

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Komparativní analýza filmu Černá
Dahlia s její románovou předlohou**

Karolína Hostovská

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Anglická filologie – Filmová věda

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci na téma *Komparativní analýza filmu Černá Dahlia s její románovou předlohou* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za jeho cenné rady, připomínky a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

Obsah

Úvod.....	5
1. Literatura.....	7
1.1. Předmětná literatura.....	7
1.2. Metodologická literatura.....	10
2. Metodologie.....	12
3. Sociálně-historický kontext.....	18
3.1. James Ellroy.....	18
3.2. Brian De Palma.....	19
3.3. Elizabeth Short.....	21
4. Narativ a transfer.....	22
4.1. Narativní struktura knihy.....	22
4.2. Narativní struktura filmu.....	25
4.3. Transfer narativních funkcí.....	26
4.3.1. Hlavní kardinální funkce.....	26
4.3.2. Postavy.....	30
4.3.3. Modifikace během transferu.....	34
5. Enunciace a adaptace.....	37
5.1. Osoba vypravěče.....	37
5.2. Kódy.....	38
5.2.1. Kinematografické kódy.....	38
5.2.2. Vizuální kódy.....	42
5.2.3. Zvukové kódy.....	45
6. Speciální zaměření.....	48
Shrnutí a závěr.....	51
Použité zdroje a prameny.....	54

Úvod

V této bakalářské práci se budu zabývat komparací knihy *Černá Dahlia* (1987) s její stejnojmennou filmovou adaptací. Kniha je detektivní román odehrávající se v hollywoodském prostředí na přelomu čtyřicátých a padesátých let, jehož autorem je americký spisovatel James Ellroy. Režisérem filmu je Brian De Palma, autor klasik jako *Zjizvená tvář* (1983) nebo *Carrie* (1976), a vznikl roku 2006, avšak u kritiky nebyl zcela úspěšný.¹

Konkrétněji se zaměřím na adaptační proces, ve kterém budu vycházet z teoretické studie Briana McFarlana *Novel to Film*, jež se zabývá problematikou filmových adaptací a jejich analýzou v porovnání s knihou. Cílem textu není kriticky se stavět k oběma dílům a vyhodnocovat jejich klady a zápory, či vyhodnotit přesnost filmové adaptace vzhledem k původnímu znění textu literární předlohy, nýbrž je porovnat jako samostatná díla se stejným narativním základem, jejichž autorské stanovisko a postoj k textu se může lišit od čtenářské/divácké interpretace, což je i častým jevem. Dále se práce bude soustředit na způsob transformace knižních prvků do audiovizuální formy.

Dle McFarlana i přes dlouholetou tradici nejsou filmové adaptace často posuzovány zcela přívětivě a v článku *Reading film and literature*² vysvětluje novodobou situaci tím, že velká část publika očekává přesnou kopii předlohy a tudíž výrazně odmítá jakékoli odchylky či nepřesnosti v jiném médiu, tím spíše pokud film vychází ze známého díla. Zároveň zdůrazňuje, že je důležité si uvědomit dva odlišné sémiotické systémy mezi dvěma médii a že otázka interpretace díla je vždy subjektivní záležitostí.

V teoretické části bakalářské práce popíšu stručnou historii obou děl, biografii autorů a nastíním obraz historického dění, během kterého se příběh odehrává. Děj je totiž založený na skutečném kriminálním případě vraždy Elizabeth Short, zvané Černá Dahlia.

Analytická část se bude zabývat rozbořením narativních strategií filmu a knihy

1 *The Black Dahlia* [online]. [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://www.rottentomatoes.com/m/black_dahlia

2 MCFARLANE, Brian. Reading film and literature. In: CARTMELL, Deborah a Imelda WHELEHAN. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge University Press. 2007. s. 15-28. ISBN 9781139001441.

dle níže popsané metodologie. Zaměřovat se budu především na transfer dějové struktury i vedlejší linie a na filmové kódy adaptující literární text. Dále se budu zabývat na samotným procesem adaptace, tedy prvky které De Palma převedl a které upravil pro potřeby odlišného média.

Výsledkem bakalářské práce bude komplexní komparativní rozbor držící se McFarlanovy metodologie. Konečný text obsáhne funkce obou médií na narativ a popíše, jakým způsobem jsou ve filmu zachyceny funkce, které se vážou primárně k literárnímu médiu.

1. Literatura

1.1. Předmětná literatura

Dle mého názoru se existující odborná literatura pojednávající o filmovém zpracování Černé Dahlie zpravidla porovnávání s předlohou značně vyhýbá. Autoři se často soustředí pouze na jednotlivé aspekty snímku, jako je historický a kulturní aspekt či využití prvků noirového žánru, kdy ve většině níže zmíněných článků autoři používají přídavné jméno 'dark' neboli 'tmavý' v titulním názvu právě pro zvýraznění daného stylu, nebo feministickou stránku.

Například v eseji „Post-feminist Noir: Brutality and Retro Aesthetics in The Black Dahlia“³ Katherine Farrimond sice zmiňuje jak knihu, tak film, ale komplexní porovnání není jejím cílem. Namísto toho se zaměřuje na oběť samotnou a na její funkci v narativu, a to převážně v adaptaci, ne v její předloze. Dále také zmiňuje další filmy, které byly ovlivněny případem Černé Dahlie. Autorka poukazuje na až z fetišizovaný romantizovaný aspekt *Černé Dahlie*,⁴ kdy tělo není (až na pár drobných momentů) záměrně ukázáno a samotná oběť se objevuje pouze v flashbacích a filmových nahrávkách dokonale nalíčená, bez jediného kazu. Farrimond se domnívá, že film okolnosti vraždy až zlehčuje, aby Dahlia mohla stát ve vzpomínkách Buckyho Bleicherta a zároveň také Jamese Ellroye na metaforickém neposkvřněném piedestalu. Dále také zmiňuje zlehčování okolností její smrti, jelikož i samotné promo plakáty filmu ji ukazují téměř nedotčenou pouze s pramínkem krve tekoucím z jejích úst.

V další studii o *Černé Dahlii*, *Obsesivně prolhaný film*,⁵ jejíž autorku je studentka Masarykovy univerzity je opět předloha pouze zmíněná jako zdroj pro adaptaci, avšak nadále se v textu zabývá pouze filmem, konkrétně jeho neoformalistickou analýzou vycházející z knihy Kirstin Thompsonové *Breaking the Glass Armor*. Autorka se v průběhu textu snaží dokázat, že *Černá Dahlia* je ve skutečnosti „prolhaný film“, jak ho sama autorka nazývá. Míjí tím, že ve

3 FARRIMOND, Katherine. Postfeminist Noir: Brutality and Retro Aesthetics in *The Black Dahlia. Film & History: An Interdisciplinary Journal*, 2013. 42(3). 34-49. ISSN 1548-9922.

4 Tamtéž, str.47.

5 NOVOTNÁ, Blanka. *Obsesivně prolhaný film: Neoformalistická analýza snímku Černá Dahlia*. Brno, 2010. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita v Brně. Vedoucí práce Mgr. Lucie Česálková, Ph.D.

skutečnosti film není čistým žánrem noir a záměrně se od něj odlišuje, přestože využívá jeho prvky. V průběhu její analýzy se však domnívám, že žánr filmu díky uvedeným příkladům spíše utvrzuje.

Stať *Bushwhacked by Hollywood*⁶ Grahama Fullera znovu zmiňuje Ellroyovu předlohu, ale místo porovnávání filmu s knihou srovnává samotný snímek s ostatními díly, které vykazují znaky noiru a neo-noiru. Fuller se soustředí na prvky jako ztvárnění *femme fatale*, zasazení do doby a prostředí Hollywoodu čtyřicátých let nebo hlavní zápletku. Také zmiňuje snímky, na které film odkazuje jako *The Big Sleep* Howarda Hawkse (1946), *Muže, který se směje* Paula Leniho (1928) a asi nejznámější *Dotek zla* Orsona Wellse (1958). Dále se zaměřuje na využití klasických noirových prvků, jako jsou voiceover, nízké úhly a ostré stíny.

Černá Dahlia není jediné dílo, kterým se Fuller v textu zabývá. Druhým rozebíraným filmem je *Hollywoodland* Allena Coultera (2006). Jak už z názvu článku vyplývá, autor popisuje především znázornění Hollywoodu a jeho roli v narativu v obou snímcích.

V *Darkest Noir*⁷ se naopak autor Stephen Pizzelo zabývá analýzou práce zkušeného kameramana Vilmore Zsigmonda a s tím spojenou stránkou designu a scénografie Dante Ferrettiho, který měl za úkol postavit přesvědčivé kulisy Los Angeles v Bulharsku. Především vysvětluje techniku a využití světla a analyzuje vybrané záběry. Celý text je avšak spíše rozhovor s tvůrci o průběhu natáčení a natáčecí technice než konkrétní rozbor filmu.

Poslední část textu se zabývá prací koloristy Mika Sowy, jehož styl je rozebírán i v následujícím článku. Pizzelo zmiňuje například, že pleť Scarlett Johansson (Kay Lake) byla dobarvována, protože kvůli celkovému sépiovému zabarvení filmu by tolik nevynikla. Podotýká také, že jelikož Zsigmond nečetl předlohu, musel se spolehnout pouze na samotný scénář a tvůrčí vizi De Palmy. Výsledkem je přesto dle Pizzela, díky předem nastudovaným lokacím a detailní znalosti techniky i žánru, přesvědčivá replika ulic Los Angeles ve čtyřicátých letech.

6 FULLER, Graham. *Bushwhacked by Hollywood*. *Sight & Sound*. 2006. **16**(11). 30-33. ISSN 0037-4806

7 PIZZELO, Stephen. *Darkest Noir*. *American Cinematographer*. 2006. **87**(9). 32-49. ISSN 0002-7928.

Karen Mollenbrey v *Hollywood's Dark Side*⁸ rozebírá to, co sám Zsigmond v předešlém textu popsal „barevným noirem, tedy noirem, který je sice točený v barvě, ale vyvolává dojem černobílého filmu.“⁹ Tomu napomohly nové technologie pro barvu a světlo a především přispění Mika Sowy, hlavního koloristy, z jehož rozhovoru je tento článek sestaven a který pracoval na post-produkčních úpravách snímku, které vyústily v konečném celkovém sépiovém a desaturovaném tónu. Podle Sowy samotného jde o unikátní film, jelikož podobný styl není v kinematografii obecně mnoho užívaný.

Také jeho práce se světlem významně ovlivnila finální podobu, kde, jak sám Sowa zmiňuje, díky ztmavování různých záběrů dokázal zdůraznit postavy či objekty v popředí, nebo se naopak zbavit rušivých momentů. Také se, společně se Zsigmondem, podílel na výsledné stavbě interiérů, a to konkrétně na posazení oken, aby byla nastolena harmonie světla a stínu a aby postava byla neustále ve středu pozornosti.

Esej Catherine Benoit *Dark Tales from Hollywoodland*¹⁰ nás seznamuje s některými záběry filmu, jejichž prvky postupně analyzuje, aby zvýraznila De Palmovu zkušenost s filmem noir a historií americké a světové kinematografie, jelikož některé scény a vedlejší zápletky odkazují na již existující díla. Autorka uvádí příklady jako záběry kamery z pohledu první osoby v Spraguově sídle, které podle ní korelují s *Dámou v jezeře* Roberta Montgomeryho (1947), vražda Leeho, kde je záběr na schodiště vypůjčený z Hitchcockova *Vertiga* (1958), scéna vraždy samotné odkazuje na italský giallo žánr a zápletky s porno videi se vzdáleně podobá zápletky *The Big Sleep*.

Avšak intertextualita vždy nemusí mít pozitivní konotaci, jak Benoit v textu podotýká. Pokud divák odkazy nepozná, od filmu se může distancovat. Předlohu Benoit sice zmiňuje také a krátce porovnává hlavní postavu Bleicherta se ztvárněním Joshe Hartnetta v adaptaci, avšak jen aby vyzdvihla právě noirové prvky filmu. Také poukazuje na poněkud uspěchaný závěr snímku, který rozbíjí tempo snímkem předem nastolené.

8 MOLLENBREY, Karen. HOLLYWOOD'S DARK SIDE. *Computer Graphics World* [online]. 2006, **29**(10), 38-41 [cit. 2019-04-21]. ISSN 02714159.

9 PIZZELO. cit. 7. str. 33-34. (V případě anglických textů, pokud není uvedeno jinak, jsem autorkou překladu.)

10 BENOIT, Catherine. Dark Tales from the Hollywoodland. *Offscreen* [online]. 2007. **11**(10). [cit. 2019-02-05]. Dostupné z: https://offscreen.com/view/dark_tales

Jak je vidět, odborných textů týkajících se zadaného filmu nevzniklo mnoho. Pravděpodobně kvůli ne příliš velkému ohlasu u kritiky i publika, což možná bylo zčásti zapříčiněno i již zmiňovaným očekáváním ze strany čtenářů předlohy. Existující literatura se pak zabývá už jen filmem samotným a právě tuto chybějící oblast se bakalářská práce bude snažit popsat.

1.2. Metodologická literatura

Literatura, ze které práce bude vycházet během analytické části, se váže především na McFarlanovou metodologii, avšak využívá i další díla pro analýzu filmového obrazu a kinematografických kódů a identifikaci narativních funkcí nebo již ustanovených žánrových prvků.

V základním textu pro tuto práci *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*¹¹ Brian McFarlane stanovuje metodologii komparativní analýzy a základní termíny jako *transfer* a *adaptace* nebo *integrální* a *distribuční funkce*, jež vychází ze studie literárního kritika Rolanda Barthesa zabývající se rozbořením narativu literárního textu. Kniha je pro práci klíčová, jelikož určuje oblasti vhodné pro adaptační proces a naopak, prvky, které jsou svázány se systémem daného média a je nutné je nahradit odlišnými prostředky.

*Morfologie pohádky a jiné studie*¹² Vladimira Proppa se váže k publikaci *Novel to Film*, jelikož z jeho studie McFarlane vychází během identifikací funkcí postav pro účely komparativní analýzy transferu. Během analýzy postav využijí termíny stanovené textem pro stanovení jejich funkcí v textu, avšak uvedenou typologii postav nelze aplikovat na veškeré příklady, kterými se práce bude zabývat.

Další spis *Umění filmu*¹³ Davida Bordwella a Kristin Thompson poskytuje metodu a termíny k neoformalistické analýze filmu, které budu využívat během kapitoly věnované kinematografickým a extra-kinematografickým kódům. Neoformalistická analýza doplňuje text o historický a kulturní kontext, avšak pro

11 MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996. s. 13. ISBN 0198711506.

12 PROPP, Vladimír Jakovl. *Morfologie pohádky a jiné studie*. H+H, 1999. ISBN 978-80-7319-085-9.

13 BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

účely komparatistické analýzy budu využívat pouze části díla věnované střihu, kameře a dalším prvkům, které film využívá.

