

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

*Šifra mistra Leonarda: Komparace
filmu s románovou předlohou (2006)*

Aneta Navrátilová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.
Studijní program: Žurnalistika – filmová věda

Olomouc 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Šifra mistra Leonarda: Komparace filmu s 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

Poděkování

Ráda bych zde poděkovala vedoucímu bakalářské práce Mgr. Milanovi Hainovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

Obsah

Úvod	5
1 Vyhodnocení literatury	7
2 Metodologie	9
2.1 Transfer, distribuční a integrační funkce	11
2.2 Vlastní adaptace	13
3 Nastínění děje, struktury v románové předloze a filmové adaptaci	14
3.1 Struktura románu	14
3.2 Děj v románové předloze	15
3.3 Struktura filmu	19
4 Transfer narativních funkcí	21
4.1 Hlavní kardinální funkce	21
4.2 Postavy, typologie herců a jednotlivé herecké projevy	25
5 Adaptace a enun-ciace	28
5.1 Vypravěč	28
5.2 Kódy	29
5.2.1 Kinematografické kódy	29
5.2.2 Zvukové kódy	35
5.3 Závěrečná scéna filmu	37
6 Shrnutí	40
7 Závěr	41
Seznam pramenů a literatury	43

Úvod

Za téma bakalářské práce jsem zvolila komparaci románu *Šifra mistra Leonarda* (*The Da Vinci Code*) od amerického spisovatele Dana Browna se stejnojmennou filmovou adaptací od režiséra Rona Howarda. Kniha je dobrodružný román s fantasy prvky, odehrávající se v přítomnosti. Vyšla v roce 2003, v roce 2005 získala titul kniha roku¹ a patří mezi nejprodávanější tituly 21. století.²

Tento film jsem zvolila z velké části kvůli zajímavému námětu, vzájemnému propojení žánrů a různorodosti témat, o kterých pojednává. *Šifra mistra Leonarda* se sice primárně zaměřuje na vyřešení „hádanky“ ohledně Svatého grálu, mimo to ale řeší také vraždu a následně i úlohu ženy v nejznámějším příběhu na světě. Román samotný se totiž zakládá na myšlence, že se Ježíš Kristus nejen oženil, ale měl také vlastní děti. Zpochybňuje tak Kristovo božství, což vyvolalo značnou nelibost Vatikánu a Anglikánské církve. Tato teorie o historickém významu ženy je ve filmu velmi jasně zdůrazněna, jelikož se stává klíčovou pro odpověď na otázku, co ve skutečnosti je Svatý grál. Patřím mezi skupinu lidí, která nejprve viděla film a až poté si přečetla román. I přes to stále považuji filmovou adaptaci za povedenou.

Filmová adaptace měla svou premiéru na filmovém festivalu v Cannes v roce 2006 v čele s režisérem Ronem Howardem. I když se film drží předlohy, kritici byli skeptičtí. Záporné reakce se týkaly hlavně příliš rychlého spádu událostí, zahlcenosti informacemi a složitých dialogů. Na složité vyjadřování poukazuje například recenze A. O. Scotta.³ Brown podle něj používá angličtinu takovým způsobem, který lichotí pouze knižní podobě.⁴ Na nadbytečnost a formulaci informací reagovali například Jan Pomuk Štěpánek a Marek Dvořáček⁵: „Howard se drží pravidel žánru a důsledně je bez větších přehmatů dodržuje, na druhou stranu se pod tíhou všech motivů a informací, které se na diváka od začátku vyvalí, uchyluje k bezbarvé standardní

¹ British Book Awards (Book of the Year), 2005.

² ELITE Custom Writing Service. Best Selling Books of the 21st Century. *Elitewritings* [online] 18. 7. 2017. [cit. 2020-01-19]. Dostupné z: <<https://elitewritings.com/blog/best-selling-books-of-21st-century.html>>.

³ Filmový kritik New York Times.

⁴ SCOTT, Anthony Oliver. 'Da Vinci Code' That Takes Longer to Watch than Read. *The New York Times* [online] 18. 5. 2006. [cit. 2020-01-22].

Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2006/05/18/movies/18code.html>.

⁵ DVOŘÁČEK, Marek, ŠTĚPÁNEK, Pomuk Jan. RECENZE: Šifra mistra Leonarda, pruhledná a sterilní. *iDnes.cz* [online] 17. 5. 2006. [cit. 2020-01-22].

Dostupné z: <https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/>

recenze-sifra-mistra-leonarda-pruhledna-a-sterilni.A060517_144627_show_recenze_kot.

rutině.“⁶ Negativní ohlasy kritiků však neovlivnily řady fanoušků v kinech a *Šifra mistra Leonarda* se stala pátým nejvýdělečnějším filmem roku 2006.⁷

V práci se zaměřím konkrétně na proces adaptace, který ve své studii *Novel to Film: An introduction to the theory of adaptation*⁸ popisuje australský autor Brian McFarlane. Studie se zabývá problematikou filmových adaptací a jejich porovnáváním s knižními předlohami. Cílem tohoto textu však není kritizovat obě díla a hledat jejich pozitivní a negativní stránky či srovnávat, zda se filmová adaptace přesně drží své předlohy. Cílem je porovnat obě jako samostatná díla, která však mají stejný narativní základ. Dále se práce zaměří na to, jakým způsobem byly knižní prvky přeneseny do filmového média.

Teoretická část bakalářské práce využije dvoučlenný adaptační model Briana McFarlana, zveřejněný v jeho knize *Novel to film*. Autor věnuje pozornost strukturním prvkům, které do adaptace přenesl její tvůrce. Tato bakalářská práce si klade za cíl popsat, jakým způsobem byl literární text převeden do filmového média. Dalším z cílů bude pokusit se vysvětlit, proč některé zápletky nebyly převedeny do filmové podoby. Je nutné si uvědomit, že filmová adaptace nemůže zcela obsáhnout její předlohu, neboť je omezena časovou stopáží. Část publika seznámená s literární předlohou si pod filmovým zpracováním představuje naprostou kopii knihy. Netolerují odchylky ve vyprávění, či nepřesnost tím spíše, jedná-li se o populární nebo dokonce klasické dílo. Je nutné zdůraznit, že každý čtenář má svoji vlastní představivost, která je závislá na subjektivních zkušenostech.

Čtený román dává možnost tuto představivost plně využít. Tento fakt velmi dobře vystihl Christian Metz: „Čtenář ne vždy najde svůj film, protože to, co má před sebou v aktuálním filmu, je fantazie někoho jiného.“⁹

⁶ Tamtéž, [cit. 2020-01-22].

⁷ Příspěvatelé Wikipedie. *Šifra mistra Leonarda (film)* [online]. Wikipedie: Otevřená encyklopedie. c2020. Datum poslední revize 26. 4. 2020. [cit. 2020-01-29]

Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0ifra_mistra_Leonarda_\(film\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0ifra_mistra_Leonarda_(film)).

⁸ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996. ISBN 01-987-1150-6.

⁹ METZ, Christian. *Imaginární signifikant: Psychoanalýza a film*. Praha: Český filmový ústav, 1991. s. 12. ISBN 8070040645.

1 Vyhodnocení literatury

Odborná literatura, která je v současné době k dispozici, neobsahuje články ani prameny, které by se konkrétně zaměřovaly na Brownovu *Šifru mistra Leonarda* z hlediska komparace. Figuruje pouze v publicistických článcích, jako jsou komentáře, kritika a recenze. Studie, které se dají považovat za odborné, se zaměřují především na historické nesrovnalosti, překlady do češtiny či rozebírají jednotlivá fakta. Souvisí většinou s konkrétním fenoménem zmíněným ve filmu či knize, ku příkladu původním účelem vzniku Řádu templářů, organizací Opus Dei a další. Jiné práce se zaměřují na zobrazení náboženství a její symboliky v popkultuře, kde literární dílo používají jen jako příklad, či rozebírají konkrétní artefakty, kterým autor vtiskl určité významy. Jako příklad je možno uvést článek „From Middlemarch To The Da Vinci Code: Portrayals of Religious Studies in Popular Culture“¹⁰, kde se autoři věnují pouze vyobrazení postavy Roberta Langdona jako profesora symbologie.¹¹ Žádná z nalezených prací se přímo nezabývá komparací románové předlohy a filmové adaptace. Tato bakalářská práce tedy hodlá doplnit mezeru tím, že se jako první akademický text zaměří na komparaci filmu s předlohou. Vzhledem k nedostatku předmětné literatury budu pro komparaci čerpat pouze z literatury metodologické. Analytickou i metodologickou část čerpám především ze studie Briana McFarlana. On sám se ve své práci odkazuje na jiná díla, která využívá pro identifikaci narativních funkcí, kódů a dalších ustanovených pojmů.

Jak jsem již uvedla, základním textem pro mou práci je McFarlanova studie *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*¹² ustanovující metodologii a základní termíny pro komparativní analýzu, kterou již před ním popsal literární teoretik Roland Barthes. Kniha je pro komparaci zásadní, jelikož pomůže rozpoznat sféry vhodné pro proces adaptace, transfer a váže se na filmové médium.

Dalším využitým textem bude Barthesova studie v českém překladu pod názvem *Znak, struktura, vyprávění: Výbor prací francouzského strukturalismu*.¹³

¹⁰ COLLINS, Brian a TOBEY, Kristen. From Middlemarch to The Da Vinci Code: Portrayals of Religious Studies in Popular Culture. *Religious Studies Review* [online]. 2018, **44**(2), s. 173-182. [cit. 2020-01-25]. DOI: 10.1111/rsr.13420. ISSN 0319485X.

¹¹ V článku je též uvedeno, že nic takového jako předmět symbologie ve skutečnosti na Harvardu neexistuje.

¹² MCFARLANE, cit. 8.

¹³ BARTHES, Roland. *Znak, struktura, vyprávění: výbor prací francouzského strukturalismu*. KYLOUŠEK Petr. (ed.), přeložil Jaroslav FRYČER. Brno: Host, 2002.

Tento text využiji jako doplňující materiál k McFarlanově studii. Lze tak předejít nedorozuměním při překladu textu práce, ze které vycházím, a rovněž správně pochopit souvislosti mezi zavedenými pojmy, jejich funkcemi i užíváním.

*Umění filmu*¹⁴ Davida Bordwella a Kristin Thompson poskytne metodu a termíny k filmové analýze, jež budou zapotřebí při zkoumání mizanscény, zvuku, kamery, střihu, a obecně všech prvků využitých ve filmovém médiu. Kniha je obsáhlá, poskytuje nejen historický, ale i kulturní kontext. V praktické části však tyto informace vyhodnocovány nebudou.

¹⁴ 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.

2 Metodologie

Na úvodních stránkách své knihy *Novel to film*, vydané v roce 1996, se McFarlane pozastavuje nad tím, jak malou pozornost adaptační procesy poutají, obzvláště je-li bráno v úvahu, kolik literárních adaptací už ve filmovém médiu vzniklo.¹⁵ Na stejný fakt poukázal i Morris Beja už v roce 1979: „Od vzniku Cen akademie na přelomu roku 1927–8 získaly adaptace tři čtvrtiny cen za nejlepší film.“¹⁶

Jako možnou příčinu nízké popularity filmových adaptací u kritiků i publika lze pokládat fakt, že společnost až do sedmdesátých let považovala filmové adaptace za „pouhé kopie důležitějších a hodnotnějších literárních děl“.¹⁷ Podle Bubeníčka adaptace většinou jen podtrhly originalitu tištěných textů, čímž potvrzovaly „nadřazenost a nezfilmovatelnost literatury“.¹⁸ Dalším stěžejním „problémem“ pro řadu kritiků i diváků byla neúplnost filmového přepisu, jelikož kvalita zpracované adaptace je v tomto případě posuzována na základě věrnosti originálu.¹⁹ Je však nutné si uvědomit omezenou filmovou stopáž i rozpočet, tudíž je třeba vypustit z filmu některou zápletku, postavu či pozměnit konec příběhu. Pohled na filmové adaptace se začal měnit až v 90. letech 20. století, kdy se tento fenomén stal součástí badatelských disciplín a stal se také populárním v rámci univerzitních seminářů.²⁰

Thomas Leitch ve své rozsáhlé antologii původních esejí *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* rozděluje jednotlivé studie adaptací podle časového hlediska na tři kategorie. První z nich se snaží vysvětlit, jakým způsobem se předmět původní adaptace vyvíjel až do současné podoby.²¹ Jako nejvhodnějšího představitele zabývajícího se touto kategorií uvádí knihu Timothyho Corriganu *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Corrigan zde uvádí několik esejů o adaptaci například od Vachela Lindsayho a pomocí dalších esejí pokračuje až do současnosti.

