

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Filmová adaptace románu VELKÝ GATSBY
Komparativní analýza dvou filmových zpracování a románu

Bakalářská práce

Autor: Nikola Pracná

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph. D.

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci na téma Filmová adaptace románu VELKÝ GATSBY, s podtitulem Komparativní analýza dvou filmových zpracování a románu, vypracovala samostatně a uvedla jsem veškeré použité zdroje a literaturu.

V Olomouci dne:

Podpis.....

Velmi děkuji vedoucímu práce Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph. D. za ochotu, trpělivost, cenné rady a věcné připomínky, které mi při vypracování této bakalářské diplomové práce poskytl.

Podpis.....

Název: Filmová adaptace románu VELKÝ GATSBY

Podtitul: Komparativní analýza dvou filmových zpracování a románu

Autorka: Nikola Pracná

Název katedry: Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph. D.

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se zaměřuje na analýzu metodou komparace narativu společenského románu amerického spisovatele Francise Scotta Fitzgerlada *Velký Gatsby* a jeho dvou filmových zpracování (*Velký Gatsby*, režie Jack Clayton, 1974; *Velký Gatsby*, režie Baz Luhrmann, 2013). Hlavním cílem práce bylo zachytit narativní popř. významové posuny mezi filmy a literární předlohou, při čemž jsme se následně věnovali i vizuálním stylům prezentace příběhu danými režiséry. Práce je na základě metodologie George Bluestona rozdělena na dva hlavní okruhy komparativní analýzy, při níž využíváme rovněž definicí prvků (fabule, syžet a styl) pocházejících z narativní teorie Davida Bordwella.

V prvních okruhu komparativní analýzy jsme zjistili, které části fabule a prvky syžetu románu jsou či nejsou použity v rámci dvou námi určených filmů. V druhém okruhu jsme se věnovali jednotlivým stylům daných režisérů, přičemž jsme se následně zaměřili na použité formální a stylistické prvky jim vlastní ve filmových zpracováních *Velkého Gatsbyho*. Zároveň jsme se snažili zhodnotit i míru autenticity filmových reálií v kontextu s reálnou historickou epochou, ve které se literární předloha odehrává. Posléze jsme díky celkové analytické části poznatky v závěru shrnuli.

Klíčová slova: filmová adaptace, George Bluestone, *Velký Gatsby*, Jack Clayton, Baz Luhrmann, David Bordwell, fabule, syžet, styl, autenticita

Title: Film adaptation of the novel GREAT GATSBY

Subtitle: Comparative analysis of two film adaptations and the novel

Author: Nikola Pracná

Department: Department of Theatre and Film studies

Supervisor: Mgr. Luboš Ptáček, Ph. D.

Abstract:

This bachelor's thesis is focused on analyse of social novel by American author Francis Scott Fitzgerald in comparison with its two film adaptations (The Great Gatsby, directed by Jack Clayton, 1974; The Great Gatsby, directed by Baz Luhrmann, 2013). The main goal of the thesis was to define narrative as well as motive changes among the movies and the novel; along with that we concentrated on the visual styles of story presentation by given directors. On the basis of methodology by George Bluestone the thesis is divided into two key parts of comparative analysis, in which we use as well the definitions of elements (fabula, syuzhet and style) derived from a narrative theory by David Bordwell.

In the first part of comparative analysis we found out which parts of fabula and components of syuzhet from novel are or are not use within the frame of two given films. Within the scope of second part we focused on the styles of given directors and how they incorporate formal and stylistic elements frequently used in their films in adaptations of The Great Gatsby. Furthermore we tried to review the authenticity of film in context with real historical era in which the plot of the novel is taking place. Eventually, by virtue of analytic parts we summed up all gained knowledge.

Keywords: film adaptation, George Bluestone, The Great Gatsby, Jack Clayton, Baz Luhrmann, David Bordwell, fabula, syuzhet, styl, authenticity

Obsah

Úvod	7
Teoretická východiska a metodologie	9
1. Komparativní analýza struktury narativu	15
1.1. Román <i>Velký Gatsby</i>	15
1.1.1. Fabule	15
1.1.2. Syžet a úloha vypravěče v textu	19
1.2. <i>Velký Gatsby</i> (1974)	21
1.2.1. Fabule – redukce a změny	21
1.2.2. Syžet – narativní a významové změny	25
1.3. <i>Velký Gatsby</i> (2013)	27
1.3.1. Fabule – redukce a změny	27
1.3.2. Syžet – narativní a významové změny	29
2. Komparativní analýza vizuálního zpracování – styl	32
2.1. Jack Clayton.....	32
2.1.1. Jack Clayton a jeho filmový režijní styl	32
2.1.2. Claytonův <i>Velký Gatsby</i>	33
2.1.3. Věrnost literární předloze, reálie, kostýmy, production design	35
2.2. Baz Luhrmann.....	38
2.2.1. Baz Luhrmann a jeho filmový režijní styl	38
2.2.2. Luhrmannův <i>Velký Gatsby</i>	40
2.2.3. Věrnost literární předloze, reálie, kostýmy, production design	43
Závěr	46
Seznam použitých zdrojů	51
Prameny	51
Literatura.....	54
Obrazové přílohy.....	61

Úvod

Tématem této bakalářské práce bude komparace narativu románu amerického spisovatele Francise Scotta Fitzgeralda *Velký Gatsby*¹ a jeho dvou námi zvolených filmových zpracování. První z nich je adaptace z roku 1974 v režii Jacka Clayтона, druhé bylo vytvořeno pod režii Baze Luhrmanna a vpuštěno do kin roku 2013. Celkovým cílem práce se jeví postihnouti narativních a významových posunů skrz komparativní analýzu literární předlohy a filmových zpracování. Po konzultacích se školitelem došlo k určitým změnám, díky nimž název práce zcela neodpovídal obsahu práce; z tohoto důvodu byl přidán konkretizující podtitul, jenž podrobněji specifikuje obsah práce, a který je v souladu s tématem práce zůstávajícím i nadále shodným s původním záměrem.