*The Dark Side of the Screen*¹⁴ Foster Hirsche se zabývá specifickými prvky žánru noir, které vykresluje na příkladech jednotlivých filmů. Jedná se především o narativní struktury, typy zápletek a postav a jejich funkci v narativu, vliv expresionismu na mizanscénu a její vykreslení. Výsledkem je komplexní rozbor elementů žánru. Pro potřeby práce budu pracovat s jeho popisem klasických prvků žánru filmu noir, především zobrazení mizanscény, práci se světlem a typy postav.

14 HIRSCH, Foster. *The dark side of the screen: film noir*. New York, N.Y.: Da Capo Press, 1983. ISBN 0306802031.

2. Metodologie

Teorii adaptace se zpočátku většina teoretiků nezabývala, jelikož filmová adaptace byla pokládána za méně intelektuálně náročnou v porovnání s literární předlohou, protože se předpokládá, že nevyžaduje po divákovi značné množství participace a imaginace, jak zmiňuje McFarlane.¹⁵ Avšak to může platit i v případě literatury, kdy nepozorný čtenář čte text pouze povrchně bez snahy porozumět postavám, či myšlence autora, a naopak pozorný divák může postřehnout celou řadu záměrně vybraných paralel, protiřečících si prvků nebo intertextuálních odkazů.

Až na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kdy se filmová věda dostala na akademickou půdu, se tento teoretický koncept mohl začít rozvíjet podrobněji.¹⁶ Petr Bubeníček ve svém článku *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu* poukazuje na fakt, že úsilí režiséra o adaptaci mnohdy skončilo „vzdvižením tištěného textu ...“, k potvrzení nezfilmovatelnosti románu,¹⁷ jelikož filmová kritika byla často v područí literárních oborů. Z tohoto důvodu byly adaptační studie dlouhou dobu odmítány a adaptace byla považována za „pouhou kopii důležitějšího a hodnotnějšího literárního díla.“¹⁸

Bubeníček také dále upozorňuje, že „literární čtení filmů je neúplné a nepřesné.“¹⁹ Film a kniha jsou dvě odlišná média, která nepoužívají stejné sémantické systémy, proto je i pochopitelné, pokud se svým zpracováním budou lišit, obzvláště proto že film využívá více významotvorných vrstev než samotný literární text.²⁰ Na tento fakt poukazuje americký badatel George Bluestone v práci *Novels into Film*, kterou Bubeníček v textu *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu* zmiňuje. Mimo podobnosti názvu s McFarlanovou knihou *Novel to Film*, ze které vycházím, zastávají i podobné předpoklady a názory.

Adaptační studia jako teoretický koncept se začala prosazovat až se „strukturalistickým obratem. Právě strukturalismus také zbořil řadu mýtů

15 MCFARLANE. cit. 2, str. 16.

16 BUBENÍČEK, Petr. *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. *Illuminace*. 2010. 22(1). s.7. ISSN0862-397X.

17 Tamtéž.

18 BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem: Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. Disertační práce. Masarykova Univerzita v Brně. Vedoucí práce: Doc. PhDr. Jiří Kudrnáč, CSs. s.14

19 BUBENÍČEK. cit. 16, str. 8.

20 BUBENÍČEK, cit. 16, str. 9

souvisejících s věrností původnímu textu a především s nadřazeností literatury nad filmem.²¹ Avšak Bubeníček také zdůrazňuje, že přestože tento přístup uznává legitimitu obou medií, je nutné brát v potaz režiséry také jako samostatné tvůrce, kteří vnášejí do snímku individuální přístupy k tvorbě, které mohou původní stanovisko předlohy zcela nebo částečně vyvrátit jako ideologické vyznění, či důvod zpracování látky.²² Například narativ knihy s čistě socialistickým vyzněním, může být pozměněn ve filmu na kapitalistické hledisko, nebo jeho ideologický subtext může být vypuštěn zcela.

Samotný Brian McFarlane ve své práci vychází z francouzského literárního teoretika Rolanda Barthes, autora eseje *Smrt autora*. Jeho koncept umožnil odpoutání se od osobnosti tvůrce původního literárního textu jako hlavní autority a nacházet jiná hlediska a interpretace. Tím se de facto tvůrci předloh stávají autory textu nového. Barthes, kterého McFarlane v textu cituje, přirovnává podstatu narativu k „semenu, jenž je zasazeno v příběhu a dozraje později, buď na stejné úrovni, nebo někde jinde.“²³ McFarlane přebírá jeho termíny označující narativní funkce a vymezuje tyto pojmy pro účely filmové adaptace a její komparace s předlohou. Odmítá také stanovisko přesnosti jako základní kritérium pro adaptaci, kvůli, jak už bylo zmíněno, odlišnému sémantickému systému. Ve své knize *Novel to Film* vymezuje základní termíny pro komparaci předlohy s adaptací, zejména podrobněji pracuje s pojmy transfer a vlastní adaptace. Samotný český překlad termínů, se kterými budu pracovat, vychází ze studie Jany Bebarové *Oslava nespoutaného mládí: Krškovy filmové adaptace děl Fráni Šrámka*.²⁴

Jeho hlavním cílem je sestavit smysluplnou metodologii a otestovat ji na příkladech. Nechce se zaměřit na porovnávání hodnoty jednoho díla s druhým, ale popsat adaptační proces na vztahu předlohy a filmu. Věrnost jako kritérium kvality neuznává, jelikož není možné, aby byl text upraven každému divákovi zvlášť. Poukazuje tedy na fakt, který už byl zmíněn výše, že čtení textu je vysoce individuální záležitostí a interpretace se mohou a budou lišit. Filmař je schopný v procesu adaptace zakomponovat pouze svou verzi interpretace. Problémem také

21 BUBENÍČEK. cit. 18, s. 17.

22 tamtéž. s. 18.

23 MCFARLANE. cit. 11. s. 13.

24 BEBÁROVÁ, Jana. Oslava nespoutaného mládí: Krškovy filmové adaptace děl Fráni Šrámka. In: HAIN Milan a Milan CYROŇ. *Osudová Osamělost: Obrisy filmové a literární tvorby Václava Kršky*. Casablanca, 2016. s. 183-206. ISBN 978-80-87292-32-7.

mohou být historická dramata a výpravné filmy, jelikož z určitých období minulosti neexistují uspokojivé reference pro stavbu mizanscény, tedy všeho „co se objeví ve filmovém okénku.“²⁵ Tvůrci jsou také omezeni rozpočtem, tudíž vyhnout se odchylkám od reálné historické podoby je téměř nemožné.

Přestože se uvedená publikace zaměřuje pouze na filmové adaptace románových předloh, Jana Bebarová dokazuje, že se metodologie může vztahovat i na dramata nebo dokonce román protkaný básnickými prostředky a lyrickými motivy, když porovnává díla Fráni Šrámka *Stříbrný vítr* a *Měsíc nad řekou* s jejich adaptacemi Václava Kršky. Hlavním aspektem metodologie je totiž narativ, který oba literární texty vykazují, tudíž jsou vhodné pro adaptační proces a následnou komparativní analýzu.

Jak však autor konkrétně definuje adaptaci? Podle Dudleyho Andrewa, kterého McFarlane cituje, je to „shoda filmového znakového systému s předešlým výkonem v jiném systému.“²⁶ McFarlane ji poté přirovnává ke „vzpomínce na určité dílo a přenesení zážitku do audio-vizuálně-verbálního,“²⁷ kde je narativ základní prvek pro převod. Avšak paměť a úroveň představivosti jsou individuálního charakteru a ne všechny prvky literárního textu jsou převoditelné na filmové plátno. Z tohoto důvodu musí filmař postupovat opatrně, chce-li zachovat věrnost předloze. A právě proto je nutné rozlišit a pochopit roli funkcí narativních linií předlohy a adaptace.

Dva výchozí termíny pro celou metodologii jsou *transfer* a *vlastní adaptace*. *Transfer* se užívá pro případy, kdy prvky použité v knize jsou snadno převoditelné na filmové plátno, jako je základní sled událostí příběhu, tedy *fabule* (také *story*, *narativ*,...). *Vlastní adaptace* naopak vymezuje situaci, kdy jsou elementy z knihy upevněny v médiu specifickém pro literaturu a tvůrci jsou nuceni použít odlišné elementy pro jejich převod. Tato situace se týká celkového příběhu, neboli *syžetu* (také *plot*, *narace*, *enunciace* neboli *vypovídání*), také stylu a techniky autora. Někteří spisovatelé využívají krátkých stručných vět, někteří dávají přednost květnaté mluvě se složitě strukturovanými souvětími. Výše zmíněné dělení pak McFarlane promítá do níže uvedených prvků a dále je rozděluje.

25 BORDWELL a THOMPSON. cit. 13, str.159.

26 MCFARLANE. cit. 11, s.21.

27 Tamtéž

Narativní funkce, které ustanovil Barthes, jsou vymezeny do dvou hlavních skupin:

První skupinu tvoří takzvané *distribuční funkce*, nebo také *vlastní funkce*. Ty jsou vhodné pro transfer samotný, jelikož obsahují informace o ději, postavách a celkové atmosféře díla. Dále se dělí na *kardinální funkce*, které jsou napojené na hlavní narativ a chronologicky tvoří příběhovou linku. Jde o momenty s důležitými událostmi a důsledky pro fikční svět, a *katalyzátory*, jež mají naopak podpůrnou úlohu a pouze doplňují a ozvláštňují prostor kolem. Jedná se o drobné momenty či detaily, které samy o sobě nejsou podstatné, ale pomáhají ukotvit *kardinální funkce* v příběhu.

Druhou skupinou jsou *integrační funkce* (neboli *indicie*), které jsou nutné pro význam příběhu. Jsou spíše „rozptýleným konceptem,²⁸ než konkrétním pojmem. Jejich čtení probíhá vertikálně na rozdíl od *funkcí distribučních*, které jsou čteny horizontálně a jsou „lineárně propojeny skrze celý text.“²⁹ *Indicie* rozděleny na dvě podskupiny: *vlastní indicie* a *informanty*. Pouze *informanty* jsou přímo určené k čistému *transferu*, jelikož obsahují data jako věk, jména a podobně. *Vlastní indicie* podléhají naopak *vlastní adaptaci*, protože obsahují vágní informace, jako povahu charakteru, hlasový projev nebo atmosféru.

Pro analýzu *transferu* je důležité si uvědomit rozdělení mezi *fabuli* a *syžetem* (McFarlane používá termíny *narativ* a *vypovídání*). Film i kniha se tradičně neliší ve *fabuli*, tedy základními událostmi v chronologickém sledu, avšak mohou se odklonit od *syžetu* a užít rozdílné strategie pro zdůraznění určitých zápletek. Dalším důležitým prvkem jsou *vlastní funkce* a především jejich subkategorie *kardinálních funkcí*. Katalyzátory mají pak méně důležitou roli v celkovém narativu.

V otázce funkcí postav se McFarlane obrací na osvědčenou studii ruských pohádek Vladimira Proppa *Morfologie pohádky*. Funkcemi postav se rozumí „rolí, kterou v příběhu hrají a tyto funkce jsou rozděleny do omezených oblastí činnosti. Rozlišitelné a opakovatelné struktury, pokud jsou charakteristické, jsou hluboce

28 Tamtéž, s. 13.

29 Tamtéž

zakořeněny do narativu³⁰ Pokud jednání postavy zasahuje do příběhu a je důležité pro jeho vývoj, bere se jako funkce. Pro účely komparativní analýzy je zásadní popsat hlavní role a způsob, jakým jsou transferovány, a zda jsou ve filmu zachovány.

Posledním z transferovatelných prvků jsou psychologické vzorce. Ty jsou většinou tolik vžité v lidském povědomí, že jejich konotace často přetrvávají v hlubších rovinách textu i během adaptačního procesu. Často uváděný je například Oidipův komplex.

Vlastní adaptace naopak postihuje především *indicie*, avšak i prvky podléhající *transferu* mohou být do jisté míry upraveny podle autorova stylu. McFarlane charakterizuje tyto body a rozlišuje různé *vypovídající módy*. První takový mód jsou dva odlišné systémy značení. Jelikož kniha obsahuje pouze jazykový znakový systém a film směs jazykových, vizuálních a zvukových, nemohou být veškeré informace převedeny stejným způsobem. Jako příklad McFarlane uvádí na jedné straně slovo v knižní podobě a na druhé slovo užitá ve filmu jako jsou například dopisy, cedule, nadpisy novin a podobně. *Jazykový znak* je sice vysoce arbitrární a symbolický, avšak pokud je použit jako *filmový znak*, obsahuje vysokou úroveň ikonicity, jelikož odkazuje na reálně existující věci a tudíž nezanechává prostor představivosti. Tento koncept se pro adaptaci stává důležitý v momentě, kdy se zaměříme, jakým způsobem se filmař vyrovnává se systémem literatury.

Přestože čtení literárního textu a sledování filmu jsou záležitosti čistě lineárního typu (slovo za slovem, záběr za záběrem), obě média pracují odlišně s konceptem času. Čas sledování je více zhuštěn a kontrolován než četba. Pokud bereme slovo jako základní znak jazyku a záběr jako základní znak filmu, obě jednotky obsahují jiné množství informací, protože záběr je prostorový a vizuálně komplexní.³¹ Čas čtení se proto bude lišit také.

Dalším prvkem vlastní adaptace jsou *kódy* napomáhající četbě snímku. Myslí se tím různé elementy filmu, kterým se dlouholetým využíváním stejným způsobem přiřadil určitý význam. Avšak jelikož neexistují pevně daná pravidla kinematografického syntaxu, nelze zaručit, že tyto kódy budou dodržovány. Někteří

30 MCFARLANE. cit. 11, s.24

31 MCFARLANE, cit. 11, str.27

tvůrci kupříkladu mohou využít znalosti zavedených postupů, aby si tak hráli s diváckým očekáváním. Mimo kinematografických kódů McFarlane dále rozlišuje kódy extra-kinematografické: *jazykové* (přízvuky, nářečí, tón řeči), *vizuální*, *nelingvistické zvuky* (hudba, ruchy a zvuky) a *kulturní* (zvyky, tradice a styl života).

Výše zmíněné prvky zahrnují hlavní rozdíly mezi knihou a filmem obecně. Rozlišují se ve znakovém aparátu, syntaxu, v případě filmu řečeno metaforicky, lineárnosti a prostorovosti a také čase vyprávění. Přestože literatura často využívá přítomný čas, pro film je podmínkou. Snímek pro diváka probíhá ihned a nezáleží, zda režisér využívá flashbacky a flashforwardy pro narušení chronologičnosti. McFarlane shrnuje jejich rozdíly větou: „Příběh nemusí být vyprávěn, protože je prezentován.“³²

Na základě této metodologie bude analytická část práce postupně rozdělena na tři segmenty: Transfer, Adaptační a Speciální zaměření. Transfer popisuje strukturu fabule knihy a filmu, jejich hlavní a vedlejší dějové linie a další funkce jako integrační nebo kardinální, tedy funkce, které jsou vhodné pro transfer samotný. Tyto hlavní prvky se příliš často neliší od předlohy, zatímco adaptační segment bývá tradičně velmi odlišný. V kapitole věnované adaptaci se bude soustředit na takové elementy, jako jsou pozice vypravěče, užití mizanscény a hudby k dokreslení atmosféry nebo také samotné sekvence záběrů. V průběhu této kapitoly budu čerpat z terminologie neoformalistické analýzy z knihy Jamese Bordwella a Kristin Thompson *Umění filmu* pro popis kinematografických, vizuálních a zvukových prvků snímku. Speciální zaměření poté v sobě zahrnuje autorský styl společně s použitými kódy, metaforami, symboly a motivy. Tedy prvky, které primárně záleží na filmařově interpretaci textu.

