

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO

V OLOMOUCI

KATEDRA SLAVISTIKY

**RUSKÁ KLASICKÁ LITERATURA OČIMA ZAHRANIČNÍCH
FILMAŘŮ**

**(NA PŘÍKLADU ROMÁNU A. S. PUŠKINA „EVŽEN ONĚGIN“ A FILMU
„ONĚGIN“)**

**CLASSIC RUSSIAN LITERATURE THROUGH THE EYES OF
FOREIGN FILM PRODUCERS**

**(FOR EXAMPLE: NOVEL OF A. S. PUSKIN „EUGENE ONEGIN“ AND THE
MOVIE „ONEGIN“)**

Bakalářská práce

Vypracovala: Dita Marešová

Vedoucí práce: Mgr. Jekatěrina Mikešová, Ph.D.

OLOMOUC 2014

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité prameny.

V Olomouci, 10. 4. 2013

Dita Marešová

Poděkování

Děkuji Mgr. Jekatěrině Mikešové, Ph.D. za konzultace, rady a připomínky, které mi během psaní bakalářské práce poskytla.

Obsah

ÚVOD.....	5
1. FILM A ROMÁN.....	7
1.1. JAZYK FILMU.....	8
1.1.1. JAZYK FILMU ONĚGIN.....	9
1.1.2. VÝZNAM FILMU ONĚGIN.....	9
2. O FILMU ONĚGIN (1999).....	11
2.2. FILMOVÁ LOKACE	13
2.2.1. EXTERIÉRY A INTERIÉRY	14
2.3. HERCI.....	16
2.3.1. RALPH FIENNES (Evžen Oněgin).....	16
2.3.2. LIV TYLER (Taťjana Larinová).....	17
2.3.3. LENA HEADEY (Olga Larinová).....	17
2.3.4. TOBY STEPHENS (Vladimír Lenský)	17
2.4. HUDBA	18
3. POROVNÁNÍ FILMOVÝCH SCÉN S KNIŽNÍ PŘEDLOHOU	20
3.1. TAŤJANIN DOPIS ONĚGINOVI	21
3.2. SETKÁNÍ V ZAHRADĚ.....	22
3.3. SOUBOJ.....	23
3.4. NÁVŠTĚVA TETY ALINY	26
3.5. ZÁVĚREČNÁ SCÉNA, PLES, ONĚGINŮV DOPIS TAŤJANĚ.....	28
4. ZÁVĚR.....	31
5. LITERATURY A INTERNETOVÉ ZDROJE	33
6. PŘÍLOHY.....	35
7. PEŽIOME	
8. ANOTACE	

ÚVOD

Od konce 19. století, kdy bratři Lumièreové, vynálezci kinematografického přístroje, uskutečnili první veřejné představení a promítli první dokumentární film, uplynula již nějaká doba. Film se stal oblíbeným médiem a během dvou století prošel značným technickým i uměleckým rozvojem a okolo 1900 se začal pojímat jako masová zábava. Tímto se dostáváme k otázce, co to vlastně film je. Film by se dal definovat jako obrazový příběh, umělecké dílo na filmovém pásu. Ve spojení film-literatura pak vzniká pojem „filmová adaptace“, což je převod jiného původního díla, jevu či objektu do filmové podoby, neboli audiovizuální převedení jazykových, kompozičních a významových vrstev literární předlohy do filmového jazyka. (Horniak, M.: Filmové adaptace v české kinematografii. Ing. Luboš Ptáček (ed.), Panorama českého filmu. Olomouc 2000).

„Proces adaptace literárních látek je věcí velmi složitou, ze značné míry podléhající subjektivnímu pohledu, individuálnímu citění a míře profesní zručnosti režiséra a dalších pracovníků.“ (Adaptace, Mgr. Patrik Vacek, Mgr. Jana Krátká, <http://svp.muni.cz/ukazat.php?docId=498>). Existují různé adaptační přístupy, jež usilují o věrnost literárním předlohám, a je také důležité věnovat pozornost motivacím tvůrců pro zfilmování právě takových děl. „Historicky se vztah mezi filmem a literaturou vyvíjel v závislosti na tom, která národní kultura se jím zabývala.“ (Nünning, Ansgar. Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce / osobnosti / základní pojmy. Brno: Host, 2006). Thomas Leicht ve své knize *Film Adaptation and Its Discontents; From Gone with the Wind to The Passion of Christ* (2007) vysvětluje úsilí o věrnost předloze jako výjimku, jíž je třeba porozumět v kontextu vzniku daného přepisu. Snaha co nejlépe dostat zápletkám kanonických či proslulých knih podle něj často souvisí s komerčními záměry tvůrců, neboť právě taková díla mohou následně vzbudit velký zájem publika.

Pokud tedy filmaři chtějí úspěšnou adaptaci, musí co nejvěrněji přepsat původní literární dílo. Jakékoli odchylky filmu od literární předlohy, např. změna postav, vynechání jejich oblíbené zápletky nebo odlišnosti v uzavření příběhu, mohou u diváků vyvolat nespokojenost. Bohužel stopáž filmu je omezena, a tak skoro není možné vměstnat klasický objemný román do podoby hraného filmu. (Elliott, K., c. d., s. 127.) Při adaptaci je tedy důležité zkondenzovat takovýto rozsáhlý literární útvar a zdůraznit

dějové linie, které budou pro film základem. Tímto se ale dostáváme k dalšímu problému a to jsou názory kritiků. Většina z nich nadřazuje literaturu, jakožto starší umění, mladšímu filmu, takže se potom v různých kritikách můžeme dočíst, že takovéto dílo bylo nevěrné, zneuctěné nebo dokonce znesvěcené. „Pozornost se stále upírá spíše na to, co se při převodu knihy do filmu ztrácí, než aby se zvažovalo, co příběh v nové podobě získává.“ (Stam, R. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation, 2005). A tak se dostáváme do bludného kruhu kritiky, kdy mnohé z nich hlásají, že pokud je adaptace své předloze věrná, odsoudí ji jako málo kreativní, a pokud se odchýlí, zatratí ji jako ostudnou zradu knihy. (Stam, R. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation, 2005). Samozřejmě adaptovat klasické dílo, které je navíc ještě divákovi dobře známé, je opravdu nelehký úkol. Je také třeba upozornit na to, že každý filmový přepis literárního díla je specifický svými podmínkami, tvůrčím záměrem a určením. (Film a jazyk, Mgr. Patrik Vacek, Mgr. Jana Krátká, <http://svp.muni.cz/ukazat.php?docId=498>)

V této práci se zaměříme hlavně na takovýto filmový přepis klasického literárního díla, přesněji románu ve verších od A. S. Puškina Evžen Oněgin. Naším primárním cílem je analyzovat film Oněgin od anglické režisérky Marthy Fiennesové a porovnat ho s jeho literární předlohou. Zjistit co tvůrci dodrželi, co vynechali nebo pozměnili a jestli se jim v divákovi podařilo vyvolat stejné emoce, jaké pociťovali při čtení jednoho z nejznámějších Puškinových děl. Abychom dospěli k těmto závěrům, použijeme koncept Marie Mravcové, která k problematice filmu a literatury přistupuje transtextuálně, což znamená, že budeme rozlišovat a porovnávat konkrétní rozdíly mezi knihou a filmem. Sekundárně se pak zaměříme na motivace tvůrců ke zfilmování tohoto klasického literárního díla.

1. FILM A ROMÁN

V této kapitole se nejdříve seznámíme se vztahem film- román a posléze také s filmovým jazykem, jelikož se tahle práce bude orientovat především na porovnávání filmové adaptace s její literární předlohou. Proto je klíčové pochopit základní vztahy mezi těmito dvěma typy umění, abychom se mohli dopracovat k závěru, jestli a nakolik se vůbec filmovým tvůrcům podařilo zachytit podstatu a atmosféru takového velkolepého románu.

Film má velmi vysoký narativní potenciál (narativní- (lat.) vyprávěcí) a tak není divu, že nejsilnější pouto vytvořil nikoliv s malířstvím nebo dramatem, ale právě s románem. Jak román, tak i film vypráví velké množství podrobností a líčí svůj bohatý děj divákovi do detailů z pozice vypravěče. „Cokoli se dá říci slovy v románu, může zhruba být zobrazeno nebo řečeno ve filmu.“(Monaco, J.: Jak číst film. Svět filmu, médií a multimédií, Praha, 2004). Rozdíly mezi těmito dvěma uměními jsou zjevné, zatímco film, jak už bylo řečeno v úvodu k této práci, má omezenou stopáž, tudíž musí pracovat v reálném čase, romány nejsou omezené ničím a skončí až tehdy, kdy to chce jejich autor. Populární romány byly vždycky jakýmsi bezedným zásobníkem materiálu pro komerční filmy. Funguje to vlastně i opačným směrem, kdy se nakladatel rozhodne „recyklovat“ film pro vznik populárního románu. Z určitého pohledu se vlastně populární román dá považovat za zkušební verzi scénáře pro film.

Ať už se filmaři snaží, jak chtějí, nikdy se jejich komerčnímu filmu nepodaří reprodukovat celý rozsah románu v čase, aniž by vznikl film na pokračování. Jak řekl J. Monaco ve své knize, průměrný scénář je dlouhý 125 až 150 strojopisných stránek. Takový průměrný román je ale třikrát delší. Až na pár výjimek se podrobnosti při převodu knihy do filmu vytrácejí. Základní podmínku ságy a tím i její trvání může reprodukovat jedině dlouhý televizní seriál a tudíž jen ten dokáže nedostatky v převodu všech detailů překonat. Až na tohle omezení má však film oproti románu velkou výhodu a tou je jeho obrazová schopnost. Román nám sice může sáhodlouze povyprávět svůj příběh, ale čtenář se vždy dozví pouze to, co mu sám autor předloží.