Filmové adaptace literárních děl tvoří bezesporu významnou součást dějin kinematografie. V průběhu několika dekát se používání literárních děl ve filmovém průmyslu stávalo stále populárnějším. Teoretička Linda Hutcheon si v knize *Teorie adaptace*² klade otázky jako: „Proč, i podle statistik z roku 1992, tvoří 85 procent vítězů Oscarů v kategorii Nejlepší snímek adaptace? A proč adaptace zastávají 95 procent všech minisérií a 70 procent všech televizních filmů, které vyhrávají ceny Emmy?“, své úvahy shrnuje slovy: „Niméně, musí zde být něco mimořádně přitažlivého na adaptacích jako takových.“ Výskyt filmové adaptace je tedy zřetelný již od počátků existence filmu. Alicja Helman se k tomuto faktu ve své studii vyjadřuje takto: „Literatura kinematografii provázela od chvíle jejího zrodu, poskytovala jí témata, motivické linie, hrdiny, narativní vzorce, dodávala jí analogie v podobě vlastních prostředků, které se filmaři snažili s užitím metod, jež jim byly dostupné, napodobovat.“³ Z tohoto je zcela patrné, do jaké míry se literatura dokázala etablovat v rámci filmové tvorby a jakým způsobem byla schopna ovlivnit filmové vyprávění jako takové. Niméně, jak shrnuje v článku *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu* Petr Bubeníček: „Filmové adaptace byly dlouho

¹ FITZGERLAD, Francis, Scott. Přeložili Rudolf ČERVENKA a Alexander TOMSKÝ. *Velký Gatsby*, Voznice:LEDA spol. s.r.o. – Praha: Rozmluvy, 2011.

² HUTCHEON, Linda. *Theory of Adaptation*, Great Britain: Routledge Taylor & Francis Group, 2006. s. 4.

³ HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr – SCZEPANIK, PETR (eds.). *Tvořivé zradky: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 133.

považovány za pouhé kopie důležitějších a hodnotnějších literárních děl.“,⁴ důsledkem čehož začaly adaptační teorie vznikat až v souvislosti se zaváděním studií filmu na amerických a britských univerzit v 60. a 70. letech 20. století.⁵ S touto problematikou vznikl i problém s vymezováním se vůči důvěryhodnosti filmových adaptací, jež pro některé představovala onen determinační prvek určující kvalitu adaptací. Nicméně my se v naší bakalářské práci touto důvěryhodností, jakožto elementem určujícím hodnotu kvality filmové adaptace, zabývat nebudeme; ale zaměříme se na otázky jaké společné nebo naopak odlišné komponenty si sebou nesou námi dvě zvolené filmové adaptace (Clayton 1974, Luhrman 2013) amerického románu Francise Scotta Fitzgeralda *Velký Gatsby*, poprvé publikovaného roku 1925. Tento román byl již několikrát zadaptován v rámci filmových či televizních zpracování, první filmová adaptace románu se uskutečnila již ve 30. letech 20. století.⁶

V rámci práce budeme postupovat metodou analýzy a následné komparace, přičemž hlavní rámec bude zaštitěn teoretickými východisky George Bluestona o rozdílnosti médií, tzn. filmu a románu. Práci rozdělíme na dva hlavní okruhy analýzy, přičemž první je zaměřen na strukturu narativu a druhý na vizuální zpracování námi vybraných adaptací. Toto rozdělení zvolíme z následujícího důvodu, stejně jako se Petr Bubeníček ve svém článku vyjadřuje mimo jiné i k hlavní podstatě Bluestonovy teorie: „*Prostřednictvím těchto⁷ her a proměn mizanscény pak může filmař zdařile adaptovat komentáře autorského vypravěče, aniž by přitom nechal zaznít explicitní slova a věty jeho románového protějšku. Takový pohled již nevychází z „literárního“ čtení filmu, neboť bere v potaz rafinovanou souhru filmových prostředků (stříhu, mizanscény, zvuku).*“,⁸ i my se budeme zabývat onou dvojí povahou filmového média v komparaci s literární předlohou. Dvojí povahou myslíme schopnost filmu se explicitně či implicitně vyjadřovat skrz danou strukturu fabule a syžetu, inklinující spíše k onomu výše zmíněnému „literárnímu“ čtení, a také prostřednictvím určitého stylu vizuální

⁴ BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. In *Illuminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, Praha: Národní filmový archiv, 22/2010, č. 1. s. 7.

⁵ Tamtéž s. 7.

⁶ HISCHAK, Thomas S. *American Literature on Stage and Screen: 525 Works and Their Adaptations*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2012. s. 85-87.

⁷ Uvození věty spojením „Prostřednictvím těchto her“ se vztahuje k předchozí větě, kde autor hovoří o možnostech kombinací filmového režiséra, které je schopen při výrobě filmu využít, jelikož film jako takový je charakterizován jako vícevrstevný systém zahrnující spolu s jazykovými projevy i obraz, hudbu atd. Viz BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. In *Illuminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, Praha: Národní filmový archiv, 22/2010, č. 1. s. 9.

⁸ Tamtéž, s. 9.

prezentace. Analýzu vizuálního zpracování považujeme v našem případě za důležitou především z důvodu výrazně rozdílného režiséřského stylu Claytona a Luhrmana. V rámci detailnější strukturalistické analýzy fabule a syžetu pak využijeme metodologických postupů Davida Bordwella. V následující kapitole představíme námi zvolenou metodologii detailněji na pozadí vybraných teoretických východisek vztahujících se k problematice filmové adaptace.

Teoretická východiska a metodologie

Pro analýzu použijeme model dvousložkové komparativní analýzy vycházející ze stěžejního argumentu George Bluestona z knihy *Novels into Film* z roku 1968 vztahující se k rozdílnosti uměleckých forem filmu a románu, jež spočívá hlavně v odlišnosti vnímání daného textu skrz mentální nebo vizuální obraz.⁹ V rámci komparativní analýzy se budeme zabývat tím, jakým způsobem byly přeneseny narativní prvky obsažené v románu *Velký Gatsby* spisovatele Francise Scotta Fitzgeralda do dvou filmových zpracování, a to do filmu *Velký Gatsby* z roku 1974 režírovaného Jackem Claytonem a filmu *Velký Gatsby* v režii Baze Luhrmanna z roku 2013. Model rozdělíme na dva stěžejní okruhy komparativní analýzy vztahující se k základnímu rozdílu mezi zprostředkováním fiktivních obrazů jednotlivými médii, kdy v prvním případě se jedná o koncepční obrazy vyvolané verbálními stimuly, kdežto v případě druhém stimuly neverbálními.¹⁰ Román promlouvá prostřednictvím jazyka jako takového, kterým se snaží konstruovat mentální obrazy ve čtenářově podvědomí odvíjející se od čtenářovy zkušenosti; kdežto film se svému divákovi primárně prezentuje skrz vizuálně explicitní popř. implicitní obrazy. Jako stěžejní jsme si vybrali právě tuto starší Bluestonovu teorii adaptace, v určitých aspektech dalo by se říci již překonanou,¹¹ právě díky jejímu dichotomickému vymezení konstruování obrazů v jednotlivých médiích, kteréžto nám zaštiťují dva hlavní okruhy naší komparativní analýzy. V okruzích bude dále využito teoretických východisek o narativním vyprávění ve spojitosti s termíny *fabule*, *syžet* a *styl* podle Davida Bordwella publikovaných v jeho

⁹ BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Berkley and Los Angeles: University California of Press, 1968. s. 1.