32 MCFARLANE. cit. 11, s.29.

3. Sociálně-historický kontext

V následujících podkapitolách bych ráda dala prostor sociálnímu kontextu, v jakém obě verze Černé Dahlie vznikly. Z těchto informací budu vycházet v pozdějších kapitolách. Také se budu soustředit na motivy, témata a styl tvorby obou autorů a v poslední podkapitole věnuji prostor případu Černé Dahlie, který inspiroval Jamese Ellroye k napsání stejnojmenné knihy.

3.1. James Ellroy³³

James Ellroy, celým jménem Lee Earle Ellroy, je autor populárních kriminálních novel. Narodil se čtvrtého března 1948 v Los Angeles. Matka, Geneva Ellroy, která se později vrátila ke jménu za svobodna Hilliker, byla zaměstnána jako zdravotní sestra a otec, Armand Ellroy, účetní na volné noze. Jeho rodiče se rozvedli roku 1954 a od té doby žil ve střídavé péči, především u matky na předměstí Los Angeles El Monte. Avšak o pouhé čtyři roky později byla neznámým útočníkem znásilněna a zabita a desetiletý chlapec přešel do otcova plného opatrovnictví. Identita útočníka nebyla nikdy objevena.

Ellroy, který k matce choval často rozporuplné pocity, se s její smrtí nikdy nevyrovnal a později v autobiografických dílech jako *Hilliker's Curse: My Pursuit of Women*, *My Dark Places: An L.A. Crime Memoir*, nebo eseji *My Mother and the Dahlia* (také vydané jako doslov *Černé Dahlie* pod názvem *Hillikers: An Afterword to The Black Dahlia*) popsal, jaký měla matčina vražda efekt na jeho život. Pomocí těchto textů se vrátil do své a její minulosti, což mu umožnilo ji konečně lépe poznat.

Ellroy byl náruživým čtenářem už zhruba od svých čtyř let, kdy ho otec naučil číst. V deseti letech se poprvé seznámil s kriminální fikcí a případem Černé Dahlie, kdy se dostal ke knize Jacka Webba *The Badge*, jež byla souhrnem policejního spisu. Fascinaci vraždou napomohl i fakt, že bydlel pouhé čtyři míle od místa, kde bylo tělo nalezeno.

Ze střední školy v Hallifaxu byl vyloučen ještě před závěrečnými zkouškami za nevhodné chování, záškoláctví a další prohřešky a otec ho donutil nastoupit do

33 Podkapitola vychází ze série interview sestavených Stevenem Powellem *Conversations with James Ellroy*: ELLROY, James a STEVEN POWELL. *Conversations with James Ellroy*. Jackson: University Press of Mississippi, c2012. Literary conversations series. ISBN 1617031054.

armády. Avšak brzy přesvědčil vojenského psychiatra, že kvůli otcovu náhlému skonu trpí depresemi a na službu není mentálně stabilní, díky čemuž byl krátce poté propuštěn.

Ellroy se po Armandově smrti ocitl bez domova. Přespával v parcích či opuštěných bytech, začal pít a užívat drogy. Na nějaký čas, poté co byl zatčen za vloupání do prázdných apartmánů a drobné krádeže, si našel zaměstnání v knihkupectví. Když se však stal závislým na benzedrexu, prodělal vážný případ deliria tremens a málem přišel o život, a to ne jednou, nechal se ve svých dvaceti devíti letech zapsat k Anonymním Alkoholikům a našel si stabilní práci jako nosič holí na golfových hřištích. V tomto období napsal své první romány *Brownovo requiem* (později také zfilmováno) a *Candenstine*.³⁴

Jako autor je převážně známý pro své detektivní romány v noir stylu, týkající se mapováním zločinu v USA, neboli jeho slovy „genealogií zločinu“³⁵, kdy se pokouší vysvětlit motivy zločinců k trestnému činu. Jeho častými motivy jsou hororové prvky, smrt, sex a láska a to vše v jejich „syrové nekomplexnější formě.“³⁶

3.2. Brian De Palma³⁷

Dnes poněkud kontroverzní tvůrce Brian De Palma se narodil jedenáctého září 1940 v Newarku v New Jersey do rodiny s italskými kořeny. Celé dětství strávil ve stínu staršího bratra Bruce, kterého rodiče vychvalovali jako génia rodiny a kterému se snažil zoufale vyrovnat. V posledním ročníku střední školy se jeho matka pokusila o sebevraždu, protože měla podezření, že ji manžel podvádí. De Palma jako její samozvaný ochránce prokázal otcovu nevěru a tyto zkušenosti později použil při filmování *Home Movies*. Motivы voyeurismu nebo bratrské soutěživosti se nadále vyskytují v dalších jeho filmech.

Po získání diplomu z oboru fyziky na Columbia University v New Yorku, kde plánoval následovat staršího bratra a kde rovněž začal jeho zájem o film, který

34 ELLROY a POWELL. cit. 34, str.3.

35 Tamtéž, str. 24.

36 Tamtéž

37 Podkapitola vychází z knihy Douglase Keeseeho *Brian De Palma's Split-Screen: A Life in Film*: KEESEY, Douglas. *Brian De Palma's Split-Screen: A Life in Film*. University Press of Mississippi, 2015. ISBN 978-1-62846-698-0.

studoval dva semestry, přestoupil na Sarah Lawrence College a vystudoval film. Zde natočil svůj první snímek *Icarus* (1960) a poté se podílel na režii *The Wedding Party* (1969) spolu s Wilfordem Leachem a Cynthií Munroe. Je také považován za generaci takzvaného Nového Hollywoodu společně s filmaři jako například George Lucas, Francis Ford Coppola nebo Steven Spielberg. Často se uvádí, že De Palma se nenechává ovlivňovat svou minulostí. Sám řekl: „Vše co cítím a dělám je v mých filmech,³⁸ jakoby mimo práci neměl osobní život. Avšak soukromý život ho přeci jen poznamenal, jelikož zkušenosti z dětství přenesl i do svých děl, často v metaforických obrazech.

Autor se také značně inspiroval Alfredem Hitchcockem, a to až do takové míry, že je považován za jeho imitátora. Je pravda, že při studiích se začal zajímat o film právě díky Hitchcockovu *Vertigu*, které s ním značně rezonovalo a Hitchcockovy filmové techniky a témata upřednostňuje před jinými. Avšak Douglas Keeseey nepovažuje jeho filmy za pouhé kopie, ale re-interpretaci a formu vlastní exprese.³⁹

Jeho první snímky začínaly jako newyorské nezávislé filmy, kdy jeho hlavní inspirací byl Jean-Luc Godard a poté v sedmdesátých letech zamířil do Hollywoodu. Tam se zpočátku potýkal s vizí producentů, která byla odlišná od jeho vlastní, zejména kvůli neochotě se podrobit tehdejšímu populárním narativním schémátům a diváckým očekáváním. Spor se do jisté míry probíhá až dodnes.

Přestože je De Palma autorem takových kultovních a úspěšných snímků jako je *Zjizvená tvář* (1983), *Mission: Impossible* (1996) nebo *Neúplatní* (1987), je neúnavně kritizován za svůj až misogynní postoj k ženským hrdinkám, které jsou často obětmi krutého násilí, voyeurismu, či vydány mužům na pospas. Sám De Palma považuje prvek ženy v ohrožení pouze za požadavek hororového žánru.⁴⁰ Avšak například na již výše zmíněný voyeurismus není v jeho filmech pohlíženo pozitivně a Keeseey předkládá teorii,⁴¹ že právě filmovou formou se režisér snaží podvědomě vyrovnat se svými problematickými postoji k ženám.

38 KEESEY, cit. 37. Kapitola: Introduction: Humility/Megalomania.

39 Tamtéž

40 Tamtéž, Kapitola: Introduction: Feminism/Misogyny.

41 Tamtéž

3.3. Elizabeth Short

Narativ díla je zároveň centrálně založený na skutečném případě záhadné smrti Elizabeth Short neboli Černé Dahlie, jenž se udál roku 1947. Její znetvořené tělo bylo nalezeno na nevyužité parcele a vražda se rychle stal mediální senzací a dodnes je jednou z nejznámějších nevyřešených vražd spáchaných na území USA. Přestože se Ellroy narodil až rok poté, případ ho významně inspiračně ovlivnil a právě román *Černá Dahlia* byl jeho průlomovým dílem startující sérii knih z prostředí Los Angeles, které na sebe chronologicky navazují, *L.A. kvartet*.⁴²

Elizabeth Short byla objevena patnáctého ledna 1947 na prázdném pozemku na pomezí 39th Street a Norton Avenue. Její tělo bylo rozřezáno v pase a bylo z velké části zmrzačeno, pravé prso částečně odděleno a ústa vyřezaná do takzvaného Glasgowského úsměvu. Jelikož jako první na cestu dorazila média, bylo místo činu znečištěno ještě před příjezdem policie. Bylo jasné, že díky nepřítomnosti krve a očividné manipulaci s tělem, byl čin spáchán na jiném místě a Elizabeth přepravena na místo posmrtně.⁴³

Tělo bylo identifikováno jako Elizabeth Short, mladá aspirující herečka původem z Bostonu, díky existujícím policejním záznamům z roku 1943, kdy byla zatčena za nezletilé užití alkoholu. Avšak i přes velké nasazení policejních sborů i zapojení veřejnosti, vraha se nikdy nepodařilo dopadnout a do jara byla policie nucena případ odložit kvůli nedostatku nových důkazů a velkému množství falešných přiznání.⁴⁴

Přezdívka Černá Dahlia jí byla přiděleno posmrtně, a to tiskem, který se dozvěděl o její zálibě v černých oděvech. Jméno bylo odvozeno od filmu *Modrá Dahlia* z natočeného Georgem Marshalllem v předešlém roce.⁴⁵ Následující roky o případu vznikla řada filmů a publikací jak dokumentárních, tak fikčních. Například se její postava krátce objevila v dílech seriálu *American Horror Story*, biografickém krimi snímku *Who Is the Black Dahlia?* (1975), nebo hororu *The Black Dahlia Haunting* (2013).

42 Série knihy obsahuje: *The Black Dahlia*, *The Big Nowhere*, *L.A. Confidential* a *White Jazz*.

43 KORZIK, Morgan. *The Black Dahlia*. *The Black Dahlia* [online]. 2016 [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: <http://blackdahlia.web.unc.edu/the-crime-scene/>

44 *The Black Dahlia*. *FBI* [online]. [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: <https://www.fbi.gov/history/famous-cases/the-black-dahlia>

45 Tamtéž

4. Narativ a transfer

Následující kapitoly se budou týkat samotné analýzy literárního textu a filmové adaptace. Narativ a transfer se zabývá základními body fabule a distribučními funkcemi knižní předlohy s adaptací a postupně je porovná v místech, kde se rozcházejí. Transfer se také zabývá prvky jako funkce postav v příběhu nebo katalyzátory, které doplňují fikční svět a doprovázejí kardinální funkce.

4.1. Narativní struktura knihy

Knih samotná je rozdělena na prolog, čtyři části chronologicky jdoucí po sobě chronologicky a Ellroyovo závěrečné slovo. Prolog ustanovuje fiktivního autora textu Buckyho „Dwighta“ Bleichert, který čtenáře zasazuje do děje a v retrospektivní perspektivě se ohlíží za případem Černé Dahlie, jenž významně ovlivnil jeho život a i jeho partnera. Celý text uvozuje jako své memoáry, a přestože je kniha psána v retrospektivním rámci, události jsou vystaveny chronologicky. Prolog samotný dále pokračuje líčením prvního setkání Buckyho a Leeho Blancharda při rasově motivovaných nepokojích roku 1943 ve městě a příběh skoky v čase pokračuje až do listopadu roku 1949.

V první části pojmenované Fire and Ice (Oheň a led) Bleichert zpočátku pracuje jako strážník, když se mu naskytne příležitost boxerského zápasu s Blanchardem pod pseudonymy Mr. Fire (Pan Oheň) a Mr. Ice (Pan Led), jehož výsledek mu pomůže k přijetí do kriminálního sboru. Celá část má roli ustanovení hlavních a vedlejších postav, jakou jsou členové policejního týmu, Leeho partnerka Kay Lake nebo Bleichertův otec, zobrazení jejich charakterů a vzájemných vztahů mezi nimi. Během této části Bucky a Lee pomáhají zatýkat hledané zločince a zároveň se ustanovují jako partneři a přátelé. V průběhu pátrání po Junioru Nashovi, se dostávají do přestřelky a zabíjí tři muže, z nichž jednoho, Baxtera Finche, Lee znal osobně, což ho viditelně psychicky poznamenává.

Druhá a nejdelší část s názvem 39th and Norton, což je označení samotné oblasti, kde bylo nalezeno tělo. Bucky a Lee stále hledají recidivistu Nashe a během pátrání, když prohledávají garáž pronajatou na jeho jméno, se dostávají k místu

nelezení těla Elizabeth Short. Hned začíná být evidentní, že Leeho případ zaujal (z osobních důvodů. Na začátku této části se přiznává Bucky, že jeho mladší sestra Laurie zmizela beze stopy, když ji měl hlídat.) až do té míry, že ignoruje jejich ostatní povinnosti a začíná nadužívat Benzedrin. Ve stejné době má také dojít k plánovanému propuštění Bobbyho DeWitta, kterého Kay a Lee pomohli zatknout. Blanchard přesvědčuje Bleichertu aby se podíleli na vyšetřování i přes Buckyho počáteční pochyby a celkovou nechuť nad zanecháním pátrání po Nashi Juniorovi.

Následuje série výslechů možných svědků a podezřelých. Během toho se dozvídají o pravděpodobném spojení Elizabeth s losangeleskou lesbickou komunitou. Při vyšetřování jednoho z lesbických barů si Bucky všimne podezřelého chování návštěvnice, Madeleine Sprague, která mu ihned zaimponuje. Ukáže se, že Lee nelegálně schraňuje kopie důkazů u sebe doma. Po konfrontaci s Kay Bucky naváže kontakt s Madeleine, která mu nabídne pohlavní styk, aby nebyla zmíněna v policejní zprávě. Při večeři se setkává s její rodinou, otcem Emettem, matkou Ramonou a mladší sestrou Marthou.

Během výslechu hledané Elizabethiny přítelkyně Lorny, najdou pásku s pornografickým filmem, na kterém obě figurují. Zmíněné video Leeho očividně rozruší a po loupežném přepadení spáchaném Nashem Juniorem, Blanchard záhadně zmizí v den předpokládaného propuštění Bobbyho De Witta. Toho najdou v Tijuane, stejném městě, ve kterém byl naposledy viděn Blanchard, a De Witt je později zabit.