Ačkoliv je film také víceméně autorským vyprávěním, vždy ukáže divákovi víc, než režisér původně zamýšlel. Divák se v konečném důsledku podílí na prožitku mnohem aktivněji. Podle toho, jak měníme naši pozornost, se i obraz na plátně mění každým okamžikem, na rozdíl od slov, která jsou na stránce statická. Film tak představuje pro

diváka mnohem bohatší zážitek. Každý romanopisec a i laik si dokáže sám představit, jak absurdní by bylo, kdyby se nám snažil popsat scénu tak podrobně, jak nám ji dokáže ukázat jedině film. Na druhou stranu může být film kritizován právě za to, že nám předkládá jen jeden úhel pohledu, kdežto při čtení románu se naší fantazii meze nekladou a máme mnohem větší volnost ve vlastní interpretaci autorových myšlenek. Film nám tedy nabízí rozšířenou pozornost a může nám ukázat celkový, vizuální a hmotný obraz toho, co jsme dříve při čtení románu spíše jen pociťovali, než viděli. Záleží na každém, jestli bude nakonec považovat román za to, co dává volný průchod naší představivosti a film naopak tím, co nám ji ohraničuje.

1.1. JAZYK FILMU

Již od samotného vzniku kinematografie ji doprovází jazyk a literatura. Světové písemnictví předkládá filmu bohatou škálu námětů pro tvorbu příběhů. I když se způsoby filmového a literárního vyjádření liší v mnoha ohledech, mají společné jisté množství postupů, paralel a analogií. Je nutné pochopit, že se jak literární, tak i filmový text vyznačují řadou specifik. Mezi jazykem filmu a literaturou se tedy nachází podstatné podobnosti ale také rozdíly. Stejně jako u literárního díla jsou i v jeho filmové podobě jazykové promluvy jako např. přímá řeč, monology, vnitřní hlas vypravěče nebo to může být zcizující prvek jako je autorský zásah do děje, dále pak vydělujeme popisy situací a scén, které mohou být buď bohaté, nebo velmi stručné. Nemůžeme však z literární podoby převzít každý prvek nebo jazykovou promluvu aniž bychom ji předtím určitým způsobem upravily. Například přímá řeč, přenesená z knihy do filmu v původním znění by mohla působit značně nepřirozeně nebo dokonce i směšně. Existují však případy, ve kterých využití přímé řeči podporuje záměr autora, stylizaci filmu nebo je na jejím původním znění celý film postaven. (MACUROVÁ, Alena – MAREŠ, Petr (1993): Text a komunikace: jazyk v literárním díle a filmu). Film je tedy jedinečný díky své schopnosti spojovat auditivní a vizuální prvky a v řadě filmů hraje takovéto spojení, tedy zvuková podoba jazyka důležitou roli.

1.1.1. JAZYK FILMU ONĚGIN

Evžen Oněgin je román ve verších a převedení takového díla je samo o sobě velmi tvrdý oříšek. Herci mluví prózou, pouze dopisy jsou ponechány ve verších. Puškinská strofa je dost osobitá a její autor psal navíc tak krásným a velkolepým jazykem, že i jen s přeložením tohoto díla do jiných jazyků měli překladatelé nemalé starosti. V knize je děj předáván čtenáři prostřednictvím vypravěče, ve filmu však svůj příběh vypráví samy postavy a jejich činy a atmosféru nám dokresluje hudba, interiéry a exteriéry, ve kterých se celý děj odehrává. Režisér může v některých scénách ponechat původní přímou řeč, aby tak zachoval ducha literárního originálu, ale pro film je téměř nemožné bez výše zmíněného vypravěče předat divákovi všechny detaily, které autor ve své knize popisuje. A jak jsme si již řekli v úvodu k této práci, film má omezenou stopáž, a nelze do něj vměstnat každý detail objemného románu, aniž by se některé jeho části vynechaly.

1.1.2. VÝZNAM FILMU ONĚGIN

Mnoho režisérů mívá při adaptaci klasického díla sklony vynechávat určitý skrytý, naučný význam díla a zaměřují se jen na jednu, mnohdy „povrchní“ dějovou linii. Hlavně filmoví kritici potom takovéto dílo označují jako „ploché“, bez hlubšího významu, který je právě v Puškinově románu klíčovým.

Nyní je důležité připomenout, že Evžen Oněgin je román, který byl psán delší dobu a tak se v něm mísí prvky romantismu i realismu. Puškin popisuje reálný obraz ruské společnosti na začátku 19. století, který umístil na pozadí romantického příběhu. Ne nadarmo označil Bělinskij, jeden z předních kritiků minulého století, toto dílo za Encyklopedii ruského života. Bělinský tento román prohlásil za historický, jenž popisuje rozvoj ruské společnosti a růst národního povědomí na pozadí Děkabristického povstání. (Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» - энциклопедия русской жизни, Litra.RU). Puškin se ve svém románu dotýká nejen problémů sociálních, ale také filozofických a morálních. Poznáváme způsob života, jak šlechty ve velkoměstech, tak i venkovanů v guberniích.

Po zběžném zhlédnutí filmu by se mohlo na první pohled zdát, že se režisérka zaměřila pouze na jeden z nejslavnějších milostných příběhů všech dob, že tedy k dílu přistoupila povrchně a odsunula celou tu pro Puškinův odkaz podstatnou informativní složku o tehdejší době do pozadí, ba ji dokonce úplně vystříhla. Fiennesová se této adaptace zhostila velmi dobře a snažila se kromě romantické stránky uplatnit ve velké části i realistickou. „Tento příběh není jen o manipulování s emocemi. Je velmi pravdivý. Cítím, že má opravdu nadčasový význam.“ (Martha Fiennes, interview, samostatně přeloženo, <http://www.ralphfiennes-jenniferlash.com/article.php?id=130>).

Jak jsme si již řekli, rozsáhlé popisy, kterými autor vykresluje určité detaily, se ve filmu bez vypravěče dají předvést jen stěží. Proto je také nemožné adaptovat literární dílo do slova a přesně, bez úprav nebo vynechávek. Režisérka se naštěstí pro diváky snažila vyvarovat vystřihávání právě takovýchto momentů, které v sobě nesou kousek z historie a scény s nimi pouze pozměnila nebo jich spojila více do jedné.

Například se můžete podívat nad způsobem, jakým se hlavní hrdinové poznávají ve filmu a v knize. V originálu se totiž Oněgin s Tat'jánou seznamuje až při jeho první návštěvě Larinů, kam ho s sebou bere Lenský. Ve filmu však hlavní hrdina tuhle záhadnou dívku poprvé zahlédne z okna svého „nového“ domu v okamžiku, kdy služebná pokračuje v tradici jeho strýce a půjčuje Tat'janě další knihu. Proč byl tento moment jejich setkání ve filmu zobrazen jinak? Scéna těchto „výpůjček“ se navíc v průběhu filmu ještě několikrát opakuje. Může to být z důvodu podtržení osudovosti takového setkání, ale taky proto, aby se i diváci, kteří knihu nečetli, dozvěděli o tom, že Tat'jana nacházela zálibu ve čtení a kdo byli její oblíbení autoři. Skutečně Tat'jana Oněgina nikdy nenavštíví. Do jeho domu vkročí poprvé až po Oněginově odjezdu, kdy následně odjíždí i její sestra a tak hledá útočiště před pocitem osamění. Ve filmu třeba také chybí Tat'janin sen o zvláštním plese, účastníky kterého byly zvláštní bytosti, napůl lidé a napůl zvířata. Tuto část režisérka taky pouze pozměnila, pravděpodobně z důvodu omezené stopáže filmu. A tak to co bylo v knize nepřímo sděleno Tat'janinou noční můrou, ukázala pro diváka interpretačně jednodušším způsobem. Když si Tat'jana přišla půjčit další knihu, uviděla na stole Oněginovi skicy právě takových „nestvůr“. A tak se dozvídáme, jak náš hrdina viděl Petrohrad a své „přátele“. Konkrétně tahle scéna je příkladem spojení více scén do jedné a zároveň jejich pozměnění.

Je třeba si ještě připomenout erotickou scénu, která v knize není. Puškin pouze popisuje Oněginovu lásku k ženám a jeho přelétavou povahu. Režisérka však tuto scénu zařadila, aby dokreslila životní styl našeho hrdiny a také okořenila děj divákům. Přece scénu, kde Oněgin ženě nemravně olízne palec u nohy, divák jen tak nezapomene.

Osobně hodnotím tento režisérčin přístup velmi kladně. Divák není ochuzen o nic podstatného a zároveň nemusel vzniknout film na pokračování.

