíc mají ve scénáři podobné funkce, diváka může zmást, a zatímco se bude snažit zorientovat v tom, kdo je kdo, utečou mu důležitější dějové informace; v horším případě ztratí pozornost úplně.

## 2.5 Práce s prostorem

V reálném plánu se odehrává děj ve skutečných prostorách Moskvy a jejího okolí na přelomu dvacátých a třicátých let dvacátého století – v době, ve které Bulgakov žil. Dějištěm je výhradně Moskva a psychiatrická klinika stojící poblíž. V textu se objevují zmínky o Jaltě či Kyjevu, samotný děj se na těchto místech ale neodehrává. Jednotlivé epizodické děje využívají konkrétních, existujících míst – např. Patriarší rybníky, byt č. 50 v Sadové ulici (místo Bulgakovova bytu, kde je dnes zřízeno muzeum autora), Manéž, Vrabčí hory. Do těchto prostorů patřících “civilům” přichází Woland se svou svitou, aby Moskvany blíže poznal. Do této chvíle civilní prostory i postavy procházejí po setkání s mágem překvapivými změnami.

Dějištěm plánu s příběhem Piláta Pontského (tedy příběhu novozákonního) je Jeruzalém v době ukřižování Ježíše Krista, zde jmenovaného Ješou Ha-Nocrim. Tento plán (tvořený vlastně románem v románu) se odehrává v paláci Heroda Velikého, městě Jeruzalémě, na hoře Golgotě a v Getsemanských zahradách.

Fantaskní plán se spolu s Wolandem a jeho svitou prolíná i do moskevských reálií, kdy první větší ukázka jeho kouzel proběhne během představení černé magie ve Varieté. Jeho opravdovým dějištěm, kde se může naplno rozvinout jeho potenciál se pak stává jarní ples na počest novoluní, který Woland každoročně pořádá. Markétka se na bál dostává skrze byt č. 50 v Sadové ulici a sama se podivuje: „[...] jak se tohle všecko vtěsná do obyčejného činžáku.“<sup>29</sup> Korovjev jí vysvětluje, že lehkou, a to díky existenci čtvrté dimenze, na jejímž principu jí vtipně vysvětluje „kouzla“ bytové otázky. Později na bál proniká zvuk domovního zvonku, který připomíná blízkost obou světů. S koncem bálu se prostory rozpadnou a smrsknou zpět do podoby bytového pokoje. Absence prostorového ukotvení je tak ve fantaskním plánu jmenována čtvrtou dimenzí.

---

<sup>29</sup> Michail Bulgakov. *Mistr a Markétka*. Praha, 2002, s. 313.

Prostorem vymykajícím se všem zákonitostem je prostor, který se objevuje v poslední kapitole *Odpuštění a věčný klid* před epilogem. Jakmile se svíta na tomto místě ocitne, ztrácí pozemské převleky a nabývá své pravé podoby.

Michail Bulgakov prostor záměrně nijak nepojmenovává. Jde o místo, kam se Mistr s Markétkou dostávají po smrti; čili jakési zásvětí. Možná by mohlo jít o limbus (předpekli – místo pro duše, které si nezaslouží peklo, ale nemohou jít ani do nebe), to je však pouhým dohadem, který snad naznačuje několik jevů: Mistra a Markétku na toto místo dovede Woland, tedy ďábel; za druhé zde pro Mistra a Markétku žádal místo odpočinku po přečtení Mistrova románu Ješua; za třetí se po rozloučení odtud vrhá Woland se svou svítou na vranících do propasti, což se dá volně interpretovat jako vrhnutí se do pekel. Dva tisíce let si zde odpykává za svou zbabělost Pilát a čeká na povolení dokončit rozhovor s Ješuu. Rozsudkem, který nad ním kdysi vynesl, se sám odsoudil k čekání v zásvětí na odpuštění, kterého se mu na konci románu od Mistra dostává a jeho příběh tím může být ukončen.

Ač Bulgakov toto místo nepojmenovává, je jeho smysl zřejmý. Umisťuje sem svůj věčný dům, Mistrovo útočiště, kde může konečně dojít žádaného klidu.

Místní roztříštěnost románu klade vysoké nároky na lokace potřebné pro filmovou adaptaci. Navíc se přesunujeme též v čase – mezi porevoluční Moskvou a třicátými roky prvního století v Jeruzalémě. Pokud tedy zůstane adaptace věrná předloze, půjde o dobový film. V závislosti na tónu vyprávění se navíc výrazně mění stylizace zobrazovaných míst, která osciluje na škále od snahy o naprostou věrnost realitě po fantasmagorické výjevy pohádkových pasáží.

## 2.6 Práce s časem a metatextovost

Jak už bylo řečeno, děj románu se přesunuje mezi porevoluční Moskvou, léty třicátými prvního století v Jeruzalémě a časovou neurčitostí fantaskního plánu. Členění zpřehledňuje nejen to, že se do rozdílných časových rovin přesouváme v rámci kapitol, také ale skutečnost, že všechny tři časové roviny jsou i stylově výrazně odlišné. Díky odlišným výrazovým prostředkům okamžitě víme, v jakém ze tří plánů jsme se octli.

Výrazným prvkem hrajícím si ve filozofické rovině s časovou posloupností je Mistrův román – kniha v knize, nebo jinak román v románu, což je považováno za specifický druh metafikce.<sup>30</sup> Příběh o Pilátu Pontském je v průběhu románu vyprávěn ze tří pohledů: z pohledu Wolanda, skrze sen básníka Bezprizorného a prostřednictvím Mistrova rukopisu, který čte Markétka. Přičemž Woland je nejen vypravěčem, neboť byl, podle svých slov, biblické historii přítomen. Mistr je pak nejen autorem příběhu o Ješuu, ale též tím, o jehož vlastním osudu je na konci románu Ješuu rozhodnuto. Konečně též Pilát čeká dva tisíce let na to, aby Mistr román o

---

<sup>30</sup> *Metafikce* [online], poslední aktualizace 8.8.2021 15:19 [cit. 11.04.2023], Wikipedie. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Metafikce>.

něm dokončil. Svět i čas Mistra a jeho rukopisu se tak v kapitole *Odpuštění a věčný klid* prolnou v jedno. Mistr osvobozuje Piláta a zároveň se za Piláta, Mistra i Markétku přimlouvá Ješua. Dějové linky obou příběhů – linie příběhu Mistra v Moskvě a linie příběhu Piláta v Jeruzalémě – se dějově i významově doplňují. Jde tedy o specifický druh metafikce, kdy jedno podmiňuje druhé a čtenář tak zřejmě nahlíží do oné čtvrté dimenze, o které mluví Korovjev:

*„Pro ty, kdo vědí o existenci čtvrté dimenze, není nic lehčího než rozšířit kteroukoliv místnost do žádoucích rozměrů. Ba co víc, madam, do libovolných rozměrů! Mimochodem,“ žvanil, až se hory zelenaly, „znával jsem lidi, kteří nejenže neměli sebemenší pojem o čtvrté dimenzi, ale kteří vůbec neměli o ničem pojem, a přesto dovedli dělat zázraky. Kupříkladu jistý občan, jak mi vyprávěli, dostal třípokojový byt na Hliněném kopci a obratem ruky, bez čtvrtého rozměru a jiných věcí, nad nimiž člověku zůstává rozum stát, ho proměnil ve čtyřpokojový tak, že jeden pokoj rozdělil příčkou. Načež tenhle byt vyměnil za dva v různých moskevských čtvrtích: jeden třípokojový a druhý dvoupokojový. To máme dohromady pět místností, že ano. Třípokojový byt směnil za dva samostatné dvoupokojové a tak získal, jak ráčíte vidět, šest pokojů, pravda roztroušených porůznu po celé Moskvě. Právě když se chystal provést poslední husarský kousek – dal do novin inzerát, že vymění šest pokojů v různých moskevských čtvrtích za jeden pětipokojový byt na Hliněném kopci – v další činnosti mu zabránily jisté okolnosti. Není vyloučeno, že i dnes vlastní nějaké separé, jenomže – o tom vás mohu ujistit – nikoli v Moskvě. Vidíte, takový vykuk to byl, a vy tady mluvíte o čtvrtém rozměru!“<sup>31</sup>*

Ústřední postava románu, ďábel Woland, je ze své podstaty všudypřítomný; na své putování časem v románu upozorní vícekrát. Jedná se o jeho již zmíněnou přítomnost v Jeruzalémě za doby Ješuy nebo o snídani s Kantem či setkání s vědmou na Čertově stolci v brockenských horách v roce 1571. Z románu je zřejmé, že pro Wolanda nehraje čas příliš důležitou roli a že s ním může sám manipulovat. To se projevuje ve fantaskním plánu, kde panuje bezčasí. Během jarního plesu na počest novolunní si pozastaveného času všimne i Markétka:

*„Nechápu jedno: tady je stále půlnoc a ve skutečnosti by mělo být vlastně ráno?“ „Sváteční noc je příjemné trochu prodloužit,“ vysvětloval mág.“<sup>32</sup>*

K času se vztahuje též otázka smrti a nesmrtelnosti, která prostupuje celým románem, tedy otázka, zda jedno podmiňuje druhé. Přitom tu jde jak o nesmrtelnost románu, tak postav.

Myšlenka na nesmrtelnost díla je obsažena v ústřední větě románu, ne náhodou vyřčené ďáblem („[...] každý ví, že rukopisy obvykle špatně hoří.“<sup>33</sup>), což je na první pohled jasným protimluvem. Jenže Wolandovu myšlenku musíme chápat filozoficky: Mistr román sice spálil,

---

<sup>31</sup> Michail Bulgakov. *Mistr a Markétka*. Praha, 2002, s. 313n.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 367.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 359.

ale Woland snadno přičaroval rukopis zpátky. Stejně tak spálil jednu z prvních verzí románu o ďáblu Bulgakov, ale poté dílo ze své paměti napsal znovu. Obavu o Mistrův román vyřkne i Markétka, když se spolu mají odebrat na onen svět. Když naléhá, ať vezme román s sebou, on odpovídá: „*Není třeba, umím ho celý nazpaměť.*“ Načež Azazelo přisadí: „*A teď trochu ohně! Ohněm všecko začíná i končí.*“<sup>34</sup> Obdobně popírá Kňour smrtelnost Dostojevského: „*Dostojevskij je nesmrtelný!*“<sup>35</sup> Myšlenku, že pokud dílo existuje, byť v jediné myslí, stává se nesmrtelným, pak podtrhuje příběh o potulném filozofovi Ješuuvi Ha-Nocrim. Příběh Ježíše Krista zná každý a svým osudem zajistil nechtěnou nesmrtelnost i svému soudci Pilátovi Pontskému.