¹⁰ Tamtéž, s. 47.

¹¹ Nevyužijeme novějších adaptačních teorií Briana McFarlana či Lindy Hutcheon z důvodu našeho konkrétního zaměření se na způsob zprostředkování příběhu filmem, kdy se soustředíme na výstavbu a obsah narativu spolu s jeho jistou vizuální prezentací, přičemž se jako nejlépe aplikovatelná teorie spřízněná s našim záměrem jeví právě ta Bluestonova.

knize *Narration in the Fiction Film*¹² z roku 1985. K naší analýze rovněž využijeme poznatky týkající se formy Fitzgeraldových literárních děl vycházející z knihy Gautama Kundy *Fitzgerald and the influence of film: the language of cinema in the novels*¹³ z roku 2008, ve které se zmiňuje, že: „*Co se F. Scotta Fitzgeralda týče, většina kritiků se shoduje na tom, že díky jeho celoživotnímu zájmu o filmové médium a bohatým pracovním zkušenostem v Hollywoodu, kde působil mezi lety 1927 a 1940 jako scénárista, měly estetika, styl a technika Hollywoodského narativního filmu na jeho literární dílo značný vliv.*“¹⁴

V prvním okruhu komparativní analýzy se zaměříme na narativní struktury příběhu vycházející z románu a jejich zakomponování do filmových zpracování. Bluestone nahlíží na román jako na určitý surový materiál;¹⁵ posléze věří, že tento surový materiál může být zpracován v rámci různých forem.¹⁶ Současnější teoretik adaptace Brian McFarlane tvrdí, že je zásadní rozlišit to, co lze přímo přenést z literární předlohy do filmu (*transfer*) a co v podstatě vyžaduje vlastní adaptaci (*adaptation proper*).¹⁷ Tuto novější McFarlanovu adaptační teorii v naší práci nevyužijeme, jelikož jeho dělení na funkce a katalyzátory je příliš svazující; naopak Bluestonova metodologie poskytuje větší volnost k postizení rozdílů mezi adaptacemi a románem, zároveň je jeho metodologie také lépe kombinovatelná s narativní teorií Davida Bordwella, kterou chceme rovněž použít. Bordwell v rámci své narativní teorie vymezuje tři pojmy a to fabule, syžet a styl; jež byly zavedeny ruskými formalisty a považuje je za nepostradatelné při teorii narace.^{18,19} Fabuli, která může být rovněž přeložena jako „příběh“ (*story*), spojuje s určitou detektivní aktivitou, při níž si divák

¹² BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. s. 49.

¹³ KUNDU, Gautam. *Fitzgerald and the influence of film: the language of cinema in the novel*. North Carolina: McFarlane and Company, Inc., Publishers, 2008.

¹⁴ Tamtéž, s. 3.

¹⁵ BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Berkley and Los Angeles: University California of Press, 1968. s. 62.

¹⁶ Tamtéž, s. 62.

¹⁷ MCFARLANE, Brian: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press, Oxford, 1996. s. 13

¹⁸ BORDWELL, cit. 12. s. 49.

¹⁹ Analýze filmové naratologie se rovněž věnuje i americký teoretik a literární kritik Seymour Chatman, který ve svých publikacích, jako jsou *Příběh a diskurs, narativní struktura ve fikci a filmu* či *Dohodnuté termíny, Rétorika narativu ve fikci a filmu*, zabývá srovnáním narativu v literatuře a ve filmu. Chatman nám nabízí existenci dvou základních aspektů narativu – *co* a *jak*, kdy *co* znamená příběh a *jak* diskurs. Viz CHATMAN, Seymour. Přel. Milan Orálek. *Příběh a diskurs, Narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, 2008. s. 9.

vytváří fabuli na základě daných postav, akcí či např. lokací.²⁰ Fabule je tudíž prezentována jako určitý chronologický řetězec událostí, kdy příčiny a následky figurují v nějakém daném časoprostoru. Dále Bordwell tvrdí, že: „*Filmová fabule nikdy není hmotně přítomna na filmovém plátně nebo v soundtracku.*“;²¹ kdežto syžet, překládán většinou jako „děj“ (*plot*), přirovnává k systému uspořádávajícímu jednotlivé komponenty na základě určitých principů.²² Bordwell syžet definuje jako: „...*skutečné uspořádání a prezentace fabule ve filmu.*“.²³ Poslední z trojice pojmů, a to styl, používá ve smyslu určitého zavedení filmových technik reagujících různými způsoby se syžetem neboli systematické užívání kinematografických postupů (*cinematic devices*).²⁴ V prvním okruhu naší práce se zaměříme na určité prostředky, jimiž nám příběh sděluje román jakožto médium založené na verbálním vyjádření a tvořící mentální obrazy, a jakými prostředky nám příběh sdělují dvě námi vybrané filmové zpracování, respektive na to, jakým způsobem je vykonstruována fabule v těchto rozdílných médiích. Jak jsme již jednou zmiňovali, aplikujeme teoretická východiska Davida Bordwella publikované v knize *Narration in the Fiction Film*, konkrétně k naší narativní analýze příběhů využijeme jeho poznatků o fabuli a syžetu. V souvislosti se vztahem diváka k fabuli Bordwell zdůrazňuje důležitost prostředků, jež mu pomáhají při jejím utváření - *šablony, procedurální schémata*²⁵ a *prototypy*. Fabuli tedy představuje jistý imaginární konstrukt charakteristický určitou řadou událostí vyznačujících se chronologickou a kauzální posloupností.²⁶ Nicméně je to syžet, který na základě tří principů (*narativní logiky, času a prostoru*) ovlivňuje tvorbu divákovi fabule.²⁷ Nejprve se budeme věnovat tomu jakými způsoby je vystavěna fabule v literární předloze a jakými způsoby je vystavěna v jednotlivých filmových zpracováních; neboli naši pozornost budeme směřovat ke způsobu konstrukce příběhu, tzn. k syžetu. Syžet tedy představuje konkrétní uspořádání fabule, jež je prezentováno skrz filmový text. Ve spojitosti s následným podrobným vymezením fabule románu se později, z důvodu přehlednosti, u obou filmových zpracování zaměříme pouze na ty části fabule, jež byly vynechány či pozměněny. Části, ke kterým se tedy nebudeme blíže vyjadřovat, jsou přítomné jak ve

²⁰ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. s. 49.