2. O FILMU ONĚGIN (1999)

Před patnácti lety si student anglické divadelní školy Ralph Fiennes poslechl monolog své spolužačky, který se jmenoval Taťjanin dopis Oněginovi a který ho velmi zaujal. Jeho profesor mu řekl, že je to úryvek z veršovaného románu ruského básníka A. S. Puškina a Fiennes si Oněgina okamžitě vypůjčil v překladu Charlese Johnsona. S potěšením si knihu přečetl a okamžitě se nadchl představou, že si jednou ve filmu zahraje jejího hlavního hrdinu. V roce 1992, už jako profesionální herec napsal návrh scénáře a ukázal ho své mladší sestře Martě, která svého bratra vždy velmi podporovala. K uskutečnění svého plánu se domluvili, že bude Ralph producentem a představitelem hlavní role a Martha, do té doby režisérka televizních reklam, si vezme na starosti jeho režírování. Poté co se stal slavným za roli ve Spielbergově Šindlerově seznamu se s Marthou v roce 1997 vydali s divadlem Almeida do Ruska, kde hrál Fiennes roli Ivanova v Čechově povídce. Tak se jim naskytla možnost pobývat v Petrohradě a Puškinově rodišti Michajlovskom. Dokončili scénář a podařil se jim sehnat 14 milionů na natáčení. Návštěva Ruska pomohla sourozencům Fiennesovým lépe pochopit Puškina, i když byla velkou překážkou jazyková bariéra. Fiennes se dokonce začal učit rusky, ale nakonec pochopil, že k přečtení Puškinova originálu mu to stačit nebude.

Do role Taťjány vybrali Liv Tayler a v lednu 1998 se začalo točit v Petrohradu. První scénou byla procházka Oněgina po Petrohradě po jeho opětovném shledání s Taťjanou. Fiennesovým záměrem bylo točit v Petrohradu celý film, ale bohužel mu to po finanční a časové stránce nebylo umožněno, měli na to jen týden. Utěšoval se tím, že ani filmy Doktor Živago a Piková dáma v anglické verzi, nebyly natáčeny v Rusku. V březnu začali pracovat na kulisách v Šepertonových studiích v Londýně.

Na filmu se podílela celá Fiennesova rodina. Kromě Ralpa a Marthy také jejich bratr Magnus, který si vzal na starosti hudbu a jejich mladší sestra Sophie, která ztvárnila jednu z vedlejších rolí. Tento film byl Martiným režisérským debutem a prvním západním filmovým zpracováním Evžena Oněgina. „Tento film se stal významnou součástí našeho života,“ tvrdí Fiennesová. A Ralph dodává: „Jiná doba, země, zvyky a jazyk mohou změnit naši interpretaci tohoto velkého básníka, ale nemusí nutně oslabit sílu jeho slov. Náš film, i když po svém, se snaží tuto moc předat.

Jakmile byl snímek hotový, odvezl ho Fiennes do Moskvy, kde ho zařadili do programu dvou kin. Kritičce ruského týdeníku Argumenty a Fakta M. Murzinová film imponoval v tom, že byl „velmi ruský“. Ve své recenzi napsala: „Není na něm nic Hollywoodského. Je tam vše, vášně i touha, nepochopitelná a nevyhnutelná, věčný neklid i beznaděj ruské lásky a ruské duše.“ I když jsou ve filmu nedostatky v podobě hudby nebo po dějové stránce, Murzinová si myslí, že byl duch „Puškinské“ doby vyobrazen pečlivě. (ШАТЕРНИКОВА, Марианна. АНГЛИЧАНЕ ЭКРАНИЗИРУЮТ "ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА". *Вестник.*, roč. 1999).

V následujících podkapitolách porovnáme literární předlohu s filmem z hlediska autentičnosti kultury. Popíšeme si kulturní znaky Ruska 19. století, jako jsou móda, architektura a umění a zhodnotíme, do jaké míry se s nimi film shoduje.

2.1. KOSTÝMY

Kolem 1800-1820 se oblékali v klasicistním stylu empíru. S nástupem romantismu udávala tón Francie a začal se klást důraz na čistotu a cudnost. Líčidla se používaly velice málo a rtěnka se stala vulgární záležitostí.

Hlavním znakem ženské módy byly rozevláté sukně ve tvaru kužele s mnoha spodničkami. Oblíbenými byly květinové a kostkované vzory. Šaty se vyznačovaly vosím pasem, jehož se dosahovalo korzetem, i když ne tak upnutým a mohutným jako v rokoku. Aby působil pás užším dojmem, tak byly šaty v ramenou více rozšířené, s mohutně řasenými rukávy různých tvarů, které odhalovaly část ramen. Dekolty lemovaly široké límce a kryly rukávy. Často se nosily velké klobouky, zdobené umělým ovocem nebo květinami. Vlasy se česali do složitých účesů. Důležitými doplňky plesového oděvu byly dlouhé rukavičky, šály a vějíře. Šál byl obecně nedílnou součástí dámského oděvu.

Muži nosili frakový kabát, který měl pestré a syté barvy, podobné barvám květin. Pod kabátem se nosily kostkované nebo květované vesty z hedvábí nebo saténu. Součástí oděvu byly také košile se stojatým límečkem a složitě vázanou kravatou, která měla zrcadlit mužovu osobnost. Kalhoty byly dlouhé, úzké, vepředu nad botou obloukovitě vykrojené a především jiné barvy než kabát. V zimě si oblékali dlouhý plášť s několika límci tzv. carrik nebo vypasovaný kabát tzv. redingot. Ke kabátu nosili špacírku (hůlku) s cylindrem na hlavě. Jejich mužnost podtrhoval knír a postranní licousy. Stejně jako ženy experimentovali s vlasy a nechali si je uměle natáčet. (<http://www.dhsk-praha.estranky.cz/clanky/neco-malo-z-historie-odivani.html>)

Celý film je zasazen do empírového stylu v Rusku. Všechny kostýmy jsou přesnými replikami šatů pocházejících z doby kolem 1830. Například Taťjaniny plesové šaty jsou kopií plesové róby z roku 1836. Byly ušity z rubínově červeného saténu, jednodílné s živůtkem s hlubokým dekoltem a balonovými rukávy. Pod širokou sukni se nachází teplá spodnička podobná dece. Podle slov návrhářky se tak ruské dámy udržovaly v zimě v teple.

Ralph Fiennes by ve svém fraku a cylindru se špacírkou mohl směle konkurovat ruským pánům. Celá mužská část obsazení nosila typické licousy a ve scéně, kdy si Oněgin čte v posteli dopis od svého strýce má na hlavě dokonce natáčky. Ženy chodí s nezbytnými různě barevnými a vyšívanými šátky.

2.2. FILMOVÁ LOKACE

Než se dostaneme k samotnému porovnání předlohy s filmem, musíme upozornit na to, do jaké míry se prostředí, ve kterém se natáčí, podílí na celkovém vzhledu filmu a jeho úspěšnosti.

Správný výběr místa je jedním z velmi důležitých aspektů pro natočení úspěšného filmu, stejně jako třeba obsazení správných herců do určité role nebo výběr hudby. Prostředí hraje velkou roli ve finálovém vzhledu filmu a na tom, jak bude film působit na diváka. Najít vhodné místo, není pro filmaře zdaleka tak jednoduché. Všude kromě natáčení ve studiu je třeba mít povolení. Dále je tu otázka, jestli je lepší natáčet ve studiu nebo mimo něj. Filmaři se shodují, že exteriéry jsou pro film celkově výhodnější, zejména kvůli nákladům. Hlavně pokud se pracuje s omezeným rozpočtem. „Jet natáčet

do terénu je daleko levnější, než točit na „uprostřed velké stavebnice“, kterou je třeba nejdříve postavit.“ (Choosing the right film location for on-screen believability, Aidy Reviews, Dostupné z: <http://aidyreviews.net/choosing-the-right-film-location/>).

Film je také mnohem důvěryhodnější, pokud je natáčen v pro něj „přirozeném“ prostředí. Vhledem k určitému vlivu, který má místo a prostředí na film, je nezbytně nutné najít vhodné exteriéry, prostředí a scenérie. Všechny tyto aspekty jsou pro důvěryhodnost a úspěšnost filmu rozhodující. Umístění filmu je nejdůležitější aktivní aspekt natáčení. Filmový divák ocení vizuální detaily, které se ze scény řinou a které ho vtáhnou ještě hlouběji do děje. Celkově lze říci, že má vzhled scény pro film stejně velký význam, jako jeho herecké obsazení. Scéna je důležitou vizuální oporou pro celkový kauzativní účinek filmu. Herci, scéna a kinematografie vytváří v divákovi jakousi emotivní zpětnou vazbu, zatímco on sleduje dění na plátně. (samostatně přeloženo, DONALDSON, Michael C a Lisa A CALLIF. The American Bar Association's legal guide to independent filmmaking).

2.2.1. EXTERIÉRY A INTERIÉRY

Otázka vhodného natáčecího prostředí je o to závažnější, pokud se jedná o historický film a jinou kulturu. Ruská kultura se od anglické a americké v mnohém liší. Stejně tak i architektura. Oněgin se natáčel jak ve studiu, tak i v terénu. Film byl převážně natáčen ve Velké Británii. Kromě Sheppertonského studia se „venkovské“ scény točily převážně ve městě Alresford v Hampshiru a jeho okolí, kde se také nachází dům Oněgina, což je velké venkovské sídlo The Grange at Northington¹, postavené v řeckém renesančním stylu. Rybník z 13. století obklopen krásnou krajinou a lesem, kam si chodila Taťjana číst a kde byl v souboji zastřelen Lenský, se nachází v Anglickém Farnhamu a jmenuje se Frensham Little Pond². Petrohradské scény se točily přímo v Petrohradě a interiéry dokonce v jednom z největších a nejznámějších světových muzeí, ruském Ermitáži. Při závěrečné scéně, když sedí Oněgin na balkoně svého domu v Petrohradě, můžeme v pozadí vidět skutečný Puškinův dům³.