¹⁵ MCFARLANE, cit. 8, s. 3.

¹⁶ BEJA, Morris. *Film & literature*. New York: Longman, 1979. s. 78, citováno v MCFARLANE, *Novel to film*, s. 8.

¹⁷ BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: národní filmový archiv, 22/2010, č. 1. s. 7.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ Tamtéž, s. 13.

²⁰ Tamtéž, s. 8.

²¹ LEITCH, Thomas M. *The Oxford handbook of adaptation studies*. New York: Oxford University Press, 2017, 1 online resource. Oxford handbooks [online]. s. 1-5. [cit. 2020-03-18]. ISBN 9780190657031.

Druhá kategorie naopak představuje nové eseje. Zabývá se současným pohledem na obor a snaží se sestavit jeho stručný přehled.²² Jedním z nejvlivnějších zástupců této skupiny je George Bluestone, jehož série studií ilustrují obecné zásady adaptace. Také se s ostatními teoretiky, například se Seymourem Chatmanem, shoduje v tom, že „základní výzvou pro adaptace je najít ekvivalenty v jednom významném systému pro znaky, které by se mohly zdát jedinečné v jiném systému“.²³ Toto období završuje studii Briana McFarlane *Novel to film: An Introduction to The Theory of Adaptation*, ze které ve své práci vycházím. McFarlane se připojuje k Bluestonovi a upouští od kritiky filmových adaptací z hlediska toho, zda přesně odpovídají své literární předloze.

Třetí druh sbírek se soustředí spíše na budoucnost filmových adaptací v tom smyslu, jakým směrem by se téma mělo ubírat. Tímto směrem se vydaly Deborah Cartmell a Alessandra Raengo ve své studii *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Další studie v této kategorii nahlíží na užívání digitálních technologií, například Lawrence Lessig.

George Bluestone v knize *Novels into Film*²⁴ poukazuje na rozdíl mezi vizuálním a psychickým vnímáním.²⁵ To znamená, jak jsem poznamenala výše, každý člověk si vytváří svůj vlastní obraz na základě svých zkušeností a znalostí. Při čtení textu tak vzniká unikátní podoba vyprávění, která přesně odpovídá představám vytvořeným v hlavě každého jednotlivce. Dalo by se říci, že proto nejsou filmové adaptace u čtenářů tak opěvované. Sledováním filmu jsou „donuceni“ akceptovat představivost režiséra. Jejich vlastní představa se však bude vždy lišit. Další problém nastává, když je ve filmu vypuštěna část příběhu, uvedená v knize. Čtenáři literární předlohy mají tendence hodnotit pouze fakt, zda se přibližují originálnímu zpracování. Jak již bylo zmíněno na začátku kapitoly, pro režiséra je nutnost počítat s filmovým rozpočtem, který je na rozdíl od fantazie interpretované na papíře, omezený. Další omezení představuje filmová stopáž. Film je oproti literatuře zhuštěn a podléhá kontrole. Mým cílem v této bakalářské práci však není hodnotit předlohu a výsledný film z hlediska kvality zpracování. Zaměřuji se na to, jakým způsobem

²² Tamtéž, s. 2.

²³ Tamtéž.

²⁴ BLUESTONE, George. *Novels into film*. Berkeley: University of California Press, 1957, s. 47.

²⁵ V tomto případě čtený text.

byl text transformován do filmové podoby a pokusím se objasnit, proč byly některé zápletky zcela vypuštěny.

Pro svoji práci budu využívat adaptační model, skládající se ze dvou členů. Zmíněný model zkoumá hlavní společný prvek jak pro román, tak i pro film – příběh neboli narativ.

2.1 Transfer, distribuční a integrační funkce

McFarlane skrz tento model rozděluje mediální prvky na *transfer* – prvky snadno transponované z jednoho média do jiného, nezávisle na jednom sémiotickém systému. Patří sem chronologický sled událostí, jež se v příběhu odehrávají, tedy *fabule* (narativ, příběh). Druhý označuje jako vypovídání, vyslovení (enunciation) - představuje prvky, které je nutné adaptovat, protože jsou naopak úzce spjaty se sémiotickým systémem.²⁶ Jedná se tedy o *vlastní adaptaci*, která tíhne k *syžetu* neboli způsobu ztvárnění děje jako celku. Tvůrci pro něj tedy musí najít jiný způsob vyjádření, jelikož tyto prvky jsou typické pro literární zpracování. Tyto dva termíny slouží jako základní pro celou metodologii. McFarlane přejímá terminologii od Rolanda Barthesa, přejeté pojmy vymezuje a aplikuje na filmové adaptace literárních předloh. Pojmy transfer a vlastní adaptace se ale zabývá podrobněji. Zároveň se drží Barthesova rozdělení narativních funkcí na distribuční a integrační.

Distribuční funkce

Distribuční funkce jsou označovány jako vlastní funkce (*function proper*), které primárně fungují jako hybatelé děje, tvoří příběh a postupují za sebou textem. Jejich funkce odpovídá jednání, tvoří tedy základ pro adaptaci. McFarlane dále tyto funkce rozděluje na kardinální funkce (také jádra) a katalyzátory.²⁷ Tomuto dělení podléhají zejména proto, že z hlediska důležitosti nejsou na stejné významové úrovni.²⁸ Kardinální funkce představují hlavní dějovou linku, která diváka provází od začátku do konce. Katalyzátory tyto funkce doplňují. Představují drobné děje nebo úkony, které se soustředí kolem jádra, ale neovlivňují ani neruší osu vyprávění. Kardinální funkce jsou hlavním aktérem děje, stávají se tak prvním předmětem pro transfer.

²⁶ MCFARLANE, cit. 8, s. 20.

²⁷ BARTHES, cit. 13, s. 20.

²⁸ Tamtéž.

Integrační funkce

Tyto funkce jsou označovány jako indicie. Tato skupina zahrnuje ty jednotky, které „mohou být naplněny pouze na úrovni postav nebo vyprávění“.²⁹ Jsou tedy důležité pro význam příběhu. Dokreslují informace o citech, utváří jejich identitu, atmosféru místa či situace. Indicie jsou dále rozděleny na dvě části: Vlastní indicie a informanty.³⁰ Vlastní indicie jsou složitější, jelikož přikládají nejasné informace, jako například atmosféru nebo povahu charakteru. Kvůli vágnosti těchto dat nelze vlastní indicie přenést do jiného média jinak než vlastní adaptací. Informanty jsou „údaje čistě dané“,³¹ tedy ihned připravené k transferu, protože poskytují jasně určená data jako jména, věk postavy a další. Zjednodušeně řečeno katalyzátory, informanty a indicie jsou rozvíjejícími prvky pro kardinální funkce, které jsou považovány za hlavního hybatele děje.

Dalším neopomenutelným materiálem pro transfer se stávají samotné postavy příběhu. McFarlane se v tomto směru obrací na studii *Morfologie pohádky*³² od Vladimira Proppa. „Ve funkcích postav nalezneme důležitý a sjednocující prvek, roli, kterou v zápletky hrají.“³³ Postava se tedy stává funkcí, jestliže její jednání do příběhu zasahuje a je důležitou součástí pro další posun ve vyprávění. Ve své práci se budu analýzou postav v hlavních rolích zabývat ve čtvrté kapitole, protože je pro komparaci důležité zjistit, zda charakteristiky hlavních postav zůstaly i po transferu zachovány. Mezi prvky určené pro proces transferu jsou psychologické vzorce. Freudovské pojmy, jako je Oidipův komplex, „hluboce podkreslují lidskou zkušenost, a tedy i ve vyprávění jejich povaha zůstává stejná, prostřednictvím různých znázornění“.³⁴

²⁹ Tamtéž, s. 21.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Tamtéž, s. 22.

³² PROPP, Vladimír Jakovl. *Morfologie pohádky a jiné studie*. H+H, 1999. ISBN 978-80-7319085-9.

³³ MCFARLANE, cit. 8, s. 24.

³⁴ Tamtéž, s. 25.

2.2 Vlastní adaptace

Vlastní adaptace se zaměřuje hlavně na indicie. Autor však podle vlastní adaptace může upravit i ty prvky, které jsou primárně určeny pouze k transferu. Ve filmové adaptaci mohou být všechny kardinální funkce zachovány, stejně jako psychologické vzorce, a přesto se budou divákovi seznámenému s literární předlohou jevit odlišně.³⁵ Záleží na tom, jak velkou stopu po sobě chce filmař zanechat. McFarlane upozorňuje, že film na rozdíl od literatury čerpá současně z několika znakových systémů, a i když „překrývající se slovní označení může dávat stejné informace, funkce se v každém případě liší“.³⁶ Jako příklad uvádí slovo na stránce knihy. Proti tomu slovo ve filmové podobě může být ztvárněno pomocí dopisu, novinového titulku, či jiným způsobem. Samotný znak ve filmu má vysokou ikonicitu díky tomu, že neponechává prostor pro představivost.³⁷ Jeho podoba je jasně určená, stejně jako čas filmového vyprávění, který je prezentován okamžitě, nezávisle na tom, zda filmař využívá flashback, flashforward nebo se snaží jinak narušit či ozvláštnit vyprávěcí postup.

Ve třetí kapitole se budu v jednotlivých podkapitolách věnovat struktuře románu i filmu, nastíním děj románové předlohy. Pro lepší přehlednost využívám bodové označení, které shrnuje i několik kapitol knihy v jednom bodě.

Čtvrtá kapitola je věnována transferu, kde se budu soustředit na kardinální funkce knihy i adaptace. Jedná se o prvky, které se většinou od předlohy neliší, jelikož zachovávají chronologickou návaznost příběhu. Současně porovnáím tyto funkce obou médií. Zmíním také nesrovnalosti a doplním informace, které nepodlehly adaptačnímu procesu, či se nějakým způsobem liší.

Následovat bude kapitola zahrnující adaptaci a enunciaci, rozdělenou na vypravěče, kinematografické a zvukové kódy, doplněné o samostatný rozbor závěrečné scény adaptace. Rozboru podlehnou prvky jako rámování obrazu, střih, hudba, speciální efekty, flashbacks a další. Při popisu těchto prvků snímku vycházím z neoformalistické analýzy *Umění filmu* od Davida Bordwella a Kristin Thompson.

³⁵ Tamtéž, s. 26.

³⁶ Tamtéž, s. 28.

³⁷ MCFARLANE, cit. 8, s. 27.

3 Nastínění děje, struktury v románové předloze a filmové adaptaci

V následujících kapitolách popíšu strukturu románu, děj a strukturu filmové adaptace. Vzhledem k tomu, že se jedná o spleť příběhů, kde se velmi často mění místa a také se v kapitolách střídají postavy, jejich pohled na události i jednání, děj knižní předlohy popíšu v jednotlivých bodech. Tento způsob je dle mého názoru výhodnější z hlediska přehlednosti. V podkapitole „Struktura filmu“ nastíním pomocí příkladů některé změny, které byly v adaptaci provedeny.

3.1 Struktura románu

Kniha je rozdělena na prolog, sto šest chronologicky seřazených kapitol, epilog a Brownovo poděkování. Prolog čtenáře uvádí do aktuálního dění v pařížském Louvru, kde zanedlouho dojde k vraždě tamního muzejního kurátora. Tato událost se stává pro syžet klíčovou, protože funguje jako spouštěč příběhu. Celý text je konstruován celkem do tří rovin podle toho, která postava v něm zaujímá hlavní roli. První, nejdůležitější a nejzákladnější je náhled z perspektivy podezřelého, hlavního hrdiny Roberta Langdona, který se především snaží prokázat svou nevinu. Zároveň se však snaží rozluštit šifru, kterou kurátor zanechal ve snaze zachovat střežené tajemství dalším. Jeho sdělení se po pár kapitolách stává ústředním tématem příběhu. Druhou, současnou dějovou linkou je vyšetřování vraždy z pohledu kriminalisty, pro kterého je hlavním cílem dopadení vraha. Pro policejního vyšetřovatele se hlavním podezřelým stává právě Robert Langdon, jehož jméno kurátor zmínil ve svých posledních vzkazech. Syžet doplňuje třetí dějová linka, kterou zastupuje mnich Silas, člen prelatury katolické církve Opus Dei a zároveň vrah muzejního kurátora, vedený biskupem Aringarosou. Všechny tři linky se ke konci vzájemně protínají. Odehrávají se ve stejný čas, liší se však v tom, čeho chtějí jednotlivé postavy dosáhnout.