Na absurditu života a smrti poukazuje též Azazelo slovy: „*[...] Jak můžete potom tvrdit, že jste mrtvý? Copak myslíte, že žije jenom ten, kdo sedí ve sklepech v noční košili a nemocničních podvlékačkách? To je směšné!*“<sup>36</sup>

V závěru románu umožní Bulgakov svému hrdinovi Mistrovi, a tím i sobě, nalézt své vysněné útočiště ve věčném domě, kam odchází i se svou milovanou Markétkou a kde nalézá to, co mu bylo v životě odepřeno – klid. Přejít postav do pohádkových rovin románu je podmíněn smrtí a jak se zdá, cesta k nesmrtelnosti vede právě přes smrt.

Zajímavý moment nalézáme v kapitole *Je čas! Je čas!*, kdy zjišťujeme, že Mistr i Markétka existují ve dvou rovinách současně: ve fantaskní rovině umírají spolu ve sklepním bytě po vypití falernského vína; v reálné rovině umírá Markétka ve vile, kde žila s manželem a Mistr na klinice. K tomuto rozdělení existence postav do dvou rovin dochází nejspíše tehdy, když Markétka upíše svou duši ďáblu a přijme pozvání na ples.

Scenáristu při psaní scénáře vždy limituje reálný čas filmu (neboli jeho stopáž), ve kterém můžeme sledovat různě dlouhý výsek událostí představující dramatický neboli filmový čas.<sup>37</sup> Dramatickým časem je v tomto případě několik dní, během kterých se odvíjí děj románu. V reálném plánu děj začíná ve středu na Patriarších rybnících a končí v sobotu při západu slunce, kdy Wolandova svita s Mistrem a Markétkou opouští Moskvu. Biblický plán začíná čtrnáctého dne jarního měsíce nísánu a končí za úsvitu dne patnáctého; pro Piláta (a Ješuu) ale uběhne v průběhu románového děje dva tisíce let. Ve fantaskním plánu panuje bezčasí. Sám autor se při psaní navíc potýkal s tím, co se vtěsná do historického času; co a jakým způsobem doba, ve které dílo psal, unese. To byl jeden z důvodů neustálých prepisů, kdy román během více jak deseti let doznal osmi verzí.

Film může s časem pracovat podobně jako román, může přecházet z jednoho času do druhého. Podobně jako literární dílo využívá kratších úseků, jednotlivých scén, které řadí za

---

<sup>34</sup> Michail Bulgakov. *Mistr a Markétka*. Praha, 2002, s. 464.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 442.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 463.

<sup>37</sup> Josef Valušiak. *Základy střihové skladby*. [online]. Copyright © [cit. 17.04.2023]. Dostupné z: [https://www.famu.cz/media/Texty\\_k\\_%C3%BAvod%C5%AFm\\_do\\_oboru\\_st%C5%99ihov%C3%A1\\_skladba.pdf](https://www.famu.cz/media/Texty_k_%C3%BAvod%C5%AFm_do_oboru_st%C5%99ihov%C3%A1_skladba.pdf).



sebe a vytváří tak kontinuální děj, přičemž v něm může libovolně skákat v čase dopředu a dozadu.

Mistrův román v románu je specifickým literárním postupem, který v případě *Mistra a Markétky* prolíná všemi plány románu – spojuje jednotlivé vrstvy v soustředný celek. Nejde proto bez následků jednu z dějových linek vytrhnout. Pokud se filmový adaptátor v rámci zjednodušení převodu rozhodne vypustit jednu z linek, musí počítat s tím, že vznikne dílo nové se zcela jiným významem.

### 3 Adaptace

#### Co to je?

Pro samotné porovnávání adaptačních přístupů je důležité nejprve vymežit pojem „adaptace“. Dříve byly adaptace vnímány vzhledem k literárním předlohám jako cosi méněcenného, jako méně hodnotné mutace zdrojového materiálu; v hierarchii uměleckých děl stály níže. Podle literární kritičky a teoretičky Lindy Hutcheonové spadá do oblasti adaptací záměrná transpozice rozpoznatelného díla a jeho rekontextualizace. Tradičně se mluví o dvou typech přístupu k adaptování literárního díla – o věrné a oproti tomu volné adaptaci.<sup>38</sup>

Hutcheonová vymezuje adaptaci na základě tří kritérií: za prvé jde o „*přiznanou transpozici jiného rozpoznatelného díla nebo děl*; za druhé o *tvořivý a interpretační akt přivlastnění/zužitkování a za třetí o rozšířené intertextuální zapojování se do adaptovaného díla*“.<sup>39</sup> (vlastní překlad)

Hutcheonovou doplňuji definicí Cristiny Della Coletty, která „[...] *definuje adaptace jako setkání napříč nejen médií, ale i kulturami a tradicemi. Na adaptaci pohlíží jako na akt odcizení, který testuje naše předsudky a zpochybňuje naše navyklé interpretace.*“<sup>40</sup> (vlastní překlad)

Vizuální umění využívá jiných vyjadřovacích prostředků než literatura, proto nevyhnutelně aktualizuje nebo konkretizuje myšlenky, zjednodušuje, ale také rozšiřuje, vytváří analogie, kritizuje či projevuje respekt vůči původnímu dílu a jinak dílo upravuje. Zkrátka vypráví převzatý příběh podle svých potřeb za využití výrazových prostředků vlastních filmovému médiu.<sup>41</sup>

Adaptace mají dvojitou povahu, dají se jednak vnímat jako autonomní díla, která lze interpretovat a hodnotit jako taková, nebo je vnímáme ve vztahu k původnímu textu předlohy.<sup>42</sup>

Já si pro svou práci vybírám druhý ze způsobů, kdy se při rozboru rozdílných adaptačních přístupů budu vztahovat k románu *Mistr a Markétka* Michaila Bulgakova, protože mě zajímají zejména posuny oproti předloze a zvolené adaptační klíče.

Pokud se bavíme o adaptaci nějakého díla, je důležité zmínit kontext doby, ve které je dílo adaptováno: „*Adaptace i dílo, které je adaptované, existuje vždy v rámci určitého kontextu – v čase a prostoru, společnosti a kultuře; neexistuje ve vakuu.*“<sup>43</sup> (vlastní překlad) Kontext vnímání díla se mění a s ním se mění i dialog společnosti s dílem; tedy té společnosti, ve které vznikla předloha i následná adaptace a jakékoli další společnosti, která poté dílo vnímá.<sup>44</sup>

Adaptace ruské literatury před tvůrce klade vlastní výzvy a příležitosti. Důležitým faktorem je jiný systém politických hodnot. Vzhledem k cenzuře, pod jejímž tlakem v různých dobách byli

---

<sup>38</sup> Petr Mareš. *Adaptace a aktualizace*. [online]. Copyright © [cit. 12.04.2023]. Dostupné z: [https://service.ucl.cas.cz/edicee/images/data/sborniky/kongres/%C4%8Cesk%C3%A1%20literatura%20v%20intermedi%C3%A1ln%C3%AD%20perspektiv%C4%9B/012\\_petr\\_mares.pdf](https://service.ucl.cas.cz/edicee/images/data/sborniky/kongres/%C4%8Cesk%C3%A1%20literatura%20v%20intermedi%C3%A1ln%C3%AD%20perspektiv%C4%9B/012_petr_mares.pdf).

<sup>39</sup> Linda Hutcheon. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 24.

<sup>40</sup> Alexander Burry and Frederick H. White, editors. *Border Crossing: Russian Literature into Film*. [online]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. JSTOR. 1.04.2016, s. 6 [cit. 12.04.2023]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1bh2kpg>.

<sup>41</sup> Linda Hutcheon. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 19.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 149.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 156.

a jsou autoři nuceni tvořit, by měli být adaptace ruských filmařů vnímány zčásti i jako politický akt. Vladimir Bortko kromě seriálové adaptace *Mistra a Markétky*, které se budu věnovat v této práci později, adaptoval i Bulgakovovo *Psí srdce* a další ruské klasiky (např. Dostojevského *Idiota* (2003) do seriálové podoby; Gogolova *Tarase Bulbu* (2009) do filmu). Za své tvůrčí volby u posledního zmíněného filmu a svou hlasitou podporu Putina byl Bortkův film nazván pouhou prorežimní propagandou.<sup>45</sup> I proto bude zajímavé porovnávat jeho seriálovou adaptaci a jeho tvůrčí volby vedle adaptace polského režiséra Macieje Wojtyszka.

Překročení hranic mezi médii, prostory a časy prověřuje především univerzálnost díla. Při adaptování díla pro odlišné teritorium, získává jiný prostorový, časový i kulturní kontext a díky této aktualizaci, jak se autoři shodují, vzniká nový a jedinečný náhled na předlohu. Když se filmové podobě literárního díla povede překročit prostorové i časové hranice, může se potvrdit univerzálnost jeho tématu.<sup>46</sup>

### **Proč tyto filmy a seriály?**

V následující kapitole se budu věnovat vybraným filmovým a seriálovým adaptacím románu *Mistr a Markétka*. Konkrétně jsem si z filmových adaptací vybrala adaptaci *Mistr a Markétka* režiséra Aleksandara Petroviče a *Pilát a ti druzí* režiséra Andrzeje Wajdy, obě adaptace z roku 1972. Seriálové adaptace byly natočeny dvě: polský čtyřdílný seriál režiséra Macieje Wojtyszka *Mistr a Markétka* z roku 1988 s celkovou stopáží 371 minut a ruský desetidílný seriál režiséra Vladimira Bortka *Mistr a Markétka* z roku 2005 s celkovou stopáží 450 minut. Adaptace jsem si zvolila na základě rozdílných adaptačních přístupů, na kterých se dají porovnat různá adaptační řešení.

Je logické, že u filmových adaptací, kdy tvůrce omezuje kratší délka stopáže, budou muset tvůrci zjednodušovat a osekávat původní text tak, aby co nejlépe sloužil ústřednímu tématu, které je pro ně zajímavé. Adaptace *Mistr a Markétka* Aleksandara Petroviče a *Pilát a ti druzí* Andrzeje Wajdy jsou dobrou ukázkou toho, jak lze adaptovat stejnou látku, a přesto vytvořit dvě zcela rozdílná díla; a to zejména díky tomu, na co, na jaká témata, se ve svých filmech tvůrci rozhodli soustředit. Každá z adaptací se přitom zaměřuje na jinou část románu.

### **Přístup**

Při své analýze jednotlivých adaptačních přístupů se chci věnovat transpozici příběhu, který představuje jakéhosi společného jmenovatele adaptací. Zaznamenám jak posuny oproti originálnímu textu, tak místa, v nichž se díla prolínají. Ve středu mého zájmu bude vždy stát scénář jakožto "nosič" příběhu. Zajímají mě možné adaptační klíče u mnohvrstevnaté románové látky. Ostatním významotvorným složkám filmu, jakými jsou například práce

---

<sup>45</sup> Alexander Burry and Frederick H. White, editors. *Border Crossing: Russian Literature into Film*. [online]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. JSTOR. 1.04.2016, s. 1 [cit. 12.04.2023]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1bh2kpg>.