Ted' již víme, že prostředí, ve kterém se odehrává závěr filmu, je autentické, jelikož je pro tento příběh přirozené. Celkově je film točen ve stylu impresionismu a pro podtržení lyričnosti filmu se místo, kam režisérka umístila děj odehrávající se na venkově zdá být příhodné. Dům Larinových i jeho okolí působí celkově velmi

přesvědčivě, venkovsky a jednoduše, z celé scény dýchá historie. Na druhou stranu ne každý výjev čisté přírody, stejně jako všechno co je „velké“ musí nutně v divákovi vyvolat atmosféru Ruska. Přesně proto je také toto americké ztvárnění mnohdy kritizováno. Divák očekává poněkud surovější ráz krajiny. Prostředí, ve kterém jsou natáčeny například scény u jezera je příliš „anglické“, reliéf krajiny je typicky plochý, celkově působí uhlazeně. Nepodařilo se vystihnout určitou a očekávanou divokost přírody, navíc v knize se popisují jak pole, tak i hory.

Tvůrcům se ale podařila vyvolat v úvodní scéně atmosféra chladné zimy, jež dokáže vyvolat pocit jakéhosi nekonečna a to tehdy, když veze ruská „trojka“ svého pána po zasněžené pláni na návštěvu k jeho strýci. (Tato scéna také není původní, jsou to spojené dvě pasáže do jedné; první, když Puškin popisuje, jak jede Oněgin v zimě na balet a druhá, když jede ke strýci. V originále to ale není v zimě, protože se hovoří o dostavníku a ne o saních).

...

„Dům odsunutý do ústraní
stál v klínu provoněných stránek
nad bystrou říčkou. Lučiny,
hrající všemi odstíny,
svou zlatou rozlily až k nebi,
vesničky kvetly, hrstky stád
bloudily po svazích a sad
pod spleť hustolisté klenby
dopřával konejšivý stín
dryádám věčně tesknícím.“
(Evžen Oněgin, hlava II)

Výběr stavby, ze které tvůrci udělali Oněginovu filmovou usedlost, však do celkového konceptu ruského venkova nezapadá. Jak jsme si již řekli dříve, je tento filmový dům postaven v řecké renesanci. I když byl začátek 19. století ve znamení klasicismu a návratu k antické jednoduchosti, což jsme zmínili v předchozí kapitole,

Puškin dům doslova popsal jako velmi staré sídlo. Koncept domu by navíc díky tomu byl seskládán z různých stylů. Do té doby zdobily ruský venkov prostší, ne tak okázalé stavby. Konkrétně prostý lid žil většinou ve dřevěných domcích. Zde se znovu nabízí výrok: „Ne všechno velké je ruské“. Chybí tu jistá pohádkovost a zdobnost, která je pro Rusko tak příznačná. Jednoduše řečeno, ve filmu je všechno vyobrazeno příliš stroze a čistě na to, aby to vyvolalo tu pravou atmosféru Ruska. Míchání vzorů, barev a stylů také nebylo nic neobvyklého.

„Zámeček, pravé panské sídlo,
byl stavěn blahé paměti
s tou důkladností, v níž se zhlídlo
nejedno moudré století.
Tapety s ptáky, s květinami,
portréty carů, zlaté rámy,
vysoký štukovaný strop,
kachlová kamna různých dob.“
...
(Evžen Oněgin, Hlava II, ii)

2.3. HERCI

2.3.1. RALPH FIENNES (Evžen Oněgin)

Hrát Evžena Oněgina bylo hercovým snem již od studií a tak jde vidět, že se do role Petrohradského šviháka opravdu vžil a zahrál ho velmi přesvědčivě. Jeho projev je založen kromě slov a činů hlavně na pocitech a emocích, které skvěle vyjadřuje pohybem rtů, pohledem a mimikou tváře. Tím si vysloužil kladné ohlasy u kritiků i publika. Podářilo se mu vyjádřit Oněginův vývoj, od chladného a sebevědomého, přes beznadějně zamilovaného a zmateného až po zdrceného a odmítnutého muže. Jen je o mnoho starší než jeho literární hrdina, kterému bylo kolem 20 let.

2.3.2. LIV TYLER (Taťjana Larinová)

Díky své přirozené kráse, jemným rysům, bledé pleti a celkově vzhledu éterické bytosti byla tato herečka pro tvůrce jasnou volbou. Perfektně zapadla do profilu Taťjány, tiché a zahloubané dívky, která věří na pravou lásku, nejradši tráví čas o samotě s knihou a má velmi silný vztah k přírodě. Hereččin vzhled a přednes podtrhl lyričnost tohoto literárního charakteru. Navíc umí stejně jako její herecký kolega skvěle pracovat s výrazem tváře a očima. Způsob, jakým se její Taťjana dívala na Oněgina, by se dal označit za „nekonečný“. Pouhým pohledem dokázala vyjádřit snad všechny pocity-lásky, touhy a beznaděje i úcty.

O Taťjanině manželovi se v knize píše jako o tlustém vážném generálovi, do kterého má však jeho představitel, pohledný herec Martin Donovan daleko.

2.3.3. LENA HEADEY (Olga Larinová)

Postava Olgy je v podání Leny Headey velmi přesvědčivá. S jejím milým, jakoby vynuceným úsměvem, bez výrazného, osobitého projevu dobře vystihuje podstatu Olgy.

„Ta Olga je vzor prázdnoty,
má vandyckovsky zdravé rysy,
je červená a tváří se
jak tamta placka měsíce,
co na nebi tak hloupě visí...“

(Evžen Oněgin, Hlava III, v)

Nepodařila se jí však vystihnout Olžina samolibost, povětrnost a koketní povaha, která je v knize tak zřejmá. Navíc herečka hraje mladší sestru Liv Tyler, i když je očividně starší (ve skutečnosti o čtyři roky).

2.3.4. TOBY STEPHENS (Vladimír Lenský)

Stephens sice vypadá aristokraticky, ale také čistě anglicky, vzhledově do role tedy nezapadl nejen proto, že měl Lenský tmavé vlasy dlouhé po ramena. Role

impulsivního, nadšeného snílka, začínajícího básníka mu seděla. Skvěle pak zahrál například žárlivou scénu, kterou na plese k oslavě Tat'janina svátku udělal poté, co Oněgin protančil celou noc s Olgou a ve svém rozmaru ji sváděl.

2.4. HUDBA

Hudba je jednou ze základních složek filmu. Filmová hudba se od ostatních žánrů liší tím, že vzniká ke konkrétnímu filmu. Její hlavní funkcí je navést atmosféru příběhu, který se odehrává na plátně, proto je také při její výrobě velmi důležitá spolupráce s režisérem. Její význam je, mimo jiné, i psychologický, má pomoci divákovi vžít se do děje a vyvolat u něho emoce. V některých filmech jsou využívána i klasická díla z oblasti vážné hudby.

Hudbu k tomuto filmu složil Magnus Fiennes, další člen této nadané rodiny. Soundtrack je opravdu chytlavý a hudba skvěle podtrhuje romantického ducha díla, i když je někdy příliš drsná. Z hlediska správnosti ale vznik jednotlivých skladeb nezapadá do doby děje románu. Kompozice byly napsány později než kniha.

Valčík «На сопках Маньчжурии» byl napsán až v roce 1906 Pjjou Alexejevičem Šatrovem k počtě padlým v Rusko-japonské válce.

Při první návštěvě Oněgina u Larinových zpívá Lenský s Olgou píseň «Ой, цветёт калина в поле у ручья», kterou složil v roce 1950 Isaac Dunajevský pro film Kubánští kozáci.

Melodie písně «Ой, полным-полна коробушка» podle básně N. A. Nekrasova (1861) byla napsána J. F. Prigožem v roce 1898.

Valčík, který hraje na plese, pořádaném Tat'janou a jejím mužem, zpívá dívčí sbor A. N. Věrstovského «Аскольдова могила» z roku 1835.

Skladby použité ve filmu tedy nejsou autentické z hlediska času, protože většina z nich byla napsána mnohem později než román samotný, ale jak jsme si již řekli, hudba má za úkol navést určitou atmosféru filmu a pro běžného diváka takový nedostatek v podobě reálně neodpovídající hudby nehraje vážnou roli. Většina diváků tuto skutečnost ani neřeší, avšak v ruské kritice se připomínky k výběru hudby pro tento film

objevují často. Nejvíce kritizován je právě výběr písně «Ой, цветёт калина в поле у ручья», protože ji film demonstruje jako ruskou národní píseň.

3. POROVNÁNÍ FILMOVÝCH SCÉN S KNIŽNÍ PŘEDLOHOU

V této kapitole se zaměříme na porovnání scén z filmu „Oněgin“ s jejich originální předlohou. Zjistíme, co bylo vynecháno, co přidáno a pozměněno a jak se tyto změny odrazily na výsledné podobě filmu. Nejdříve se ale musíme alespoň stručně seznámit s tímto osudovým příběhem.

Hlavní dějovou linií je tu odehrávající se neopětovaná láska Taťjany k Oněginovi a jeho snaha se co nejvíce odpoutat od všech těchto hlubších citů.

„S ženami už jen pohrával si,
bez každé mohl klidně žít:
odmítla-nastoupila další,
našla si jiného- měl klid.“

...

„Snad se v něm pohnul aspoň kradí
cit dávno zapomenutý,
nechtěl však pro své vzplanutí
oklamat důvěřivé mládí...“

(Evžen Oněgin, Hlava IV, x-xi)

Hlavní hrdina je typickým příkladem zbytečného člověka, Petrohradského dandyho z vyšší společnosti, který byl znuděný svým životem v nekonečném kolotoči společenských událostí, plesů, banketů, divadel, prázdného tlachání a hlavně přetvářky. Díky tomu také nedokázal věřit na opravdovou a čistou lásku, v tom se také lišil od Taťjany, která se nechtěla smířit s tehdejšími konvencemi a údělem žen, které byly tehdy opravdu vychovávány jen k tomu, aby se co nejdříve úspěšně vdaly a byly „ozdobou“ svých mužů.