Po této události žádá Dwight o stažení z případu, je ale předem jasné, že bude zamítnut, je tedy nucen pokračovat s pátráním. Během sexu s Madeleine si začíná představovat Elizabeth místo ní. Případ samotný postupně začíná vychlázet. Bucky odjíždí vyslechnout tři případné podezřelé s kolegou Johnym Vogelem, když ale nedovolí, aby jednoho z nich Vogel umučil, je stažen z případu, degradován zpět na funkci pochůzkáře a začne žít s Kay. Po čase si ale uvědomí nejasnosti ohledně výslechu, jehož byl svědkem, a získává důkazy, že Johny a jeho otec Fritz skrývali důležité stopy ohledně vraždy, jelikož Johny se s Elizabeth setkal pár dnů před její smrtí.

Vogelovo zatčení mu vynese dvoutýdenní volno, během kterého se snaží vypátrat svého bývalého partnera Blancharda. Stopa ho zavede do malého

mexického městečka, kde Leeho najde mrtvého, zavražděného neznámými zločinci. Po tomto zjištění Bucky utíká zpět a bere si Kay za ženu. Avšak ještě před svatbou se mu Kay přiznává, že skutečným pachatelem loupeže, za kterou byl zatčen De Witt, byl Lee a že Baxter Finch Leeho vydíral, protože znal pravdu.

Ve třetí části, *Kay and Madeleine*, je Bucky převelen do forenzního oddělení. Během opravy koupelny skutečně Bleichert nachází schované peníze z loupeže, avšak se jich dobrovolně vzdává a spálí je. Do nového obratu ve vyšetřování uplynou téměř dva roky, kdy je povolán k sebevraždě magnáta Eldritche Chamberse se sídlem nedaleko od Spraguových a seznámí se s jeho manželkou. Bucky začíná z tohoto důvodu sledovat Madeleine, která se úmyslně převléká za Černou Dahlii během návštěv klubů a po pár měsících se odhodlá s ní znovu navázat vztah.

Čtvrtá část nesoucí název *Elizabeth* začíná jeden měsíc po skončení třetího dílu. Bucky tráví čas v Madeleinině sídle, což ho stojí rozpad vztahu s Kay, jež ho opouští. Bleichert se tedy rozhodne bydlet v motelovém pokoji, který Lee dříve vyhradil pro sbírku důkazů týkajících se Elizabethiny smrti. Poté odlétá do Bostonu, aby vyzpovídal Bettiny známé. Díky tomu se mu podaří zjistit všechny zbývající události předcházející její smrti. Nález místa činu v opuštěném domě vedou opět k rodině Spragueových, díky čemuž je Bleichert nucen k intervenci. Emett a Madeleine označí za vraha Georgieho, přítele Emetta a správce jejich nemovitostí. Bucky ho konfrontuje a po krátkém střetu ho zastřelí.

Případ je zdánlivě ukončen, pochybnosti však zůstávají. Díky vystavené stvrzence malby *Muže, který se směje* v sídle Chambersových, dokáže odvodit, že skutečným vrahem byla Ramona Sprague a ostatní členové rodiny ji kryli. Přesto ji policii nevydává a místo toho zatýká Madeleine za vraždu Blancharda, který vydíral jejího otce. Kvůli Buckyho vztahu s obviněnou je propuštěn ze služby. Když zjistí, že Kay je těhotná, prodává dům a odjíždí za ní, opouštějíc Los Angeles.

Ellroyova kniha je postavena na juxtapozicích a kontrastech, jak už napovídají samotné názvy částí (*Oheň a led*, *Madeleine a Kay*, *Madeleine a Elizabeth*). Bucky se od počátečního odporu k vyšetřování případu postupně propadá do stejné posedlosti, kterou disponoval Lee, a to až do takové míry, kdy si představuje místo svých milenek Černou Dahlii. I Madeleine ztvárňuje symbolickou

posedlost případem, jelikož je podobná oběti. Poslední část, Elizabeth, znázorňuje obě roviny spojené do jedné a Bucky se nechává svou posedlostí ovládnout docela, což mu pomáhá nalézt novou perspektivu důležitou k vyřešení případu a dává možnost vyrovnání se s touto kapitolou jeho života.

4.2. Narativní struktura filmu

Přestože základ narativu ve filmu zůstává stejný, scénář se nevyhnul změnám ve struktuře a událostech, zejména kvůli komplexní skladbě knihy. Například jednou z největších obměn je narativní linie pohřešovaného Leeho v Mexiku, která je kompletně vypuštěna a nahrazena kratší stavbou, avšak s podobným rozuzlením. Dalším výraznou odchylkou je závěr samotný. De Palma nechává Buckyho konfrontovat Ramonu ve společné scéně s Madeleine a Emettem. Stejně tak jako v knize se potrestání nedočká, ale místo toho se rozhodne vzít si život. V knize bylo naznačeno, že byla smrtelně nemocná. Také zabití Madeleine Buckyem zanechává hořko-sladký konec, ne zcela odlišný od knižní předlohy.

Film v porovnání s knihou nemá žádné jednoznačné dělení na části. Úvodní scéna představuje divákům hlavní postavu Buckyho Bleicherta, který se připravuje na boxerský zápas s Leem Blanchardem a pomocí voice-overu se obrací k divákům. Poté se retrospektivní perspektivou přesouvá k Los Angeleským nepokojům, při nichž potkává svého budoucího protivníka boxerského klání a kolegu. Narativ se poté přesouvá zpět do přítomnosti a Bucky je odchází do ringu, záměrně prohrává, a přesto je přijat do kriminálního sboru.

Po několika měsících partneři dostávají za úkol zajmout zločince na útěku, Nashe Juniora. Během sledování jeho možné lokace se dostávají do přestřelky. Naproti tomuto místu probíhá policejní ohledávání právě nalezeného těla Elizabeth Short. Na první pohled je hned jasné, že si Lee případ bere osobně a společně s Buckyem se začnou podílet na vyšetřování. Po příjezdu domů se Bleichert dozvídá od Kay o identitě Bobbyho De Witta, kterého mají brzy propustit.

Případ Černé Dahlie se stává brzy mediálně populárním, což přispívá ještě k většímu stresovému vypětí Blancharda a jeho zhoršení vztahu s Kay. Po zjištění, že Elizabeth společně s patnáctiletou Lornou Mertz pravděpodobně navštěvovali lesbické bary, Dwight začne vyšetřovat stopu sám, během čehož potká i dceru

bohatého magnáta Madeleine Linscott, která je Dahlii podobná. Vyzpovídá ji a pár naváže vztah, aby nebyla zmíněna v hlášení.

Po nalezení Lorny získají vodítko v podobě pornografického snímku, ve kterém Lorna a Elizabeth figurují, což očividně Lee špatně nese a po hádce s Buckyem zmizí. Kay poté řekne Buckyemu o Laurie, Blanchardově sestře, a že Lee odjel sledovat De Witta. Bucky odjíždí za ním, ale Lee je zabit neznámým pachatelem. Bucky a Kay naváží vztah a začnou spolu žít. Bucky během oprav koupelny najde peníze z bankovní loupeže, ze které byl obviněn De Witt a zjišťuje, že přestřelka, ve které oba partneři figurovali, byla nastražena Leem. Kvůli tomu se vrací zpět k Madeleine.

Podobně jako Blanchard začne být Dwight posedlý případem a uvědomuje si zásadní informaci. Lornino a Elizabetino video bylo natočeno v Linscottově ateliéru a skutečně tak nachází místo činu. Odjede konfrontovat Madeleine a jejího otce, kde zjišťuje, že Elizabeth zabila její matka, Ramona Linscott, která na ni žárlila, a společně s jejím bývalým milencem Georgiem se zbavili těla. Následně se po svém přiznání zabije.

Zdánlivě se zdá, že je případ vyřešen, avšak Bucky se dozvídá, že Linscottovi stáli i za smrtí jeho kolegy. Jmenovitě Madeleine, která ho s pomocí svého genetického otce Georgieho zavraždila. Bleichert ji zastřelí v motelovém pokoji, vrací se zpět ke Kay a symbolicky zanechává Černou Dahlii v minulosti.

4.3. Transfer narativních funkcí

Film zachovává většinu základních bodů děje, avšak prezentuje je odlišným způsobem než kniha a nezanechává původní sled událostí a prostorů. Pro srovnání nejprve vypíši kardinální funkce předlohy a poté je porovnam s knihou.

4.3.1. Hlavní kardinální funkce

Knih:

- (1) Setkání Bleichert a Blancharda během nepokojů
- (2) Bucky prohrává boxerský zápas a dostává se k místu v detektivním sboru.
- (3) Přestřelka během pátrání po Nashi Juniorovi

- (4) Nález těla Elizabeth Short
- (5) Bucky zahajuje pátrání v lesbických barech a potkává Madeleine, se kterou naváže vztah.
- (6) Policie získává stopu v podobě porno filmu.
- (7) Blanchard zmizí do Mexika po hádce s Bleichertem.
- (8) De Witt je zabit.
- (9) Bucky nachází Leeho tělo.
- (10) Bucky poprvé uvidí portrét Muže, který se směje během vyšetřování sebevraždy.
- (11) Bucky odjíždí do Bostonu a získává nové důkazy.
- (12) Policie nachází místo činu.
- (13) Bucky konfrontuje Spragueovy, poté zabíjí Georgieho.
- (14) Získává nové důkazy a vyslýchá Ramonu.
- (15) Zjišťuje, že Lee vydíral Spragueovy a byl zabit Madeleine.
- (16) Zatýká Madeleine a sám je propuštěn z policejního sboru.

Výše sepsaný seznam je pouze výčtem kardinálních funkcí, bez nichž by vyústění příběhu probíhalo odlišně. Příběh samozřejmě disponuje i dalšími funkcemi, avšak ty jsou v porovnání s hlavními prvky odstaveny do pozadí jako katalyzátory. Vyjmutí méně důležitějších částí narativu nezmění podstatu příběhu. Tyto funkce pouze utvrzují fikční svět či dokreslují psychologii postav.

Film:

- (1f) Setkání Leeho a Buckyho
- (2f) Boxerský zápas
- (3f) Přestřelka
- (4f) Nález těla
- (5f) Setkání s Madeleine
- (6f) Je nalezena stopa v podobě porno filmu.
- (7f) Hádky Leeho a Buckyho
- (8f) Lee je zabit, Georgie umírá s ním.
- (9f) Bucky poprvé uvidí portrét Muže, který se směje a fotografii Georgieho v sídle

Linscottových.

(10f) Bucky nachází místo činu.

(11f) Bucky konfrontuje Linscotta a Madeleine.

(12f) Ramona se přiznává k vraždě a zabíjí se.

(13f) Bucky si uvědomí, že Lee vydíral Linscottovy.

(14f) Bucky zabíjí Madeleine.

Srovnání:

Filmová adaptace, oproti své předloze, nejprve uvádí diváka do děje záběrem na Buckyho připravující se ho na boxerské utkání s Blanchardem a ve flashbackovém sledu dvanácti minut nastiňuje události tomu předcházející, které začínají od losangeleských nepokojů roku 1943. Už tady dochází k prvnímu rozdílu s původním textem, jelikož ačkoli jsou obě díla rámovány retrospektivně vypravěčem Buckym (ich forma v knize, voice-over ve filmu) a využitý vypravěčský mód (podoba memoárů) sám o sobě vykazuje známky retrospektivy, úvodní vzpomínková sekvence v adaptaci narušuje celkovou chronologičnost příběhu.

(3) K přestřelce vedoucí ke smrti Baxtera Finche dochází i ve filmu, avšak za jiných událostí a v jiné lokaci.

(4f) Nález těla je v adaptaci úzce spojený s (3f), jelikož oba body se odehrávají krátce po sobě a ve stejném prostředí, tedy přímo naproti budově, ve které došlo ke zmíněné přestřelce, zatímco kniha oba body odděluje jak časově tak prostorově.

(5) Během jejich prvního setkání Bucky neustále připomíná, jak moc je Madeleine podobná Elizabeth, což hraje důležitou roli v deskripci Bleichertova postupného propadu posedlostí případem. Adaptace tento úhel nijak viditelně nezvýrazňuje, kromě stejného účesu je na její vzhled je pouze párkrát verbálně poukázáno.

(6) Podobné s adaptací, avšak film kompletně vynechává mexickou lokaci.

(7) Bucky sice neví přesnou lokaci Leeho, ale ten po jejich střetu nikdy město neopustil a později se dozvídá od Kay, že odjel konfrontovat De Witta.

Od této chvíle číslování kardinálních funkcí předlohy a adaptace spolu nekorespondují, tudíž budu vycházet ze seznamu narativních funkcí předlohy a

postupně je porovnávat s adaptací:

(8) je spojeno v adaptaci s (9), kdy je De Witt zabit Leem ještě, než ho Bucky stihne dohonit a jeho vražda se odehrává přímo před ním. Film změnil i lokaci na Los Angeles místo Mexika.

(10) Ve filmu se nejedná o portrét, který je stále (pravděpodobně) v Ramonině držení, ale o stejnojmenný snímek, který Bucky viděl v kině společně s Leem a Kay ještě před bodem (3f) a který stejně tak jako portrét je inspirovaný stejnojmenným románem Victora Huga. Následně mu tento fakt pomáhá identifikovat místo činu v (10f) díky využitým kulisám. V předloze kulisy filmu mají také důležitou roli, avšak se nejedná o stejný snímek a nepomáhají určení lokace, ale pouze spojení Spragueových s vraždou.

(11) Ve filmu kompletně vypuštěno.

(12) Místo činu je v adaptaci nalezeno Buckym samotným, díky bodu (9f).

(13) Georgie umírá už během (8f), kdy spolu s Leem spadne a roztříští si lebku. De Palma také spojuje (13) s (14) dohromady, jelikož Ramona se ve stejné scéně sama hystericky přiznává k vraždě a následně se zabije.

(15) Na toto zjištění původně přijde díky Madeleinině mladší sestře Martě, která osobně zavolala Blanchardovi, aby očernila její jméno. Ve filmu si Bucky spojení s Blanchardovou smrtí a Spragueovými/Linscottovými uvědomí pomocí krabiček sirek s názvem baru a Madeleininým jménem, které před časem svému partnerovi půjčil.

(16) Madeleine je v adaptaci zastřelena v motelu, když si Bucky uvědomí, že s pomocí Georgieho zabila jeho kolegu, zatímco v předloze je zatčena a poté odsouzena k pobytu v psychiatrické léčebně, jelikož byla uznána jako psychicky nesvéprávná a Bleichert je nucen svou policejní kariéru ukončit.

Adaptace sice tedy zachovává většinu hlavních funkcí, často jsou však některé z nich propojeny v rámci jedné scény, zvláště pokud mezi body v předloze uplyne větší časová prodleva. To je zapříčiněno potřebou filmového média pro zkrácení a zhuštění narativu. Snímek také ze stejného důvodu vynechává veškeré scény odehrávající se v lokacích nacházející se mimo Los Angeles, a nebo, pokud

se jedná o kardinální funkce, je lokace scén přenesena zpět do města.