<sup>46</sup> Ksenia Hainová. *Filmové adaptace ruské literatury jako transkulturní fenomén*. Digital Library of the Faculty of Arts Masaryk University. [online]. Copyright © 2022. [cit. 14.04.2023]. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/143001>.

kamery, střih, rámování a další se v této práci věnovat nebudu, protože z hlediska výroby filmu přicházejí tato rozhodnutí později a scénář na nich není závislý.

Po představení aspektů románu z hlediska adaptace problematických, uvádím některé otázky, které se nabízejí pro analýzu různých adaptačních přístupů: Jak autoři přistupují ke stejné látce, kterou adaptují do podoby filmového/seriálového díla? Jaká témata a motivy si volí jako ústřední? Jaké fikční světy vytvářejí? Jak dílo modernizují? Je dílo ovlivněno kontextem doby, ve které tvůrce adaptaci tvoří? Posiluje či oslabuje divácká relevance/modernizace témata románu? Využívá tvůrce dějinné paralely doby, ve které román vznikl? Využívá tvůrce časoprostor fikčního světa románu? Jak pracují různí tvůrci s početným ansámblem postav? Jak a kdy je divákovi představují? Jak se tvůrce vypořádává s propleteností tří plánů románu – zachovává je či některý vyjímá? Co to způsobuje?

V následující kapitole budu zacházet s pojmy jako je syžet, fabule a narace ve smyslu, v jakém je vysvětluje Radomír Kokeš. Tedy **syžetem** myslím chronologickou posloupnost filmu – od začátku do konce, jak je film natočen. **Fabulí** pak myslím chronologickou posloupnost příběhu od nejzazší minulosti po přítomnost/budoucnost. Fabuli si divák skládá během sledování filmu a lze si ji uvědomit až zpětně. Zajímavé pro mě bude zejména uspořádání syžetu ve vztahu k fabuli. Syžet filmu a spolu s ním volba, kdy a co vyprávíme či odkryváme, je kolikrát zajímavější než výsledná fabule. Konečně pojmem **narace** chápu způsob, kterým se tvůrce rozhodne pracovat s fabulí na daném prostoru syžetu. Proč vypráví příběh právě tím způsobem, kterým ho vypráví, když možností existuje mnoho? Čeho tím chce docílit? Jak chce na diváka působit? Jak dává informace? Narace je vývojovým vzorcem syžetu a lze ji číst až zpětně, stejně jako fabuli.<sup>47</sup>

A nyní, s povědomím již řečeného, můžeme přejít k samotné analýze jednotlivých adaptací...

---

<sup>47</sup> Radomír Kokeš. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015, s. 18-23.

### 3.1 Mistr a Markétka (1972, Aleksandar Petrović)

„Copak je nutné některé hry vidět, abyste je odsoudil? Naší prací není zmást masy, protože i masy mají duši.“

- kritik Lavrovič

Film vznikl na motivy románu *Mistr a Markétka* v jugoslávsko-italské koprodukci. Aleksandar Petrović si pro svou adaptaci zvolil výsek díla – víceméně jeho prvních 12 kapitol. Hlavní dějovou linku příběhu tvoří reálný plán odehrávající se v Moskvě a film se zaměřuje na příběh osudové lásky Mistra a Markétky, na Mistrův osud neuznaného umělce a jeho boj se zkorumpovanou byrokratickou společností, lidskou zbabělostí a pokrytectvím. K boji s nespravedlností autoritativního systému využívá film fantaskních prvků spojených s postavou ďábla.

Jak patrně, z románové předlohy je zde zachován především reálný plán, který tvoří hlavní objem fabule. Biblický plán totiž téměř zcela chybí a to, co z něj zůstalo, je přesunuto do reálného plánu. Namísto románu napsal Mistr o Pilátu Pontském divadelní hru. Celý biblický plán je tudíž přesunut do divadla a zredukován na tři krátké scény – dvě ze zkoušek a jedna z premiéry. Zachováno je tedy pouze několik emblematických replik. Plán sdílí stejný časoprostor s Mistrovou přítomností; není nositelem žádných filosofických otázek jako je tomu v knize, neboť nejde o alegorii, která by skrze postavu Mistra reagovala na reálný plán díla. Adaptace zachovává pouze funkci přímo ovlivňující Mistra; hra o Pilátovi jednoduše slouží jako nástroj k zdiskreditování Mistra a k představení ateistické společnosti stalinistického Sovětského svazu. Zároveň přesunutím biblického plánu do divadla umožňuje zachovat jednotu časoprostoru, ve kterém se děj odehrává.

Fantasknímu plánu se dostává o něco většího prostoru, neboť se projevuje skrze postavu Wolanda a jeho svitu a Woland je „všude“: v jedné chvíli sedí v divadle a v té druhé hned v kanceláři Berlioze a zvedá místo něj telefon (později obdobně zvedá telefony za ministra kultury). Největšího prostoru se fantasknímu plánu dostává v závěru filmu. Pravděpodobně z důvodů náročnosti realizace je tento plán soustředěn hlavně do jedné scény – představení černé magie v divadle, které má předcházet premiéře Mistrovy hry a které je jeho vrcholným číslem. Scéna, kdy z divadla vybíhá obecnost naháček usvědčené ze své chamtivosti, je jednou z nejrozšafnějších.

Gala ples u satana se do Petrovičovo adaptace nevešel, Markétka se ve filmu stává součástí svity během představení černé magie, kdy Woland se svými pomocníky předvádí kouzelnické kousky. Během představení také bouchnutím vycházkové hůlky rozváže kazajku Mistrovi na vzdálené psychiatrické klinice a pomůže mu z ní uniknout. Právě v této scéně se poprvé

dostáváme do magického prostoru fantaskního plánu, kde panuje bezčasí. Mistr zdánlivě uniká z kliniky a přichází do divadla, kde se hraje premiéra jeho hry a kde nachází svou Markétku. Woland mu zde sděluje, že Ješua jeho hru četl a přimlouvá se, aby mu byl věnován mír. Vyčaruje pro dvojici falernské víno, které před dvěma tisíci lety pil Pilát a Mistr s Markétkou si připijí. V tu chvíli se vracíme zpět na kliniku, kde leží Mistrovo mrtvé tělo, a zjišťujeme, že únik proběhl jen v duševní rovině.

Petrovičův film je zasazen do Moskvy dubna roku 1925, jak si můžeme přečíst hned v úvodní scéně Mistrova příchodu do divadla na plakátu se seznamem uváděných her. Natáčelo se sice v Bělehradě, ale jde o obraz fiktivní Moskvy té doby, který zachovává časoprostor reálného plánu románové předlohy. Tím, že adaptace sleduje tento plán, odehrává se děj výhradně v realistických exteriérech a interiérech. Jak už jsme psali, biblická rovina je okleštěna na několik krátkých scén v divadle, kde se na jevišti zkouší hra o Pilátu Pontském, s prostorem scény se ale nijak dál nepracuje. Ani fantaskní rovina románu se svým magickým prostorem není do adaptace nijak promítnuta.

Zásadní posun proti románové předloze se týká postavy samotného Mistra. Bulgakov svého hrdinu nikdy nejmenuje: „„*Jak se jmenujete?*“ - „*Nemám už žádné jméno,*“ *odsekl s chmurným pohrdáním podivný host. „Zřekl jsem se ho právě tak jako všeho ostatního v životě. Zapomeňme na to.*“<sup>48</sup> Petrovič ve svém filmu spojil postavu Mistra s hrdinou *Divadelního románu* Maksudovem a aby byla jasná autobiografická inspirace autorem obou románů, pojmenuje ho Nikolaj Afanasjevič Maksudov. Maksudov ve filmu jednak přemýšlí o tom, že napíše román o Satanovi v Moskvě a jednak píše dopis Stalinovi doslovného znění, jaký napsal Bulgakov. Tím ale tvůrce s touto postavou neskončil, neboť později – ve scéně nacházející se v polovině filmu – sloučil svého Maksudova ještě s další postavou, a totiž s básníkem Bezprizorným. Scénu, která se v románové předloze odehrává na Patriarších rybnících (a kterou román začíná), přesouvá do kavárny. Sem přichází za Mistrem a Berliozem Woland, jenž do Moskvy přišel, aby dokázal existenci Boha. Osud Mistra a Bezprizorného se tu spojí v jedno. Postava hlavního hrdiny se tak stane syntézou Mistra, Maksudova, Bezprizorného a samotného autora.

Bulgakov se tváří v tvář nesvobodné realitě své doby uchýloval k satíře, která mu pomáhala v jejím náležitém zaznamenání. Skrze své dílo vyjadřoval své morální postoje, ne však politické názory, a nikdy své dílo nekompromitoval poplatností době, ač by si tím v mnohém usnadnil život. Jugoslávského režiséra Aleksandara Petroviče, který patřil k tvůrcům černé vlny jugoslávské kinematografie, vyznačující se sociální a politickou angažovaností, se téma

---

<sup>48</sup> Michail Bulgakov. *Mistr a Markétka*. Praha, 2002, s. 172.

svobody uměleckého projevu osobně dotýkalo.<sup>49</sup> Skrze postavu Maksudova *několikrát* vyjadřuje sympatie socialismu a dělá z něj politického hrdinu, skrze kterého sděluje myšlenky ruské revoluce a vyzdvihuje ideály socialismu. Literátům například vyčítá: „*Svou zbabělostí jste zradili revoluci.*“ a „*Bez skutečné svobody nemůže být ani skutečný socialismus.*“ Bulgakov nekonkretizoval politické ani ideologické názory svých hrdinů, o Moskvě pouze prohlásil, že je ateistická. Petrovič dodá (a upřesní), že jde o společnost věřící dialektickému materialismu.