Dále je tu příběh poněkud překvapivého přátelství Oněgina s romantickým básníkem Lenským, dvou naprostých protikladů.

„Sešli se. Vodopád a kámen,
verše a próza, led a plamen
snad nemohou mít k sobě dál.“

(Evžen Oněgin, Hlava II, xiii)

Lenský je však zamilován do krásné Olgy, Tatjanině mladší sestry, která je zároveň i jeho múzou a která se mu nakonec stane osudnou.

3.1. TAŤJANIN DOPIS ONĚGINOVI

„Píšu vám- co víc? Píšu já vám.

Co na tom slova pozmění?

Vím, sama si přivolávám trest- vaše opovržení.“

(Evžen Oněgin, Hlava III)

Těmito verši začíná Tatjanin dopis Oněginovi, ve kterém se mu vyznává ze své lásky.

Všechna Tatjanina beznaděj z její tajné lásky a vlastně z lásky samotné, kterou znala jen ze svých románů a nikdy dřív nic podobné nepocítila, ji doháněla k šílenství. Aby se jí ulevilo, rozhodla se Oněginovi napsat dopis. Nejen díky hereččině výkonu, ale hlavně skvělé práci kamery s velkým důrazem na detail, se tato scéna stala jednou z nejzdařilejších. Obraz Taťjány ležící na zemi v noční košili, zamazané od inkoustu, jak se snaží přenést své pocity na papír, působí na diváka velmi silně.

A dále slova samotného Puškina, který chce čtenáře upozornit na to, že byl výše zmíněný dopis napsán ve francouzštině a to z toho důvodu, že hlavní hrdinka dobře neovládala svůj mateřský jazyk, ruštinu.

„Dost řečí! Teď mám jinou potíž:

rodná zem čeká na činy...

Tatjanin dopis musím totiž

přeložit do mateřštiny“.

(Evžen Oněgin, Hlava III, xxvi)

Rozdíly v jazyku obyvatel měst a venkova byly stejné jako vzdálenosti mezi nimi. Zatímco v Moskvě a Petrohradě se mluvilo vysokým jazykem, na venkově převládala prostá ruština. A tak do tehdejších zámožných rodin zvaly francouzské vychovatele, aby jejich děti učili nejen jazyk, ale i společenskou etiketu. Dále básník vysvětluje, že se zejména milostná korespondence psala ve francouzštině, protože ruský jazyk nebyl pro vyznání lásky dostatečně „zabarvený“.

„Francouzsky psala... Marná sláva,
snad je to pýcha nebo stud:
náš hrdý jazyk doposud
zásadně lásku nevyznává,
doposud vedou milenci
francouzskou korespondenci.“

(Evžen Oněgin, Hlava III, xxvi)

Tvůrci filmu ale tento milostný dopis převedli do angličtiny. Jejich záměrem bylo nejspíš přiblížit atmosféru scény domovskému publiku.

3.2. SETKÁNÍ V ZAHRADĚ

Dva dny poté, co Taťjana odeslala svůj dopis, k nim do domu přijíždí na návštěvu Lenský. Všichni se podivují, kde nechal svého nového přítele.

„Zase bez přítele? (Taťjana zrudla do krve.)

Byl u nás jednou teprve,

Ani si nevzpomene, proč to?“

Lenskij se usmál: „Myslíte? ...

Dnes přijede prý určitě.

To on se jenom zdržel s poštou...“

(Evžen Oněgin, Hlava III, xxxvi)

Padalo šero a Taťjana už nedoufala, že se Oněgin ještě objeví. Náhle uslyšela dusot kopit a nenápadně vyklouzla bočními dveřmi ven. Utíkala do zahrady, sedla si na lavičku a čekala.

„Nakonec povzdychla si z hloubi
a vstala celá zoufalá...
vkročila do hustého loubí
aleje...náhle zůstala
stát s tváří mramorově bílou,
jakoby do ní uhodilo:
hrůznější nežli temný stín
tyčil se před ní Oněgin...“

(Evžen Oněgin, Hlava III, xli)

Filmová scéna je vložena do jiného místa i doby. Kruté Oněginovo odmítnutí se odehrává bezprostředně po přípitku k Taťjaniným jmeninám. Taťjana se vyplíží a Oněgin jde za ní do zahradního altánku. Tam jí vysvětluje, proč spolu nemohou být a Taťjana mu argumentuje. Po tom se vrátí na ples a Oněgin natruc protancuje celou noc s Olgou, čímž dožene Lenského k nepřičetnosti. Zdá se, že to udělal kvůli rozladěnosti ze střetu s Taťjanou, ale mohl to být i z toho důvodu, že mu Lenský lhal o množství hostů na plese. Původně je Oněginovo odmítnutí spíše monologem a jakýmsi psychologickým kázáním a Taťjana jen zostuzená sedí a poslušně ho vyslechne. Po té se spolu nenápadně vrací zpátky do domu. A o několik dnů později se teprve koná ples. Až na tyhle malé rozdíly a fakt, že filmový ples se konal v létě, i když jmeniny slaví Taťjana v lednu, byla zápletka dodržena.

3.3. SOUBOJ

Poté co Oněgin protančil na oslavě Taťjaniných jmenin celou noc s Olgou, ho Lenský ze slepé žárlivosti vyzval na souboj na život a na smrt. Nejdřív se zaměříme na vzhled scény. Souboj se odehrává u starého mlýna, je popsáno časné zimní ráno, až na jezero a molo, o kterých není v knize ani zmínka. Je někdy kolem Vánoc, to znamená začátek ledna a jak popisuje Puškin, je hodně sněhu, který ve filmové scéně úplně chybí. Filmoví hrdinové přijeli v kočáře, kdežto v knize se jasně mluví o saních.

„Sám na Evžena svršky hází
a dává pozor na rozkazy:
saně! jet s pánem! ve stole
vyhledat ty dvě pistole!“
..., kočí odjíždí opodál a k ohradě či zdi.“
(Evžen Oněgin, Hlava VI, xxv)

Reálný obraz scény by byl tedy spíše louka nebo pole, na kterém stojí větrný mlýn a opodál stojí například ohrady pro stáda krav. Tvůrci se však rozhodli prostředí „obohatit“ obrazem, jezera a mlhy nejspíš pro zvýraznění tragiky tohoto souboje, který pro jednoho z hrdinů skončí smrtí a tak u diváka vyvolat určité melancholické pocity. Během tohoto setkání se ve filmu Oněgin snaží přesvědčit Lenského, aby od tohoto nesmyslného střetu upustil, je to velmi emotivní scéna, kdy se režisérka snažila poukázat na vnitřní rozpoložení dvou přátel, kteří se chystají jeden druhého zabít. V originále se tato scéna odbude pouhou Oněginovou prosbou Vladimíra o započítí.

„S uctivostí až přehnanou
Oněgin ptá se Vladimíra:
„Lze začít?“ „Prosím.“ Zareckij s tím čestným hochem znalecky
dohodu svědků uzavírá,
a než stav zbraní ověří,
(Evžen Oněgin, Hlava VI, xxvii)

Zareckij vysvětluje pravidla, které se s originálem shodují jen zběžně a po odpočítání kroků se zahájí souboj. Vladimír s Oněginem postupují proti sobě s pozvednutými zbraněmi. Lenský střílí a míjí a vzápětí ho Oněgin zabíjí výstřelem do hlavy. V originálním podání je to tak, že oba kráčí se skloněnými pistolemi a Lenský ještě ani nestihne tu svou zvednout a Oněgin ho zasáhne přesně do srdce. Tady musíme upozornit však na to, že při takovýchto momentech je pro film důležitější vyvolat u diváka určité pocity a tak se tvůrci snaží udělat děj trochu akčnější.

Toho se nejlépe dosahuje tzv. slow-motion tedy zpomalenými záběry, kdy najednou sledujeme obraz, který má v reálném čase pouze pár sekund mnohem déle a

dokážeme tak procítit děj mnohem efektivněji a pojmut více detailů najednou. Takto můžeme s Lenským prožívat poslední minutu jeho života, když vystřelí a zdá se mu to jako věčnost než vystřelí i jeho protivník. Podle neurologa a spisovatele Davida Eaglemana nám zpomalení záběry umožňují bohatě prožít scénu a mít navíc dostatek času zabývat se všemi detaily, které by nám jinak unikly. (EAGLEMAN, David, Why do we love slow motion video?, Dostupné z: www.sentientdevelopments.com/2009/02). Vliv, který na nás má filmové slow-motion, přirovnává k adrenalinovým a jiným život ohrožujícím situacím, kdy říkáme, že se čas zastavil nebo nám proběhl život před očima. Dále tvrdí, že takovéto scény pomáhají divákovi udržet pozornost. Představme si okamžik, kdy Oněgin vystřelí na Lenského. Podvědomě po výstřelu očekáváme okamžitý zásah. Avšak zpomalení průběhu toho děje před našima očima naruší naše očekávání a tím nás donutí zvýšit pozornost. Eagleman říká, že zpomalený záběr diváka upozorňuje na změny ve výrazu hercovi tváře, máme možnost zachytit lež, překvapení nebo štěstí, kterých bychom si v normální rychlosti nevšimli. Můžeme vidět šok v Oněginových očích, když si uvědomil, že právě zabil svého nejlepšího přítele. Nejen vizuální efekty, ale také zvukové nás nutí soucítit s hlavním hrdinou. Když jde Oněgin pomalu k Vladimírovu bezvládnému tělu, je slyšet jen jeho kroky na dřevěném mole a dech šokované Tat'jany, která celou událost sleduje ze své skrýše za stromem.