²¹ Tamtéž, s. 49.

²² Tamtéž, s. 50.

²³ Tamtéž, s. 50.

²⁴ Tamtéž, s. 50.

²⁵ Tamtéž, s. 36.

²⁶ Tamtéž, s. 49-50.

²⁷ Tamtéž, s. 51.

fabuli literární předlohy, tak i ve filmových zpracováních. S pomocí této analýzy se nadále budeme zabývat narativními posuny či změnami ve filmových zpracováních. V neposlední řadě charakterizujeme pozici vypravěče, který má zásadní význam jakožto stálý narativní prvek pro celý příběh; jako vypravěče budeme v tomto případě považovat postavu Nicka Carrawaye, jelikož je to právě on, kdo nám zprostředkovává dějovou linii. Naším zájmem bude pomocí komparace daných filmových zpracování a románu zjistit, jakými způsoby nám vypravěč dějovou linii zprostředkovává a jaký druh informací nám předává. Pro základní ustanovení můžeme tedy vypravěče v našem případě specifikovat jako vypravěče diegetického (*character narrator*). Toho Bordwell v knize *Poetics of Cinema* staví do kontrastu s nediegetickým vypravěčem (*noncharacter narrator*) charakterizovaného hlasem, jenž není součástí fikčního světa, kdežto *character narrator* zde zastupuje postavu z fikčního světa, vyprávějící buďto ostatním postavám nebo divákům určitý příběh.²⁸ Ačkoliv by se dalo namítnout, že daný způsob vyprávění pomocí jedné z postav příběhu, jež předkládá informace skrz prezentaci stylistických filmových postupů, můžeme chápat rovněž jako určité autorské pojetí filmových tvůrců (ať už režie, ale i kameramanů, střihačů, výtvarníků apod.); tento argument zmiňuje i Bordwell, když se zamýšlí nad tím, kdo tedy doopravdy film vypráví.²⁹ Chatman se touto problematikou rovněž zabývá, když polemizuje nad uchopením termínu implikovaný autor, kdy rozlišuje mezi onou kreativní prací reálného autora a určitou řídicí strukturou textu, jež představuje určité principy, podle kterých se čtenář řídí; termín implikovaný autor pak nahrazuje termíny „*textová implikace*“, „*textová instance*“, „*textový design*“ anebo „*textový záměr*“.³⁰ Nutno podotknout, že Bordwell s užíváním této, do určité míry těžce uchopitelné, entity nesouhlasí.³¹ Nicméně my budeme analyzovat pozici vypravěče Nicka Carrawaye, protože oním specifickým filmovým stylem se budeme zabírat v další části práce v rámci rozboru vizuální stránky filmových zpracování. V prvním okruhu analýzy, v rámci tří kapitol, se tedy budeme věnovat struktuře narativu v románu *Velký Gatsby* a jeho filmových adaptacích, kdy následně postupně rozebereme, jakým způsobem jsou fabule organizovány v rámci syžetů, přičemž se zaměříme, do jaké míry jsou ztotožnitelné s fabulí a se syžetovou výstavbou literární předlohy.

²⁸ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2008. s. 121.

²⁹ Tamtéž, s. 121.

³⁰ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny, Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. s. 86–87.

³¹ BORDWELL, cit. 28, s. 128.

V druhém okruhu práce se budeme věnovat komparaci vizuálních obrazů specifických a klíčových pro daný příběh, vytvářených jednotlivými médii; jakým způsobem je autoři prezentují a zdali svou povahou nepozměňují vyznění dílčí dějové sekvence. Jak román, tak i film jsou autonomními médii a mají specifické a jedinečné vlastnosti, s jejichž pomocí se vyjadřují a snaží se zaujmout čtenáře/diváka.³² Film je chápán jako vizuální záležitost, o které Bluestone tvrdí, že prostřednictvím kamery může vytvořit nespočet vizuálních variací na dané téma.³³ Nicméně tvrzení je doprovázeno i limitacemi, které v té době, kdy Bluestone knihu psal, byly aktuální;³⁴ avšak v dnešní době mnohé z nich již neexistují a svoboda vizuálního zpracování filmu se díky nově rozvíjejícím technologiím stále rozšiřuje a nabízí nesčetné možnosti vizualizace filmového příběhu. Díky střihu, který pracuje s estetikou záběrů, vytvářejí filmoví tvůrci novou a jedinečnou verzi již například dříve zpracovaného příběhu. V návaznosti na Bluestonovu teorii o jedinečnosti zpracování každého filmového díla vytvořenou filmovým tvůrcem, který se stal novým autorem příběhu,³⁵ se v druhé části práce zaměříme na to, pomocí jakých stylistických prvků jsou filmovými tvůrci tvořeny narativní vizuální obrazy. Nejprve si tedy stanovíme obecné narativní a stylové postupy, které jsou spjaty s určitými zažitými estetickými či vizuálními normami, s nimiž režiséři (a to nejprve Clayton a následně Luhrmann) pracují v rámci svých filmů. Posléze se budeme soustředit, zdali a jakým způsobem postupy využívají při tvorbě námi vybraných zpracováních *Velkého Gatsbyho*. Soubor těchto postupů budeme chápat stejně jako Bordwellovu definici stylu, přičemž styl představuje jeden z arbitrárně potřebných pojmů k teorii narace. V návaznosti na toto styl chápe jako jistý technický prvek, který dohromady se syžetem, jakožto dramaturgickým procesem, podněcuje v divákovi tvorbu fabule. Styl je tedy charakterizován použitím filmových technik, jako jsou mizanscéna, kamera, střih či zvuk.³⁶ V závěru námi vytvořeného druhého tematicky specifikovaného okruhu věnujícímu se primárně vizuální stránce filmů provedeme analýzu metodou komparace vizuálního zpracování určitých filmových reálií v režii Clayтона a Luhrmana v návaznosti na kontext literární předlohy. Tuto komparaci budeme provádět ve spojitosti s tím, že román je do velké míry obrazem

³² BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Berkley and Los Angeles: University California of Press, 1968. s. 15.