V dopisu Stalinovi Bulgakov píše, že se nehodlá pokoušet o napsání komunistické hry a být spisovatelem – popučíkem; přiznává, že jeho hra *Purpurový ostrov* vyzývá ke svobodě tisku v SSSR, ale odmítá, že by byla paskvilem na revoluci. On je však stejně jako hrdinové *Dnů Turbinových* považován za bělogvardějce a nepřítele, ač se ve hře snaží být neúčastný a povznést se nad rozdělování lidí na bílé a rudé.<sup>50</sup> Maksudov v Petrovičově verzi dopisu Stalinovi píše: „*Patřím této zemi a věřím v socialismus. Trpěl jsem pro revoluci, protože tehdy stejně jako nyní, jsem věřil, že revoluce znamená svobodu.*“

Expozice filmu slouží také jako expozice všech důležitých postav. Nejdříve – cestou v tramvaji, ale hlavně poté na zkoušce v divadle – se potkají postavy Mistra, Markétky, Wolanda a jeho svity, vedení divadla a herců v rolích Piláta, Ješuy a Krysobijce. Tím, že se film odehrává výhradně v reálném plánu, dochází k přesunutí všech stěžejních postav do jednoho časoprostoru. Zmíněná scéna nám řekne, o co ve filmu půjde, představí nám hlavní hrdiny, jejich postavení a hlavní téma filmu (boj autora s vyšší mocí i pravdy se lží). Pilát s Ješouou zde vyřknou ústřední myšlenku o nepotřebnosti vyšší moci, která jednou padne, o tom, že veškeré autoritářství je násilím proti člověku. Stejně jako v knize, ve které je Woland jedním ze třech vypravěčů, je i ve filmu obeznámen se slovy divadelní hry a pronáší je spolu s Pilátem. Ředitel divadla Rimsky chce odložit hru, ale za Mistra se postaví Woland se svou svitou. Woland má rovněž nadpřirozené schopnosti, které mu umožní přemísťovat se mezi divadlem a kanceláří Berliozy. Když se objeví sám Berlioz a odloží premiéru, nechá Mistra zkoušet hru dál. To samé zakouší Maksudov v *Divadelním románu*, a to samé zakoušel Bulgakov při svém působení v MCHATu. Sekvence končí ve dvanácté minutě filmu a my už známe hlavní postavy, jejich hierarchii, hlavní téma filmu, časoprostor, ve kterém se budeme pohybovat. I to, že Petrovičova adaptace *Mistra a Markétky*, včetně hlavního hrdiny Mistra, je silně inspirovaná *Divadelním románem* a postavou Maksudova.

Ve filmu dochází k záměně, k vynechání či sloučení postav vícekrát. V zájmu zjednodušení plní užší kruh postav to, co je v románové předloze rozprostřeno mezi početný ansámbl.

---

<sup>49</sup> Martina Lapišová. *Černá vlna v jugoslávské kinematografii v kontextu pulského festivalu* [online]. Brno, 2012 [cit. 26.04.2023]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Dostupné z: [https://is.muni.cz/th/qw6yr/Bakalarka\\_Jugo.pdf](https://is.muni.cz/th/qw6yr/Bakalarka_Jugo.pdf).

<sup>50</sup> Alena Morávková. *Křížová cesta Michaila Bulgakova*. Praha: Paseka, 1996, s. 96-99.

Postava kocoura Kňoura není ve filmu personifikovaná. Snad z realizačních důvodů se tu zjevuje pouze černý kocour ve zvířecí podobě. Divadelní hře o Pilátu Pontském je dáno jen minimum prostoru a z biblického plánu tak zůstávají pouhé tři scény; přičemž třetí je opakováním té první. Do filmu se dostaly pouze postavy Piláta Pontského, Ješuy, centuriona Krysobijce a velitele tajné stráže Afránia.

Berlioz na sebe bere ve filmu podobnou funkci jakou má v předloze Pilát Pontský a skrze jeho postavu se aktualizuje téma zbabělosti a lidského svědomí. Hegemon Pilát Pontský ztělesňuje moc a nadvládu nad Ješuu. Berlioz je ve filmu prezidentem domu literátů a drží ve své moci Mistrův osud; ve filmu dokonce použije Pilátova slova:

*Mistr: Nejsme si rovni, Berliози. Jsi mužem s autoritou.*

*Berlioz: Ano, a já ji použiju.*

*Mistr: Co je s tebou? Právě jsi použil slova z mého 'Piláta Pontského'.*

Skrze postavu Berlioze se odvypráví téma zbabělosti: Mistra považuje za dobrého autora a žádá ho, aby si usnadnil situaci a zrušil hru sám. Ale pro Mistra neudělá nic, aby nepodryl svou autoritu. Mistr mu říká: „*Pak jsi vinný víc než ostatní, protože rozumíš víc než ostatní. Zaprodal jsi své svědomí.*“ Jen filmového Berlioze stihne stejný osud jako v románu – je docela světsky potrestán setnutím hlavy tramvají, nikoli čekáním po dva tisíce let na dokončení svého rozhovoru s filozofem.

Fabuli filmu tvoří zhruba prvních 12 kapitol, které si tvůrce adaptace vybral. Zvolil prostředí reálného plánu, který se odehrává v Moskvě. Z hlediska syžetu je zajímavá scéna expozice, ve které dochází k přesunu všech důležitých postav do jednoho časoprostoru. Dalším zajímavým posunem v rámci syžetu je scéna, která tvoří expozici románové předlohy. Ta začíná na Patriarších rybnících, kde vede Berlioz s básníkem Bezprizorným debatu o neexistenci Boha, přidává se k nim Woland a jejich rozhovor rozeběhne sled podivných událostí v reálném plánu, odehrávajícím se v Moskvě. Ve filmu přichází tato scéna až v polovině a odehraje se v kavárně. Důležitější však je, že místo Bezprizorného je tu přítomen Mistr, který se po setkání s ďáblem „zblázní“, takže přemístěnou scénu lze považovat za začátek jeho úpadku. Mistr kárá své nepřátele z řad literátů za jejich zbabělost, lži a pokrytectví. A následně píše dopis Stalinovi, v němž stejně jako Bulgakov žádá o jakoukoli práci v divadle, protože divadlo je jeho život.

Postavy Mistra a Markétky se v knize objevují až ve třinácté kapitole *Objevil se hrdina*; film si jejich postavy vypůjčuje z kapitol, které na film dějově navazují. Mistra v knize potkáváme už na psychiatrické klinice a zde také poprvé o Markétce vypráví svému sousedovi z vedlejšího pokoje, básníku Bezprizornému. Tehdy ale Mistr neprozradí její jméno; to se čtenář dozví až v kapitole devatenácté. Fabule filmu sleduje sice převážně prvních 12 kapitol knihy, ale příběh



lásky Mistra a Markétky, který je srdcem filmu, v této části ještě není. Spolu s příběhem jejich lásky si film z navazujících kapitol vybírá i další střípky děje, jako například Berliozův pohřeb. Zcela je vynechána Markétčina čarodějná eskapáda a její působení v rámci Wolandovy svity je redukováno na scénu při představení černé magie v divadle. Je tím zásadně okleštěn její charakter. V knižní předloze je totiž Markétka plná protikladů – je milující a milosrdná, ale i divoká a pomstychtivá. Ve filmu je její charakter redukován na ženu milující Mistra.

Film je rytmizován záběry jízdy zimní Moskvou (Bělehradem), při kterých hraje ve slavnější italské verzi filmu hudba Ennia Morriconeho, v původním srbském znění tato hudba není slyšet, místo ní jsou použity ruské písně. Jízdy Moskvou působí jednak kontempletivně (například když slyšíme voice over dopisu Stalinovi), jednak se významově propojují s motivem tramvaje, která přejede Berlioze. Motiv tramvaje se ve filmu několikrát opakuje: začíná se právě jízdou tramvají, kde poprvé vidíme Wolanda i Mistra a kde zazní premisa ateistické Moskvy: „*Nejsme ve středověku. - Kdo by dnes ještě věřil na ďábla?*“ Obdobně film rytmizují scény s černým kocourem, který zde nahrazuje Kňoura a který se nalézá u Mistra doma (v *Divadelním románu* má Maksudov kočku). Rytmus filmu navozuje také opakující se sled scén, jako například Markétčiny příchody za Mistrem a dění v Masolitu. Opakuje se i motiv žluté květiny, kterou nosí Markétka na klopě a na konci filmu ji nahradí Mistrem darovaná rudá růže (v románové předloze Mistr růže zbožňuje).

Jeden z autorských nápadů, který stojí za zmínku, je divadelní hra, kterou si Maksudov píše po zdech svého bytu. Když ho poprvé navštíví Markétka, čte ze zdi několikrát opakovanou repliku Mistrova románu: „*Tma se přihnala od Středozevního moře a zahalila Jeruzalém čtrnáctého dne jarního měsíce nísánu.*“ – „*Den, kdy odsoudili Krista.*“ doplní Mistr. Později, když je Mistr odsunut na kliniku a do bytu nastěhován dramatik Bobov, stěny bytu přemalují, jako by tím dílo i s jeho autorem vymazávali. Motiv pálení hry zůstává. Petrovič ve svém filmu několikrát doslovně cituje pasáže knihy.

Z hlediska práce s časem je dle mého názoru hodna povšimnutí závěrečná scéna, ojedinělá tím, že se v ní uplatní čtvrtá dimenze fantaskního plánu. Narace si zde hraje s tím, co divák ví a co je mu zatím skryto, počítá s jeho očekáváním. Až v úplném závěru se dozvíme, že Mistr – kterého vidíme vracet se do divadla a setkat se s Markétkou – je už po smrti. Tato scéna také reflektuje metafikci Mistrovy divadelní hry, neboť Woland Mistrovi říká, že si jeho hrdina hru přečetl a přimlouvá se za ně (za Mistra a Markétku). Ve chvíli, kdy si Mistr s Markétkou připijí z falernského vína, pronáší na jevišti Ješua myšlenku, že každá moc je násilím na člověku.

*Pilát: Uvědomuješ si, co říkáš?*

*Ješua: Proč se ptáš, vladaři? Vypadám jako blázen?*

Petrovičův film končí záběrem na kliniku, kde leží mrtvý Mistr. Zjišťujeme, že postava Mistra se nachází zároveň ve fantaskní i reálné rovině. Tím se navozuje paralela mezi Mistrem a Ješuu: jedině ten, kdo hájí a mluví pravdu, je považován za blázna a držitelé moci zavražděn. Současně se nabízí zcela nová možnost vyznění – je ďábel skutečný, nebo byl jen produktem Mistrovy mysli? Dočkala se Mistrova hra o Pilátu Pontském své premiéry? Odpověď nechává Petrovič na divákovi.

### 3.2 Pilát a ti druzí (1972, Andrzej Wajda)

„Jen svobodný člověk může být zcela morální. Nevěřím, že něco tak velkého by mohlo být nemorální.“

- beran (o jatkách ovci)

Film s biblickou tematikou, v německém originálu *Pilatus und andere* s podtitulem *Ein Film für Karfreitag* (film na Velký pátek), byl uveden roku 1972 na Velikonoce. Byl natočen v SRN, nicméně režisér Andrzej Wajda téměř do všech rolí obsadil polské herce. V 60. letech si objednal ve Varšavě dva scénáře inspirované pašijemi, ale ani s jedním nebyl spokojen. Když v roce 1967 v Polsku poprvé vyšel román *Mistr a Markétka*, Wajda si po jeho přečtení uvědomil, že lepší text pro svůj záměr nenajde. Biblická část příběhu obsahovala vše, co pro svůj příběh potřeboval: Krista, Pilátovy temné intriky, Jidášovu zradu a zoufalou osamocenost prvního učedníka Matouše.<sup>51</sup>

Jak patrně, vybírá si Wajda pouze biblický plán románu, tedy jeho 4 kapitoly obsahující příběh potulného filozofa Ješuy Ha-Nocri a páteho prokurátora Judeje Piláta Pontského, který na nátlak okolí odsoudí Ješuu k ukřižování. Wajda tento příběh adaptuje jako ucelené, o samotě stojící dílo. Reálný a fantaskní plán románu nebere jeho adaptace v potaz, není předmětem jejího zájmu.