Představitel našeho hlavního hrdiny jde klidně, neurčitý výraz ve tváři, jakoby stále ještě v šoku. Poté se k němu sklání, odstrkuje oba sekundanty (avšak Oněginův sekundant/sluha je v originále dávno schovaný za nejbližším stromem) a uvědomuje si, že je jeho přítel opravdu mrtev, oslovuje ho jménem a zkoumá jeho ránu, začíná plakat a vykřikne. Když následně sekundanti vlečou Vladimírovo bezvládné tělo do kočáru, Oněgin stále ještě nehybně stojí na mole. Naopak románový Oněgin k němu ihned po výstřelu utíká a křičí, snaží se ho přivolat zpátky.

„Když kulka z vaší hlavně skolí

nezkušeného přítele,

...

co pocítíte ve chvíli,

kdy dechem smrti ovanutý,

už s chladnouchými skráněmi

před vámi leží na zemi
bez kapky krve, bez pohnutí,
a vaše prosby, pohledy
nechává bez odpovědi?“
(Evžen Oněgin, hlava VI, xxxiv).

Ohromen sledem událostí a výčitkami se Oněgin dívá a nehybného Vladimíra, svírá svou zbraň a dává se na zběsilý útěk. Od této chvíle se kniha Oněginovi na nějakou dobu přestává věnovat a zaměřuje se na tragičnost smrti mladého člověka.

Ještě bych se však chtěla vrátit ke scéně na molu a připomenout Tatjanu schovanou v lese, která celou událost pozoruje. V knižní předloze tam Tatjana vůbec nevystupuje a ani nevíme, jak a od koho se o smrti svého nastávajícího švagra dozvídá. Vzhledem k tomu, že je ale celý film pojat velmi symbolicky, může tady Tatjánino přihlížení událostem z povzdálí symbolizovat závěr jejího snu, kdy Evžen bodne Lenského nožem.

3.4. NÁVŠTĚVA TETY ALINY

Po smrti Lenského Oněgin odjel a na nějakou dobu je mimo příběh. Olga zapomněla, namluvila si husara a po svatbě se odstěhovala. Děj se teď soustředí na Tatjanu, která zůstává s matkou sama. Ve svých letech je ještě pořád svobodná, což bylo v tehdejší době nemyslitelné. Všechny nápadníky odmítala, nechtěla se vdávat bez lásky a stále tesknila pro našeho hrdinu.

„Trápení s ní mám od mala,“
statkářka zanaříkala.
„Olinka, mladší, už je z domu,
a Táňa...aby naposled
nám zůstala na ocet!
Říká NE tomu jak tomu.
Nemluví, neusměje se

a věčně brouzdá po lese.“

(Evžen Oněgin, Hlava VII, xxv)

V originále se Tat'janina matka o své situaci nebaví až v Moskvě s tetou Alinou, ale ještě před odjezdem s jejím sousedem.

„Hm...pomůže trh na nevěsty,
Moskva!...Já na tohle mám nos...
Tam bude ženichů jak vos!“

...

(Evžen Oněgin, Hlava VII, xvi)

„Dodala matce dobré myslí
porada s dobrým sousedem,
ještě se poradila s čísly
a usoudila- pojedem.“

(Evžen Oněgin, Hlava VII, xxvii)

V této části byl použit stříh a vznikl tzv. **skok v čase**, kdy z jedné dějové linie plynule přecházíme do druhé. Tímto efektem se urychluje dějový spád. Tat'jana bloumá po domě své tety v Moskvě, prochází se po starém domě a otevírá dveře do dalšího pokoje. V ten moment vstupuje do sálu, kde se pořádá ples. Posunuli jsme se v čase o pět let do budoucnosti, kde je z Tat'jany vdaná a velmi bohatá a vlivná žena.

3.5. ZÁVĚREČNÁ SCÉNA, PLES, ONĚGINŮV DOPIS TAŤJANĚ

Oněgin se po dlouhém cestování vrací zpátky do Moskvy a je pozván na ples ke knížeti N.

„Teď hlavy vlna vzruchu čeří
a šeptem rozšuměl se sál...“

Objevila se v rámu dveří
dáma, s ní vážný generál.“

(Evžen Oněgin, Hlava VIII, xiv)

Dáma, jež vkročila do sálu po boku generála, byla Taťjana. Okamžitě ji poznal, jen nemohl uvěřit vlastním očím. Šel pozdravit svého hostitele a přitom se ho nenápadně zeptal, zda zná výše zmíněnou dámu.

„Kníže se usmál: „Ale? Tu?“

Hned představím tě...vidíš, sám jsem
zapomněl...jedeš z daleka...“

„Kdo je to?“ „Moje manželka.“

(Evžen Oněgin, Hlava VIII, xvii)

Oněgin si udržel neutrální výraz a jde spolu s generálem pozdravit jeho manželku. Marně však pátrá po emocích v Taťjanině výrazu, poté, co ho spatří a podá mu ruku. I když se Taťjaniným nitrem prohnala vlna pocitů, od překvapení až po hořkou pachut' dávného odmítnutí, udržela si masku pravé moskevské kněžny. Za těch pět let, co ji Oněgin neviděl, se vlivem velkoměsta a života ve vyšších společenských kruzích změnila. Naučila se nedávat své pocity najevo, přesně tak, jak to bylo pro ženu v jejím postavení v té době typické. Oněgin nemohl uvěřit svým očím, byla to opravdu Taťjana? Ta mladá, citlivá a upřímná dívka, plná nadějí a tajných snů?

„Co dívka, jejíž bezmocný
osud v něm kdysi budil pýchu,
má společného se ženou,

tak sebejistou, lhostejnou?“

(Evžen Oněgin, Hlava VIII, xx)

Od té chvíle mu jakýsi zvláštní pocit nedá spát, nemůže na Taťjanu přestat myslet. Po pár dalších návštěvách je Oněginova diagnóza jasná, zamiloval se.

„Reptavý rozum neposlouchá,

k Taťjaně jezdí: jako socha

den co den stojí před halou,

kamení kdyby padalo.

Je vděčný, když jí opatrně

sobolí boa přehodí,

když hříčkou šťastné náhody

dotkne se jí, když porozhrne

před ní šik pestrých livrejů,

či kapesníček zvedne jí.“

(Evžen Oněgin, Hlava VIII, xxx)

Taťjana je však stále ke všem jeho projevům lhostejná. Oněgin je bezmocný a neví si rady se svými city. Taťjanina chladnost ho dohání k šílenství, a tak se tedy rozhodne udělat to, co udělala před lety ve stejné situaci Taťjana: vyznat se v dopise.

...

„Buď jak buď: od dnešního dne

nemám sil k sebeovládání.

Milost či ortel z vašich dlaní

Můj příští osud rozhodne.“

(Evžen Oněgin, Hlava VIII, Oněginův dopis Taťjaně)

Napsal ještě další dopisy, ale na odpověď čeká marně. S příchodem jara se Oněgin konečně odhodlal navštívit Taťjanu osobně.

„...Do komnaty vchází: zas zeje prázdnotou.

Otevřel dveře. Co ho to

tak ohromilo? radost? tíseň?

Bez hnutí, klidná na pohled,

kněžna, tvář v dlani, bledou pleť,

u stolku sedí nad dopisem

a slzy, slzy bez konce

z přivřených očí řinou se.“

(Evžen Oněgin, Hlava VIII, xli)

Oněgina tento výjev srazil na kolena. Chvíli na sebe jen hleděli, než Tatjana promluvila. Jejich role jakoby se obrátili, teď ona kárala jeho.

Teď jsem, jak víte, provdaná.

Vyhýbejte se mému domu.

Dobře vás znám: už z hrdosti

nehazardujte se svou ctí...

Miluji vás (nač lhát a komu?)...

nepatřím ale přesto vám

a muži věrnost zachovám.“

(Evžen Oněgin, Hlava VIII, xlvii)

Tímto Tatjana skončila a odešla. Nechala tam Oněgina stát samotného. Vchází Tatjanin manžel a spisovatel se s námi loučí.

Tato závěrečná scéna je momentem, kdy se asi nejvíce projevuje odlišnost obou kultur. Příběh končí v obou případech stejně a to neopětovanou láskou a rozchodem hlavních hrdinů. Ve filmu je nám však konec podáván „americkým“ způsobem. Herecký výkon je dramatičtější a emotivnější. Na rozdíl od knihy, kdy je čtenáři situace předávána reálně. Ruské etiketě a způsobu tehdejší výchovy takové otevřené projevy citů neodpovídají.