Syžet knihy se odehrává na poměrně krátké časové úsečce, v rozmezí čtyř dní. Během krátkého časového intervalu dochází často ke změnám lokace. Příběh začíná v Louvru, pokračuje napříč Paříží a poté do jiné části Francie. Následně se přesouvá do Londýna, Skotska, a nakonec se vrací zpět do Louvru.

3.2 Děj v románové předloze

Vzhledem ke spletnosti děje a častému střídání dějových linií i lokací popíšu děj co nejstručněji v jednotlivých bodech. Bodové uspořádání tak bude přehlednější. Popis každé kapitoly zvláště by byl vzhledem k jejich počtu příliš podrobný a zdlouhavý, proto některé body mnohdy obsahují shrnutí i několika kapitol. Číslo mého dělení tudíž nekoresponduje s čísly jednotlivých kapitol. Chronologické uspořádání však zůstává stejné jako v románu.

Prolog

Paříž, muzeum Louvre, 22:46

Muzejní kurátor Jacques Saunière utíká prostory muzea před tajemnou postavou, která mu vyhrožuje smrtí, pokud mu nevyzradí jisté tajemství. Ten mu však prozradí předem smlouvenou lež, aby tajemství zůstalo za každou cenu v bezpečí. Albínský mnich postřelí kurátora do břicha, ten pomalu umírá. V posledních chvílích se snaží najít bezpečný způsob, jak ono tajemství předat dál.

Stručný obsah děje

(1) Paříž, hotel Ritz, 1:30 v noci.

Telefon do Langdonova pokoje v Paříži. Langdon vzpomíná na svou přednášku na Americké univerzitě v Paříži, která se konala předchozí večer.

(2) Znova telefon. Do Langdonova pokoje vchází poručík Collet. Informuje Langdona, že kurátor muzea je po smrti a žádá jeho pomoc se symboly, nalezenými na místě činu.

(3) Silas hovoří s jakýmsi Učitelem, pak provozuje sebemrškačství.

(4) Collet odváží Langdona do Louvru, kde se setkává s kapitánem Fachem a spolu odcházejí do Velké galerie na místo činu. Během cesty jej začíná vyslychat.

(5) New York – Biskup Aringarosa z organizace Opus Dei nasedá do letadla. Silas se ve stejný čas připravuje na cestu do kostela Saint-Sulpice.

(6) Fache chce znát význam symbolů a polohy mrtvého těla. Collet je během toho odposlouchává z kurátorovi kanceláře.

(7) Kostel Saint-Sulpice – sestra Sandrine zvedá telefon. Hlas z telefonu žádá, aby okamžitě vpustila hosta na prohlídku kostela.

(8) Louvre – Langdon se snaží pochopit nápisy na parketách. Kapitán mu ukazuje nakreslenou kružnici kolem kurátorova těla, která kopíruje Da Vinciho Vitruviovu figuru. Do Velké galerie vchází Sophie Neveu z oddělení kryptologie. Tvrdí, že rozluštila číselný kód na parketách a dodává, že Langdon má vzkaz z americké ambasády, který si má naléhavě vyzvednout. Z telefonu Sophie záznamník, kde mu sděluje, že je ve velkém nebezpečí. Vysvětluje, že je z této vraždy podezřelý. Bezou Fache zjišťuje, že Sophie neposlala policii.

Langdon a Sophie se setkávají na WC. Sophie mu sděluje, že Saunière byl jejím dědečkem a žádá ho o pomoc s rozluštěním šifer. Ten nakonec souhlasí. GPS lokátor z Langdonova saka vyhazují ven z okna na korbu nákladáku, aby zmátli policii. Policie sleduje vůz a dvojice tak může opustit Louvre.

(9) Kostel Saint-Sulpice – Silas si prohlíží kostel a vzpomíná na dětství, útěk z domova a z vězení, útěk do Španělska a den, kdy poznal biskupa Aringarosu. Mezitím – biskup v letadle telefonuje s Učitelem.

Silas hledá na příkaz Učitele uhelný kámen. Po chvíli zjišťuje, že to, co mu pověděl kurátor, byla lež. Řádová sestra jej celou dobu pozoruje a je připravena splnit kdysi udělené rozkazy.

(10) Langdon a Sophie vycházejí z Louvru. Langdon se v myšlenkách přemísťuje na jednu ze svých přednášek o Fibonacciho posloupnosti, díky čemuž rozluští první hádanku. Ta vede k Moně Lise, ale Sophie tvrdí, že dál si už poradí. Langdonovi však po cestě dochází, že záhadu Sophie nevyřeší sama a vrací se zpět za ní. Mona Lisa je zavede opět k jednomu z obrazů Leonarda da Vinci. Za obrazem Saunière schoval klíč. Langdon si uvědomuje, že Sophie dědeček byl pravděpodobně členem Převorství sionského. Vydávají se z muzea pryč směrem k americké ambasádě.

Mezitím Silas v kostele Saint-Sulpice zavraždí řádovou sestru Sandrine, protože se snažila zavolat pomoc a odmítla mu pomoci.

(11) Sophie během cesty popisuje, jak jednou přistihla svého dědečka při jí neznámém rituálu. Cesta na ambasádu je obklíčena a dochází k honičce s policií. Sophie pak podplatí taxikáře, aby odjel s jejím autem pryč. Na nádraží kupují lístky na vlak z Paříže a míří jiným taxíkem přes Bouloňský lesík do švýcarské banky. Langdon Sophie vypráví o všem, co nějakým způsobem souvisí s Převorstvím.

(12) V bance se snaží přijít na číslo účtu, bez kterého jim nemůže být vydán obsah Saunièrovy schránky. Přijdou na to, že se jedná o číslo z muzea, znázorňující

Fibonacciho posloupnost. Ze schránky vyzvedávají krabičku se symbolem Svatého grálu. Vrátný v bance je však nahlašuje policii, a tak prchají v obrněném voze s pomocí bankovního ředitele. Sophie a Langdon zatím otevírají schránku. V krabičce se nachází kryptex.³⁸ Než se jim ho však podaří otevřít, vyhání je ředitel z auta, neboť je má za zloděje.

(13) Dvojici se opět podaří utéct a obrněným vozem míří k Leighu Teabingovi, odborníkovi na Převorství. Ten Sophii podrobně vysvětluje, jak vlastně vzniklo křesťanství a skrze hádanky se jí snaží sdělit, co to podle něj je Svatý grál.³⁹ Vypráví o kultu ženství, jeho symbolech i o tom, jak do všeho zapadá právě Leonardo da Vinci.

(14) Policie dostává tip, kde by se Langdon se Sophii mohli skrývat a vyráží na místo.

(15) Sluha Teabinga upozorňuje, že je po jejich návštěvě vyhlášené policejní pátrání. Teabing chce, aby sídlo okamžitě opustili. Langdon se tedy rozhodne ukázat mu uhelný kámen. Sophie vysvětluje, kdo byl její dědeček a také že všichni ostatní sénéchaux⁴⁰ jsou mrtví. Silas poslouchá jejich rozhovor a vkrádá se dovnitř.

(16) Poručík Collet mezitím obklíčí Teabingovo sídlo. Během čekání na kapitána Fache si začíná uvědomovat, že Langdon jako vrah nedává smysl. Je také dost nepravděpodobné, aby mu pomáhala vnučka zavražděného. Bezu Fache mezitím informuje Aringarosu o průběhu vyšetřování.

(16) Langdon Teabingovi ukazuje truhlu s uhelným kamenem. Vzápětí je ale překvapuje Silas se zbraní v ruce a dožaduje se truhly. Trojici se podaří Silase přemocet. V dálce už vidí přijíždět policii. Opět se jim podaří uprchnout. Tentokrát míří na soukromé letiště, ze kterého míří Teabingovým letadlem do Anglie.

(17) Na cestě do Anglie – Langdonovi se podaří vyřešit kryptex. V něm je ale ukryt další kryptex. Když se letadlo přistává, už na ně čeká policie. Teabingovi se ale podaří všechny oklamat a trojice se tak bezpečně vydává do Temple Church, kde hledají hrob rytíře z nápovědy, aby rozluštili druhý kryptex. Ministrant jim však poví, že rytíři v kostele jsou pouze sochy. Jsou na špatném místě.

³⁸ Válec, který jde otevřít pouze sestavením správného slova na vnější straně válce. Pokud by se jej někdo snažil otevřít násilím, praskne uvnitř ampule s octem a obsah zničí.

³⁹ Podle Teabinga Svatý grál představuje spojení Krista s Máří Magdalénou, tedy jejich potomky, které má Převorství sionské chránit společně s jejími ostatky před katolickou církví.

⁴⁰ Strážci tajemství.

(18) Teabingův sluha rozvazuje Silase. Tvrdí, že také pracuje pro Učitele. Odchází spolu do kostela, kde Silas trojici přepadne. Uhelný kámen vydá jen, když nikomu neublíží.

(19) Bezu Fache přilétá do Londýna a od biskupa Aringarosi se dozvídá o Silasovi. Poručík Collet mezitím zjistí, že odposlouchávací zařízení v Teabingově domě bylo umístěno do pracovny Jacquese Saunière.

(20) Langdon nakonec Silasovi předává kryptex, Teabinga si ale berou jako rukojmí. Langdon a Spohie jsou opět sami. Míří do Kings College, kde se snaží verše hádanky vyluštit s pomocí počítače v knihovně. Cestou Sophie volá na policii a chce nahlásit únos, protože už nevidí jiné východisko. Telefon zvedá kapitán Fache, a omlouvá se jí za svůj omyl.

(21) Sluha odváží Silase na londýnskou pobočku Opus Dei a vydává se za Učitelem, který jej na místě setkání otráví. Pak se vydává do Westminsterského opatství za Sophií a Robertem, kde se nachází hrobku správného rytíře.

(22) V knihovně se zatím podařilo vyřešit hádanku a dvojice je na cestě do Westminsterského opatství.

(23) Silasovi dochází, že byl udán policii. Prchá tedy ze svého pokoje a dojde i na přestřelku, do níž se však dostává i biskup Aringarosa, který je v tom zmatku postřelen právě Silasem.

(24) Učitel nechává v Newtonově hrobce vzkaz pro Sophii a Roberta. Dvojice vychází přes nádvoří směrem do kaple a v tu chvíli se objevuje Teabing s revolverem v ruce. Dochází jim, že Učitel je ve skutečnosti sám Teabing. Prozrazuje Sophii pravdu o smrti jejich rodičů a od Roberta žádá klíč k otevření kryptexu.

(25) Silas nese Aringarosu Londýnem a hledá nemocnici.

(26) Teabing na Roberta míří pistolí a chce heslo ke kryptexu. Langdon ale tuší, že by je i přesto zabil, tak kryptex vyhodí do vzduchu. Teabing ho ale nestihne chytit, tudíž se rozbije. Obsah je ale v bezpečí, protože Robert na to přišel a obsah ukryl. Vzápětí do kaple vtrhne kapitán Fache a zatýká Teabinga. Silas mezitím umírá v Kensingtonských zahradách. Poté se kapitán vydává za biskupem do nemocnice.

(27) Sophie a Langdon se vydávají na poslední společnou cestu do Rosslynské kaple, kam je zavedl kryptex. Sophie si vybavuje místo i den, kdy ji sem dědeček vzal a oba si prohlíží prostory kaple s nejrůznějšími symboly. Sophie najednou zamíří ven,

k malému domku na útesu. Zjišťuje, že tam žije její babička a mladík, který je prováděl po kapli je ve skutečnosti její bratr.

(28) Babička Sophii vypráví o její rodině, proč sourozence rozdělili a kým ve skutečnosti je. Oba zůstávají až do večera v Roslynnu, kde se na rozloučenou políbí a slíbí, že se setkají za měsíc ve Florencii.

Epilog

Robert Langdon se po skoro dvou dnech probouzí ve svém hotelovém pokoji z podivného snu. Zničehonic mu došlo, kam Saunière Grál schoval. Navečer vychází z hotelu a vydává se po stopě starobylého pásu růže – Rose line, který vede přes Louvre. Míří do muzea, přímo pod skleněnou pyramidu. Konečně správně chápe verše hádanky a pokleká u malé skleněné pyramidy, pod níž je ukryt Svatý grál.