K biblické historii přistupuje režisér netradičním způsobem, nesnaží se o realistické převedení adaptované látky, naopak modernizací akcentuje důležitá témata a jejich univerzálnost. Fabulí příběhu je biblický plán románu *Mistr a Markétka*; odvíjí se ve stejném sledu událostí jako v předloze; tedy od chvíle, kdy před Piláta přivedou potulného filozofa Ješuu, po nájemnou vraždu Jidáše a setkání Piláta s Matoušem. Bulgakovovy dialogy byly použity beze změny.

Wajdova adaptace se na první pohled vyznačuje dvěma výraznými a zcela odlišnými přístupy. Na jednu stranu doslovně přebírá z románové předlohy dialogové scény a beze změny je vkládá do scénaristické verze. Na druhou stranu ale přenáší biblický děj do moderní doby a prostoru, nepokouší se dosáhnout iluze historické reality. Tuto juxtapozici přitom nechává bez komentáře. Realitu biblického příběhu a realitu současného světa, ve kterém je film natočen, na sebe nechává přirozeně reagovat.

Ačkoliv film sleduje pouze jeden ze tří románových plánů, dosahuje mnohvrstevnatosti příběhu právě skrze svůj adaptační přístup. Mnohvrstevnatost zde vzniká zmnožením

---

<sup>51</sup> *The Master and Margarita – Andrzej Wajda. Le maître et Marguerite* [online]. Copyright © 2006. [cit. 26.04.2023]. Dostupné z: <https://www.masterandmargarita.eu/en/05media/filmwajda.html>.

významů, kdy spolu na první pohled nesourodé obrazy významově souvisí, v nových souvislostech jeden o druhém vypovídají a zároveň přibližují společné téma divákovi nové doby. Wajda využívá analogií a alegorií k vyjádření univerzálních a věčných témat, jakými jsou moc, zbabělost, stádovost a zavírání očí před bezprávím. Připomeňme, že ústřední myšlenkou Bulgakovova biblického plánu je, že jednou z nejhorších lidských chyb je zbabělost.

Wajda otevírá svůj film scénou z jatek, ve které jdou ovce na porážku. Simultánně s tím vede reportér interview s beranem, který říká, že je jeho úkolem nejdříve si získat důvěru ostatních, poté se stát jejich vůdcem a vést slepé masy vpřed. Polemizuje o morálnosti svého úkolu vést nevědomé ovce na porážku – každý den, celý den – a na poslední chvíli uhnout, zatímco zbytek ovcí pokračuje. Tak se to pořád opakuje, někdy nemá celý den ani čas si zakouřit. Někdo to ale dělat musí a on je pro tu práci nejlepší; jeho nástupce by byl mnohem horší. Dodává, že pouze svobodný člověk může být morální a v duchu přísloví 'účel světí prostředky' nevěří, že tak velký úkol/cíl by mohl být nemorální. Motiv ovcí, které jdou slepě na porážku, se ve filmu opakuje s obměnou, kdy slepci krácejí v řadě za sebou po římsě Kolosea k jejímu okraji.

Úvodní rozhovor s beranem lze považovat za ironickou alegorii na lidské plémě a autokratickou moc drženou v rukou jednotlivce nebo skupiny vyvolených. Díky alegorii a nadsázce kouřícího berana dávajícího rozhovory si může Wajda dovolit naivní přímočarost, která by jinak mohla působit prvoplánově. Zároveň vzhledem ke kontextu příběhu, který film vypráví, lze "číst" paralelu mezi Ješou a obětním beránkem.

Film je rozdělen tak, že po prologu s jatkami ovcí následují tři kapitoly pojmenované podle toho, jakou postavu daná kapitola sleduje. Kapitoly se jmenují: Pilát, Matouš a Jidáš. Fabule sleduje osud Ješuy, Piláta, Jidáše a Matouše tak, že se pozornost přesouvá z jednoho na druhého. Film začíná výslechem Ješuy a události, které se staly před ním, vidíme skrze flashbacky, které umožní poznat postavy Matouše a Jidáše. Dále se příběh odvíjí dle lineární narace: od Ješova rozsudku, přes jeho ukřižování, Matoušův žal, Jidášovu nájemnou vraždu a Matoušovo setkání s Pilátem. Přičemž syžet filmu a výsledná fabule jsou víceméně shodné. Lineární naraci občas přeruší flashforward, představa nebo sen.

Flashforward představuje křížek s ukřižovaným Ježíšem, který má na krku Pilát (což je samo o sobě anachronismem), v něm Ješua vidí předzvěst (flashforward) své vlastní budoucnosti. Během Ješuvy cesty na 'Golgotu' si představuje Matouš, že ukradeným nožem Ješuu zabije a ukrátí tak jeho utrpení. Nůž sice ukradne, Ješuu ale zabít nedokáže. Další představa přepadá Ješuu během ukřižování, kdy vzhledne k nebi, kde letí letadlo, a představí si sám sebe v něm. Nakonec se objeví Pilátův sen, ve kterém se mu zdá, že rozmlouvá s Ješou.

Divadelnost Bulgakovova textu zde není využita prvoplánově, nejsme doslova přeneseni do divadla, ani se nezkouší žádná divadelní hra. Nicméně celý proces s Ješuu na norimberské tribuně velmi připomíná divadelní inscenaci. Je zde zachována jednotka místa a času a dojem divadelnosti je i záměrně podporován: objevují se diváci, kteří z lóže vysoko na stěně kolosea přihlížejí procesu Ješuy skrze divadelní kukátko. Nebo ve scéně, v níž Pilát rozmlouvá o odsouzeních s Kaifášem, dochází k zintimnění prostoru pro soukromý rozhovor tím, že vojáci přinášejí a zase odnášejí tři černé stěny, jako by byli kulisáky. Tím v této scéně oddělí herce od mizanscény prostorného kolosea. Jinde jsou konstrukce kulis přiznané. Jde o vědomou manipulaci s vědomím diváka, kdy si uvědomuje, že to, co sleduje, je konstruované. To vytváří odstup od sledovaného příběhu, ale zároveň diváka provokuje k přemýšlení díky nově vzniklým analogiím. Kolizemi dvou zdánlivě nesourodých světů, jež způsobují absurdní situace, Wajda nutí diváka nebýt ovcí.

Absurdno se dotýká, jak samotných postav a jejich charakterů, tak díky míchání prostředí, světa biblického a moderního. Vedlejší postavy, které potkáváme ve flashbaccích skrze výslech Ješuy, patří do moderního světa sedmdesátek, do doby, ve které byl film natočen. Tím, že si Wajdova adaptace vybírá jako fabuli pouze biblický plán románu, není nutné škrtnat vedlejší postavy nebo slučovat více postav do jedné. Dochází ale k posunutí postav do kontextu doby, ve které existují. Matouš Lévi, původně výběrčí daní, jenž své práce zanechal, aby následoval Ješuu a zapisoval jeho myšlenky, se stává ve Wajdově pojetí pasákem. Jidáš Iškariotský v knižní předloze pracuje ve směnářenském krámku a jeho vášní jsou peníze, ve Wajdově adaptaci pracuje v podniku s automaty. Ješuu udává po telefonu a z telefonního automatu dostává okamžitou odměnu, když se mu z něj vysypou peníze. Postava Afránia, velitele tajné služby, je zde tajným agentem, což je divákovi prozrazeno až později: v kapitole Jidáš, kde sděluje Pilátovi Ješuuův konec. Zajímavá pro film je volba expozice této postavy, kdy se až v 53. minutě dozvídáme, kým záhadný muž je. Podobně jako slepci i Afránius má černé brýle, jenže on naopak vidí a ví víc než ostatní.

Wajda chtěl, aby měli vedlejší postavy soudobé kostýmy, a poslal Andrzeje Lapického, který hraje Afránia, aby si svůj kostým vybral sám. Herec to splnil tak dokonale, že když natáčeli scény v botanické zahradě a Lapicki v kostýmu tajného agenta odpočíval na lavičce, přišel k němu pár kolemjdoucích, aby ho upozornili, že o kus dál točí Poláci film. Když Lapicki odvětil, že o tom ví, vyzvali ho, ať na ně raději dává pozor.<sup>52</sup>

Adaptačně zajímavým řešením je tvorba fikčního světa filmu. Wajda vedle sebe neustále staví dva světy a dva časy, jeden falešně historický a druhý soudobý (rok 1972), přičemž se ale neustále pohybuje v jednom, ač zvláštním, časoprostoru. Svět Pilátova paláce v koloseu

---

<sup>52</sup> *The Master and Margarita – Andrzej Wajda. Le maître et Marguerite* [online]. Copyright © 2006. [cit. 26.04.2023]. Dostupné z: <https://www.masterandmargarita.eu/en/05media/filmwajda.html>.

existuje v rámci moderního světa 70. let a postavy (Ješua, Matouš a Afránus), kromě Piláta, do něj přicházejí a odcházejí. Jak už bylo řečeno, s prostorem uvnitř paláce je manipulováno divadelním způsobem, místy jsou zde přiznané kulisy. Biblický a moderní svět staví Wajda neustále do juxtapozice. Vedle kolosea stojí zábavní pouť. Dobový průvod mířící s Ješou na 'Golgotu' prochází moderním městem a je doprovázen policisty na motorkách. Golgota, kde je Ješua spolu s ostatními odsouzenými ukřižován, se nachází na skládce vedle dálnice, kde popravě přihlížejí projíždějící. Namísto v getsemanských zahradách je Jidáš zavražděn v botanické zahradě. Afránus přiletá za Pilátem do paláce vrtulníkem a při ukřižování nabízí Ješouvi cigaretu... Podobných momentů obsahuje film více.