4. ZÁVĚR

Naše práce má za cíl analyzovat americkou filmovou adaptaci ruského veršovaného románu Evžen Oněgin. V úvodu jsme naznačili, že budeme k problematice převodu literárního díla do filmové podoby přistupovat transtextuálně, což znamená, že budeme podrobně porovnávat filmové scény se syžetem knihy a hledat konkrétní rozdíly mezi nimi. Abychom se ale k této problematice mohli dopracovat, museli jsme se na začátku této práce stručně seznámit s historií vzniku filmu a s pojmem film jako takovým. V důsledku spojení pojmů film a literatura jsme se dostali k filmové adaptaci a zjistili, že mezi těmito dvěma uměními existuje velmi silné pouto, vyplývající především z jejich narativní schopnosti. Podrobněji jsme se zaměřili na zfilmování klasického literárního díla a objasnili jsme si problematiku tohoto procesu. Tímto jsme se dostali k otázce kultury a její roli v přepisu tohoto klasického díla. Odpovědí je, že každá kultura vnímá stejnou situaci odlišně. Toto tvrzení dokazuje závěrečná scéna, ve které se asi nejvíce projevuje fakt, jak si která kultura představuje například projevování citů. Jistě, je nutné zohlednit, že se jedná o jinou dobu, avšak naším cílem v této části práce bylo dokázat, že si rozchod Tat'jany a Oněgina americká společnost představuje mnohem emotivněji než ta ruská. Jako další poznatek, ke kterému nás naše práce přivedla, bychom mohli uvést milnou kulturně-společenskou představu o nadřazenosti literatury filmu a názoru, že má film pouze roli zábavnou. Analýzou knihy z kulturně historického hlediska a jejím porovnáním s filmem jsme dospěli k závěru, že si film ponechává velké množství těchto skutečností a snaží se je reálně předat divákovi. Primárně jsme ke komparaci těchto děl využili filmové kritiky, abychom se dozvěděli, zda se tvůrcům filmu podařilo vystihnout podstatu příběhu a atmosféru Ruska v 18. století, do kterého byl celý děj příběhu zasazen. Porovnáním bezpočtu kritik zejména od ruských diváků a také vlastní analýzou knihy a filmu jsme byli schopni najít zásadní rozdíly mezi knižním originálem a jeho filmovou adaptací. Tyto rozdíly se nacházejí především v odlišné představě amerických tvůrců o tom, jak vypadal tehdejší Ruský venkov a jeho architektura. Dále se lišily charaktery postav, v důsledku jejich ztvárnění anglickými a americkými herci. Některá divácká kritika tyto rozdíly pokládala za zpestření, jiná se nemohla ztotožnit s typickým anglosaským vzhledem herců a také režisérčiným volnějším pojetím nebo změnami dějových linií. Také výběr hudby zcela neodpovídal době vzniku románu. Až na tyto nepřesnosti byla však hudba celkově přijata kladně, protože filmu dodávala lyrický nádech a podtrhovala jeho atmosféru. Vyzdvihli jsme také význam filmových

efektů, jako jsou například zpomalené záběry, které filmu dodávají nádech mystična a slouží k dramatizaci děje a také skoky v čase, které napomáhají vměstnat obsah románu do omezené stopáže filmu. Sekundárně jsme se také zaměřili na motivaci tvůrců zfilmovat právě toto dílo a zjistili jsme, že zde kromě komerčních záměrů hrálo roli prosté zalíbení herce, hlavního hrdiny filmu Ralpa Fiennese v Puškinově tvorbě a jeho sen si zahrát slavného Evžena Oněgina.

5. LITERATURNÍ A INTERNETOVÉ ZDROJE

DONALDSON, Michael C a Lisa A CALLIF. *The American Bar Association's legal guide to independent filmmaking*. Chicago: American Bar Association, Forum on the Entertainment, c2010, xix, 205 p. ISBN 16-163-2044-3.

EAGLEMAN, David, Why do we love slow motion video?, Dostupné z:
www.sentientdevelopments.com/2009/02

ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the novel/film debate: Film Debate*. 1st pub. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. ISBN 05-218-1844-3

HORNIÁK, M.: Filmové adaptace v české kinematografii. In: Ing. Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000. s. 246. ISBN 80-85839-54-7

LEITCH, Thomas. *Film adaptation and its discontents: from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: John Hopkins University press, 2007, xi, 354 s. ISBN 978-080-1885-655.

MACUROVÁ, Alena – MAREŠ, Petr (1993): *Text a komunikace: jazyk v literárním díle a filmu*.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus.

NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce / osobnosti / základní pojmy*. 1. vyd. Editor Ansgar Nünning, Jiří Trávníček, Jiří Holý. Brno: Host, 2006, 912 s. ISBN 80-729-4170-4.

PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. *Evžen Oněgin.*, Přeložila Olga Mašková., Praha: Svět sovětů, 1966. 13-44. ISBN 26-047-66.

REVIEWS, Aidy, Choosing the right film location for on-screen believability, Dostupné z: <http://aidyreviews.net/choosing-the-right-film-location/>

ШАТЕРНИКОВА, Марианна. АНГЛИЧАНЕ ЭКРАНИЗИРУЮТ "ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА". *Вестник.*, roč. 1999, 14(221), Dostupné z:
<http://www.vestnik.com/issues/1999/0706/win/shater.htm>.

http://cs.wikipedia.org/wiki/Filmov%C3%A1_hudba

http://cs.wikipedia.org/wiki/On%C4%9Bgin_%28film%29

<http://www.kinomania.ru/film/109735/reviews/>

<http://www.kievrus.com.ua/o-retsenzii/38070-recenzyy-y-otzivi-na-fylm-onegyn-.html>

<http://www.costumersguide.com/onegin2.shtml>

<http://www.dhsk-praha.estranky.cz/clanky/neco-malo-z-historie-odivani.html>

http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BD%D0%B5%D0%B3%D0%B8%D0%BD_%28%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%29

ONĚGIN, Velká Británie / USA, 1999, 106 min, Režie: Martha Fiennes, Předloha: Alexandr Sergejevič Puškin (kniha), Scénář: Peter Ettedgui, Michael Ignatieff Kamera: Remi Adefarasin, Hudba: Magnus Fiennes, Hrají: Ralph Fiennes, Liv Tyler, Toby Stephens, Lena Headey, Harriet Walter, Irene Worth, Martin Donovan, Alun Armstrong, Simon McBurney, Francesca Annis, Gwenllian Davies, Elizabeth Berrington, Jason Watkins, Richard Bremmer

6. PŘÍLOHY

1. The Grange at Northington



2. Frensham Little Pond



3. Ralph Fiennes (Evžen Oněgin); Puškinův dům v pozadí



4. Liv Tyler (Tat'jana Larinová)



5. Toby Stephens (Vladimír Lenský)



6. Lena Headey (Olga Larinová)



7. Závěrečná scéna



8. Filmový přebal



7. РЕЗЮМЕ

Темой настоящей работы является Русская классическая литература глазами иностранных кинематографистов и занимается экранизацией классического литературного произведения с точки зрения культурного различия. Основными для анализа данной проблематики для нас стали роман в стихах русского романтического поэта Александра Сергеевича Пушкина Евгений Онегин, и фильм американского режиссера Марты Файннесовой Евгений Онегин. В теоретической части мы познакомились с понятием экранизации и проблематикой ее процесса в качестве переделки литературного произведения для фильмового языка. Практическая часть сосредоточится на сравнение и анализ явлений во фильме с теми же самыми в книжном оригинале.

В вступлении мы определили понятие фильма как картинную историю, художественное произведение на фильмовой пленке и экранизацию как аудиовизуальный перевод языковых, композиционных и семантических уровней литературного источника на язык фильма. Адаптация литературного материала является сложным процессом, который в значительной мере зависит от индивидуальных чувств режиссера и коллектива работников, а также от степени их профессиональной сноровки. Очень важным является обращение внимания на мотивировки авторов, которые решили снять фильм на литературной основе. Существуют разные подходы к экранизации, стремящиеся к верности литературного оригинала. Стремление к соблюдению интриг канонических и известных историй связано с коммерческим замыслом киноавторов и надеждой в последующий большой интерес кинозрителей. Экранизация литературного произведения, с которым зритель хорошо знаком, является очень сложной задачей. Всякие отклонения как, например, изменение персонажа или пропуск любимой интриги может вызвать у зрителей недовольство и поэтому авторы должны адаптировать литературное произведение как можно вернее. Однако, поместить классический толстый роман в форму игрового фильма почти не возможно. Вследствие ограниченного времени фильма, обширную литературную конструкцию надо конденсировать и подчеркнуть для фильма важные линии сюжета. Взгляды критиков являются очень важными для авторов фильма и кинозрителей. Большинство из них ставят литературу выше фильма, потому что

она ему намного старше. Внимание обращается также в большой степени на то, что произведение потеряет, а не на то, что в качестве фильма получает нового.

В первой главе под названием Фильм и роман мы познакомились с отношением фильма и романа, а также с понятием язык фильма. Понятие настоящих отношений является для данной работы серьезным, поскольку только таким образом мы можем добраться к заключениям, и узнать, удалось ли киносоздателям отразить сущность и атмосферу сравниваемого нами романа. Фильм создал самую крепкую связь с романом именно благодаря своему эпическому потенциалу. Оба собственно рассказывают детали своего богатого сюжета с позиции рассказчика. Все, что возможно сказать словами в романе, может быть также показано или сказано в фильме. Популярные романы служат как резервуар сюжетов для кинотворчества. Таким образом, создатели фильма никогда не в состоянии воспроизвести полный спектр романа в то время, не давая фильму продолжение. Фильм, однако, по сравнению с романом обладает большим преимуществом, которое находится в его видеоспособности. Читатель романа всегда узнает только то, что ему представляет сам автор, в то время как фильм показывает зрителю больше, чем режиссер задумывался в первую очередь. В главе Язык фильма мы познакомились со спецификой фильмового языка и различиями между собой и литературным языком. Уникальность фильма заключается в его способности объединить слуховые и визуальные элементы и в ряде фильмов играет эта связь, т. е. звуковая форма языка, важную роль. Второй подраздел особое внимание уделяет языку фильма Онегин, где актеры говорят в прозе и только письма оставлены в стихах. В книге история передается читателю через рассказчика, в фильме, однако, свою историю рассказывают сами персонажи и их акты и атмосферу дополняет музыка, интерьеры и экстерьеры, в которых вся история происходит.