4.3.2. Postavy

Funkce postav převážně vychází z funkcí klasického noirového žánru jako jsou detektiv, příslušník policejního sboru, *femme fatale* a *femme attrapée*. Z tohoto důvodu se společně s Proppovou analýzou funkcí řídím také noirovou typologií postav, jelikož *Morfologie pohádky* dostatečně nezohledňuje rozdílné ženské charaktery.

Bucky Bleichert

Buckyho charakter a jeho funkce v narativu korespondují s knižní předlohou. Bleichert je *hrdinou* a zároveň fiktivním vypravěčem jak knihy, tak filmu. Sám Ellroy přiznává, že se stylizoval do jeho role a Bleichert přebírá některé jeho fyzické prvky a charakteristiku.⁴⁶ Avšak Bucky není pouze alter ego Ellroye, ale má i svůj vlastní charakter a neexistuje pouze kvůli touze autora se anonymně zasadit do příběhu.

Jako člen policejního sboru a hlavní hrdina je jeho funkce v příběhu, jak předlohy, tak adaptace vyřešit hlavní narativní otázku, v případě Černé Dahlie vypátrat vraha. Bleichertův charakter, podobně jako ostatní postavy, není zcela morálně jednoznačný. Přestože je původně formován touhou o povýšení, kariéra pro něj není nejdůležitější. Stejně tak během vyšetřování neváhá kvůli Madeleine potírat důkazy a lhát během svých hlášení (a poté i své chyby napravit i přes možné následky). Ve filmové adaptaci před jeho zápasem s Blanchardem dokonce osobně přiznává, že hrdinou má být Lee a je ochoten kvůli němu ustoupit do ústraní, přestože se předem ujistí, že prohra nepřijde vniveč.

Lee Blanchard

Jako Buckyho kolega je Blanchard v knize symbolem vyššího postavení, k němuž dopomohl Bleichertovi, tedy zastává funkci *dárce* dle Proppovy terminologie. Avšak ztráta Leeho znamená i ztrátu pozice ve sboru. V jistém slova

46 ELLROY, James. *The Black Dahlia*. New York: Grand Central Publishing, 2006. Str. 368. ISBN 978-0-446-61812-0.

smyslu Bucky později přebírá jeho roli v schématu vyšetřování, kdy se, stejně jako Lee, stává posedlým Elizabethinou smrtí (i když z jiných důvodů). Film v porovnání s předlohou tento úhel z velké části nezohledňuje a Bucky pokračuje v případu převážně jen z úcty k Blanchardovu odkazu a pocitu povinnosti, přestože jím byl klamán už od počátku jejich partnerství.

Dalším prvkem, který se v adaptaci nezachoval, je způsob, jakým umírá. Ve filmu je zabit, když mu Madeleine podřízne hrdlo a poté ho usmrtí pád z výšky. V předloze je také zavražděn Madeleine, avšak Bleichert nachází jeho tělo až později v anonymním hrobě a podotýká, že se „usmíval jako Dahlia.“⁴⁷ Věta naznačuje, že v předloze, stejně jako Dahlii, mu byl vyřezán takzvaný Glasgowský úsměv.

Stejně jako Bucky vykazuje Lee určitou podobnost s Ellroyem, konkrétně v nadužívání léků nebo ztrátou rodinného příslušníka v mládí. Právě kvůli smrti mladší sestry začíná být posedlý případem, jelikož Elizabeth slouží jako náhrada za ztracenou rodinnou vazbu.

Kay Lake

Kay podobně jak v předloze, tak ve filmu zachovává funkci „ženy utěšitelky“⁴⁸, neboli podle Jans Wager, *femme attrapée*, která „stojí jako protiklad *femme fatale* a nabízí pochopení a spásu namísto svádění a destrukce.“⁴⁹ Zároveň je také spjata s racionálním uvažováním, kdy pomáhá Buckymu a Leemu a zároveň jim vyčítá jejich obsesi případem. Vznesené námitky však nejsou vyslyšeny.

Avšak v porovnání s klasickou charakterizací *femme attrapée* Kay není v příběhu zobrazena jako perfektně čistá a pasivní žena, protože společně s Leem sdílí poskvřenou minulost a neváhá si stát za svým či zpřerhat vazby, pokud se cítí zrazena. Její charakterizace a funkce v adaptaci se v tomto i dalších aspektech neodlišují od předlohy.

Madeleine Sprague/Linscott

Jak v předloze, tak v adaptaci se v postavě Madeleine se mísí klasický

47 Tamtéž, str. 250.

48 BEBÁROVÁ, Jana a Milan HAIN. Žena ve filmu noir. *25fps* [online]. 2008 [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2008/zena-ve-filmu-noir/>

49 WAGER, Jans B. *Dames in the Driver's Seat: Rereading Film Noir*. USA. University of Texas Press, 2005. str.45. ISBN 0-292-70966-8.

charakter *femme fatale*, která maže rozdíly mezi Bleichertovou racionalitou a latentním sexuálním chtíčem po mrtvé ženě. Během celého textu probíhá vnitřní souboj Buckyho mezi Madeleine, symbolizující čistý pud, a Kay, značící racionalitu a uzemněnost. Ve filmu je jejich kontrast ještě více zvýrazněn využitou barevnou paletou kostýmů, líčením a osvětlením. Jedním z hlavních rozdílů mezi adaptací a předlohou je změna Madeleinina příjmení a tím pádem celé její rodiny ze Sprague na Linscott.

Madeleine jako femme-fatale

Femme fatale je často definována jako emancipovaná mysteriózní postava s pohnutou minulostí. Spolu s hrdinou jsou svázáni „narativem osudu a mohou pouze akceptovat kauzální zákon.“⁵⁰ Jejich osudové spojení podle Elisabeth Bronfen často začíná „láskou na první pohled“⁵¹ a hrdinovi slouží k uspokojení jeho sexuálních tužeb a bludů. Ty se nesnaží nijak potlačit, ale naopak je ještě více kultivuje.

V obou případech zpracování narativu Madeleine funkci *femme fatale* skutečně splňuje. Podporuje Buckyho, který se jí přiznává, že si v ní ve své pomatenosti často představuje Elizabeth. Ona sama si je toho vědoma a své podobnosti, přestože jen pouze povrchové, využívá během svádění jak hlavního hrdiny, tak i ostatních osob ve snaze se jí vyrovnat. Setkání Buckyho a Madeleine probíhají převážně jen v nočních hodinách jako symbol její temné strany.

Bronfen také poukazuje na fakt, že *femme fatale* si je vědoma vlastní smrtelnosti a snaží se odtrhnout od neuspokojivého rodinného života.⁵² Madeleine na smrtelnost ohled nebere. Ve filmu, přestože umírá rukou Bleicherta, se ještě před tím úmyslně Buckymu vysmívá, když ji konfrontuje, a k rodině se vědomě připoutává svým vztahem k nevlastnímu otci. Předloha naopak fatálního konce nevyužívá a Madeleine odchází bez důsledného trestu.

Policejní sbor

Pravděpodobně největší změnu v adaptaci prodělalo ztvárnění policejního sboru. Některé postavy z knihy jsou zcela vypuštěny, nebo pouze krátce zmíněny bez prokreslené psychologie, motivace, či časté interakce s hlavními postavami.

50 BRONFEN, Elisabeth. Negotiations of Tragic Desire. *New Literary History*. The Johns Hopkins University Press, 2004, 35(1). str. 106.

51 Tamtéž, str. 105.

52 Tamtéž str. 106.

Existují pouze pro dokreslení prostředí a k předávání informací divákovi.

Russ Millard

Russ je představen jako otcovský typ pro Buckyho, který ho i tak často popisuje, zejména ke konci knihy. Stejně jako Bucky a Lee se Millard postupně stává posedlý případem, a to až do takové míry, že slibuje Elizabeth dopadení jejího vraha.

Naproti tomu ho adaptace zobrazuje jako jednoho z hlavních velitelů oddělení s funkcí předávat informace Buckymu a tím současně i divákovi. Oproti předloze je jeho funkce v narativu adaptace značně omezena, přesto to, co je zachováno koresponduje s knihou a jeho funkce *pomocníka* a „zповědníka“ (jak ho označuje ve snímku Bucky) zůstává.

Fritz a Johnny Vogel, Ellis Loew

V příběhu existují, aby ukázali záporný prvek zákona a jeho stinné stránky. Během narativu jako jedni ze škůdců vystupují psychickým nátlakem proti Buckymu a zároveň i Leemu, přestože on samotný se do konfliktu převážně nepřidává, protože spor eskaluje, až po jeho smrti. Loew a Vogelovi, kteří jsou jeho podřízení, neustále Buckyho vyzývají a zkoušejí. Konflikt končí Bleichertovým degradováním z kriminálního oddělení zpět na původní funkci pochůzkáře.

Adaptace sice tyto postavy ustanovuje také, avšak jejich narativní linii kompletně vynechává. Převážně kvůli vypuštění Buckyho narativních linií, ve kterých primárně figurují, tudíž jejich důležitost v příběhu výrazně ubírá na váze a De Palmovi umožňují omezit čas, který by byl potřebný pro jejich charakterizaci, jelikož doba, kdy figurují na plátně, je zdatelně zkrácena. Podobně adaptace pracuje i s postavou Millarda, ten však vzhledem k jeho funkci rádce zaujímá důležitější roli v narativu.

Funkce ostatních postav jako Ramony, Emetta nebo Marthy a jejich charakteristika v adaptaci buď koresponduje s předlohou, nebo se výrazně neodlišuje. Emmett zůstává nepotrestán a Ramona umírá, přestože v předloze je smrt pouze naznačena kvůli její nemoci. Dále například Buckyho otec zastává podobnou

funkci jak v předloze, tak v adaptaci, ve kterých Bleichertovi znemožňuje kariérní růst, teprve až po jeho odsunutí do pečovatelského domova je Buckymu umožněno povýšení. Adaptace přesto jejich vztah vykresluje v pozitivnějším světle než kniha, v níž otcí vyčítá matčinu smrt a jeho německý původ.

Funkce postav jsou tedy převážně zachovány s výjimkou Madeleine, jejíž potrestání nepřichází ve formě zatčení a následné hospitalizace v psychiatrické léčebně, ale ve formě smrti. A naopak Bleichert zůstává nepotrestán za své prohřešky, kdy záměrně zatajoval důkazy důležité pro případ. Russ Millard stále figuruje jako pomocník a Loew jako antagonistický nadřízený, přestože on a Vogelové jsou z narativu z velké části vypuštěni.

4.3.3. Modifikace během transferu

Adaptace využívá modifikaci v případě méně důležitých funkcí, které lze pozměnit, aniž by se kompletně změnil závěr narativu, jelikož pouze slouží k jeho rozvinutí či doplnění. McFarlane tyto body označuje jako: „šedá místa, která nejsou tak jasně vymezena jako kardinální funkce“⁵³ Jedná se tedy především o katalyzátory, jež slouží k ozvláštňení fikčního světa.

Časová linie

Již z výše zmíněného výčtu narativních bodů je jasné, že De Palma pozměnil či spojil dohromady některé kardinální funkce figurující v knize za účelem kondenzace narativu, avšak většina základních bodů se drží knižní předlohy. Jednou z nejzásadnějších změn (kromě vynechaných vedlejších dějových linií a některých hlavních funkcí příběhu) je tedy upravená časová struktura, která vyplývá ze spojení určitých funkcí.

Příběh předlohy se s několika měsíčními či ročními skoky původně odehrává v celkovém rozsahu sedmi roků. Začíná s nepokoji v roce 1943 a končí v listopadu 1949. Období přitom pokrývá i části vedlejší dějové linie, které byly vypuštěny z adaptace. Časový rozsah příběhu adaptace je tedy zkrácen na minimálně tři měsíce, přesný rozsah však nelze určit, protože De Palma z velké většiny nevyužívá informanty, které by poukázaly na exaktní dobu příběhu. Ve snímku se vyskytují

53 MCFARLANE. cit. 11, str.79.

pouze tři: cedule během oslav Nového roku, týdenní lhůta stanovená Buckym, během které má také být propuštěn De Witt, a ustanovení listopadu jako začátku jejich partnerství. To má za následek, že se na celý film dá nazírat s minimálním odstupem několika měsíců v překlenu roku 1946 na 1947. Kratší časová prodleva pomáhá kondenzaci příběhu bez příliš zhuštěného děje a zároveň dlouhých pauz mezi body kardinálních funkcí.

Záznamy Bettiných kamerových zkoušek

Jedním z dalších výrazných modifikací během transferu jsou přidané scény, které se v předloze nevyskytovaly. Slouží tedy jako katalyzátor, avšak pouze narativu filmové adaptace.

De Palma snímek postupně prokládá scénami kamerových zkoušek Elizabeth Short, které Bucky sleduje na policejní stanici v relativní samotě. Krátké scény jsou často v polodetailu a soustřeďují se pouze na Elizabeth samotnou s postavou režiséra mimo záběr. Postupně eskalují spolu s dějem filmu a poukazují na Buckyho momentální psychické rozpoložení a jeho prohlubující se vztah k Elizabeth.

První scéna z kamerové zkoušky se odehrává po výsledku Elizabethiny spolubydlící, která poskytne důležitou stopu ve vyšetřování. Betty se tváří nadějně ve snaze získat svou vysněnou roli. Stejně tak i Bleichertovi se díky dalšímu pokroku v případě dostává satisfakce nad vykonanou prací. Přestože Bucky v promítací místnosti není sám, kamera se postupně soustředí pouze na něho, čím vytváří až intimní atmosféru.

Druhá nastupuje po sexu s Madeleine. Na Elizabeth je zde nahlíženo primárně jako na sexuální objekt jak kameramanem/režisérem zkoušek, tak Buckym samotným. Scéna se odehrává po první noci strávené s Madeleine a obě postavy jsou takto dány do přímého spojení s Bleichertovými sexuálními pudy.

Třetí se odehrává po Leeho smrti. Poté, co je Bleichert přímým svědkem smrti svého kolegy a přítele je zmožen smutkem. Stejně tak i Elizabeth truchlí nad smrtí svého fiktivního snoubence.

Přestože všechny tři videa jsou velmi pravděpodobně zhlédnuty v jiném časovém kontextu, než který je stanoven filmem, postavení jednotlivých scén z

kamerových zkoušek po výše zmíněných událostech je ještě více zvýrazňují. Zároveň fakt, že postava Bleicherta společně s divákem působí i jako anonymní režisér/kameraman (kterému hlas propůjčil sám De Palma) všech zkoušek, přidává scénám na nádechu voyeurismu a intimity.

Co se týče modifikace katalyzátorů, De Palma v průběhu celé adaptace převážně zanechává jejich původní podobu, pokud nejsou vynechané zcela, jako například svatba Buckyho a Kay, jeho přeložení k forenznímu oddělení a podobně, aby zkrátil časovou linii příběhu. Převážně se tedy jedná o vynechané pasáže, avšak v případě Elizabethiných kamerových zkoušek se jedná o přidání prvek nevyskytující se v předloze. Tyto scény prostupují celým filmem a čtení jejich atmosféry je umocněno Buckyho emocemi a událostmi předcházející jednotlivé scény.