Za další výraznou adaptační volbu lze považovat využití skutečného obecnstva přihlížejícího natáčení. Děje se to jednak při Ješouově cestě na Golgotu, kdy herci v dobových kostýmech s koňmi, s Ješou a křížem projíždějí ulicemi současného města (roku 1972). Procesí doprovází policisté, kolemjdoucí na něj živě reagují a kamera zaznamenává jejich autentické reakce. To samé se děje na skládce představující Golgotu, kde je trojice odsouzených ukřižována. Skládka stojí vedle dálnice, což umožňuje využít reakce kolem projíždějících lidí. Film se tak v těchto pasážích zároveň stává zdokumentovaným happeningem. Režisér, dle vlastních slov, scénu kavalérie umístil na skládku poblíž dálnice při vjezdu do města proto, že takovým způsobem probíhaly veřejné popravy odněpaměti. Jejich cílem bylo vystrašit, a tak stála popraviště u vjezdů do měst, aby je vidělo co nejvíce lidí. Sám Wajda si pamatuje dvě veřejné popravy během nacistické okupace v Polsku, obě byly umístěny u vjezdu do města vedle velkých továren, aby je jejich zaměstnanci měli na očích cestou do práce i domů. Kamera natáčí reakce projíždějících turistů, kteří se mačkají u okýnek, aby zahlédli alespoň mžik z popravy. Dálnice přitom za lidi řeší morální dilema tím, že zakazuje zastavit. Wajda se domníval, že kdyby někoho přibili na kříž skutečnými hřeby, reakce projíždějících by byly stejné. Touto autorskou volbou chtěl zobrazit smutek z lhostejnosti a osamocení ve smrti.<sup>53</sup>

V případě Wajdovy adaptace je mezi adaptačními řešeními nejvýraznější právě rekontextualizace díla. Když vybíral lokace pro svůj film, napovídal mu instinkt, že by měl hledat něco moderního. Tak skončil v Norimberku, kde ruiny Třetí říše jako by přitakávaly Ješouově myšlence, že „*Padne chrám staré víry a povstane nový chrám pravdy.*“. Pro Wajdu jakožto Poláka, který ve své zemi zažil okupaci nacistickým Německem, bylo natáčení na ruinách Třetí říše osobním vítězstvím. Říká, že během týdnů, kdy film natáčeli, se cítil skutečně svobodný – osobně i kreativně.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> *The Master and Margarita – Andrzej Wajda. Le maître et Marguerite* [online]. Copyright © 2006. [cit. 26.04.2023]. Dostupné z: <https://www.masterandmargarita.eu/en/05media/filmwajda.html>.

<sup>54</sup> *The Master and Margarita – Andrzej Wajda. Le maître et Marguerite* [online]. Copyright © 2006. [cit. 26.04.2023]. Dostupné z: <https://www.masterandmargarita.eu/en/05media/filmwajda.html>.

Andrzej Lapicki, který hraje Afránia, byl po dobu natáčení mentorem štábu, uměl německy a Wajda věřil jeho citu pro historický paradox, kdy Poláci natáčejí v Německu film odkazující na jeho temnou historii. Zasazením příběhu do kulis nedokončené Kongresové haly v Norimberku připomínající svou architekturou Koloseum (ve filmu představuje prostory paláce Heroda Velikého v Jeruzalémě) vzniká paralela s dějinnými událostmi nacistického Německa. Na místě, kde se konaly nacistické sjezdy a kde na tribuně pronášel své nechvalně známé projevy Hitler, vynáší Pilát svůj rozsudek nad Ješuu. Odkazuje na to i způsob natočení této scény. Je zde použit nacistický pozdrav zdviženou pravicí, který má původ ve starořímském pozdravu císařů. Společnou symboliku stvrzuje říšská orlice, kterou Hitler použil při budování Třetí říše jakožto odkazu na původní římskou říši.

Film *Pilát a ti druzí* uzavírá postava Matouše prezentovaná ve stejném duchu, kdy se hravým způsobem pracuje se syžetem a množением významů a divák je neustále překvapován. Po scéně v paláci, kdy Matouš odmítne Pilátovu nabídku, aby k němu vstoupil do služby (kterou známe z knižní předlohy), následuje scéna Matouše v moderním světě. Sedí u stolu vytvořeného z umělohmotných sexuálních panen a ač se snaží pokračovat v Ješuuově učení, nedokáže nic vymyslet a napsat. Místo toho vidíme, že v poslední scéně jde po dálnici a na zádech nese velký dřevěný kříž, symbol svého Mesiáše. Tento obraz lze číst i tak, že nepřímě – v duchu přísloví 'Každý si nese svůj kříž' – reaguje na prolog s beranem, který v interview říká, že „někdo tu práci dělat musí“.

### 3.3 Mistr a Markétka – seriál (1988, Maciej Wojtyszko)

*„Nezbývá mi, než abych si pořídil hromadu klůcků a ucpal jimi všechny škvíry ve své ložnici. [...] Mluvím o milosrdenství. Někdy se vetře zcela nečekaně a záludně sebemenší skulinou.“*

- Woland

Polský seriál režiséra Macieje Wojtyszka na ploše čtyř hodin a půl dlouhých dílů sleduje všechny tři plány předlohy. Ačkoliv se nevyhnul krácení, snaží se zachovat vše podstatné; uchopit příběh románu v jeho celku. Oproti filmovým adaptacím volí tvůrci seriálu přístup, kdy text kopírují a snaží se ho co nejvěrněji převést na plátno, což jim částečně dovoluje stopáž 371 minut. Seriál se drží způsobu narace uplatněného v románové předloze; příběh se vypráví ve velmi podobném sledu, ve kterém ho čteme v knize. Přesto lze najít odchylky (o nich se zmíním níže), které, jak usuzuji, slouží k zpřehlednění a udržení soudržnosti scén, aby se neskákala tam a zpátky v ději, což je přijatelnější pro literární naraci. Seriál zachovává časoprostor všech tří plánů i početný ansámbl postav, včetně těch vedlejších.

Výrazným prostředkem filmové řeči, kterého si divák při sledování všimne, je využití vypravěče ve formě voice-overu pro doplnění informací, které se nevejdou do dialogů, a uvádějí diváka do širšího kontextu. Voice-over se uplatní také jako vnitřní hlas postav, díky čemuž je divákovi umožněno sledovat jejich myšlenky.

S dialogy pracuje Wojtyszko často tak, že je doslovně přejímá z předlohy a k tomu jimi navíc vyjadřuje i myšlenky, které v knize čteme mimo přímou řeč nebo mezi řádky.

Technická úroveň zobrazení fantaskního plánu odpovídá době, kdy byl seriál natočen; přičemž fantaskní plán je svědomitě dodržen a zobrazen. Fantaskních motivů a scén obsahuje seriál mnoho. Objevuje se zde i postava kocoura Kňoura, a to ve dvojí podobě – jako živá kočka i jako obří kocour velikosti člověka, ztělesněný hercem v kocouřím obleku.

Výrazný je také divadelní herecký přednes, který je dnes ve filmu spíše nezvyklý; gesta herců působí často přehnaně. Výjimkou jsou scény Mistra s Markétkou, které mají náležitě intimnější charakter.

Atmosféru seriálu místy oslabuje fakt, že kvůli nízkému rozpočtu nemohl Wojtyszko točit v naprosté tmě, a proto se v adaptaci nevyskytují doložené noční scény (to potvrdil ostatně v jednom z rozhovorů i režisér).<sup>55</sup>

Děj seriálové adaptace je rozdělený do čtyř dílů. První díl s názvem *Seance černé magie* sleduje prvních 12 kapitol románu (podobně jako film *Mistr a Markétka* Aleksandara Petroviče).

---

<sup>55</sup> *The Master and Margarita – Maciej Wojtyszko. Le maître et Marguerite* [online]. Copyright © 2006. [cit. 03.05.2023]. Dostupné z: <https://www.masterandmargarita.eu/en/05media/filmwojtyszko.html>.



Odchytkou oproti románové předloze jsou prostřihy na muže jedoucího v autě, které se opakují. Záběrem na tohoto muže v nemocničním prostředí pak první díl končí. V druhém díle, se potvrdí, co se dalo tušit – tímto mužem je Mistr.

Fabule druhého dílu s názvem *Mistr* sleduje děj kapitoly třinácté až osmnácté. Syžet druhého dílu je oproti předloze trochu přeházen: nejdříve sledujeme následky toho, co s Moskvany, a především s literárními kruhy, provedlo představení ve Varieté, jímž končil první díl. Je to pochopitelné, protože tato část textu se odehrává na mnoha místech v Moskvě a přeskakuje z jedné vedlejší postavičky románu na druhou. Seriál se tu sloučením scén snaží o zachování soudržnosti děje a jeho zpřehlednění. Šestnáctá kapitola *Poprava* je v syžetu seriálu přesunuta až za děj kapitoly osmnácté. O ukřižování Ješuy se zde nezdá básníku Bezprizornému ve snu, nýbrž mu o svém románu vypráví na klinice Mistr. Až v závěru dílu se divákovi představí Mistr a jeho láska, Markétka. Mistr vypráví básníkovi příběh jejich seznámení, i propadu svého románu, který se stal příčinou jeho zhroucení a internace na klinice. Působivý je nový obraz Markětky stojící před třemi kříži: na hlavě má černý šátek a truchlí pro Ješuvu smrt. Snad jde o analogii s Pannou Marií, Bohorodičkou. Korovjev totiž oslovuje Markětku jako Madonnu a podle evangelií stály u Ježíšova kříže Marie tři. Díl končí rozloučením Mistra s Bezprizorným; odchodem nočního hosta z básníkovy pokoje.

Třetí díl nazvaný *Markétka* oproti předchozímu dílu věrně kopíruje stejný sled vyprávění jako románová předloha. Začíná devatenáctou kapitolou s opuštěnou Markětkou zoufale čekající na Mistra a končí uprostřed dvacáté čtvrté kapitoly jejich setkáním u Wolanda. V tomto dílu se více než dosud projevuje fantaskní plán. Markětky let je oproti předloze zkrácený, neobjevují se rusalky ani havran řídící žlutý sportovní vůz. Gala ples u satana je podívanou i přes nemožnost předvést veškerou spektakulárnost Bulgakovova textu se všemi opulentními plesovými prostory, orchestrem, zvířaty a pohádkovými výjevy. I tak je defilé hostů působivé, Wolandova svita i s Abadonnou dělá, co může. Atmosféra, které se zde podařilo dosáhnout, se tajuplností a mystičnem alespoň blíží románové předloze. Postava Wolanda zde na konci dílu projeví větší citlivost, když Markětku obejmě poté, co téměř odejde, aniž by si cokoli přála. V knize si udržuje odstup. Díl končí uprostřed scény u Wolanda v bytě, když Mistra s Markětkou čeká návrat do jejich sklepního příbytku.