3.3 Struktura filmu

Syžet pokrývá časový úsek dvou nocí a jednoho dne. Stejně jako je tomu v románu, tak i adaptace často mění lokace, kde se postavy nachází. Na začátku se děj odehrává v Louvru, poté napříč celou Paříží, pokračuje na francouzský venkov a následně se přesouvá do Londýna. Dále pokračuje do Rosslynské kaple ve Skotsku, odkud se vrací se zpět do Paříže. Všechny události probíhají lineárně s chronologicky řazenými událostmi, které v malé míře narušují flashbaky postav. Flashbaky se objevují zejména ve scénách, kdy Sophie vzpomíná na své dětství nebo jsou její vzpomínky na určité situace důležité pro řešení šifer. V případě Roberta Langdona jde pokaždé o jeden stejný flashback z doby, kdy se v dětství topil ve studni. Objevují se v záběrech stísněných nebo zcela uzavřených prostor, neboť Langdonova postava trpí klaustrofobií, což lze vidět například při jízdě v obrněném voze cestou z banky.

Přestože se narativní základ filmu shoduje s předlohou, ve scénáři došlo k nevyhnutelným změnám kvůli spletnosti knihy, častým, značně podrobným popisům vzpomínek, myšlenkových pochodů postav a poněkud zdlouhavým pasážím, které předcházejí důležitějším momentům. Právě tyto pasáže, zachycení představ, flashbacků a procesy řešení jednotlivých hádanek ve filmu prošly buďto radikálními obměnami, nebo nebyly zahrnuty vůbec. První výraznou změnu v adaptaci divák pozoruje již v prvních minutách filmu. Původní telefonáty do Langdonova pokoje doprovázené jeho vzpomínkami z přednášky na univerzitě, která

proběhla předchozí den, jsou zcela vypuštěny. V adaptaci jsou nahrazeny podstatně kratší stavbou, která se skládá ze záběrů přednášky a autogramiády knih až do chvíle, kdy Langdona osloví poručík Collet s fotografií zavražděného kurátora. Tato změna však nemá žádný vliv na narativ. Další obměnou prošla povaha vztahu mezi hlavními postavami, Sophií a Langdonem. Předloha společné dobrodružství zakončuje romantickým polibkem a příslibem opětovného shledání ve Florencii. Adaptace naopak vztah líčí pouze jako přátelský, což v divákovi zanechá podstatně jiný dojem, než byl původní záměr knihy.

Části románu, které tvůrci nepřevedli do filmového média, nijak výrazně neovlivňují narativní stránku filmu. Rozhovory postav jsou však mnohdy méně obsáhlé než v knize, a i řešení hádanek probíhá podstatně rychleji. Syžet filmu doplňují fikční záběry historických momentů, jejichž účelem je ilustrovat a doplnit vyprávění postav. Na scéně se tyto záběry objevují během dialogů postav, aby tak vizuálně obohatily vyprávění o historických faktech. Konkrétně se jedná o záběry templářských rytířů, bitev, dobytí Jeruzaléma a další.

Úvodní scénu vraždy Jacquese Saunièra pravidelně střídají záběry Roberta Langdona, přednášejícího na Americké univerzitě v Paříži. Střídání dvou různých sekvencí vypovídá o tom, že obě události probíhají současně. Tímto způsobem je divákovi sděleno, že Langdon s největší pravděpodobností nemohl spáchat vraždu, z níž bude zanedlouho obviněn.

V podobném stylu režisér Ron Howard pracuje napříč celým příběhem. Hlavní dějovou linii představuje pátrání Roberta Langdona a Sophie Neveu po Svatém grálu, které je zachyceno mnohem podrobněji než další dějové linie, v nichž se objevuje Silas, biskup Aringarosa či vyšetřování kapitána Bezu Fache. Všechny však na sobě závisejí, ovlivňují se a na konci se vzájemně propojují, protože důkaz Langdonovy nevinny a dopadení vraha je určující pro zakončení syžetu.

Vzhledem k tomu, že události ve filmu korespondují s dějem v literární předloze a není mezi nimi výrazný rozdíl, nebudu zde popisovat děj filmu. Vypsán bude v následující kapitole v podobě kardinálních funkcí filmu, společně s kardinálními funkcemi románu.

4 Transfer narativních funkcí

V této kapitole se budu zabývat samotnou komparací literárního textu s románovou předlohou. Nejprve určím kardinální funkce pro text i adaptaci a následně provedu jejich srovnání v bodech, kde se nějakým způsobem rozcházejí. Součástí této kapitoly bude i charakteristika jednotlivých postav.

4.1 Hlavní kardinální funkce

Kardinální funkce knihy

- (1) Vražda Jacquese Saunièra
- (2) Probuzení Roberta Langdona policií, jeho příjezd na místo činu
- (3) Příchod Sophie Neveu na místo činu a její varování Langdona ohledně podezření z vraždy
- (4) Odhození GPS lokátoru a odjezd policie z Louvru
- (5) Silasův příchod do kostela Saint-Sulpice
- (6) Odchod Langdona a Sophie z Louvru, návrat zpět a rozluštění šifer vedoucích ke klíči
- (7) Honička s policií u americké ambasády a cesta přes Bouloňský lesík do švýcarské banky
- (8) Vyzvednutí schránky v bance a útěk za pomoci ředitele banky
- (9) Útěk před ředitelem banky k Leighu Teabingovi
- (10) Přepadení Silasem na Teabingově zámku
- (11) Příjezd policie do Teabingova sídla a útěk na letiště
- (12) Přistání v Londýně a útěk před londýnskou policií
- (13) Přepadení Silasem v Templářském kostele za pomoci sluhy a únos Teabinga
- (14) Vyluštění veršované hádanky v knihovně Kings College
- (15) Odhalení vraha poručíkem Colletem v Teabingově zámku
- (16) Učitel zabíjí sluhu sira Teabinga a vydává se do Westminsteru za Langdonem a Sophií
- (17) Silasův útěk ze sídla Opus Dei před policií a postřelení biskupa Aringarosi
- (18) Teabing se odhaluje jako Učitel
- (9) Langdonovo rozluštění kryptexu a Teabingovo zatčení Fachem
- (20) Cesta do Rosslynské kaple a setkání s babičkou a bratrem

(21) Potvrzení Sophiina pravého původu

(22) Odhalení úkrytu Svatého grálu

Výše sepsaný seznam představuje pouze výčet kardinálních funkcí, které jsou nezbytné, neboť odstranění některé z nich by mohlo zásadně změnit vyústění příběhu, jeho průběh či obojí. Funkce jsou dále doplněny o méně důležité katalyzátory, které formují děj. Pouze utvrzují fikční svět a jejich vyjmutí nemění podstatu narativu.

Například katalyzátorem funkce (2) je vzkaz na parketách od zavražděného kurátora „P. S. Najdi Roberta Langdona“, protože policie předpokládá, že jeho postava má něco společného s vraždou.

Kardinální funkce filmu

(1f) Zavraždění Jacquese Saunièra a současně přednáška Roberta Langdona

(2f) Oslovení Roberta Langdona poručíkem Colletem a jeho odvoz na místo činu

(3f) Příchod Sophie Neveu na místo činu a varování Langdona

(4f) Zbavení se GPS lokátoru a policejní výjezd jeho směrem pryč z Louvru

(5f) Silas v kostele Saint-Sulpice

(6f) Rozluštění kurátorových šifer a nalezení klíče

(7f) Honička s policií u americké ambasády a úkryt v Bouloňském lesíku

(8f) Cesta do švýcarské banky

(9f) Vyzvednutí schránky a útěk z banky za pomoci ředitele

(10f) Útěk před ředitelem banky k siru Teabingovi

(12f) Přepadení Silasem na Teabingově zámku

(13f) Příjezd policie do Teabingova sídla a útěk na letiště

(14f) Přistání v Londýně a útěk londýnské policii

(15f) Přepadení trojice v kostele Silasem se sluhovou pomocí a únos Teabinga

(16f) Langdonův a Sophiin útěk před sluhou z Templářského kostela

(17f) Colletovo odhalení odposlechů v Teabingově sídle

(18f) Učitel zabíjí sluhu sira Teabinga a vydává se do Westminsteru

(19f) Rozluštění veršované hádanky a cesta do Westminsteru

(20f) Teabing Robertovi a Sophii odhaluje, že je Učitel

(21f) Silas utíká ze sídla Opus Dei před policií, v přestřelce postřelí Aringarosu a sám umírá zastřelen policií

(22f) Langdon rozluští kryptex, Fache zatýká Teabinga

(23f) Cesta do Rosslynské kaple a nalezení místa, kde kdysi byl Svatý grál

(24f) Odhalení Sophiina pravého původu a setkání s babičkou

(25f) Langdonovo odhalení umístění Svatého grálu

Srovnání

Filmová adaptace podobně jako předloha nejprve uvádí diváka do prostor muzea Louvre, kde zanedlouho dojde k vraždě. Celou úvodní scénu od snahy o útěk až po zastřelení kurátora (1) střídají záběry z přednášky Roberta Langdona na pařížské univerzitě (1f), která se pravděpodobně konala v čase vraždy. Rozdíl je zde pouze v tom, že literární text popisuje vraždu samostatně bez přerušování v rámci epilogu.

(2) K žádosti o konzultaci k případu dochází i ve filmu, ovšem v jiné lokaci a bez přítomnosti dalších postav.

(6) V adaptaci nedochází mezi postavami ani k úvaze o co nejrychlejším útěku z Louvru, aniž by vyluštily kurátorovu šifru. Dešifrování nápověd v knize také trvá mnohem déle, než je tomu u adaptace. Langdon se navíc během toho vrací ve vzpomínkách ke svým přednáškám na Harvardu, což ve filmu zcela chybí.

(7f) Dvojice se na chvíli ukryje v Bouloňském lesíku a promýšlí, kam by měla směřovat své další kroky. Sophie také kupuje od feťáka pervitin, aby jej mohla zničit. Podle předlohy však lesíkem pouze projíždí v taxíku.

(10) Silas omráčí Langdona zrovna ve chvíli, kdy se mu podařilo vyjmout malovanou růži z víka truhličky. V adaptaci se mu to podaří až v letadle do Londýna. Růže skrývá nápovědu v podobě veršované básně a teprve báseň je klíčem k rozluštění kryptexu. Adaptace však na rozdíl od knihy popisuje pouze jeden kryptex. V dřevěné truhličce se podle literárního textu ukrývá kryptex⁴¹ a v něm další, menší kryptex.

(13f) Příjezd na letiště i start letadla probíhá v adaptaci bez komplikací, pilot navíc není vidět ani v jedné scéně. V předloze naopak odmítá vzlétnout kvůli počtu osob. Sir Teabing jej přesvědčí až s pomocí peněz a nabitou zbraní.

(14) Text popisuje dešifrování básně v knihovně Kings College pomocí počítače. V adaptaci do knihovny sice namířeno mají (17f), ale šifru se jim podaří rozluštit cestou v autobuse, pouze pomocí mobilu. Rovnou tedy míří do Westminsteru.

⁴¹ V adaptaci je tento první kryptex nahrazen právě odnímatelnou růží ve víku. Báseň se nachází na zadní straně obrázku růže.

(16f) Adaptace znázorňuje pokus sluhy zabít Langdona se Sophií potom, co mu vydají uhelný kámen a zajmou Teabinga (15f). V literárním textu však sluha z kostela odchází společně se Silasem, Teabingem jako rukojmím. O Sophii s Robertem se již více nezajímá, pouze jim sdělí, že hledají na špatném místě a odchází.

V momentě, kdy Silas postřelí biskupa Aringarosu, se jej snaží sám ulicemi Londýna odnést do nemocnice (17). Poté sám umírá v Kensingtonských zahradách. Ve filmové adaptaci je však zastřelen policií hned poté, co Aringarosu postřelí a na místě umírá.

(23f) Adaptace zobrazuje sklepení Rosslynské kaple, jejíž popis koresponduje se slovy veršované šifry a místem, kde byl dříve uschován Svatý grál. Langdon podle listin ve sklepení zjistí, že Svatým grálem je sama Sophie. Hned poté se objevuje Sophiina babička (24f). Literární text popisuje pouze kapli, ve které Sophie kdysi byla, ale sklepení ani jeden z nich nenavštíví. Místo toho Sophie ihned míří na faru za Rosslynskou kaplí a v ženě sedící na verandě poznává svou babičku, která tam žije spolu s jejím bratrem (20). Setkávají se tak ještě před odhalením Sophiina původu (21). Ve filmu je Sophiin pravý původ odhalen ještě před tímto setkáním. Adaptace také uvádí setkání pouze s babičkou, o bratrovi se nijak nezmiňuje.