³³ Tamtéž, s. 15.

³⁴ Tamtéž, s. 15. Limitace jako délka filmových cívek, šířka celuloidu apod.

³⁵ Tamtéž, s. 62.

³⁶ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The Univerity of Wisconsin Press, 1985. s. 50.

reálné doby, ve které Fitzgerald žil, a kvůli tomuto faktu se zaměříme na to, v jakém rozsahu se filmový tvůrce inspirovali a využili historických reálií té doby, konkrétně tedy kostýmy a production design. V rámci tohoto druhého okruhu budeme velkou měrou využívat publikace Neila Sinyarda *Jack Clayton*³⁷ a knihy Pam Cook *Baz Luhrmann*.³⁸ Dále budeme provádět rešerše v rámci internetových recenzí a dostupných článků týkající se daného tématu, současně použijeme informací získaných z audiovizuálních rozhovorů s tvůrci, přičemž následně multiplicitu informací z několika zdrojů vyhodnotíme.

³⁷ SINYARD, Neil. *Jack Clayton*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

³⁸ COOK, Pam. *Baz Luhrman*. United Kingdom, London: British Film Institute, 2010.

1. Komparativní analýza struktury narativu

1.1 Román *Velký Gatsby*

Román *Velký Gatsby*³⁹ vznikl v době, kdy se autor zdržoval na francouzské Riviéře v průběhu roku 1924; podobně jako svá předchozí díla, věnoval i toto své ženě Zeldě.⁴⁰ Dnes je román považován za nejlepší Fitzgeraldovo dílo vůbec, nicméně v době svého prvotního publikování sklidil negativní kritiku a až po Fitzgeraldově smrti, v roce 1940, román začal stoupat na oblibě.⁴¹ Dílo lze z hlediska literárního žánru identifikovat jako společenský román, tzn. román věnující se určitému dějovému prostředí ve společnosti, jenž se určitým způsobem vztahuje k obrazu dané doby, kdy tedy přesahuje hranice jednotlivce a dostává se k širší společenské či sociální problematice⁴². V případě *Velkého Gatsbyho* je tato problematika ztotožnitelná s dobově rozšířeným mýtem tzv. „amerického snu“.⁴³ Už se můžeme jen domnívat, zda Fitzgeraldovo pojetí amerického snu v knize představuje pouze jakýsi obraz chřadnutí tohoto fenoménu ve společnosti či ideu oslavy americké, svým způsobem romantické, naděje v kontrastu s krutou realitou.⁴⁴ Nicméně v díle je zřetelná určitá dvojí vize autora, kdy staví do protikladu příslib a skon tohoto amerického snu stejně tak jako určitou existenci neskonalých možností s přítomnými limitacemi.⁴⁵

1.1.1 Fabule

Naši pozornost zaměříme na dějovou linii zprostředkovanou knihou a budeme se zabývat tím, jakým způsobem je s příběhem neboli fabulí manipulováno a jakou syžetovou výstavbou je tedy román charakterizován. V rámci celého románu se seznámíme s několika osobními příběhy postav, které společně utvářejí celkovou fabuli románu. Fabule, představující určité dějové schéma literární látky jak v časovém, tak i

³⁹ Jako výchozí literární předlohu pro naši komparativní analýzu, s námi dvěma vybranými filmovými adaptacemi, použijeme vydání románu *Velký Gatsby* z roku 2011 publikované nakladatelstvím LEDA spol. s r.o., které z originálu přeložili Rudolf Červenka a Alexander Tomský.

⁴⁰ MACURA, Vladimír a kolektiv. *Slovník světových literárních děl I/A-L*. Praha: Odeon, 1989. s. 265.

⁴¹ MORLEY, Catherine. *Modern American Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. s. 171.

⁴² Slovník. *Česká knihovna*. Pro. PhDr. Otakar Chaloupka, DrSc., s. 363 [citováno 4. března 2015]. Dostupné z WWW: < <https://ceskaknihovna.files.wordpress.com/2013/02/start.pdf> >.

⁴³ MACURA, cit. 40, s. 265.

⁴⁴ BLOOM, Harold. *Bloom's GUIDES: Comprehensive Research & Study Guides, F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby*. New York: Chelsea House Publishers, 2006. s. 7.

⁴⁵ MORLEY, cit. 41, s. 176.

v příčinném sledu,⁴⁶ je v našem případě autorem časově určena prostřednictvím více či méně přesných časových údajů. Z tohoto důvodu využijeme v našem chronologickém vykonstruování nástinu fabule jím zmíněná data, přičemž si fabuli rozdělíme na tři základní části dle dějových úseků, definovaných specifickým časovým určením, a to následovně:

Do prvního celku zařadíme události, jež předcházely hlavní dějové linii příběhu a můžeme je považovat za potencionálně časově nejstarší:

- **1906** 12. září, James Gatz si zapisuje denní rozvrh hodin a předsevzetí do své knihy z dětství.
- **1907 – 1912**, 17letý James Gatz si mění jméno na Jay Gatsby a začíná pracovat na jachtě u multimilionáře Dana Codyho.
- Jay Gatsby jde bojovat do první světové války.
- **1915**, Nick Carraway ukončil svá studia v New Havenu.
- Nick Carraway jde bojovat do první světové války.
- **1917** říjen, poručík Jay Gatsby potkává 18letou Daisy Fay. Daisy se chce jít do New Yorku za Jayem, odjíždějícím za moře, rozloučit, její rodiče jí v tom však zabrání.
- Gatsby slouží v první světové válce a po ní studuje 5 měsíců na Oxfordské univerzitě.
- **1919** červen, Daisy si bere Toma Buchanana, v době jejich svatby Nick stále bojuje ve válce. Jay Gatsby jede za poslední zbytek žoldu do Lousvillu za Daisy, avšak ta je v té době na svatební cestě s Tomem Buchananem. V období kolem srpna Tom utrpí autonehodu, v rámci čehož se ukázalo, že má nemanželský poměr s pokojskou.
- V dubnu se Daisy a Tomovi narodí dcera, společně poté odjíždějí na rok do Francie.
- Jay Gatsby začíná po boku Meyera Wolfshiema podnikat.
- Daisy a Tom se stěhují do Východního Vejce.
- Jay Gatsby si kupuje dům naproti domu Buchananových.
- Tom Buchanan potkává při cestě do New Yorku Myrtle Wilson.