Čtvrtý díl s názvem *Rozloučení* navazuje v polovině dvacáté čtvrté kapitoly a sleduje románový děj až do kapitoly třicáté druhé. Z epilogu zůstává jen závěrečný voice-over. Skrze Markětku čtoucí Mistrův znovuobjevený rukopis se přesouváme do Jeruzaléma, kde dojde na Pilátův příkaz k zavraždění Jidáše a kde se potká Matouš s Pilátem. Následuje vyšetřování milice, zkáza bytu v Sadové i domu literátů pomocí Kňoura a Korovjeva. V adaptaci chybí moment, kdy se v románové předloze vracíme do Markětky vily poté, co se Mistr s Markětkou otrávil

vínem. Díky básníku Bezprizornému zjišťujeme, že zemřel Mistr na klinice a spolu s tím i to, že postavy Mistra a Markétky existovaly ve fantaskní i reálné rovině zároveň. Dvojice zde básníka ale nenavštíví, aby se rozloučila. Vynechán byl také poslední let svity s Mistrem a Markátkou spolu s odhalením pravé identity Wolandových pomocníků. Mistr dokončí svůj román propuštěním Piláta a seriál uzavírá voice-over básníka Bezprizorného, kterým dokončuje Mistrův román. Z knižní předlohy víme, že Bezprizorného v horečnatém snu navštívil Mistr, aby dopověděl svému učedníkovi svůj příběh.

### 3.4 Mistr a Markétka – seriál (2005, Vladimir Bortko)

„*Ted' už se nikdy nerozloučíme, kam půjdeš ty, tam půjdu i já! Kdykoli mě vzpomenou, vzpomenou i tebe! Mě, nalezence, syna neznámých rodičů, a tebe, syna krále hvězdopravce a mlynářovy dcery, krasavice Pily.*“

- Ješua Ha-Nocri

Vladimir Bortko, jak již bylo řečeno, měl ještě před natočením seriálu *Mistr a Markétka* zkušenosti s adaptací jak bulgakovského textu, tak s jiným velikánem ruské literatury. Je autorem desetidílné adaptace Dostojevského *Idiota* a adaptoval rovněž Bulgakovovu novelu *Psí srdce*. Při adaptaci *Mistra a Markétky* měl k dispozici mnohem větší rozpočet než před ním Wojtyzsko (totiž 5 milionů dolarů); díky čemuž si mohl dovolit natočit desetidílný seriál s délkou stopáže 10x45 minut. V jeho adaptaci jednoznačně dochází k neúplnějšímu zobrazení všech tří plánů románové předlohy. Rozehrání plánu fantaskního nebránil ani rozpočet, ani nedostatečná technologie.

Bortko následuje text románové předlohy velmi věrně. Dialogy jsou převzaté z knihy téměř doslova, a to i celé dlouhé pasáže, což je pro film nezvyklé. Není zde použit voice-over, ale v dialozích jsou mnohdy řečeny i myšlenky postav. Adaptace se tak stává místy statická, rozvěklé rozhovory retardují děj. Stejně tak věrně je zaznamenána i akce. To, co líčí kniha a v jakém sledu to čtenáři předkládá, adaptace zaznamenává věrně. Děje se tomu ještě věrněji než u Wojtyzskovy adaptace, ta Bortkova zabíhá do větších detailů. Všechny mnou předložené aspekty románového díla, tedy aspekty jen obtížně transponovatelné do filmové podoby, řeší adaptace doslovným přístupem, kdy text románu překládá analogicky do obrazu seriálu. V tomto případě se tedy nedá mluvit o nějakém adaptačním klíči.

Hlavní dějové linie seriálu sledují stejnou naraci jako románová předloha. Adaptace manipuluje se syžetem jen zřídka. Občasné změny syžetu však netvoří nové významy. Vedlejší dějové linky jsou místy přeházeny tak, aby sloužily plynulejšímu vyprávění. Do fabule seriálu se i přes délku stopáže nevešlo všechno. Chybí zde například sen Nikanora Ivanoviče nebo postava Abadonny. Naopak byla přidána postava pošťáka, který doručí telegram strýci Berlioze do Kyjeva (tuto roli si zahrál režisér Bortko).

Autor volil střídání černobílého a barevného obrazu. Reálná Moskva s postavami obyčejných civilů je zobrazena černobíle, biblický a fantaskní plán barevně. Tak kupříkladu scéna na Patriarších rybnících je zaznamenána černobíle, ale v momentě, kdy Berliozovi usekne tramvaj hlavu, změní se obraz na barevný. Ve třetím dílu je průhledem dveří vidět, že vnitřek

místnosti, kterou obývá Woland, je oproti zbytku bytu barevný. Barevnost se objeví vždy, když nad realitou přebírá nadvládu fantaskní plán. Tudíž díly, v nichž je vyobrazen Markétčin let nad Moskvou nebo gala ples u satana jsou téměř výhradně barevné. Nejen fantaskno se tu ale zpřítomňuje barvou. Barevné jsou i obrazy ukazující příběh Mistra a Markétky, jejich láska si zde také zaslouží barvy. Barevný obraz divákovi odkrývá též vnitřní proměnu postavy básníka Bezprizorného, který ze začátku okupuje černobílý svět, ke konci již však ten barevný. Černobílé obrazy jednak reprezentují reálnou Moskvu s jejími civily, zároveň přináleží do podobného světa jako dobové záběry, které Bortko využívá napříč díly, nejvíce však v posledních dvou dílech. Záběry jsou použité z propagandistických filmů a z procesů s nepohodlnými občany. Použitím červeného filtru je pak zcela ojedinělá scéna Matoušovy představy, v níž zabijí Ješuu.

I tato adaptace dává bezejmennému Mistrovi jméno, i když téměř nepostřehnutelně. Když Kňour zhmotní zpátky Mistrův rukopis, je na jeho titulní straně podepsán Nikolaj Afanasjevič Maksudov. Zajímavostí je, že Mistrův a Ješuuův hlas je jeden a ten samý. Bortkovi se prý nelíbil hlas herce zobrazujícího Mistra.<sup>56</sup> Vytváří to nicméně paralelu těchto dvou postav, která je zamýšlená i v knize. Stejně tak se shoduje hlas Wolandův s hlasem Afrániovým.

I přes to, že jsou v seriálové adaptaci Vladimira Bortka zachovány všechny tři plány s jejich časoprostory, početný ansámbl postav i s jejich vedlejšími dějovými linkami; přes snahu věrně kopírovat předlohu a obstojnou vizuální uspokojivost adaptace, chybí filozofický přesah románové předlohy. Vše je řečeno, přesto se zdá, jako by hluboká a sjednocující témata románu právě díky snaze o přesnost zobrazení vyznívala ploše.

---

<sup>56</sup> *The Master and Margarita – Vladimir Bortko. Le maître et Marguerite* [online]. Copyright © 2006. [cit. 03.05.2023]. Dostupné z: <https://www.masterandmargarita.eu/en/05media/filmbortko.html>.

### 3.5 Černý sníh – autorská reminiscence

Sama jsem se ve druhém ročníku na FAMU pokusila adaptovat bulgakovský text a sice *Divadelní román* jako svůj absolventský scénář *Černý sníh*. Román vypráví o útrapách spisovatele Maksudova, který se snaží přepsat svůj román do divadelní hry, a přitom netuší, že s ním pekelné vedení divadla hraje hru o mnohem víc – o jeho duši.

Skutečnost, že román není dokončený, pro mne představovala výzvu. Svůj adaptační klíč jsem našla v úvodních kapitolách *Moje sebevražda a Třímám kord*, ve kterých se chce hlavní hrdina Maksudov zastřelit, ale zamezí mu v tom příchod mefistofelského chlapíka Rudolphiho, který jako blesk shůry přichází vyřešit spisovatelovu existenční krizi. Spolu s tím, že román není dokončen, a tudíž nevíme, co následuje po větě, kterou román končí a která je přerušena v půli: „*Stravován láskou k Nezávislému divadlu byl jsem k němu připoután jako klíště. Večer co večer jsem chodil na představení...*“<sup>57</sup> mě napadlo postupovat podobně, jako když se Markétka rozhodne přijmout pozvání na ples a tou chvílí vstupuje do fantaskní roviny, která v závěru znamená její smrt. I můj Maksudov upíše svou duši pekelníkovi a scénář sleduje boj dvou znesvářených ředitelů divadla, kteří o Maksudovovu duši hrají pekelnou hru, aniž by si toho byl on sám vědom. Zásadní je moment výstřelu na začátku scénáře, kdy se na úplném závěru dozvídáme, že Maksudov je mrtvý; celou dobu se pohyboval ve fantaskní rovině, ve které soupeřili proti sobě stojící strany divadla o to, zda jeho duše propadne temnotě nebo světlu.

Mezi má první rozhodnutí patřilo to, zda děj scénáře přenést do jiného časoprostoru. Byla jsem toho názoru, že bulgakovské kouzlo je spjato právě s dobou a místem vzniku jeho textů, jež jsou tak úzce spjaty s autorovým životem. Byla jsem přesvědčena, že mnohé motivy by přesazením do jiného časoprostoru začaly plavat na vodě, musely by se hledat nové motivace postav a složitá skládačka by se počala hroutit. Nenašla jsem žádnou uspokojivou alternativu a rozhodla se nechat děj v porevoluční Moskvě, byť se tím stává scénář realizačně velmi náročný.

Dále bylo nutné protřídit postavy pro děj důležité, protože román se hemží desítkami literátů a všetečných postavíček. Pomohlo mi rozdělení postav na dvě spolu soupeřící skupiny, kdy má každá postava svůj ekvivalent ve figurce na šachovnici hry (o Maksudovovu duši). Kromě Maksudova mi zůstalo na každé straně pět důležitých postav, což je sice pro scénář stále poměrně mnoho, ale bulgakovský text už je zkrátka takový a více zredukovat se mi jejich počet nepodařilo.

Pro svou adaptaci jsem také využila společného univerza a spřízněnosti textů *Divadelního románu* a *Mistra a Markétky*. Z druhého zmíněného Bulgakovova románu přešla do mého scénáře postava Kocoura i jeho falešné skonání. Stejně tak nápad se hrou podobající se šachům, ve které se pohybují figurky (v *Mistrovi a Markétce* hrají pohyblivé šachy Woland

---

<sup>57</sup> Michail Afanas'jevič Bulgakov. *Divadelní román*. Praha: Garamond, 2017, s. 219.

s Kocourem). Dále jsem ve scénáři využívala četných autobiografických znalostí autorova života. Například pro postavu písařky Polyxeny Toropecké mi byla inspirací jak Jelena Sergejevna, tak její sestra, jež byla zapisovatelkou v divadle a pomáhala Bulgakovovi přepisovat finální verzi rukopisu *Mistra a Markétky*.

I výsledné zacyklení příběhu mého scénáře odkazuje na propletenost Mistrova románu v románu.

Při psaní scénáře jsem se neustále snažila co nejvíce zjednodušovat hlavní dějovou linii, a přitom zachovávat poetiku vyprávění a myslet na to, že magično by mělo vždy vycházet z reálného základu.