Po návratu Langdona do Paříže uběhnou necelé 2 dny, když se probouzí ve svém hotelovém pokoji a následně se vydává směrem k Louvru odhalit místo Svatého grálu (22). V adaptaci však není zcela jasné, kolik dní či hodin od jeho návratu uplynulo.

Adaptace tedy zachovává všechny hlavní funkce, některé z nich jsou však propojeny v rámci jedné scény. Ku příkladu scéna vraždy v Louvru je propojena s Langdonovou přednáškou na univerzitě. Stejně propojení režisér využívá i v případě katalyzátorů, které doplňují děj. To je zapříčiněno potřebou filmového média zkrátit a zhustit průběh narativu. Ze stejného důvodu film vynechává i některé flashbaky, myšlenky postav a lokace, které neovlivní průběh děje, jako je tomu například v případě lokace knihovny Kings College nebo faktu, že v románové předloze postavy řeší dva kryptexy namísto jednoho na rozdíl od adaptace, kde je pouze jeden kryptex.

4.2 Postavy, typologie herců a jednotlivé herecké projevy

V této kapitole se zaměřím na informanty spojené s postavami adaptace a způsob, jakým se podílejí na adaptačním procesu. Herecký výkon tvoří vizuální prvky, jako jsou gesta či výrazy tváře a zvuk v podobě zvukových projevů a hlasu.⁴² V současnosti divák od herců vyžaduje realistický projev, ačkoliv se tento faktor během filmových dějin značně proměnil. Důležité je vzít i v potaz, že styl herectví by měl vždy odpovídat danému filmu.

Brown svým postavám přiřazuje rozdílné vzorce chování, opakuje však jejich funkce v příběhu. V trilogii, jejíž součástí je i Šifra mistra Leonarda, je hlavním hrdinou Robert Langdon, jehož charakteristické rysy chování zachovává. Vedle něj staví ženu, která se podílí na řešení určité záhady a zločinu, rovněž typické pro Brownovy knihy. Do opozice staví vraha, jednajícího ve jménu Boha, řídícího se rozkazy od postavy v pozadí celé události.

Informanty – základní informace týkající se postav, jako je profese, věk nebo sociální status, zůstávají v této adaptaci zachovány. Adaptace vytváří dojmy postav pomocí hereckého obsazení. Národnostní složení postav v příběhu odpovídá národnostem obsazených herců.

Robert Langdon

Do role Roberta Langdona byl obsazen Tom Hanks. Proslavil se filmy, jako jsou *Forest Gump* nebo *Zelená míle*. Herec byl často obsazován do rolí prostých, skromných a zároveň správných lidí. Postava profesora Roberta Langdona tedy jeho hereckému typu odpovídá. Způsob, jakým dotváří hlavního protagonistu, se odráží nejvíce v hlasovém projevu a pohybu obočí. Ve scéně, kdy musí zalhat kapitánu Facheovi, mluví pomaleji, nejistě a zadržává se. Divákovi je tak jasné, že lhaní nepatří mezi jeho osobnostní rysy. Zamračený pohled je typický například pro scény, kde postava usilovně nad něčím přemýšlí.

Sophie Neveu

Audrey Tautou, představitelka francouzské kryptoložky Sophie Neveu se typologicky i povahově nejvíce rozchází s předlohou. Na rozdíl od adaptace Sophie v knižní předloze působí jako sebevědomější i rozhodnější žena se zrzavými vlasy

⁴² BORDWELL, THOMPSON. cit. 13., s. 182.

a zelenýma očima. Herečka je však známá hlavně kvůli velkým tmavým očím a hnědým vlasům. Je možné, že režisér chtěl tímto výběrem zachovat obsazení tak, aby původ herců souhlasil s původem postav v knize.

Sophie je postavou, která v průběhu vyprávění jako jediná prochází vývojem. Na začátku jí není jasná její vlastní minulost. Postupně se musí vypořádat se vztahem ke svému dědečkovi a na konci se vyrovnat i se svým původem. Jako jediná z postav projevuje emoce, které Audrey Tautou zdůrazňuje řečí těla i výrazem tváře. Na začátku filmu svými pohyby těla vyjadřuje napětí. Například scéna, v níž vyhrožuje hlídači, že zničí jistý obraz. Pohyb její ruky je nejistý, váhavý a celkový postoj v této situaci působí nerozhodně. Výraz tváře naopak vyjadřuje zlost. Dává tak najevo, jak její replika praví, že ten obraz nikdy neměla ráda. V průběhu celého filmu působí její postava celkově nerozhodným a napjatým dojmem, což se dá vyzorovat z držení těla hlavně v nebezpečných scénách. Oproti tomu na konci jsou pomalejší a značně uvolněnější. Pocit úlevy značí i úsměv v posledních scénách, při loučení s Robertem, který se do té doby objevoval jen velmi zřídka.

Silas

Do této role byl obsazen herec Paul Bettany. Ten odpovídá postavě Silase zejména vzhledem, jelikož do role musel být obsazen buď přímo albínský typ, nebo výrazně světlý typ. Vzezření bylo ještě podtrženo odbarvenými vlasy a celkově světlým make-upem. Postavu mnicha Bettany dotváří zejména způsobem řeči. Mluví jasně, jemně a nápadně pomalu. Dokresluje tak obecně známé filmové vyobrazení chování a klidnou povahu církve, která se vyznačuje absencí projevů emocí. Tyto charakteristické rysy jsou dotvořeny zbožným výrazem tváře, který v některých momentech působí prázdně, stejně jako pohled očí.

Podobný dojem, ve stylu projevoování emocí, v divákovi vyvolává i biskup Aringarosa (Alfred Molina).

Kapitán Bezu Fache

Do role nekompromisního detektiva byl obsazen Jean Reno. Herec je známý pro své chladné záporné role, které ztvárňuje díky svému vzhledu. Málomluvné postavy, na něž je divák u něj zvyklý, vždy zanechávaly spíše silný dojem, stejně jako je tomu v *Šifře mistra Leonarda*. Gesty a absencí výrazů překvapení, citů a upřeným pohledem dotváří v tomto případě postavu schopného, zkušeného detektiva.

Například ve scéně, kde zjišťuje, že jej biskup oklamal, vytváří pomocí pohledu očí a svráštění obočí plynulý přechod mezi pocity zklamání a hněvem, aniž by výrazně měnil výraz ve zbytku obličeje.

Leigh Teabing

Ian McKellen svým hereckým projevem odpovídá typu hrdého a lehce arogantního Angličana. V *Šifře* představuje bohatého sira Teabinga, žijícího ve Francii. V adaptaci jeho postava užívá k chůzi hole. Ku příkladu McKellenovy výrazné nádechy i výdechy při chůzi naznačují, že jakýkoliv pohyb je bolestivý a podtrhuje tak zdravotní stav i stáří postavy zároveň.

Poručík Collet

Etienne Chicot v adaptaci nedostal příliš prostor, aby mohl adekvátně dotvořit postavu poručíka Colleta, jak ji poznává čtenář. V literární předloze je to postava, která nemá takzvaně černobílé vidění. Hledá souvislosti, motiv a zvažuje i jiné směry vyšetřování. Adaptace jeho myšlenkové pochody a úvahy výrazně redukuje. Herecky Chicot vytváří kontrast ke vznětlivé povaze kapitána Fache. Gesta i hlasový projev jsou klidné, bez expresivních výrazů.

Prostřednictvím příkladů byly uvedeny konkrétní herecké projevy a jednotlivé výkony herců, které pomohly dotvořit identitu postav. Mezi nejzásadnější herecké prostředky pro vytvoření postavy patří hlasový projev, například v případě Roberta Langdona v konkrétních případech, jako je nucené lhaní. Byla reflektována typologie obsazených herců, která se ve většině případů koresponduje s předlohou. Výjimku tvoří Audrey Tatou v roli Sophie Neveu, u níž nekoresponduje zejména vzhled. Rozchází však i v některých povahových rysech, jak bylo zmíněno výše, v charakteristice postavy Sophie. Výhodně působí i fakt, že národnostní složení herců odpovídá národnostnímu složení jednotlivých postav. Herci tak mohou dát průchod určitým ikonickým projevům, jež jsou typické pro danou národnost. Nejjasnějším a nejvíce reprezentativním příkladem je Leigh Teabing představující „anglického sira“.

5 Adaptace a enunciacce

Pro vlastní adaptaci je nutné využít prvky, jež jsou specifické pro oblast vizuálního média. Funkce, které nepodléhají transferu, jsou divákovi zpřístupněny prostřednictvím adaptačního procesu. Vlastní adaptace podtrhuje osobitý přístup režiséra a „do popředí vystupuje vizuální stylizace filmu“.⁴³ Howard plně využívá všechny možnosti natáčení v exteriérech, orchestrální nediegetickou hudbu Hanse Zimmera a další prvky, které budou předmětem analýzy v následujících podkapitolách. Primárním tématem této kapitoly už nejsou narativní funkce, ale kódy a vlastní indicie ve filmové adaptaci.

5.1 Vypravěč

Kniha

Text románu je napsán v er-formě, tedy v neosobním stylu třetí osoby jednotného čísla. Podle narativní roviny jde o vypravěče extradiegetického, neboli také „vševědoucího“, který nikterak nezasahuje ani neúčinkuje v příběhu.

Čtenáři je tak příběh podáván ze zcela objektivní perspektivy. Získává také jednoznačný přehled o všech akcích jednotlivých postav. Brown nechává velký prostor líčení pocitů a vzpomínek postav. Čtenáři tak umožňuje co nejvíce nahlédnout do psychologie postavy.

Film

Film pro adaptační proces staví do pozice vypravěče objektivní kameru, kterou v několika případech kombinuje s angažovanou kamerou, což je jedním z nejpoužívanějších způsobů, jak vizuálně realizovat syžet. Filmové médium však nedokáže samo o sobě transferovat specifické prvky literárního díla, jako jsou myšlenky či přesně vystihnout pocity postav. V těchto případech je nejčastějším řešením voice-over, jako hlas doprovázející postavu. V adaptaci jej Ron Howard však využívá pouze jednou, na konci filmu, kde je nezbytný pro pochopení závěrečné

⁴³ BÉBAROVÁ, 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. 189. ISBN 978-80-87292-32-7.

scény. V jiných částech příběhu by přítomnost voice-overu byla zbytečná, neboť by nijak neovlivnila kardinální funkce narativu.

5.2 Kódy

Kód je označení prvku ve filmu majícího určitý význam, který pomáhá přenést specifické elementy literatury na filmové plátno. Například rozlišení mezi chronologickou a retrospektivní strukturou adaptace se může uskutečnit prostřednictvím přechodu mezi záběry a scénami. McFarlane podotýká, že významy přiřazené ke specifickým kódům nemusí být nutně využity stejným způsobem.⁴⁴ *Šifra mistra Leonarda* využívá vizuální a zvukové kódy především za účelem vystupňování napětí příběhu.

5.2.1 Kinematografické kódy

Mezi kinematografické kódy patří práce kamery a post-produkční úpravy, jako je členění záběrů a střih. Využití těchto kódů významně ovlivnilo podobu filmů, jelikož mnohým z nich vetkla široké spektrum možností propojení na významové úrovni. Tato podkapitola rozebírá především samotný film a jeho vlastní indicie, tedy prvky, které se do jiného média nedají přenést jinak než vlastní adaptací. Řadí se tedy mezi integrační funkce. Podkapitola zahrnuje popis tří druhů kinematografických kódů. Jsou to vztahy mezi záběry, kamera a rámování obrazu a flashbacky. Součástí flashbacků jsou i doprovodné ilustrační záběry, které jsou součástí této adaptace na podobné úrovni jako flashbacky. Mají však odlišný význam. Jejich funkci v adaptaci následně popíšu.

A) Vztahy mezi záběry

Záběr je podle filmařské terminologie nejmenší dynamickou jednotkou filmu. Filmy jsou z těchto jednotek „složeny“ a vytváří tak jednotný celek. Není však pravidlem, že se film musí skládat z několika desítek záběrů. Mnohé filmy, zejména před rokem 1904, jsou natočeny pouze na jeden záběr, kde se především spoléhalo na manipulaci s mizanscénou.⁴⁵ Filmový postup, jako je střih, začali filmaři využívat až poté, co si ve dvacátých letech minulého století uvědomili, že lze díky střihu dosáhnout

⁴⁴ MCFARLANE. cit. 9, s. 28.