5. Enunciace a adaptace

V případě vlastní adaptace je De Palma nucen využít prvky specifické pro vizuální médium, aby zpřístupnil divákovi funkce, které nepodléhají transferu, ale adaptačnímu procesu. De Palma využívá kulisy stylizované do podoby Los Angeles čtyřicátých let vytvořené v bulharské natáčecí lokaci, umělé osvětlení pro vytvoření noirového prostředí, klidnou jazzovou neodiegetickou hudbou a další prvky, které budou popsány v následujících podkapitolách. Kapitola se už tedy nezabývá narativními funkcemi, ale primárně vlastními indiciemi a kódy obsaženými ve filmovém záběru.

5.1. Osoba vypravěče

Kniha

Román ustanovuje Buckyho jako postavu vypravěče a celý text je napsán z jeho perspektivy v ich-formě, tedy ve vysoce osobním stylu první osoby čísla jednotného. Ellroy je díky této formě je schopen nechat Bleicherta reagovat na události svým niterním monologem bezprostředně a bez nutnosti neosobního popisu či ho nechat vstoupit do dialogu, nebo monologu.

Jako vypravěč se Bucky ustanovuje během prologu a zároveň také pokládá základní premisu narativu, tedy příběhu vyšetřování vraždy Černé Dahlie a také zdůvodňuje vznik následujícího textu. Jeho všudypřítomnost v narativu čtenáři poskytuje komplexnější vhled do psychologie postavy, avšak zároveň text zabarvuje subjektivitou a omezenou mírou informací o celkovém dění.

Film

Film v adaptačním procesu využívá obvyklý postup pro znázornění vypravěče, který je přítomný v příběhu, čímž je voice-over jako doprovázející hlas. Přestože filmové médium samo o sobě nedokáže transferovat podobná specifika literárního média, voice-over je jeden z nejpříbuznějších a nejpoužívanějších prvků, jakým lze efektu docílit. Bucky díky vlastní naraci vystupuje z příběhu, kterého je součástí, provází diváka dějem a myšlenkovými pochody pomocí svého niterního monologu a slouží jako pomoc pro orientaci v komplexním, často chaotickém, narativu.

Ovšem jako vypravěč v porovnání s knihou není jeho všudypřítomnost tak silně znázorněna, přestože figuruje ve všech scénách, a jako vypravěč vystupuje z pozadí pouze v určitých momentech, aby okomentoval dění na plátně a vysvětlil spojitosti, které na první pohled nemusí být divákovi jasné.

V předloze Bleichert odůvodňuje vznik svých pamětí slovy: „A jelikož ji dost dlužím [Dahlí] a jsem jediný, kdo zná celý příběh, pustil jsem se do psaní těchto memoárů.“⁵⁴ Tímto také nás utvrzuje, že jako vypravěč už předem zná veškeré okolnosti a důsledky. V adaptaci se jeho pohled značně odlišuje. Prvně uvádí diváky do děje před začátkem boxerského utkání a vrací se ve vzpomínkách prvního setkání s Leem. Komentáře mají spíše podle mého názoru charakteristiku deníkového záznamu psaného ze dne na den než pamětí. Z toho důvodu, i přestože technicky vzato vstupuje do děje retrospektivně, jeho náhled na příběh vyznívá značně omezeněji než v předloze.

5.2. Kódy

Kódy se rozumí prvky ve filmu, které obsahují určitý význam, a tudíž pomáhají přenést elementy specifické pro literaturu na filmové plátno. Například přechody mezi záběry a scénami mohou rozlišit chronologické či retrospektivní časovou strukturu. McFarlane také poznamenává, že určité významy, které jsou přiřazeny k specifickým kódům, nemusí být využity stejným způsobem.⁵⁵ Adaptace v případě Černé Dahlie využívá další vizuální a zvukové kódy specifické pro film noir, jako jsou výrazné stíny, využití voice-overu nebo nepřirozené úhly kamery, a nesnaží napodobit pouze styl předlohy.

5.2.1. Kinematografické kódy

Kinematografickými kódy se rozumí práce kamery a část post-produkčních úprav jako je střih a členění záběrů, jejichž časté využívání v určitém kontextu dalo vzniku novému významu propojení. Z toho důvodu se podkapitola zabývá především filmem samotným a prvky, které by se daly považovat za integrální funkce.

54 ELLROY. cit. 46, str.3.

55 MCFARLANE. cit. 11, Str.28.

a) *Vztahy mezi záběry*

Záběr je brán jako „nejmenší dynamická jednotka filmu“⁵⁶ a společně s obrazovým okénkem, které je „nejmenší statickou jednotkou filmu,“⁵⁷ je lze podle lingvistické analogie Jerzy Płażewskiho pokládat za slova a věty filmové řeči. Avšak Płażewskiho zdůrazňuje, že toto dělení je pouze informativní, tudíž literární styl těmito prvky napodobit nelze kvůli odlišným sémantickým systémům.⁵⁸

De Palma v adaptaci využívá široké spektrum délky jednotlivých záběrů od několikaminutových záběrů z jeřábu v úvodu snímku nebo při objevení těla, po kratší momenty, nastupující převážně při dialogích nebo ve scénách s vysokou úrovní napětí. Celkové výstavbě filmu dominují relativně krátké záběry s ostrým střihem. V případě delších záběrů, kamera ve většině případů nezůstává statická, ale pomalým tempem sleduje postavy po prostoru mizanscény, či se k nim plynule přibližuje jako přechod z polodetailu, nebo amerického plánu na detail (právě polodetail a detail dominují většině snímku). Plynulý pohyb kamery zároveň ve filmu noir spíše „navozuje pocit napětí, než plynulost.“⁵⁹ Avšak délka záběru také závisí na rytmice potřebné pro specifické scény. Například záběry během boxerského utkání jsou prostřihávány svižným křížovým střihem, kamera střídavě zabírá Buckyho a Leeho, aby byla naznačena údernost a rychlost zápasu.

Z dalších možných stylů střihů se v adaptaci využívají také stíračky, prolínačky a zatmívačky. Prolínačky následují ostrý střih v počtu výskytu ve filmu, poté následují stíračky a zatmívačky. Tyto možné kombinace často signalizují větší časovou prodlevu mezi jednotlivými scénami nebo přechod do odlišného prostorového kontextu. Přesto pravidlo nelze aplikovat na celý snímek, jelikož tuto funkci zastupují i ostré střihy. Z tohoto důvodu lze říci, že speciální efekty střihů zastupují pouze efekt ozvláštňení a přiblížení se podobě starých noirových snímků. Například stíračky také značí plynutí času v rámci scény, aby se urychlil její průběh. Tuto sekvenci střihů lze vyzorovat během boxerského zápasu, kdy se jednotlivá kola prolínají se záběry na uvaděčku, nesoucí ceduli s číslem, a detaily na znepokojené či zaujaté postavy v hledišti. Avšak zmíněné užití není zdaleka

56 PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis. 1967. str. 9

57 Tamtéž

58 Tamtéž

59 HIRSCH. cit. 14, kapitola: The Crazy Mirror

pravidlem a přechody jsou převážně cíleně stylizovány k evokaci starší filmové nahrávky čtyřicátých let, tedy době, ve které se film odehrává.

Zajímavým způsobem se ve filmu pracuje se zatmívačkou, jež se objevuje během snímku pouze třikrát a v pouze jednom případě se nevyužívá jako spoj mezi záběry, ale spíše jako subjektivní prvek kamery. V momentu, kdy je Bucky napaden neznámým útočníkem a padá na zem, obraz postupně ztmavne s kruhovým vizuálním efektem symbolizujícím úder do hlavy a nastupující ztrátou vědomí vypravěče. Takovéto propojení záběrů naznačuje subjektivitu vypravěčského média a snahu přiblížit se módu předlohy.

Kromě momentu během Buckyho přepadení záběry a střihy nenahrazují autorský styl či další integrální funkce předlohy avšak slouží převážně pro žánrové účely filmu a umocnění pocitu sledování snímku z přechodu čtyřicátých a padesátých let díky užití stylizovaných střihových efektů.

b) Flashbacky

Flashbacky, neboli skoky do minulosti, jsou dalším výrazným aspektem, které film využívá pro vrstvení záběrů, avšak zároveň jimi narušuje jinak relativně chronologickou časovou linii. Film využívá jak vizuální, v případě opakování předešlých záběrů a scén, tak i zvukové, při kterých De Palma nechává rekapitulovat už řečené informace, aby kauzálně propojil právě flashbacky vizuální.

Jejich funkce ve filmu spočívá ve vysvětlení už dříve viděných scén tím, že poskytnou nový úhel a informace na danou událost. Výsledkem jsou sekvence krátkých scén odehrávající se v minulosti, které nejsou nijak barevně odlišené od zbytku ostatních záběrů krom využití prolínačky v převážné většině začátků sekvencí. Jediným způsobem identifikace flashbacků je buďto vypravěčův voice-over, nebo voice-over jedné z postav, vysvětlující danou situaci, a zvukové flashbacky, které upevňují záběry v minulosti.

Tímto způsobem se film vyrovnává s častými odkazy knihy na Buckyho náhlé myšlenkové skoky potřebných k vyřešení případu. V literárním textu lze informace dostatečně vysvětlit, aniž by se autor musel uchýlit k opakování předešlých scén. Jelikož snímek postrádá všudypřítomného vypravěče, flashbacky dopomáhá divákovi ke kompletnímu pochopení a propojení událostí, kterým by

pouhý verbální výčet nestačil.

c) Kamera a rámování obrazu

Přestože práce kamery je výrazným prvkem v celém filmu stejně jako záběry a stříhy, není převážně zpracována jako integrální funkce pro adaptační proces. Avšak v určitých momentech může navodit styl původní narace předlohy nebo zvýraznit rozdíly mezi postavami a jejich vzájemné vztahy.

Jednou z takových výjimek jsou občasné subjektivní záběry v první osobě, tedy z Buckyho pohledu. Například okamžiky během boxerského zápasu, kdy Lee útočí přímo na kameru, nebo scéna během návštěvy Linscottových, která se celá odehrává z pohledu Buckyho od momentu vstupu do sídla až do chvíle zasednutí k večeři. Tyto momenty slouží jako připomenutí vypravěčského módu v ich-formě a také jako ozvláštňení filmu.

De Palma rovněž poměrně často využívá dva plány obrazu, ve kterém staví detailní záběr na postavu do popředí, a poté v pozadí osobu v celkovém záběru. Divákovu pozornost přesouvá od jednoho plánu k druhému pomocí ztmavení zadní, či přední akce záběru. Například záběr na Buckyho, když se snaží domluvit s ošetřovatelkou, zatímco si otec v pozadí hraje s modelem letadla, je rámován linií stěny jako dva odlišné záběry rozdělené v půli. Otec je zároveň více osvětlen díky své pozici u okna, zatímco Bleichert sedí ve stínu. Film tak pomocí dvojího rámování znázorňuje rozpolcenost osoby a její vnitřní konflikt s okolním světem. V tomto případě se jedná o konflikt Buckyho povinností vůči svému otci a touhou po povýšení, což v předloze Bleichert osobně vysvětlí během narace, nebo v dalších případech minimálně naznačí. Přestože už ví, že zápas předem prohraje, dvě roviny naznačují neustálé pochyby a provinilost za zanedbání otce. Podobným příkladem zobrazuje De Palma konflikt mezi Bleichertem a Blanchardem, kdy jednoho z nich zabírá kamera z detailu, aby byla zviditelněna jeho mimika, zatímco druhá postava stojící v pozadí je zobrazena v celku nebo polocelku.

Podobné záběry umožňují získat vhled do dalších postav, čehož by čtenář nebyl schopen, jelikož je kniha psána z Buckyho omezeného bodu pohledu a nelze získat jiný úhel, což u filmu neplatí a divák si může pomocí detailních záběrů odvodit jednotlivé vztahy nebo emoce, které postava prožívá, aniž by si jich

vypravěč byl vědom. Avšak i film, stejně jako kniha, obsahuje vysoké množství subjektivity v zájmu zachování napětí, nebo právě zvýraznění zmíněné subjektivity a zachování původního osobního stylu knihy, kdy záměrně zamlčí informace a odhalí je až společně s Buckym.

Jedním z dalších využitých prvků je záběr detailu na tvář postavy z nadhledu nebo podhledu, aby byla zcela vytěsněna okolní mizanscéna a tím ještě více upevněn klaustrofobní pocit filmu. Tyto úhly pohledu kamery De Palma využívá například pro scény s tělem Elizabeth. Vyšetřovatel je snímán z podhledu s nevýraznou oblohou jako pozadí a kamera tím Betty záměrně vytěsní z dění a dezorientuje diváka, jen aby mu rychlým záběrem na tělo její existenci znovu připomněla. Podhledy a nadhledy, které jsou však méně časté, jsou také mnohdy využívány pro naznačení výraznější osobnosti během konverzace a jsou zpravidla doprovázeny již zmíněným rozostřeným pozadím za detailem postavy. Tyto úhly a rámování jsou specifikou filmu noir, jak zmiňuje Hirsch a podotýká, že režiséři se často „vyhýbají otevřenosti a horizontálnosti, tedy pocitu prostoru,“⁶⁰ aby ještě více umocnili klaustrofobní pocit snímku.

Kinematografické kódy tedy skutečně nahrazují části integrálních funkcí, konkrétněji indicií, v rámci jejich možností. Jedná se především o momenty, které souvisí se subjektivitou vyprávění, nebo flashbacky zobrazující již dříve odehrané momenty v narativu. Avšak De Palma je také využívá pro účely žánru filmu noir.

5.2.2. Vizuální kódy

Vizuální kódy uplatněné v adaptaci představují veškeré viditelné prvky záběrů a scén jako jsou: kostýmy, kulisy, líčení nebo rekvizity. Převážně se jedná o vlastní indicie, které mají za funkci vytvořit okolní fikční svět pro vybudování narativu a atmosféru snímku.

a) Světlo, stíny a barvy

Celému filmu dominují výrazné stíny jak ve dne, tak v noci. De Palma se řídí tradicí noirových snímků, které se inspirovaly prací se světlem německých

60 HIRSCH. Cit. 14, Kapitola: The Crazy Mirror

expresionistických filmů,⁶¹ a často nechává postavy v šeru, přestože jejich interakce pořád pokračuje. Zmíněné stíny mohou v tomto případě sloužit i jako zvýraznění, avšak jen v případě pokud jsou dotyčné postavy ve scéně jako jediné bez jakéhokoli nasvětlení a také zdůrazňuje „nepřátelské prostředí, kdy je zdroj světla neustavně napadán všudypřítomnou temnotou.“⁶² Zároveň přítmí může sloužit, stejně jako řada dalších prostředků, i k úmyslnému zahalení identity útočnicka. Příkladem je scéna během Blanchardovy vraždy, kdy k němu útočnick přistupuje kompletně zahalen do stínu, který zmizí až během flashbackové sekvence, kdy je už totožnost Buckymu i divákům známá.