⁴⁶ Slovník literárních pojmů. *Literatura v kontextu české a světové kultury*. Pedagogická fakulta Masarykovy Univerzity [citováno 1. března 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.ped.muni.cz/weng/literatura/_items/items_all.html#s>.

Druhý celek představující hlavní dějovou linii narativu se odehrává v průběhu roku **1922**:

- Nick Carraway se stěhuje na východ.
- Nick jde navštívit Daisy a Toma Buchananové a poznává Jordan Baker. Poprvé se u nich dozvídá o svém sousedovi Gatsbym a o nové milence Toma.
- Tom Nickovi ukazuje autodílnu George B. Wilsona a zároveň mu představuje svou milenkou, Wilsonovu ženu, Myrtle. Poté Tom, Nick a Myrtle společně odjíždějí do New Yorku, Tom kupuje Myrtle psa a následně uspořádají menší večírek.
- Nick, jako jeden z mála hostů, dostává pozvánku na večírek pořádaný Gatsbym. Na večírku se Nickovi nedaří najít hostitele, avšak potkáva např. Jordan a podsaditého muže středních let se „sovíma očima“. Nick se nakonec seznamuje i s Jayem Gatsbym. Gatsby si vyžádá Jordan, aby s ní mohl mluvit v soukromí.
- Gatsby přijíždí za Nickem a společně jedou do New Yorku. Gatsby jej informuje o pro něj připravené schůzce s Jordan a ukazuje důkazy o své minulosti. Jejich auto zastavuje policista, s kterým se Gatsby bez potíží vypořádá. V restauraci Gatsby Nickovi představuje Meyera Wolfshiemu, na téže místě potkávají i Toma Buchanana.
- Jordan a Nick se potkávají na schůzce domluvené Gatsbym, Jordan jej zasvěcuje do společné minulosti Daisy a Gatsbyho s následnou Gatsbyho prosbou, aby Nick pozval Daisy k sobě domů na čaj.
- Gatsby přichází k Nickovi na potencionálně smlouvenou schůzku s Daisy a společně ji očekávají. Gatsby odchází. Daisy přichází, přičemž vzápětí klepe na venkovní dveře Gatsby. Gatsby a Daisy se potkávají. Nick uklidňuje Gatsbyho a odchází z domu. Po návratu zpět jdou všichni na prohlídku Gatsbyho domu, přičemž po určité době Nick odchází a nechává Daisy a Gatsbyho o samotě.
- Při Nickově návštěvě Gatsbyho zve Gatsby Toma i s Daisy na svůj večírek, oba pozvání přijmou. Daisy tančí s Gatsbym, který se posléze ptá na názor Nicka a svěřuje se mu.
- Gatsby propouští své služebnictvo a najímá nové, protože jej často navštěvuje Daisy.
- Nick, Gatsby, Jordan jsou pozváni k Buchananům na oběd. Daisy ukazuje své dceři Pammy hosty včetně Gatsbyho. Tom pochopí z Daisyného chování, že

chová určité city vůči Gatsbymu a rozhodne, aby jeli do New Yorku. Nick, Jordan a Tom jedou v Gatsbyho žlutém autě; Daisy a Gatsby jedou v Tomově modrém autě. Zastavují pro dočerpání benzínu v autodílně u Wilsona, ten se svěřuje Tomovi, že chce odjet se ženou na západ. Žena Myrtle vše pozoruje z okna v domnění, že Jordan je manželka Toma. Celá původní skupina, rozdělená během cesty, se v centru New Yorku uchýlí do salónku apartmá hotelu Plaza, kde se rozpoutá hádka. Gatsby naléhá na Daisy, aby potvrdila, že je do něj zamilována, ta následně jeho slova Tomovi potvrzuje. Tom se staví do opozice a snaží se Gatsbyho v rámci jeho minulosti očerňovat, Daisy se začíná čím dál více uzavírat sama do sebe, nemůže nadále zcela souhlasit s Gatsbym. Všichni opouštějí hotel.

- Daisy a Gatsby jedou v Gatsbyho žlutém autě, přičemž Daisy chce řídit, aby se uklidnila. Wilson zamyká svou manželku Myrtle v pokoji. Za Georgem Wilsonem přichází přítel Michaelis. Když Daisy a Gatsby projíždějí kolem Wilsonovy autodílny, z domu vybíhá žena. Michaelis vybíhá ven z Wilsonova domu, jelikož uslyší Myrtle křičet. Automobil ujíždí, Myrtle je mrtvá. Tom, Nick a Jordan přijíždějí směrem k velkému davu lidí a zastavují, přičemž se dozvídají o smrti Myrtle. Tom nachází nařikajícího Wilsona a snaží se dozvědět od policisty, co se stalo. Policista vyslýchá svědky, jeden z nich, Afroameričan, tvrdí, že „ono vražedné“ auto bylo žluté. Wilson chce obvinít Toma. Avšak Tom Wilsonovi připomíná jaké barvy vlastní auto, a že minule ono žluté auto měl pouze vypůjčené. Tom, Nick a Jordan odjíždějí od místa nehody.
- Za Wilsonem přichází Michaelis, aby mu dělal společnost a pomohl se vyrovnat s jeho ztrátou. Zpět u domu Buchananových se Nick rozhoduje nejit dovnitř, nýbrž počkat venku na taxi, kde potkává Gatsbyho. Gatsby vypráví, co se opravdu událo, chce počkat celou noc, zdali je Daisy v pořádku. Nick jde zkontrolovat, co se děje uvnitř domu. Daisy a Tom poklidně sedí u kuchyňského stolu, načež Nick oznamuje Gatsbymu, že nemá mít obavy, ten však čeká před domem až do rána.
- Před svítáním Nick navštěvuje Gatsbyho a radí mu, aby odjel, ten to odmítá a začíná mu vyprávět o svém mládí. Nick a Gatsby spolu posnídají, avšak Nick odchází do práce a slibuje Gatsbymu během dne zavolat.