⁴⁵ BORDWELL, THOMPSON. cit. 13, s. 267.

působivých výsledků.⁴⁶ Střih totiž dokáže umocnit divácký zážitek a prohloubit dojem z filmu. Příkladem může být scéna na oděském schodišti z filmu *Křížník Potěmkin*. Záběry chlapce, kterého ušlapuje prchající dav, se střídají s velkými detaily tváře jeho matky. Zde užití střihu podtrhuje krutost vojska, nutí diváka více prožít a ztotožnit se s bezmocí matky, která přišla o dítě.

Celkové výstavbě filmové adaptace dominují relativně krátké záběry s ostrým střihem, z nichž ty nejkratší režisér používá pro vystupňování napětí. Vzhledem k tomu, že adaptace popisuje několik různých dějových linií zároveň, Howard často uplatňuje křížový střih. Těmito střihy propojuje různá prostředí, jež se odehrávají ve stejném čase. Křížový střih divák sleduje prakticky po celou dobu filmové stopáže. Zřetelný je ku příkladu v první scéně, kdy záběry vraždy střídají záběry Langdonovy přednášky. Dvě naprosto odlišné sekvence jsou do sebe zakomponovány do jedné tak, aby diváka informovaly o tom, co a jak se v konkrétním čase fabule stalo. Ze záběrů jasně vyplývá, že Langdon nemohl vraždu spáchat, protože se obě události fabule staly ve stejnou dobu. V této sekvenci se také uplatňuje diskontinuální střih, kde jsou vidět kontrastní prvky v osvětlení, mizanscéně a akcích postav. Když je Saunière střelen do břicha, kamera zabírá detail na jeho zkrvavené ruce. Následuje střih a detailní záběr na Langdonovu ruku pozvedající sklenici čisté vody. Chodby Louvru obklopující Sauniéra jsou velmi tmavé, téměř bez osvětlení, naproti tomu Langdona obklopují světla reflektorů. Langdon je v hale s desítkami lidí, kurátor je oproti tomu v muzeu sám.

Dalším možným stylem střihu jsou optické efekty, jako zatmívačky, roztmívačky a prolínačky. V mnoha případech signalizují delší prodlevu mezi scénami, či označují jiný prostorový kontext. Nevyužívají se v průběhu celých snímků, jsou chápány jako pozvolné změny záběrů.⁴⁷ Často se používají jako estetické ozvláštnění snímku. V *Šifře* se objevují pouze těsně před nebo v průběhu flashbacků a historických ilustračních záběrů. Jedním z případů, kde jsou v hojném počtu použity prolínačky, je scéna, kdy Silas čeká před kostelem Saint-Sulpice. Pomocí flashbacků jsou promítány jeho vzpomínky na rodinu, léta za mřížemi i setkání s biskupem Aringarosou. Případ přechodu mezi záběry pomocí roztmívačky

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Tamtéž, s. 290.

a zatmívačky byl užit například v Teabingově sídle, při ilustrativních záběrech z nicejského koncilu a porodu Máří Magdalény.

Střih dále napomáhá ovlivňovat trvání událostí fabule. V této adaptaci je manipulace s časem prováděna prostřihem, kdy filmař provede záběr jiné události na jiném místě, ale nebude trvat tak dlouho jako vypuštěná část děje.⁴⁸ Například tak zkracuje čas, který postavy tráví v letadle z Paříže do Londýna, kdy prostřih mezitím sleduje kapitána Fache s Colletem. Následuje další střih zpět na letadlo, které právě přistává na letišti v Londýně. Čas letu je tak ve filmu mnohem kratší, než by byl v reálném čase.

Střih také ovlivňuje filmový rytmus. Filmař například určuje délku záběru podle toho, jak chce zdůraznit vypjatý moment. V sekvenci, kdy Robert Langdon poprvé zahlédne mrtvolu muzejního kurátora, režisér použil několik prázdných bílých okének mezi záběry detailů na jeho mrtvolu. Výsledkem jsou náhlé záblesky, naznačující jeho zděšení nad aranžovanou polohou těla. Při těchto záběrech bylo užito high-key osvětlení, které v podstatě eliminovalo veškeré stíny a tmavá místa, včetně stop krve, pravděpodobně kvůli tomu, že by záběry mohly působit příliš drasticky. Další případ využití rychlého tempa záběrů, vytvořené pomocí jejich zkracování, je nejznatelnější v automobilové honičce, kdy Robert a Sophie ujíždějí policii z americké ambasády směrem na nádraží.

Opakem je prodlužování záběrů, pozvolna zpomalující tempo záběrů. I když *Šifra* nedisponuje nijak výrazně dlouhými záběry, v některých scénách to tak může působit. Například sekvence, kde sir Teabing vyhrožuje Langdonovi, že zabije Sophii, pokud nerozluští kryptex, střihy mezi záběry se jeví podstatně delší, díky absenci dialogů. Zvukovou stopu představuje pouze nediegetická hudba, která stupňuje napětí a divácké očekávání, zda se podaří záhadu vyřešit. Záběr tak působí delší, i když tomu tak ve skutečnosti není. V této sekvenci režisér využívá jeden ze zvláštních efektů, vícenásobnou expozici, kdy se jeden obraz překrývá s druhým. Běžně se užívá například k zobrazení průzračných duchů. Zde pomocí něj scéna ukazuje hrobku Isaaca Newtona, na níž Robert hledá chybějící oblý tvar, aby mohl rozluštit hádanku kryptexu.

⁴⁸ Tamtéž, s. 303.

B) Kamera a rámování obrazu

Kamera je v procesu natáčení nepostradatelným prvkem, bez kterého záběr prakticky nemůže existovat. Určuje nejen objekty natáčení, ale i způsob, jak bude natáčení probíhat. Primárně však nepatří mezi adaptační procesy. V určitých momentech může sloužit jako vševědoucí vypravěč a navodit tak styl původní předlohy, či zdůraznit rozdíly a vztahy mezi postavami. Rámování je v kinematografii důležité, protože „pro nás aktivně vymezuje obraz“.⁴⁹ V kombinaci s výběrem pozice kamery dokáže mimo jiné změnit způsob, jakým divák událost vnímá.

Howard v adaptaci využívá široké spektrum velikostí rámování, včetně velkých detailů, které využívá několika způsoby. V první scéně například využívá detaily tváří a velké detaily očí na uměleckých dílech. Kurátor muzea utíká před svým vrahem prostorami Grande Galerie v Louvru, přičemž jeho útěk pomocí rychlých střihů střídají právě tyto velké detaily. Takové použití rámování vytváří u diváka stupňující napětí a pocit, že současně s vrahem jej sledují i postavy na obrazech. Velké detaily dále užívá ve výtahu či obrněném voze, aby tak podtrhl Langdonův strach a nervozitu z uzavřených prostor. V detailu vidíme i Silasovu cilici na stehně při sebemrskáčství.

Kameru ve filmu *Šifra mistra Leonarda* režisér využívá hned několika způsoby. Jedním z nich je vertikální švenk, při kterém se kamera hýbe směrem shora dolů či obráceně. Tento využívá ihned po střihu na sekvence záběrů z jiného místa a označuje také změnu dějové linie. Například první záběr na kostel Saint-Sulpice, před Silasovým příchodem, je zachycen právě tímto způsobem. Diváka tak uvádí do scény a dodává potřebný čas se zorientovat. Pro zobrazení větších staveb, jako je Castel Gandolfo⁵⁰, Templářský kostel nebo chateau Villette⁵¹, aplikuje záběr z jeřábu, aby tak zdůraznil jejich velikost a geografickou polohu.

Howard také hojně pracuje s jízdou kamery. Natáčení často probíhalo v interiérech kostelů, kaplí, Louvru a dalších místech, která se vyznačují rozlehlým prostorem a dlouhými chodbami, kde se jízda kamery dá velmi dobře aplikovat. Zároveň tyto prostorové dominantní prvky podtrhuje.

Scény v dopravních prostředcích jsou pokaždé zachyceny ruční kamerou. Nejvýraznější sekvencí záběrů s ruční kamerou je policejní honička v autě Sophie, na

⁴⁹ Tamtéž, s. 242.

⁵⁰ V Castel Gandolfo se nachází papežovo letní sídlo a vatikánská hvězdárna.

⁵¹ Sídlo sira Teabinga nedaleko Paříže.

cestě z ambasády směrem do Bouloňského lesíku. Divákovi má ruční kamera navodit pocit, jako by se akce sám zúčastnil. Konkrétně v této scéně je veškerý pohyb i střih mezi jednotlivými záběry prováděn v rychlém tempu. Celá akce tak působí rychleji, realističtěji.

Howard také využil nahrazení klasické kamery za kameru intercomu. Při scéně, kde Sophie a Langdon stojí před branou do chateâu Villette, musí vyřešit Teabingovu „zkoušku ryzosti charakteru“. Během kladení otázek se kamera intercomu střídá s klasickou kamerou. Scénu tak divák vidí z pohledu dvojice i z pohledu Teabinga.

Co se týče neobvyklých záběrů, Howard v jednom případě využil i záběry z pohledu angažované kamery. V tomto případě si kamera volí svou vlastní cestu a zabírá místa či objekty z nezvyklých, nelidských úhlů. V Šifře mistra Leonarda touto cestou, za doprovodu nediegetického hlasu Sophie, vysvětluje v jedné ze scén princip kryptexu. Kamera najíždí přes velký detail dovnitř kryptexu a demonstruje způsob jeho seřízení a funkce.

C) Flashbacky

„Flashback prezentuje jeden nebo více záběrů mimo předpokládaný pořádek fabule.“⁵² Je to také způsob, jak filmař může manipulovat s časovou sousledností a měnit vztahy mezi syžetem a fabulí. Pomocí flashbacků se ve filmu nejčastěji prezentují vzpomínky postav, ať už je protagonisté popisují slovy, či se odehrávají pouze v jejich myslí. Divák si také tímto způsobem dotváří informace o fabuli, vztahující se k postavám a jejich minulosti, a díky flashbacku také získává určité informace dříve než ostatní postavy ve filmu.

U této adaptace jsou flashbacky výrazně odděleny od vyprávění fabule tak, aby jasně signalizovaly odlišný prostorový kontext. Jejich tonální kontrast je oproti ostatním scénám výrazně vyšší, tudíž se záběry zdají pochmurnější a barvy studenější. Flashbacky také působí méně kvalitně než zbytek filmu. Jejich funkcí je předvést nějaký úsek minulosti bez toho, aby mezi postavami nebyl přerušen dialog, nebo dopředu informují diváka o nějaké skutečnosti, která bude později ve filmu objasněna.

⁵² Tamtéž, s. 302.

Pouze v jednom případě se flashback netýká minulosti či záběrů z dětství, a to scéna v hangáru na letišti v Anglii, kde se skrze flashback dozvídáme, jak se postavy dostaly ven z letadla těsně před tím, než bylo prohledáno policií. Časový úsek mezi tímto flashbackem a událostí, kterou popisuje, je pouze několik minut. Ve všech ostatních případech zobrazují mnohem starší vzpomínky.

V *Šifře mistra Leonarda* se flashbacy objevují zejména u postavy Sophie, které se často vybavují vzpomínky z dětství, pokaždé v souvislosti se zavražděným dědečkem či její rodinou. Do záběru většinou vstupují poté, kdy je předmětem dialogu nějaká informace či šifra, přímo související s konkrétní vzpomínkou z dětství. Příkladem je scéna ve sklepení Rosslynské kaple, kdy se Robert Sophie ptá, zda hádka s dědečkem nesouvisela s úmrtím její rodiny. Hned poté prostřednictvím prolínačky následuje flashback na onu hádku.

Další postava, jejíž flashbacy se ve filmu hojně objevují, je Silas. Vzhledem k tomu, že o této postavě se divák ve filmu dozví v podstatě nejméně informací, flashbacy jsou důležitou součástí k doplnění syžetu. Vyobrazují zabití jeho otce, kvůli kterému se jako mladiství dostal do vězení, jeho první setkání s biskupem Aringarosou nebo to, jakým způsobem zavraždil všechny čtyři strážce Svatého grálu.

U Roberta Langdona se v podobě flashbacku opakuje stále stejná vzpomínka z dětství, kdy se topil ve studni. Z této zkušenosti také pramení jeho klaustrofobie. Flashback se s využitím ostrého stříhu střídají se záběry reality.