## Závěr

Tato diplomová práce na příkladech vybraných filmů a seriálů rozebrala několik možných přístupů k adaptaci románu *Mistr a Markétka*. Za tím účelem byly nejprve vymezeny předpokládané aspekty románové předlohy, které mohou být při adaptaci textu problematické. Při následném rozboru adaptací se potvrdilo, že stopáž je zásadním kritériem, pokud je záměrem adaptovat román v jeho komplexnosti. U filmových adaptací je zřejmý střet jejich tvůrců s problémovými aspekty textu a nutnost posunů oproti předloze; která tvůrce nutí k volnějšímu adaptačnímu přístupu. Seriálové adaptace jsou schopny kopírovat předlohu zejména ve snaze o věrnost.

Filmová adaptace nazvaná *Mistr a Markétka* Aleksandara Petroviće volí výsek dvanácti kapitol a ze tří plánů předlohy ponechává reálný plán; ten biblický je přesunut do reálného a okleštěn na minimum; fantaskní plán získává příležitost se více rozvinout až v závěru filmu. Adaptace zachovává časoprostor předlohy a všechny postavy přesouvá do reálného plánu. S početným ansámblem postav se vyrovnává vynecháním některých a sloučením více románových postav v jednu, která pak plní více funkcí. Režisér Petrović využívá blízkosti fikčního světa *Mistra a Markétky* se světem *Divadelního románu* a ve své adaptaci je spojuje. K rekontextualizaci díla zde dochází i tím, že se skrze film vyjadřuje politický názor – sympatie vůči socialismu.

Silně autorskou je filmová adaptace Andrzeje Wajdy *Pilát a ti druzí*, která vznikla ve stejném roce a se stejnou stopáží jako ta Petrovićova. Přístup obou tvůrců však nemohl být rozdílnější. Wajda pro svou adaptaci zvolil pouze biblický plán, tedy čtyři kapitoly odehrávající se v Judeji. Využívá protikladného přístupu, kdy na jednu stranu doslovně přejímá dialogy z románové předlohy, na tu druhou děj zasazuje do nového, moderního časoprostoru. Neustále tak vedle sebe staví do kontrastu biblický příběh s moderním světem. Mnohovrstevnatosti dosahuje nově vzniklými analogiemi a zmnožením významů. Jako prolog filmu navíc přidává ironickou alegorii z prostředí jatek, která spolu se zasazením příběhu do 70. let v Německu dokazuje relevanci a univerzálnost tématu. Umístěním příběhu do kulis ruin třetí říše vzniká ironický komentář k totalitní moci. Z vybraných adaptací dochází v té Wajdově nejvíce k rekontextualizaci díla. Osobitým způsobem využívá také divadelnosti textu pro manipulaci s vnímáním diváka a rozbíjí iluzi skutečnosti předkládaného světa. Použitím reakcí skutečných kolemjdoucích se film v některých jeho momentech stává zdokumentovaným happeningem zachycujícím lidskou lhostejnost. Wajda využívá nástrojů ryze filmové řeči pro vrstvení nových významů, analogií a paralel a tím dosahuje osobité výpovědi dostředivě se soustředující kolem hlavního tématu biblického plánu předlohy.

Obě seriálové adaptace se snaží o věrný přístup k adaptování románové předlohy, kdy sledují všechny tři plány románu, zachovávají jeho časoprostor i početný ansámbl postav a využívají

doslovného přepisu dialogů. Místy se od sebe liší výrazovými prostředky, které používají: Wojtyszkův seriál z roku 1988 používá voice-over pro vypravěče i pro vnitřní hlasy postav, čímž dosahuje doslovnosti; Bortkova verze z roku 2005 zase pracuje s barevným a černobílým obrazem, kdy reálný plán zobrazuje černobíle, zatímco fantaskní plán a lásku Mistra a Markétky barevně a používá také dobové černobílé záběry jako asociaci k reálnému plánu. Novější, ruská verze přirozeně dosahuje oproti té polské lepší technické úrovně v zobrazení fantaskního plánu. Snaha o věrné převedení románu do filmového jazyka v obou případech místy trpí tím, že se snaží zachovat rétoriku literární předlohy a upřednostňuje doslovnost před snahou využít potenciál vizuálního média "vyprávět" pomocí vlastních prostředků.

Z práce vyplývá, že tvůrci filmových adaptací jsou nuceni hledat svůj adaptační klíč k dílu skrze potřebu zjednodušit složitý text a soustředit se na zvolené téma. Zároveň se při rozboru různých přístupů k adaptaci ukázalo, že jak filmové, tak seriálové adaptace vyžadují tvůrce schopné vyprávět obrazem se stejnou lehkostí a zároveň hloubkou a důvtipem s jakou dokázal Bulgakov vyprávět slovem. Při ohledu za filmovými přepisy Bulgakovova románu vyvstává myšlenka, že to není snaha o doslovnost ani technická úroveň kinematografie, ale pochopení poetiky textu a následná schopnost tuto poetiku vyjádřit výrazovými prostředky vizuálního média, která činí z adaptace svébytné dílo hodné kvality jeho předlohy.



# Seznam použitých zdrojů

## Bibliografie

- ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2.
- BULGAKOV, Michail Afanas'jevič. *Divadelní román*. Vydání páté. Přeložil Alena MORÁVKOVÁ. Praha: Garamond, 2017. ISBN 978-80-7407-348-9.
- BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka*. KMa Praha, 2002. ISBN 80-7309-029-5.
- BULGAKOV, Michail Afanas'jevič. *Mistr a Markétka*. Přeložil Alena MORÁVKOVÁ. V Praze: Rybka Publishers, 2020. ISBN 978-80-87950-75-3.
- BURRY, Alexander, and Frederick H. WHITE, editors. *Border Crossing: Russian Literature into Film*. [online] Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. JSTOR. [cit. 13.04.2023]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1bh2kpg>.
- HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-80-7460-027-2.
- KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.
- MORÁVKOVÁ, Alena. *Křížová cesta Michaila Bulgakova*. Praha: Paseka, 1996. Historická paměť. ISBN 80-7185-051-9.
- SMELJANSKIJ, Anatolij Miranovič. *Zápas autora s divadlem: Michail Bulgakov v MCHAT*. V Praze: Akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-7331-110-0.

## Internetové zdroje

- Metafikce – Wikipedie. [online]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Metafikce>
- MAREŠ, Petr. Adaptace a aktualizace. [online]. Copyright © [cit. 12.04.2023]. Dostupné z: [https://service.ucl.cas.cz/edicee/images/data/sborniky/kongres/%C4%8Cesk%C3%A1%20literatura%20v%20intermedi%C3%A1ln%C3%AD%20perspektiv%C4%9B/012\\_petr\\_mares.pdf](https://service.ucl.cas.cz/edicee/images/data/sborniky/kongres/%C4%8Cesk%C3%A1%20literatura%20v%20intermedi%C3%A1ln%C3%AD%20perspektiv%C4%9B/012_petr_mares.pdf)
- HAINOVÁ, Ksenia. Filmové adaptace ruské literatury jako transkulturní fenomén. [online]. Digital Library of the Faculty of Arts Masaryk University. Copyright © 2022. [cit. 14.04.2023]. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/143001>.
- VALUŠIAK, Josef. Základy stříhové skladby. [online]. Copyright © [cit. 17.04.2023]. Dostupné z: [https://www.famu.cz/media/Texty\\_k\\_%C3%BAvod%C5%AFm\\_do\\_oboru\\_st%C5%99ihov%C3%A1\\_skladba.pdf](https://www.famu.cz/media/Texty_k_%C3%BAvod%C5%AFm_do_oboru_st%C5%99ihov%C3%A1_skladba.pdf).
- ELBAUM, Henry. The Evolution of The Master and Margarita: Text, Context, Intertext. [online]. Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes, vol. 37, no. 1/2, Copyright © 1995. [cit. 17.04.2023]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/40870669>.
- Mistr a Markétka – Wikipedie. [online]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Mistr\\_a\\_Mark%C3%A9tka](https://cs.wikipedia.org/wiki/Mistr_a_Mark%C3%A9tka).
- Nikolaj Vasiljevič Gogol – Wikipedie. [online]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Nikolaj\\_Vasiljevi%C4%8D\\_Gogol](https://cs.wikipedia.org/wiki/Nikolaj_Vasiljevi%C4%8D_Gogol).
- The Master and Margarita – Andrzej Wajda. Le maître et Marguerite [online]. Copyright © 2006 [cit. 26.04.2023]. Dostupné z: <https://www.masterandmargarita.eu/en/05media/filmwajda.html>.
- The Master and Margarita – Maciej Wojtyszko. Le maître et Marguerite [online]. Copyright © 2006 [cit. 03.05.2023]. Dostupné z: <https://www.masterandmargarita.eu/en/05media/filmwojtyszko.html>.

- The Master and Margarita – Vladimir Bortko. Le maître et Marguerite [online]. Copyright © 2006 [cit. 03.05.2023]. Dostupné z: <https://www.masterandmargarita.eu/en/05media/filmbortko.html>.
- HERMAN, Mik. Michail Bulgakov a Mistr a Markétka. Světový román s ilustracemi Borise Jirků. [online]. Čítárny Knihy. Copyright © 2023. [cit. 19.04.2023]. Dostupné z: <https://citarny.com/knihy/beletrie/beletrie-svetova/michail-bulgakov-a-mistr-a-marketka-svetovy-roman-s-ilustracemi-borise-ji>.
- LAPIŠOVÁ, Martina. *Černá vlna v jugoslávské kinematografii v kontextu pulského festivalu* [online]. Brno, 2012 [cit. 26.04.2023]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. PhDr. Jaromír BLAŽEJOVSKÝ, Ph.D. Dostupné z: [https://is.muni.cz/th/qw6yr/Bakalarka\\_Jugo.pdf](https://is.muni.cz/th/qw6yr/Bakalarka_Jugo.pdf).

## Filmografie

- Majstor i Margarita [česky Mistr a Markétka] [film]. Režie Aleksandar Petrović. Jugoslávie, Itálie: Euro International Film, 1972.
- Pilatus und andere – Ein Film für Karfreitag [česky Pilát a ti druzí] [film]. Režie Andrzej Wajda. Západní Německo: ZDF, 1972.
- Mistrz i Małgorzata [česky Mistr a Markétka] [film]. Režie Maciej Wojtyszko. Polsko: Polish Film Producers Teams, 1988.
- Master i Margarita [česky Mistr a Markétka] [film]. Režie Vladimir Bortko. Rusko: Telekanal Rossiya, 2005.

## Seznam vlastních uměleckých prací

- STARÁ, Marie. *Černý sníh*. Praha, 2018. Klauzurní práce 2. ročníku KSD, Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta. prof. doc. Mgr. Petr JARCHOVSKÝ.