- Michaelis po snídani s Wilsonem odchází domů se vyspat. Wilson opouští svůj dům. Před polednem Nickovi volá Jordan Baker, se kterou nemá zájem vést dlouhý rozhovor. Nick se snaží dovolat Gatsbymu, avšak není úspěšný. Gatsby vydává rozkaz, aby jeho auto zůstalo bezpodmínečně zamčené v garáži, a odchází k bazénu. Wilson přichází k domu Buchananovým a od Toma se dozvídá, komu patří dotyčné žluté auto. Wilson se ptá na cestu ke Gatsbymu. Gatsbyho šofér slyší výstřely a nepřikládá jim větší důležitost. Nick přichází s obavami ke Gatsbymu, spolu se šoférem a sluhou spěchají k bazénu, kde nacházejí mrtvého Gatsbyho a opodál v trávě rovněž mrtvého George Wilsona.
- Daisy a Tom odjíždí. Nick se snaží kontaktovat Gatsbyho příbuzné a známé, což se mu nedaří. Gatsbyho pohřbu se účastní pouze jeho otec Henry C. Gatz, onen muž ve středních letech se „sovíma očima“ a Nick. Nick potkává Toma, myslí si, že to byl on, kdo Wilsonovi řekl o majiteli žlutého auta. Tom je stále přesvědčen, že Myrtle srazil Gatsby. Nick si balí kufry a naposledy navštěvuje, teď již opuštěný, Gatsbyho dům.

Třetí celek zaměřující se na život Nicka Carrawaye po smrti Jaye Gatsbyho bychom pak mohli definovat jako relativně časově nejnovější:

- **1922** říjen, Nick Carraway se vrací z východu zpět do svého rodiště na západ.
- **1923 – 1924**, Nick Carraway píše příběh o Velkém Gatsbym.

1.1.2 Syžet a úloha vypravěče v textu

Ve struktuře románu hraje důležitou úlohu role vypravěče Nicka Carrawaye, jenž plní plnohodnotnou narativní funkci a zároveň představuje jednu z fikčních postav příběhu přímo figurující v konkrétních místech dějové linie, čímž svým způsobem zastupuje vypravěče homodiegetického, jenž je součástí děje. V rámci narativní roviny bychom jej mohli chápat i jako vypravěče vševědoucího, extradiegetického; přestože sám nebyl událostem svědkem, je schopen události zprostředkovat skrz dialogy či vyprávění dalších fikčních postav či přímo zrekonstruovat dle dalších potencionálních zdrojů, které jsou v některých případech více či méně zřejmé. Přibližuje postavy z vnitřní i vnější perspektivy a tím prezentuje i jejich vnitřní motivace, které se však většinou dozvěděl až už přímo od nich nebo z jiného zdroje. Gautam Kundu tento

jedno-perspektivní pohled Fitzgeraldových protagonistů přirovnává k pohledu kamery ve filmu.⁴⁷

Román je vyprávěn v ich formě. Tento způsob vyprávění může vyvolávat pocit reality, přičemž z určitostí nelze vyloučit ani jistou autobiografičnost díla, kterou podporuje i fakt, že sám Fitzgerald zažil tuto éru jazzového věku a román psal ve stejném roce (1924)⁴⁸ jako vypravěč příběhu Nick Carraway. Zároveň v několika případech, konkrétně v kapitole třetí,⁴⁹ vypravěč neboli fikční postava příběhu Nick, odkazuje k tomu, že je to on sám, kdo fyzicky zapisuje tok těchto událostí ze své minulosti, čímž tedy samotný text románu odkazuje sám k sobě a stává se metatextem. Text je převážně vyprávěn v minulém čase, pouze v částech, kde Nick přiznává fyzické psaní a čtení toho, co napsal, se objevuje přítomný čas.

Román rozčleněn do devíti kapitol, které nenesou žádné názvy, jež by poukazovaly na tematické zaměření kapitoly či její časoprostorové určení. Nicméně, jak jsme již jednou zmínili, autor věnuje velkou pozornost jak různým datům, tak i přesným časovým určením, ať už jde o časová určení obecnějšího rázu, jako např. „*Měl jsem to potěšení, že jsem ho poznal hned po válce.*“⁵⁰ či ty, které jsou jasněji dané, např. „*Jednou v říjnu v roce tisíc devět set sedmnáct – řekla Jordan Bakerová...*“⁵¹ Tyto kapitoly jsou v některých případech, vyjma druhé a šesté, dále členěny na další podkapitoly graficky oddělené malou hvězdou, v nichž se autor přemísťuje v ději v rámci prostoru či času, nebo obojího. V rámci syžetu, jakožto konkrétního uspořádání fabule,⁵² má tedy velkou roli vypravěč, který je určujícím faktorem narušení chronologičnosti fabule. K tomu se obecně vyjadřuje k Fitzgeraldovu psacímu stylu jako ke stylu svázanému s konkrétní filmovou estetikou, jež je spojena s netradiční kulturou

⁴⁷ KUNDU, Gautam. *Fitzgerald and the influence of film: the language of cinema in the novel*. North Carolina: McFarlane and Company, Inc., Publishers, 2008. s. 29.

⁴⁸ „*Ted' po dvou letech mám v paměti zbytek toho dne, noc a následující den jenom jako nekonečné defilé policistů, fotografů a novinářů pochodujících Gatsbyho hlavním vchodem dovnitř a zase ven.*“ Viz FITZGERLAD, Francis, Scott. Přeložili Rudolf ČERVENKA a Alexander TOMSKÝ. *Velký Gatsby*, Voznice:LEDA spol. s.r.o.– Praha: Rozmluvy, 2011. s. 185.

⁴⁹ „*Když to teď po sobě znovu čtu, vidím, že by mohl vzniknout dojem, jako by události tři noci, vzdálených od sebe několik týdnů, byly všechno, co mě zajímalo.*“ Viz Tamtéž, s. 86.

⁵⁰ Tamtéž, s. 85.

⁵¹ Tamtéž, s. 87.

⁵² Slovník literárních pojmů. *Literatura v kontextu české a světové kultury*. Pedagogická fakulta Masarykovy Univerzity [citováno 1. března 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.ped.muni.cz/weng/literatura/_items/items_all.html#s>.

nelineárnosti, navratitelného času a různě segregovaným prostředím.⁵³ Základní kostrou příběhu je v podstatě určité retrospektivní zaznamenávání vzpomínek Nicka Carrawaye na události spojené s postavou Jaye Gatsbyho. Takto vypravěčem zprostředkovaná minulost má několik úrovní, přičemž do hlavní vyprávěné dějové linie narativu jsou zakomponovány události jí předcházející stejně tak jako i ty následující. Expozice, jakožto určité přestavení základních parametrů příběhu, se nám dostává díky skokům do různých etap minulosti postav; tyto informace zprostředkované skrz flashbaky jsou v rámci syžetové skladby vypravěčem vkládány mezi události hlavní dějové linie dle jeho uvážení o jejich informační důležitosti pro danou situaci nebo dle potřeby zaznamenání rozhovoru s určitou fikční postavou o něčí minulosti. Některé informace předkládá vypravěč čtenářům jako by jich sám byl svědkem,⁵⁴ i když z dané situace vyplývá, že nebyl, např. v části, kdy Michaelis pomáhá Wilsonovi vyrovnat se smrtí jeho ženy u něj doma.