Využitá barevná symbolika pracuje především s kódováním černé a bílé barvy jako pozitivní a negativní strany. Madeleine, výlučně oděná pouze v černém s výrazným líčením, je pravý opak Kay, které dominují pouze světlé barvy, tomu je podřízena i její barva vlasů (blond), přestože v předloze je popsána jako bruneta. Zmíněný kontrast pomáhá zviditelnit juxtapozici obou charakterů. Stejně tak s juxtapozicí pracuje i předloha, avšak místo barevných kódů je zvýrazněna zejména v názvech jednotlivých částí knihy.

Podobně slouží i osvětlení, kterému jako nejlepší příklad slouží závěrečné scény. Madeleine se nachází v málo osvětleném motelovém pokoji s červeným nádechem od neonového poutače za oknem. Přestože nestojí ve stínu, její černá vizáž ztmavuje celkový záběr. Zatímco Kay, ačkoli se scéna také odehrává v nočních hodinách, působí s bílým světlem, vydávajícimu díky nasvícení jemnou světelnou auru, až étericky. Pro Buckyho je momentálně zdrojem útěchy a možného odpuštění, avšak po rychlém ohlédnutí se za sebe, kdy mu halucinace mrtvého těla na trávníku připomene události minulých týdnů, Kayina záře zmizí, jakmile Bleichertova jistota pomine.

Závěr filmu je tedy podle mého názoru záměrně neurčitý ohledně budoucnosti hlavního hrdiny. Literární předloha podobným způsobem zatajuje další sled událostí, když Bucky prodává dům a odjíždí za těhotnou Kay pryč z města.

b) Mizanscéna

Vizuální kód mizanscény zobrazuje knihou nastolený prostor fikčního světa,

61 Tamtéž

62 Tamtéž

tedy lokace, na nichž se odehrává příběh, a narativem stanovené rekvizity, či rekvizity potřebné k prokreslení atmosféry. V případě předlohy často nejsou lokace znatelně popsány, pouze pojmenované, jelikož se text převážně věnuje odehrávajícímu se dění.

Přestože je příběh zasazen do Los Angeles, film nebyl natočen na reálných amerických lokacích, ale v uměle vyrobených podmínkách v Bulharsku a veškeré interiéry a exteriéry byly vytvořeny do podoby Los Angeles čtyřicátých let. Prostory jsou vytvořené do kopie tehdejší podoby jak městských exteriérů, tak interiérů, které si spíše berou inspiraci z konkrétní historie, než z popisů předlohy.

Stejně jako klasické noirové snímky navozuje Černá Dahlia podobný pocit úzkosti. Mizanscéna, ačkoli zaplněná, působí přesto prázdň a stísněně. Hlavní příčinou toho jsou převážně opuštěné ulice a soustředění se ve většině záběrů pouze na určité postavy, ne celek samotný. Přestože mají interiéry plně vypracované kulisy s rekvizitami, nevzbuzují dojem zabydlenosti, jelikož se mimo již zmíněnou příčinu scény často odehrávají v relativně neosobních prostorách jako jídelna, koupelna či pracovní buňka, které nevykazují osobnosti jednotlivých postav.

S podobným výsledkem nakládá De Palma i s exteriéry, avšak pochopitelně využívá odlišné prostředky pro jeho dosažení. Ve většině scén, které se odehrávají buď ve volném prostranství, nebo v uzavřených prostorách vyžadující přítomnost většího množství postav, jsou zvuky a ruchy venčí výrazně potlačeny ve prospěch doprovodné nediegetické hudby, zvukového můstku, nebo voice-overu. A i přes slunné prostředí Kalifornie, výsledný sépiový tón snímku dodává na ponurosti.

De Palma dost možná nechává záměrně oba hrdiny v Los Angeles, aby nastínil pesimističtější konec, než se na první pohled zdá. Město ve filmu noir je podle Forstera Hirsche často zobrazeno jako destruktivní síla, jež neposkytuje možnost nápravy.⁶³ To, že ve městě zůstávají, dává prostor interpretaci, že se události budou znovu opakovat, jelikož prostor, ve kterém se nacházejí, jim neumožňuje poklidný život.

Pro shrnutí podkapitoly lze konstatovat, že vizuální prvky vyskytující se v adaptaci napodobují lokace předlohy i přes minimální popis prostředí v knize,

63 Tamtéž

jelikož autor pracuje se známými, či snadno představitelnými místy. Zároveň jak mizanscéna, tak práce s barvami reagují na žánr filmu a jsou tak stylizované do sépiového odstínu s ostrými stíny.

5.2.3. Zvukové kódy

Hudba a další zvuky často výrazně figurují ve vytvoření potřebné nálady v určitých scénách, či film zasazují do časového kontextu. Diegetická hudba, tedy hudba odehrávající se přímo ve scéně, se ve snímku převážně nevyskytuje a převažuje hudba nediegetická, tedy přímý opak diegetické. Ta zaznívá mimo svět příběhu. Stejně také hudba může nastolit juxtapozice určitých postav či vytvořit opakující se téma nebo naznačit náladu právě zabírané osoby. Snímek sice pracuje i s atmosferickými ruchy prostředí, ty však nejsou tak výrazné jako soundtrack samotný.

Právě nediegetické skladby, které ve snímku převládají, doprovází dění ve snímku jemným, klidným tempem orchestrálního složení bez vokálů. Výjimku tvoří písně v baru, která se původně začíná jako nediegetická až do okamžiku, kdy kamera zabere zpěvačku. Do popředí dostávají především žesťové nástroje, a to zejména trubky a basy, jež jsou přítomné prakticky ve všech skladbách. Celkově hudba navozuje ospalou atmosféru amerických jazzových barů čtyřicátých let, přesto také dokáže dodat potřebné romantické podtóny, nebo atmosféru napětí a strachu.

Soundtrack vytvořený pro film bych zařadila do třech kategorií podle potřeb jednotlivých scén:

1. Pro náznak vztahů mezi postavami
2. Pro náznak emocí hlavního hrdiny
3. Pro vytvoření napětí

První kategorie se striktně váže pro postavy nacházející se právě v záběru. Hudba v těchto případech může navodit milostnou atmosféru, jak v případech interakce Kay a Buckyho, během nichž zaznívá stále podobná melodie trubek s vysokými tóny, nebo také vytvořit kontrast s mimikou tváře během záběru jako při

scéně na oslavu Nového roku, kdy již zmíněné hudební téma přejde do hlubších tónů evokující temnější atmosféru při záběru na Leeho. De Palma tak předesílá budoucí události narativu a v divákovi zasívá pocit nedůvěry vůči dané osobě. Z adaptačního hlediska tato se skupina nejbližší přibližuje integrálním funkcím knihy, jelikož, až na výjimky, které v knize kvůli omezenému vypravěčskému módu nelze postřehnout, vykreslují vztahy mezi postavami, a to primárně z Buckyho pohledu.

Tato kategorie také poskytuje hudební témata pro jednotlivé postavy, například již zmíněná melodie během oslav Nového roku, která je prvně vykreslena klavírním doprovodem, poté nahrazena trubkami, se objevuje pouze ve scénách, ve kterých je přítomna Kay. Jako opak slouží hudba hrající ve scénách v motelovém pokoji, v nichž figuruje Madeleine, a namísto romantiky vykresluje sexuální napětí. Tyto dva zmíněné motivy se poté navzájem překrývají, když Kay konfrontuje Buckyho v Madeleinině domě.

Jako další ukázkou opakujících se motivů slouží i hudební téma užitá pro případ Dahlie. Temné krátké tóny zaznívají v momentě objevení těla a poté se znovu objevují při scénách souvisejících s Elizabeth jako objevení pokoje, který Lee polepil důkazy, nebo při záběru na její fotografii, když si Bucky uvědomuje souvislost s *Mužem, který se směje*. Ponurá melodie tak naznačuje trpký osud Dahlie i celého případu.

Druhá skupina je podobná ve své podstatě první. Také znázorňuje emoční postavení hlavního hrdiny, avšak v tomto případě se nejedná o city vůči jednotlivým osobám, ale obecné pocity, které Bucky prožívá během jednotlivých scén. Jedná se především o neopakující se zádušné melodie signalizující smutek a vyčerpání jako například v případě Buckyho návštěvy otce, kdy se musí rozhodnout mezi svou kariérou a péčí o otce. Hudba vykazuje znaky nostalgie z dětství, ale zároveň trpkost nad nynějším stavem.

V případě třetí kategorie se hudba vyskytuje v napjatých scénách vyžadující rázné tempo pro doprovod dění na scéně jako během úvodních scén filmu při nepokojích nebo v případě Leeho vraždy. Slouží pouze pro vykreslení atmosféry, a přestože se technicky neváží k narativu nebo informacím o postavách, stále bych je označila jako vlastní indicie integrálních funkcí, jelikož zdůrazňuje právě odehrávající se narativ a tudíž slouží k ozvláštění fikčního světa, přestože se

aktivně nepodílí na jeho výstavbě.

Hudba tedy částečně naplňuje integrální funkce předlohy díky své roli pro umocnění atmosféry snímku a znázornění vztahu mezi postavami. Může také, stejně jako vizuální kódy, navodit kontrast mezi postavami nebo děním v záběru, což při pozorném čtení těchto prvků napomáhá k lepšímu pochopení celé scény, kterou by v předloze Bucky jako vypravěč podrobně vysvětlil.

6. Speciální zaměření

Celým narativem jak předlohy, tak adaptace prochází komplexní psychologické vzorce postav i samotného autora předlohy. Reálný svět zde ovlivňuje fikční a naopak. Co se nejvíce promítá do motivů příběhu a jeho tématu jsou Ellroyovy zkušenosti z dětství a dospívání.

Rodinné vztahy

Zpracování předmětu vraždy Elizabeth Short je pro Ellroye velmi osobním. V doslovu knihy popisuje vztah ke Genevě Hilliker, své matce, jakým způsobem vrství postavu Elizabeth Short na Genevu a jak oba charaktery vzájemně propojuje do většího celku. Ve stejném textu se také otevřeně přiznává, že po ní jako chlapec toužil, jelikož pro něj byla symbol perfektní ženskosti, ale zároveň přísnosti, netečnosti a nedosažitelnosti. Taktéž jejich vztah byl velmi rozpolcený a osmiletý chlapec spíše preferoval otce, který byl ve výchově syna benevolentnější.

Ve stejném textu píše: „Přistihl jsem ji v posteli s mužem. Žil jsem pro okamžiky nahoty. Nenáviděl jsem ji a toužil po ní a mé přání, aby zemřela, se naplnilo.“⁶⁴ Je tedy očividné, že se do textu promítají psychické problémy a autorova pohnutá minulost a Elizabeth v knize slouží jako náhrada za sexuální touhy po své matce. Co Ellroy není schopen otevřeně přiznat vůči matce, může přiznat vůči Elizabeth. Celá kniha, přestože oficiálně věnována Elizabeth Short, je tedy zástěrkou pro psaní o Ellroyově matce a Bucky toužící po Dahlii (neboli Genevě) je Ellroy samotný.

Zároveň lze v narativu adaptace vyzorovat i podobnosti s De Palmovou rodinnou historií, jež se promítla do témat, která prozkoumává ve svých filmech a která se vyskytují i v Černé Dahlii. Buckyho problematický vztah s otcem je podobný De Palmově odcizenému rodičovi. Dále například jeho souboj se starším bratrem o pozornost lze připodobnit poutem mezi Bleichertem a Blanchardem, kdy Bleichert ustupuje do pozadí během jejich zápasu, aby Blanchard mohl zůstat hrdinou. Pak je v průběhu příběhu několikrát nucen pokračovat ve vyšetřování i přes jeho časté námitky, které Blanchard ignoruje, což eskaluje napětí mezi partnery. Posledním výrazným rodinným prvkem je postava Georgieho, jehož otec

64 ELLROY. cit. 46, str. 363.

měl lékařské a anatomické znalosti (v adaptaci je však označen za chirurga, zatímco v předloze působil jako preparátor) a on sám disponuje podobnými sklony. Otcovská figura s anatomickými znalostmi je záporně kódována, což znovu evokuje De Palmův vztah s otcem, jenž byl známým chirurgem.

Problematické rodinné vztahy nejsou však vázané pouze na zmíněné momenty. Rodina jako destrukční síla je převládající motiv celkového narativu, který zasahuje do osudů všech hlavních postav. Buckyho případ je poněkud komplexnější jelikož, jak už bylo zmíněno, je jako hlavní hrdina pevně svázán s Ellroyem samotným. Bleichert starší figuruje právě pro Buckyho rodinu jako tato destruktivní síla, a to jak přímo, tak nepřímo, což se projevuje především v knižní předloze, ve které ho Bucky viní za matčinu smrt a zároveň kvůli jeho německému původu byl nucen nahlásit své přátele, aby mohl být přijat do policejního sboru.

Rodina však neovlivňuje pouze hlavního hrdinu, ale i jeho kolegu. Lee je poznamenán ztrátou své mladší sestry, Laurie, a sám se viní za její smrt až to té míry, že vyšetřování případu Černé Dahlie vidí jako formu pokání, nález viníka a jeho potrestání jako možnost potrestání vraha Laurie. Z tohoto důvodu se domnívám, že přestože Bucky slouží jako alter ego Ellroye, Blanchard převzal prvky jeho psychických traumat a prohřešků. I Lee zaměňuje smrt Dahlie za smrt blízkého ženského rodinného příslušníka, aby se s úmrtím mohl vyrovnat, čímž si k Elizabeth také vypěstuje důvěrné psychické pouto.

Nicméně nejlepší příklad destrukčních rodinných vztahů lze vyzorovat na Spragueových/Linscottových. Emmett jako hlava rodiny zanechává hluboký psychický dopad na všech příslušnících rodu. Georgie, jeho nejbližší přítel, již pravděpodobně psychicky labilní, je jím znetvořen v obličejí, Ramona, jeho manželka, se stává závislou a její obě dcery trpí latentním Elektřiným komplexem. Vztah Madeleine a Emmetta je sice naznačen, přesto však oba popírají, že jde o sexuální pouto, zatímco Martha na svou starší sestru žárlí. Jako podobný případ slouží Georgie, který je Madeleininým biologickým otcem a v Elizabeth podvědomě nachází náhradu za vlastní dceru.

Madeleine a Elizabeth tedy zdánlivě tvoří jednu entitu, která odláká jediné dva muže v Ramonině životě. V momentě vraždy Elizabeth tak matka ve své pomatenosti symbolicky zabíjí v záchvatu žárlivosti i vlastní dceru.

Oidipovský komplex

Pokud mimo komplexních rodinných vztahů znázorněných v průběhu narativu vezmeme v potaz i reálné okolnosti formující osobnost Ellroye, v příběhu pak také lze nalézt skrytý psychologický motiv Oidipova komplexu. Jak už bylo řečeno, autor hlavního hrdinu stylizoval podle své podoby a Elizabeth převzala místo jeho matky. Tudíž když se Bucky stává postupně posedlý Dahlií až do té míry, že si ji představuje během sexu, je možné pohlížet na situaci jako na Ellroye toužící po své matce.

Zároveň je tento úhel pohledu z adaptace převážně vypuštěn, jelikož Buckyho posedlost případem nedosahuje podobné úrovně jako v předloze. Sice vztah s Madeleine, která nahrazuje zemřelou Elizabeth, pokračuje, avšak ani v narativu nebo v extra-kinematografických a kinematografických kódech není naznačeno, že jeho sexuální pudy jsou způsobeny podobností dvou postav, přestože obě využívají podobný styl kostýmu.