Doprovodné ilustrační záběry

Jak jsem již zmínila v úvodu podkapitoly, tyto záběry jsou prezentovány stejnou formou jako flashbacy, dokonce mají i stejné tónování barev a rozlišení. Plní však odlišnou funkci.

Tyto záběry zde fungují jako doprovodné vizualizace událostí, o kterých postavy mezi sebou vedou dialog. Ilustrují vyprávění o historickém kontextu, jež je potřeba v dialogu sdělit, aby divákovi byly jasné všechny souvislosti mezi jednotlivými šiframi a historickými fakty. Zároveň jsou tyto záběry atraktivní po vizuální stránce, protože divákovi poskytují náhled do historie, kde scénu doprovází hlas postavy. Postava v ten moment působí jako nediegetický vypravěč.⁵³ Navíc jsou tyto záběry jako jediné v celém filmu uváděny pravidelně pomocí stíračky,

⁵³ Nediegetickým a diegetickým zvukem se budu zabývat v následující kapitole.

prolínačky či roztmívačky tak, aby si divák stačil uvědomit změnu v prostorovém i časovém kontextu.

Stejně kontrastní tónování obecně navozuje dojem, že jsou záběry přímo z historického období. Konkrétně zobrazují témata dějin křesťanství, křížových výprav, život Máří Magdalény po Kristově ukřižování, či období bojů církve proti templářům.

Stejně jako u klasických záběrů byla vícenásobná expozice využita i v kombinaci s těmito záběry. Sekvence, kdy Sophie s Robertem jdou směrem k Westminsteru, zobrazuje pomocí expozice zástupy postav v kostýmech z osmnáctého století, které ilustrují průběh pohřbu Isaaca Newtona. Angažovaná kamera se skrz záběr zvonu dostává dovnitř, kde opět zabírá scénu pohřbu a Sophii s Robertem. Expozice postupně slábne, a když postavy dojdou až k hrobce, mizí úplně.

5.2.2 Zvukové kódy

Zvukovou stopu divák nepokládá za zásadní, neboť při sledování filmu se primárně soustředí na obraz a tím pádem pokládá za nejdůležitější smysl zrak. Zvuk se tedy stává jen pozadím toho, co vidíme.⁵⁴ Zvuky a hudební doprovod se však často výrazně podílejí na vytváření atmosféry ve scénách. Prostřednictvím zvukových stop lze podtrhnout dramatické, romantické či jiné momenty mnohem působivější, než by tomu bylo bez nich.

Diegetická hudba, tedy hrající přímo ve scéně, se v adaptaci téměř nevyskytuje. Dominantní se tedy stává hudba nediegetická, jinými slovy hudba mající původ mimo svět vyprávění a která je přímým opakem diegetického zvuku. Ta ve filmu hraje neustále, kromě momentů, kdy na scéně začíná dialog dvou či více osob.

Filmový zvuk se dá rozdělit na tři druhy⁵⁵, kterými jsou mluvené slovo, ruchy a hudba.

Mluvené slovo probíhá jako ve většině filmů prostřednictvím dialogů postav, které se objevují na scéně. V ten moment ruchy i hudba, ať už diegetická či nediegetická, ustupují do pozadí, aby dialogy mohly být co nejzřetelnější. Ruchy tak

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ Tamtéž, s. 353.

pouze dotvářejí pocit realistického prostředí. Například v sekvenci, kdy spolu Robert a Sophie mluví na toaletách v Louvru, jsou zvuky dopravy slyšet jen tlumeně, aby tak nenarušily předmět dialogu.

Stejným způsobem jsou utvořeny i dialogy mezi Silasem, biskupem a Učitelem. Z velké části adaptace je rozhovor mezi nimi zprostředkovává pouze skrz telefon. Dialogy přes telefon částečně mění zvukovou perspektivu, což v tomto případě znamená, že je ovlivněna barva hlasu. Učitelův hlas se tedy jeví dunivější a hrubší. Zároveň jej divák potřebuje zřetelně slyšet, stejně jako postavy na scéně. Telefonní hovory ve filmech tedy znějí úplně jinak než v reálných situacích mimo plátno. Stejně jako u klasického dialogu jsou ruchy v pozadí zeslabeny tak jako u klasického dialogu na scéně.

Jak již bylo řečeno výše, ruchy nesou funkci dokreslení reálného prostředí postav. Divákovi připadají přirozené, tudíž je většinu času výrazněji nevnímá. V některých scénách však ruchy prostředí nesou významovou funkci. Využití této funkce lze slyšet v sekvenci, kdy sestra Sandrine ukončí telefonický rozhovor s postavou, která ji žádá, aby uprostřed noci pustila do kostela Saint-Sulpice jednoho návštěvníka. Pár vteřin poté, co zavěsí telefon, je vidět náraz dřevěných okenic, které se pod poryvem větru zavřou. Zvuková stopa doprovázející tuto scénu je však nepřirozeně hlasitá, doprovázená ozvěnou, tudíž tento zvuk divák vnímá více sluchem. Tímto důrazem filmař diváka varuje, že se stane něco zlého, když sestra Silase pustí dovnitř.

Výrazné ruchy jsou užity i ve scéně, kdy Langdon nastupuje do výtahu v Louvru. Kromě detailních záběrů scénu výrazně dotváří i zvuk, který naznačuje psychický stav postavy s klaustrofobií. Divák se tak ztotožňuje s jejím strachem. Důraz je v tomto případě kladen na cinknutí výtahu a zvuk mechanismu výtahu při rozjezdu nahoru.

Diegetický externí zvuk, tedy zvuk, vycházející ze zařízení uvnitř záběru, který slyší i postavy uvnitř fabule, se vyskytuje ve filmu celkem čtyřikrát. Prvním případem je scéna zabírající catering po Robertově přednášce, kdy v pozadí hraje jemná, klavírní hudba. Po příchodu kapitána Colleta se ztrácí, aby nic nerušilo jejich rozhovor. Druhým je francouzská píseň hrající v Colletově autě, když veze Langdona do Louvru za kapitánem Fachem. Třetí hudební doprovod je slyšet při vstupu do Bouloňského lesíka, kde kamera zabírá prostitutky u zaparkovaných aut podél silnice.

Hudba pravděpodobně vychází z některého auta. Posledním je sekvence, kdy se Robert holí ve svém hotelovém pokoji a sleduje zprávy v televizi, kde reportérka vede rozhovor s poručíkem Colletem. Tento diegetický zvuk po chvíli vytlačí nediegetická hudba.

Nediegetická hudba se ve filmech využívá velmi často. Rozdílné tempo, důraz, druhy hudebních nástrojů či výšky tónů se využívají pro vykreslení atmosféry scén. Nijak se neváží k narativu ani informacím o postavách, zdůrazňují však probíhající narativ a ozvláštňují fikční svět.

Tuto adaptaci nediegetická hudba doprovází téměř neustále. Pravidelnou výjimkou je začáteční část dialogů postav. Pokud sekvence začíná s nediegetickou hudbou v pozadí, na začátcích dialogů utichne a znovu se objevuje až v polovině dialogu. Nediegetická hudba také v mnoha případech přechází z jednoho záběru do druhého. Ku příkladu hudba ve scéně, kdy Sophie s Langdonem dostávají do rukou poslední šifru. Zvuk z této scény přechází do scény následující, která začíná záběrem z jeřábu na Rosslynskou kapli. Tedy poslední místo, kam mají postavy namířeno.

Hudební témata filmu jsou typická pro různé aspekty vyprávění. Například při scénách v kostelech a kaplích se využívá hudební motiv chorálu. Hudbu pro tento film složil Hans Zimmer, který vytvořil hudební doprovod například k filmům, jako jsou *Piráti z Karibiku*, *Gladiátor* nebo *Lví král*.

5.3 Závěrečná scéna filmu

Pro syžet příběhu je jednou z nejdůležitějších scén z hlediska vyprávění epilog románové předlohy, a tedy poslední scéna filmové adaptace. Fabule se soustředí na dvě zásadní otázky, které postavy vyřeší postupným řešením jednotlivých šifer. Co je to Svatý grál? Kde se nachází? První otázka je zodpovězena u sira Teabinga. Divák se prostřednictvím dialogů dozvídá, že za Svatý grál jsou v podstatě pokládány ostatky Máří Magdalény, které by mohly dokázat, že Ježíš a Máří spolu měli dítě a zajistili tak pokračování jeho pokrevní linie, která pokračuje dodnes. To by znevážilo tvrzení církve o jeho božství. Předposlední scéna doplňuje, že tímto jediným žijícím potomkem je samotná Sophie, jejíž rodina pochází z královského

rodu Merovejců, kteří byli přímými potomky Ježíše Krista.⁵⁶ Poloha hrobky Máří Magdalény však není známa.

Odpověď na tuto otázku vyřeší nakonec Langdon sám. Závěrečná scéna adaptace nejvíce odpovídá její předloze. Jediný rozdíl je v tom, jak dojde k řešení. Předloha popisuje Langdonovo procitnutí ze spánku, kdy ho „znenadání uhodilo něco, čeho si předtím nevšiml“.⁵⁷ Adaptace přivádí Roberta k řešení říznutím při holení, kdy si všimne kapky krve vytvářející rovnou rudou čáru, která v tomto případě symbolizuje pás růže.

Atmosféru scény po celou dobu dokresluje nediegetická hudba. Když Langdon dojde až do prostor Louvru, hudbu doplňuje interní diegetický zvuk v podobě Robertova hlasu, který odříkává slova poslední veršované šifry. Doprovází tak záběry mistrovských děl v chodbách Louvru, postavení dvou pyramid, záběry noční oblohy.

Poté se vydává z hotelu podél pásu růže směrem k Louvru. Pomocí sledovacího záběru kamera střídavě zabírá Langdona a mosazné pásy, označující zmíněný pás růže. Kamera rámuje záběry v celku či americkém plánu, aby tak vynikly prostory Louvru. Angažovaná kamera se v předposledním záběru odpoutává od hlavní postavy, skrze skleněnou pyramidu a podlahu muzea si razí cestu až do sklepení, kde je uložen sarkofág Máří Magdalény. Poslední záběr směřuje na Langdona, který na převrácené skleněné pyramidě pokleká, aby tak vzdal hold a mohl se „pomodlit u nohou zapuzené královny“.⁵⁸ Tím je vyřešena poslední šifra a nastupuje závěrečná titulková sekvence.

Vzhledem k tomu, že Brown se ve své knize obsáhle věnuje popisům postav, myšlenkových pochodů a napínavých scén, musel Ron Howard věnovat těmto aspektům značnou pozornost, tedy soustředit se na vizuální stránku filmu. Situaci by za normálních okolností mohly ztížit i lokace, jelikož se převážně jedná o světoznámé historické památky, či ikonické předměty, jako je například Mona Lisa. Evidentně však pařížský Louvre i ostatní místa vyšla režisérovi vstříc. V takovém případě tedy nebylo třeba lokace výrazně upravovat.⁵⁹ Monumentální stavby byly zachyceny

⁵⁶ Tento fakt existuje pouze ve fiktivní historii.

⁵⁷ BROWN, Dan. *Šifra mistra Leonarda*. s. 427. V Praze: Nakladatelství Argo, 2003. ISBN 978-80-257-0591-9.

⁵⁸ Tamtéž, s. 431.

⁵⁹ Až na osvětlení, protože se většina děje odehrává v noci.

v mnoha případech pomocí záběrů z jeřábu, aby vynikla zejména jejich velikost a geografická poloha.

Vypravěč je vhodně zvolen formou objektivní kamery, která poskytuje přehled o všech dějových liniích příběhu. Divák má tedy jasný přehled o všech událostech.

Prostřednictvím kinematografických kódů byly rozebrány záběry, střih, rámování obrazu a flashbacky. Ve filmové výstavbě byly užity relativně krátké záběry, které se se stupňujícím napětím zkracují. Režisér uplatňuje mezi záběry různé druhy střihů, nejvíce však křížový střih. Pro ozvláštňení střihové skladby Howard využívá optické efekty, jako zatmívačky a roztmívačky, které jsou většinou spojené s nástupem flashbacků, či ilustračních záběrů. Flashbacky a doprovodné ilustrační záběry se ve filmu objevují poměrně často, neboť jsou důležité pro dokreslení myšlenkových pochodů, minulosti postav ale i zobrazování historických událostí, jejichž účelem je ilustrovat či oživit dialogy postav. Provedená analýza je podložena konkrétními příklady scén a sekvencí.