У многих режиссеров во время адаптации классического произведения появляется тенденция пропускать некоторые его скрытые, научные значения, и они сосредоточатся только на одну, часто поверхностную линию сюжета. Пушкин в своем романе характеризует реально общество в начала 19 века, расположенное на фоне романтической истории. Самый выдающийся критик прошлого века Белинский обозначил его Энциклопедией русской жизни. Режиссер фильма Онегин не сосредоточилась только на одну из самых известных историй любви

в истории и пыталась дополнить к романтическому аспекту, также реалистический. Литературное произведение невозможно адаптировать дословно и точно, без изменений и пропусков. Режиссер с этой проблемой справилась таким образом, что она соединила больше сцен в одну или эти сцены изменила, не пропустив чего-то основного. Мы это показываем на примере двух сцен. Первая — это сцена, когда Онегин даст Татьяне книги взаймы, и вторая — это ночной кошмар Татьяны о бале полном чудовищ. Во второй главе мы говорили о происхождении фильма Онегин. Почему создатели фильма решили снять фильм по мотивам классического романа А. С. Пушкина и каковы препятствия съёмочной группе и актерам пришлось преодолеть, прежде чем фильм закончили. В подразделах ниже мы рассмотрим, как различные компоненты фильма, такие как костюмы, места съемок, актеры и музыка соответствуют литературному оригиналу. Если речь идет о костюмах, то мы охарактеризовали моду начала 19 века в России и сравнили ее с костюмами в фильме. Весь фильм находится в стиле эмпир в России. Все костюмы являются точными копиями платьев с времени около 1830 г. Например, бальное платье Татьяны является копией платья с 1836 года. Было сделано из рубинового красного атласа, оно слитное с корсетом и с глубокой шеей и пышными рукавами. Под широкой юбкой находится нижняя юбка похожая на теплое одеяло. По словам дизайнера, русские дамы таким образом согрелись в зимнем периоде. Весь мужской состав носил типичные бакенбарды и в сцене, когда Онегин читает письмо в своей кровати, у него даже бигуди на голове. Женщины одеты в необходимые различно украшенные платки.

Впоследствии мы обсудили принципы для выбора местоположения фильма и его значение для фильма, а затем сосредоточимся на конкретные экстереры и интерьеры, которые были использованы для съемок Онегина. Вопрос о соответствующей среде съемок еще более серьезным, если фильм является исторический и он снят совсем другой культурой. Русская культура от английской и американской во многом отличается. Точно так же архитектура. Онегин был снят как в студии, так и на натуре. Фильм был в основном снят в Великобритании. Санкт-Петербургские сцены были сняты прямо в Санкт-Петербурге и интерьеры даже в одном из крупнейших и самых известных музеев мира, Российском Эрмитаже. Мы познакомились с актерами и на основе критики и собственного наблюдения обнаруживали, как актеры отнеслись к своим филмовым персонажам

и если им удалось постигнуть их характер. Положительные реакции у критиков и зрителей заслужил Ральф Файнс, представитель Онегина, главным образом из-за его способности выражать эмоции губой, глазами и мимикой лица. Лив Тайлер была для создателей очевидным выбором, главным образом благодаря ее природной красоте, мягким чертам и бледности лица и общей внешности эфирного создания. Персонаж Ольги в представлении Лены Хиди является убедительным. Тоби Стивенс был подвергнут критике за его слишком англосаксонскую внешность.

Музыка является одним из основных компонентов фильма. Киномузыка отличается от других жанров тем, что она создается к конкретному фильму. Ее основная функция заключается в создании атмосферы истории, которая имеет место на холсте и поэтому при ее создании важное сотрудничество с режиссером. Мы сосредоточились на отдельные песни, которые были использованы для фильма и сравнили их реальное возникновение с временем, когда происходит сюжет книги. Композиции, употребляемые в фильме не совпадают по времени с возникновением книги, так как большинство из них было написано на много позднее чем роман. Многим зрителям выбор музыки для фильма нравится, однако, в русских критиках иногда негативные рецензии появляются. Наиболее критикуемым является именно выбор пьесы «Ой, цветёт калина в поле у ручья» в качестве русской народной песни.

В третьей главе мы сосредоточились исключительно на сравнение конкретных сцен фильма с оригиналом книги. Основная сюжетная линия устанавливается в Татьяниной безответной любви к Онегину и его усилия как можно больше оторваться от всех этих более глубоких чувств. Главный герой является типичным примером лишнего человека, петроградского денди из верхушки общества, который скучает от своей жизни в бесконечном карусели общественных мероприятий, балов, банкетов, театров, пустой болтовни и особенно лицемерия.

Благодаря тому он также не верит в истинную и чистую любовь, и в этом также отличался от Татьяны, которая не могла смириться с тогдашними конвенциями и судьбой женщин, которых действительно воспитали только для того, чтобы выйти удачно замуж и были украшениями для своих мужей. Далее здесь история немного удивительной дружбы Онегина с романтическим поэтом

Ленским, с которым являются абсолютными противоположностями. Самой красивой частью книги считают Письмо Татьяны Онегину, где она признается ему в своей любви. Не только вследствие актерского исполнения Лив Тайлер, но также из-за замечательной работы кинокамеры с большим акцентом на деталь относится данная сцена к самым удачным во всем фильме. По словам Пушкина, оригинал письма был написан на французском языке, однако для целей фильма был переведен и в фильме показан на английском.

Следующей сценой является встреча Онегина с Татьяной в саде, где он ей объясняет, что они не могут быть вместе и он ее не любит. Сюжет фильмовой сцены находится на другом месте и в другом времени. В фильме они встречаются не в саду, а в павильоне, даже после торжества в честь Татьянинных именин, которые позже чем в книге. Что касается сцены с дуэлью между Онегиным и Ленским, там находятся также какие-то незначительные различия. Ленский застрелен в сердце, а не голову, реакция Онегина на смерть его друга тоже отличается от книжной. Эта сцена важна главным образом из-за особого элемента, которым является замедление времени, которое добавляет драматичность. В следующей части характеризуется замедление и постепенно переходим к сравнению и анализу последних двух сцен, которыми являются посещение тети Алины и заключительная сцена, в которую входит бал в Москве и Письмо Онегина Татьяне.

В заключение данной работы мы зрелищно свели все наши сведения и заключения. Мы обнаружили, что между литературой и фильмом существует очень тесная связь. Мы также подошли к выводу, что каждая культура понимает те же самые ситуации по-другому. Фильм Онегин оставляет большое количество деталей и информации и предоставляет зрителю реальные факты. Например, заключительную ситуацию в книге американцы представляют себе совсем по-другому, чем русские, и намного эмотивнее. Американцы тоже представляют себе Россию по-другому, прежде всего то, что касается ее внешности и архитектуры. Также характер героев в американской интерпретации более открытый. Хотя появились отрицательные критики, фильм был принят позитивно как в западных странах, так и в России.

8. ANOTACE

Jméno a příjmení: Dita Marešová

Katedra: Katedra slavistiky, Filosofická fakulta

Název práce: Ruská klasická literatura očima zahraničních filmařů (Na příkladu románu A. S. Puškina „Evžen Oněgin“ a filmu „Oněgin“)

Vedoucí práce: Mgr. Jekatěrina Mikešová, Ph.D.

Rok obhajoby: 2014

Počet znaků: 51 489

Počet titulů doporučené literatury: 19

Jazyk práce: čeština

Anotace: Tématem bakalářské práce je analýza a rozbor filmové adaptace klasického literárního díla. Primárním cílem práce je analyzovat film Oněgin od anglické režisérky Marthy Fiennesové a porovnat ho s jeho literární předlohou, románem Evžen Oněgin od ruského romantického spisovatele A. S. Puškina. V teoretické části se tato práce zabývá také vztahem filmu k literatuře a románu. Kapitola jazyk ve filmu se zabývá převezením literárního jazyka do jazyka filmu. V praktické části práce využívá transtextuálního přístupu, tzn. rozlišovat a porovnávat konkrétní rozdíly mezi knihou a filmem. Sekundárně se pak zaměříme na motivace tvůrců ke zfilmování tohoto klasického literárního díla.

Klíčová slova: filmová adaptace, jazyk filmu, Evžen Oněgin, literatura a román, odlišnosti kultur, Marta Fiennes, Ralph Fiennes

ANNOTATION

Name and Surname: Dita Marešová

Department: Slavic Studies Department

Thesis Title: Classic russian literature through the eyes of foreign film producers (For example: novel of A. S. Puskin „Eugene Onegin“ and the movie „Onegin“)

Supervisor: Mgr. Jekatěrina Mikešová, Ph.D.

Year of the Defense: 2014

Number of Letters: 51 489

Number of Sources: 19

Language of the Thesis: Czech

Annotation : The theme of the thesis is the analysis adaptation for screen of classic literary works. The primary objective of this work is to analyze the film Onegin from the English director Martha Fiennes and compare it with its literary original, novel Eugene Onegin from the Russian romantic writer A. S. Pushkin. The theoretical part of this work deals with the relation of film to literature and novels. Chapter language in the movie deals with the transfer of the literary language into the movie. The practical part of thesis uses transtext access, ie. distinguish and compare the specific differences between book and the movie. Secondary, then focus on the motivation of the creators of the film adaptation of this classic literary works.

Keywords: adaptation for screen, film language, Eugene Onegin, a novel literature, cultural differences, Martha Fiennes, Ralph Fiennes