Díky osmé kapitole je vidět, že narativ přes svoji kriminální zápletku je silně zaměřen na rodinné problematické vztahy, které často vědomě či nevědomě zasahují do osudů protagonisty. Mimo vrstvu fikčního příběhu se do děje také promítají elementy života obou autorů, jako jsou často používané náměty rodiny, voyeurství a drog, nebo důvod zpracování tématu za účelem snahy vypořádání se s minulostí.

Shrnutí a závěr

Cílem práce bylo systematicky porovnat narativní a stylistické prvky *Černé Dahlie* s její filmovou adaptací. Hlavní otázkou komparace nebylo vyhodnotit přesnost transferu a adaptačního procesu, ale pouze postavit jednotlivé prvky vedle sebe podle McFarlanovy metodologie, který stanovisko přesnosti kategoricky odmítá, kvůli zcela odlišným prvkům obou médií.

První část analýzy *Narativ a transfer*, jak už samotný název napovídá, nejprve nastínila narativní strukturu obou děl a porovnála body jejich kardinálních funkcí. Už samotný seznam funkcí vykazuje nesrovnalosti z důvodu zkrácení časové linie narativu filmu a sjednocení jeho několika bodů, avšak převážná většina struktury byla zachována. Podobně z komparace vycházejí i analýza jednotlivých postav, avšak je očividné, že se transfer nevyhýbá modifikaci jak na úrovni kardinálních funkcí, tak na úrovni funkcí postav, především postav vedlejších jako Buckyho otce, Loewa či Millarda, jejichž role v narativu adaptace je značně omezena.

Část *Enunciace a adaptace* se zabývá z velké části prvky snímku, které svými funkcemi mohou napodobovat předlohu. Z uvedených příkladů vyšlo najevo, že většina kódů, jak kinematografických tak extra-kinematografických, stylizuje snímek zároveň do podoby noirového žánru ze staršího období, přestože je točený v barvách. Zároveň však díky vyprávění v ich-formě je část prvků, jako jsou stíny, zvukové kódy nebo střihy uzpůsobena tomuto omezenému módu narace, která je často znázorněna ve filmech pouze formou voice-overu. De Palma subjektivní pohled vypravěče nezohledňuje pouze voice-overem, ale i stylem střihu, pohledem kamery nebo prací se světlem.

Speciální zaměření poté zkoumá psychologické vzorce a motivy prostupující celým textem, které se po provedení transferu narativu promítají i do adaptace. Z těchto prvků se nejvýrazněji projevuje rodina jako destrukční síla, která v krajních případech dohání jedince až k smrti či vraždě. Například Ramona Sprague/Linscott umírá v obou zpracováních příběhu, v předloze na fyzickou nemoc, v adaptaci kvůli nemoci psychické, která pravděpodobně vznikla právě v prostředí nefunkční rodiny. Podobný osud potkává i Buckyho matku, která umírá před začátkem příběhu.

Po provedení analýzy jak snímku, tak knihy lze vypořádat, že De Palma zachovává celkovou pesimistickou a temnou atmosféru snímku s poněkud nadějným vyzněním konce, který je ovšem stále nejistý v obou dílech. Ačkoli se závěr adaptace odlišuje formou potrestání viníků od knižní předlohy, ostatní narativ jako charaktery nebo základní dějová linie zůstávají ve snímku podobné a společně s dalšími funkcemi vytváří nejen filmovou adaptaci literárního textu, ale i poctu žánru noir s odkazy na další významná díla kinematografie.

Avšak přestože adaptace zachovává většinu kardinálních funkcí a psychologických vzorců, předloha mimo ně využívá množství katalyzátorů pro vytvoření komplexních vedlejších narativních linií, které doprovázejí hlavní zápletku. Těmto katalyzátorům není ve filmu poskytnut důkladný prostor, i když některé tyto linie, jako je konflikt De Witta s Blanchardem a romantická zápleтка s Kay, De Palma zachovává také. Kvůli jejich původní složitosti v předloze a celkovému zkrácení času, během kterého se děj odehrává, tak divák bez předchozí znalosti děje a bez důkladného čtení filmových kódů může zůstat dezorientovaný.

Kritika kvůli tomu poukazuje na fakt, že narativ adaptace nedosahuje hloubky knižní předlohy, jelikož motivy a psychologické vzorce nejsou dostatečně rozvinuty do své původní podoby v předloze. Zároveň kritici poukazují na to, že kvůli častému propojení kardinálních funkcí dohromady a jejich neoddělení katalyzátory nebo vedlejšími dějovými liniemi film působí až chaotickým dojmem.⁶⁵ Přesto při pečlivém čtení filmové řeči lze vypořádat, že převážná většina kódů jako například až umělé aranžování mizanscény a rekvizit, což vyčítá filmu například recenze Bena Walterse,⁶⁶ jsou přizpůsobeny textu literární předlohy a celkovému žánru.

Další ohled, za který je De Palma ve filmu kritizován, je výběr herců. Zde však podle mého názoru znovu kritici hodnotí film bez předchozí znalosti knižní předlohy. Především Joshe Hartnetta, představitele Buckyho Bleicherta, a Hilary Swank, která ztvárnila Madeleine Linscott. Například Swank je ironicky za svůj

65 WILKINSON, Amber. The Black Dahlia. *Eye for Film* [online]. 2006 [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: <https://www.eyeforfilm.co.uk/review/the-black-dahlia-film-review-by-amber-wilkinson>

66 WALTERS, Ben. The Black Dahlia. *TimeOut* [online]. 12.9. 2006 [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: <https://www.timeout.com/london/film/the-black-dahlia>

projev vyzdvihována,⁶⁷ a přesto kritizována kvůli nepodobnosti s Černou Dahlií.⁶⁸ Avšak i v tomto ohledu se adaptace drží předlohy, ve které Bucky přiznává, že: „její podoba s Betty byl spíše účes a make-up než cokoli jiného. Celkově její rysy byly méně definované než Dahliiny a jen povrchně podobné.“⁶⁹

Zajímavý úhel nastiňuje recenze Justina Decloux,⁷⁰ který film srovnává s další Ellroyovou adaptací *L. A. - Přísně tajné* natočenou Curtisem Hansonem roku 1997, jež je naopak zvláště populární. Podobně jako *Černá Dahlia L. A. - Přísně tajné* také do značné míry zkracuje celkový narativ a využívá voice-over. Avšak v porovnání s *Černou Dahlií* snímek původní příběh předlohy následně upravuje, aby se vyhnul velkému zhuštění syžetu, čehož De Palma nevyužívá. Podle Decloux jeho chyba spočívá až v přílišném následování knihy a snaha o přesnost. Declouxovu tezi potvrzuje celková analýza, jelikož ukazuje, že se adaptace skutečně úzce drží původního textu.

Možným důvodem nízkého hodnocení filmu kritikou tedy není kvalita snímku, kterou právě část kritiků oceňuje, ale úsilí co nejvěrněji následovat předlohu. Kvůli omezenému času (stopáž trvá sto šestnáct minut) během adaptačního procesu není věnován dostatečný prostor k prokreslení hloubky charakterů a jejich motivů, které předloha ustanovuje. Snaha o co největší věrnost vůči předloze tak způsobuje již zmíněné odmítnutí jak publikem, tak kritikou.

67 FOX, Jeremy C. Black Is Beautiful ... Just Not Beautiful Enough. *Pajiba* [online]. 16.9. 2006 [cit. 2019-04-19]. Dostupné z: http://www.pajiba.com/film_reviews/black-dahlia-the.php

68 DECLoux, Justin. DEPALMA'S THE BLACK DIARRHEA, or you know, THE BLACK DAHLIA. *FilmTrap* [online]. 5.7. 2016 [cit. 2019-04-18]. Dostupné z: <https://www.filmtrap.com/the-black-diarrhea-a-review-of-the-black-dahlia/>

69 ELLROY. cit. 46, s.135.

70 DECLoux. cit. 66.

Použité zdroje a prameny

Prameny

- 1) Černá Dahlia [The Black Dahlia] [film]. Režie Brian DE PALMA. USA/Německo/Francie, 2006.
- 2) ELLROY, James. *The Black Dahlia*. New York: Grand Central Publishing, 2006. ISBN 978-0-446-61812-0.

Literatura

- 1) BEBÁROVÁ, Jana. Oslava nespoutaného mládí: Krškovy filmové adaptace děl Fráni Šrámka. In: HAIN Milan a Milan CYROŇ. *Osudová Osamělost: Obrysy filmové a literární tvorby Václava Kršky*. Casablanca, 2016. s. 183-206. ISBN 978-80-87292-32-7.
- 2) BEBÁROVÁ, Jana a Milan HAIN. Žena ve filmu noir. *25fps* [online]. 2008 [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2008/zena-ve-filmu-noir/>
- 3) BENOIT, Catherine. Dark Tales from the Hollywoodland. *Offscreen* [online]. 2007. **11**(10). [cit. 2019-02-05]. Dostupné z: https://offscreen.com/view/dark_tales
- 4) BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- 5) BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminate*. 2010. **22**(1). s. 7-21. ISSN0862-397X.
- 6) BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem: Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. Disertační práce. Masarykova Univerzita v Brně. Vedoucí práce: Doc. PhDr. Jiří Kudrnáč, CSs.
- 7) BRONFEN, Elizabeth. Negotiations of Tragic Desire. *New Literary History*. The Johns Hopkins University Press, 2004, **35**(1), 103-116.
- 8) DECLOUX, Justin. DEPALMA'S THE BLACK DIARRHEA, or you know, THE BLACK DAHLIA. *FilmTrap* [online]. 5.7. 2016 [cit. 2019-04-18]. Dostupné z: <https://www.filmtrap.com/the-black-diarrhea-a-review-of-the-black-dahlia/>
- 9) ELLROY, James a Steven POWELL. *Conversations with James Ellroy*.

- Jackson: University Press of Mississippi, c2012. Literary conversations series. ISBN 1617031054.
- 10) FARRIMOND, Katherine. Postfeminist Noir: Brutality and Retro Aesthetics in *The Black Dahlia*. *Film & History: An Interdisciplinary Journal*, 2013. **42**(3). 34-49. ISSN 1548-9922.
 - 11) FOX, Jeremy C. Black Is Beautiful ... Just Not Beautiful Enough. *Pajiba* [online]. 16.9. 2006 [cit. 2019-04-19]. Dostupné z: http://www.pajiba.com/film_reviews/black-dahlia-the.php
 - 12) FULLER, Graham. Bushwhacked by Hollywood. *Sight & Sound*. 2006. **16**(11). 30-33. ISSN 0037-4806
 - 13) HIRSCH, Foster. *The dark side of the screen: film noir*. New York, N.Y.: Da Capo Press, 1983. ISBN 0306802031.
 - 14) *IMDb* [online]. [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: <https://www.imdb.com>
 - 15) KEESEY, Douglas. *Brian De Palma's Split-Screen: A Life in Film*. University Press of Mississippi, 2015. ISBN 978-1-62846-698-0.
 - 16) KORZIK, Morgan. The Black Dahlia. *The Black Dahlia* [online]. 2016 [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: <http://blackdahlia.web.unc.edu/the-crime-scene/>
 - 17) MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996. ISBN 0198711506.
 - 18) MCFARLANE, Brian. Reading film and literature. In: CARTMELL, Deborah a Imelda WHELEHAN. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge University Press. 2007. ISBN 9781139001441.
 - 19) MOLLENBREY, Karen. HOLLYWOOD'S DARK SIDE. *Computer Graphics World* [online]. 2006, **29**(10), 38-41 [cit. 2019-04-21]. ISSN 02714159.
 - 20) NOVOTNÁ, Blanka. *Obsesivně prolhaný film: Neoformalistická analýza snímku Černá Dahlia*. Brno, 2010. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita v Brně. Vedoucí práce Mgr. Lucie Česálková, Ph.D.
 - 21) PIZZELO, Stephen. Darkest Noir. *American Cinematographer*. 2006. **87**(9). 32-49. ISSN 0002-7928.
 - 22) PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis. 1967.
 - 23) PROPP, Vladimir Jakovl. *Morfologie pohádky a jiné studie*. H+H, 1999. ISBN 978-80-7319-085-9 .
 - 24) The Black Dahlia. *FBI* [online]. [cit. 2019-04-21]. Dostupné z:

<https://www.fbi.gov/history/famous-cases/the-black-dahlia>

- 25) *The Black Dahlia* [online]. [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: https://www.rottentomatoes.com/m/black_dahlia
- 26) WAGER, Jans B. *Dames in the Driver's Seat: Rereading Film Noir*. USA. University of Texas Press, 2005. ISBN 0-292-70966-8.
- 27) WALTERS, Ben. The Black Dahlia. *TimeOut* [online]. 12.9. 2006 [cit. 2019-04-15]. Dostupné z: <https://www.timeout.com/london/film/the-black-dahlia>
- 28) WILKINSON, Amber. The Black Dahlia. *Eye for Film* [online]. 2006 [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: <https://www.eyeforfilm.co.uk/review/the-black-dahlia-film-review-by-amber-wilkinson>

NÁZEV:

Komparativní analýza filmu Černá Dahlia s její románovou předlohou

AUTOR:

Karolína Hostovská

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Cílem bakalářské práce je provést komparativní analýzu knihy *Černá Dahlia* Jamese Ellroye s její filmovou adaptací Briana De Palmy. Podle metodologie Briana McFarlana se analýza soustředí na rozdíly struktury narativu, funkce postav mezi knihou a filmem a jakým způsobem režisér snímku využívá filmové kódy během adaptačního procesu, aby se přiblížil literární předloze. Práce v průběhu analýzy postupně srovnává uvedené prvky s předlohou a dochází k závěru, že De Palma využívá dostupné prostředky, aby se co nejlépe přiblížil knize. Avšak během průzkumu recenzí docházím k názoru, že právě snaha o co největší podobnost zapříčiňuje špatnou diváckou a kritickou odezvu kvůli místy až chaotickému narativu a nedostatečnému prokreslení hlavních postav.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Černá Dahlia, James Ellroy, Brian De Palma, komparativní analýza, filmová adaptace

TITLE:

Comparative Analysis of movie *The Black Dahlia* with its novel counterpart

AUTHOR:

Karolína Hostovská

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

The aim of the thesis is to compare the book written by James Ellroy *The Black Dahlia* with its film adaptation directed by Brian De Palma. Following a methodology of Brian McFarlane the analysis will focus on differences of narrative structure, character functions between the book and the film and how the director uses cinematic codes during the adaptation process in order to approach the literary counterpart. During the analysis the thesis gradually compare stated elements and it comes to conclusion that De Palma uses available means in order to come as close as possible to the book and the film's genre. However, after reading through movie reviews I come to opinion that the exact effort to imitate the book as close as possible causes bad audience response because of chaotic narrative at some places and insufficient characterization of the main characters.

KEY WORDS:

The Black Dahlia, James Ellroy, Brian De Palma, Comparative analysis, film adaptation