Neméně důležitou složku tvoří „Zvukové kódy“, v podobě nediegetické hudby, která je přítomna téměř neustále. Atmosféru podtrhuje zejména ve vypjatých situacích, stejně jako zvýrazněné ruchy v některých scénách, které jsou rovněž uvedeny jako příklady v analýze zvukových kódů adaptace.

Jako poslední část kapitoly je uvedena závěrečná sekvence, které je věnována zvláštní pozornost. Analýze podléhá stejným způsobem jako zbytek adaptace. Samostatné analýze byla podrobena zejména proto, že se jedná téměř o „ikonickou“ pasáž knihy i filmu. Scéna v adaptaci je prakticky natočena přesně podle literární předlohy a zároveň odpovídá na jednu ze zásadních otázek fabule.

6 Shrnutí

V kapitole nazvané „Nastínění děje, struktury v románové předloze a filmové adaptaci“ se věnuji popisu rozdělení románové předlohy, její celkové výstavbě a prvkům, které tvoří. Při nastínění děje došlo k vypsání nejdůležitějších momentů, které jsou klíčové pro příběh. Struktura filmu vykazuje shodu s předlohou, jsou však patrné jisté změny, ke kterým muselo dojít kvůli příliš obsáhlým popisům vzpomínek postav, rozhovorů, lokací či situací. Langdonovy vzpomínky byly například kompletně vypuštěny, až na útržky z dětství, kdy se topil ve studni.

Tyto změny nemají na narativ vliv, adaptace tedy hlavní dějové linie zachovává, jak prokázala analýza ve čtvrté kapitole, zaměřené na transfer narativních funkcí. Již na první pohled kardinální funkce obou děl vykazují nesrovnalosti v několika bodech z důvodu zkrácení narativní časové linie. V některých případech se dokonce zcela změnila lokace, ku příkladu u řešení jedné z šifer. Původní děj v Kings College, kde postavy pomocí počítače hledaly souvislosti mezi jednotlivými hádankami, se přesunul do autobusu, což výrazně zkrátilo děj, který je v původním díle rozsáhle popisován. I přesto je však struktura z větší části zachována. Poslední částí čtvrté kapitoly je popis hereckých projevů, které se prokázali jako přínosné, pro dokreslení informantů postav. I zde došlo ke znatelným změnám, a to především ve vzezření několika postav a omezení role v narativu vedlejších postav, která je nejznatelnější u poručíka Colleta. Jiné postavy byly z příběhu vyjmuty úplně. Jedná se však o vedlejší postavy, které nijak neovlivňují kardinální funkce.

Kapitola „Adaptace a enunciace“ se věnuje především filmovým kódům, jejichž jednotlivé části se zabývají výhradně rozбором jednotlivých obrazových prvků, jako je kamera, střih, rámování obrazu a hudba. Z analýzy vyšlo najevo, že velký podíl na vytvoření atmosféry mají exteriéry a interiéry historických míst, ve kterých se z velké části realizovalo natáčení. Na filmové výstavbě se také podílí celkové osvětlení mizanscény, na kterou museli filmaři vynaložit značné úsilí, neboť se vyprávění odehrává nejen v noci, ale také v rozlehlých prostorách kostelů, katedrál či kaplí. Flashbacky a ilustrační záběry historických momentů byly zřetelně odděleny od probíhajícího děje, aby zbytečně nemátly diváka. Obdivuhodně se na výstavbě celé adaptace podílí hudba, provázející diváka celým filmem v podobě nediegetického zvukové stopy. Právě hudební doprovod má v této adaptaci značný podíl na tvorbě diváckého napětí i celkovém dotvoření atmosféry jednotlivých scén.

7 Závěr

Cílem práce bylo porovnat filmové zpracování *Šifry mistra Leonarda* s její románovou předlohou. Prvotním záměrem komparace nebylo zhodnotit přesnost transferu v rámci adaptačního procesu, ale postavit vedle sebe jednotlivé prvky dle metodologie Briana McFarlana, jak sám kvůli odlišnosti obou médií odmítá přístup založený na přesnosti přenosu.

Analýzou procesu transferu společně s určením kardinálních funkcí obou médií bylo provedeno srovnání literární předlohy s filmovou adaptací. Z provedené analýzy vyplývá, že všechny dějové linie a události vyprávění byly ve snímku zachovány včetně většiny katalyzátorů, které přímo ovlivňují kardinální funkce.

Přestože adaptace tyto prvky zachovává, některé z událostí a postav nepodlehly důkladnému transferu, či nebyly transferovány vůbec, i když adaptace jejich přítomnost naznačuje. Příkladem poslouží opět role poručíka Colleta, který má na objasnění celé situace větší podíl v knize než v adaptaci. V případě událostí se jedná spíše o vzpomínky na konkrétní události, například jednotlivé přednášky Roberta Langdona. Důvodem redukce těchto vedlejších postav je filmová stopáž a obecná spletnost příběhu, kterou navíc umocňuje několik dějových linií, doprovázejících hlavní zápletku. Díky tomu získává informační výhodu čtenář. Na tento fakt kritika poukazuje už od doby, kdy začaly vznikat první filmové adaptace, a *Šifra mistra Leonarda* není výjimkou. Ron Howard však po vizuální stránce vytvořil velmi zajímavý film. Děj se z větší části odehrává v noci, dalo by se tedy čekat, že interiérové scény naopak více nasvícené. Režisér naopak stylizuje téměř polovinu filmu do celkově temnější atmosféry. Může se zde jednat o symbolické vyjádření neustálého pronásledování neznámými lidmi, kterému jsou postavy vystaveny. Jednotlivé scény jsou ve vhodných okamžicích doplněny nediegetickou hudbou, jejíž vlastnosti jasně, dotváří napínavou atmosféru a naznačují, co se pravděpodobně brzy stane. Tvoří nejvýraznější složku filmu.

Kritika se nevyhýbá ani hereckým výkonům dvou hlavních postav. Tom Hanks, ztvárňující Roberta Langdona, podle recenzí „odvedl nejrozsáhlejší výkon své kariéry“.⁶⁰ Nejlepší ohlasy tak v případě této adaptace získává hudební doprovod,

⁶⁰ DVOŘÁČEK, Marek, ŠTĚPÁNEK, Pomuk Jan. cit. 5. [cit. 2020-26-5] Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/recenze-sifra-mistra-leonarda-pruhledna-a-sterilni.A060517_144627_show_recenze_kot.

jehož autorem je již zmíněný Hans Zimmer. Diváci však k filmu přívětivější, avšak dle mého názoru je to spíše proto, že nečetli literární předlohu či byli zvědaví, jak se režisérovi povedlo přenést složitý děj jejich oblíbené knihy na filmové plátno. Možným důvodem, proč se film nakonec stal výdělečným, může být i herecké obsazení. Jean Reno, Ian McKellen i Tom Hanks jsou všichni osvědčenými profesionály, ale vzhledem k tomu, že toto byl jejich první společný film, bylo jistě lákavé vidět, jak budou fungovat dohromady.

Seznam pramenů a literatury

Prameny:

1. Šifra mistra Leonarda [Da Vinci Code] [film]. Režie Ron HOWARD. USA/Malta/Francie/Velká Británie, 2006.

Literatura a internetové zdroje:

1. BARTHES, Roland. *Znak, struktura, vyprávění: výbor prací francouzského strukturalismu*. KYLOUŠEK Petr. (ed.), přeložil Jaroslav FRYČER. Brno: Host, 2002, 323 s. ISBN 80-7294-016-3.
2. BĚBAROVÁ, 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*. Praha: Casablanca, 2016, 270 s. Filmová mozaika, svazek 3. ISBN 978-80-87292-32-7.
3. BEJA, Morris. *Film & literature*. New York: Longman, 1979. s. 78, citováno v MCFARLANE, Novel to film, s. 8.
4. BLUESTONE, George. *Novels into film*. Berkeley: University of California Press, 1957.
5. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2001. ISBN 978-80-7331-217-6.
6. BROWN, Dan. *Šifra mistra Leonarda*. V Praze: Nakladatelství Argo, 2003, 444 s. ISBN 978-80-257-0591-9.
7. BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, Praha: národní filmový archiv, 2010, 22(1). s. 7-2+- ISSN0862-397X.
8. COLLINS, Brian a Kristen TOBEY. From Middlemarch to The Da Vinci Code: Portrayals of Religious Studies in Popular Culture. *Religious Studies Review* [online]. 2018, 44(2), s. 173-182 [cit. 2020-01-25]. DOI: 10.1111/rsr.13420. ISSN 0319485X.

9. DVOŘÁČEK, Marek, ŠTĚPÁNEK, Pomuk Jan. RECENZE: Šifra mistra Leonarda, průhledná a sterilní. *iDnes.cz* [online] 17. 5. 2006. [cit. 2020-01-22]. Dostupné z:
https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/recenze-sifra-mistra-leonarda-pruhledna-a-sterilni.A060517_144627_show_recenze_kot.
10. ELITE Custom Writing Service. Best Selling Books of the 21st Century. *Elitewritings* [online] 18. 7. 2017. [cit. 2020-01-19]. Dostupné z: <<https://elitewritings.com/blog/best-selling-books-of-21st-century.html>
11. LEITCH, Thomas M. *The Oxford handbook of adaptation studies*. New York: Oxford University Press, 2017. [online] 15 s. [cit. 2020-03-18]. ISBN 978-01-9065-703-1.
12. MCFARLANE, Brian. *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996, 279 s. ISBN 01-987-1150-6.
13. METZ, Christian. *Imaginární signifikant: psychoanalýza a film*. Praha: Český filmový ústav, 1991, 307 s. ISBN 80-7004-064-5.
14. PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přeložila Marcela PITTERMANOVÁ, přeložil Hana ŠMAHELOVÁ, přeložil Miroslav ČERVENKA. Jinočany: H+H, 1999, 362 s. ISBN 978-80-7319085-9.
15. Příspěvatelé Wikipedie. *Šifra mistra Leonarda (film)* [online]. Wikipedie: Otevřená encyklopedie. c2020. Datum poslední revize 26. 4. 2020. [cit. 2020-01-29]. Dostupné z:
[https://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0ifra_mistra_Leonarda_\(film\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0ifra_mistra_Leonarda_(film)).
16. SCOTT, Anthony Oliver. 'Da Vinci Code' That Takes Longer to Watch than Read. *The New York Times* [online] 18. 5. 2006. [cit. 2020-01-22]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2006/05/18/movies/18code.html>.

NÁZEV:

Šifra mistra Leonarda: Komparace filmu s románovou předlohou (2006)

AUTOR:

Aneta Navrátilová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Cílem bakalářské práce bylo provést komparativní analýzu knihy *Šifra mistra Leonarda* Dana Browna s její filmovou adaptací Rona Howarda. Analýza vychází z metodologie Briana McFarlana a soustředí se na rozdíly v narativu obou médií a způsob, jakým režisér snímku užívá filmové kódy pro proces adaptace, aby se tak přiblížil literární předloze. V průběhu analýzy práce postupně srovnává prvky předlohy a snímku. Práce dochází k závěru, že Howard dodržel hlavní dějové struktury, prostřednictvím dostupných prostředků transferu a zachoval tak většinu kardinálních funkcí. Z provedené analýzy vyplývá, že kinematografické kódy podporují jednotlivé dějové linie vyprávění tak, jak jsou uvedeny v knize. Zároveň také dodržují chronologickou návaznost.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Šifra mistra Leonarda, Ron Howard, komparativní analýza, Leonardo da Vinci, adaptace

TITLE:

The Da Vinci Code: The Comparison of 2006's Film and Dan Brown's Novel

AUTHOR:

Aneta Navrátilová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

THESIS SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

The aim of this bachelor thesis is to present a comparative analysis of the novel *The Da Vinci Code* by Dan Brown and its film adaptation by Ron Howard. Being based on Brian McFarlan's methodology, the analysis focuses on discovering the differences within the narrative patterns in both media, and the way in which the film director has used the film codes for the process of adaptation in order to create a close conversion of Brown's novel. As a part of the analysis, the comparison of the individual elements of the film and the novel is discussed. The thesis concludes that Howard has adhered to the main plot structures, through the available means of transfer, thus preserving most of the cardinal functions. The analysis's outcome shows that the cinematographic codes support the individual storylines as they appear in the novel. Furthermore, the codes respect the chronological continuity as well.

KEYWORDS:

The Da Vinci Code, Ron Howard, comparative analysis, Leonardo da Vinci, adaptation