1.2. *Velký Gatsby* (1974)

1.2.1 Fabule – redukce a změny

Ve filmovém zpracování z roku 1974 dochází k početně více změnám ve fabuli, nežli je tomu ve filmu z roku 2013. Nejprve se tedy budeme věnovat vynechaným částem fabule románu, přičemž z prvního celku, námi určeného, postrádáme informace zabývající se mládím Jaye Gatsbyho, kdy nejsou předloženy žádné zmínky o jeho skutečném jméně a ani o jeho práci na jachtě u multimilionáře Dana Codyho. Stejně tak chybí detailnější rekonstrukce minulosti týkající Gatsbyho a Daisy. Z důvodu této částečné prezentace Gatsbyho minulosti následně není zcela jasné, jak velká je naléhavost motivů této postavy, jež posléze určují směr jeho činů a rozhodnutí. Dále dochází k vynechání částí, v nichž Tom s milenkou utrpí autonehodu a té s narozením dcery Buchananových. Z druhého celku, představujícího pomyslnou hlavní dějovou linii, jsou vynechány Gatsbyho, z určitého pohledu velmi důvěrné, interakce s Jordan. První z nich postrádáme v době Nickova prvního večírku, kde si Gatsby vyžádá Jordan

⁵³ KUNDU, Gautam. *Fitzgerald and the influence of film: the language of cinema in the novel*. North Carolina: McFarlane and Company, Inc., Publishers, 2008. s. 4.

⁵⁴ „*Ted' se ale musím vrátit o něco zpátky a popsát, co se dělo v autodílně, když jsme odtamtud večer předtím odjeli.*“ Viz FITZGERLAD, Francis, Scott. Přeložili Rudolf ČERVENKA a Alexander TOMSKÝ. *Velký Gatsby*, Voznice:LEDA spol. s.r.o.– Praha: Rozmluvy, 2011. s. 177.

k soukromému hovoru. Druhou vyeliminovanou interakcí je ta, kdy Gatsby při cestě do New Yorku oznamuje Nickovi, že pro něj připravil schůzku s Jordan. Těmito vynecháními dochází k určitému pozbytí Jordan, jakožto osoby představující diskrétní „spojku“ mezi Gatsbym a Daisy. Avšak prostřednictvím jedné z přidaných sekvencí, v kteréž mají Daisy a Gatsby diskrétní schůzku, se Daisy domnívá, že informace o minulých událostech spojených s Tomem se Gatsby dověděl od Jordan, což jí on následně potvrzuje. Tudíž určitý vztah mezi Gatsbym a Jordan zde je vytvořen, leč není nikterak vyzdvihován, či blížeji vizuálně prezentován. Ve spojitosti s tímto, filmová adaptace vynechává i tu část, kdy Jordan detailně obeznamuje Nicka s Daisynou minulostí. Nick neví v podstatě nic o Daisyně a Gatsbyho minulosti, když zve kvůli Gatsbyho Daisy k sobě domů. Dále je opomenut moment, ve kterém Gatsby s Nickem potkávají po cestě do New Yorku policistu, čímž přicházíme o informaci týkající se určitého definování Gatsbyho charakteru, konkrétně tedy jisté demonstrace Gatsbyho vlivu. Ve srovnání s literární předlohou je ve filmu vztah Nicka a Gatsbyho, díky vynechání internějších zповědí z Gatsbyho minulosti, prezentovaný jako ne zcela osobní či intimní, chybí zde hlubší propojení vnitřního života fikčních postav. Tudíž se v podstatě vytrácí jeden ze základních stavebních prvků, na kterých je celá dějová linie založena, jelikož je to právě onen vzájemný vztah Nicka a Gatsbyho, jenž představuje důvod k Nickově sdílení celého příběhu. K největším změnám dochází ke konci, námi určené, hlavní dějové linie. Při hádce Toma a Gatsbyho v hotelu Plaza jsou vynechány části, ve kterých Daisy přestává s Gatsbym souhlasit a komunikovat. Následně jsou ve filmovém zpracování pozměněny části týkající se odchodu z hotelu Plaza. Apartmá v hotelu prvně opouští pouze Daisy a Gatsby, přičemž za nimi vybíhá i Tom, který vyvolává další hádku s Gatsbym pronásledujícím Daisy přes restauraci hotelu. Touto hádkou tedy prezentuje jejich soukromé problémy na veřejnosti a nehledě na to, že vzápětí Tom podotýká, že tomuto malému flirtování je konec, jim svou reakcí přikládá více důležitosti než je tomu v románu či ve filmovém zpracování z roku 2013. V nich je na rozdíl od zpracování z roku 1974 z Tomovy reakce zřejmé, že i přes strach z potenciální ztráty své manželky, má pocit určité nadřazenosti nad Gatsbym a nemá potřebu se snížit k tomu, aby jej klusem pronásledoval a křičel skrz místnost plnou lidí z vyšší společnosti. Dále dochází k opomenutí událostí předcházející Myrtlině smrti a těm, jenž po její smrti následují, kdy v bezprostřední návaznosti na Myrtlinu smrt, Wilson Toma neobviňuje z vlastnictví žlutého auta; čímž logicky postrádáme i Tomovu následnou obranu proti tomuto obvinění. Do opozice s literární předlohou se dostáváme

i ve chvíli, kdy Nick po incidentu s Myrtle nečeká před domem Buchananovým na taxi, nýbrž odjíždí v autě domů a rovněž ačkoliv potká Gatsbyho, nedozvídá se od něj, co se té noci opravdu stalo. To má za následek, že Nick s Gatsbym určitým způsobem nesympatizuje a nejde zkontrolovat, co se děje uvnitř domu Buchananovým, což opět představuje jistou informaci, jenž vede opět k odlišnému definování jejich vztahu. Ke změně ve významu navíc dochází i tím, že Nick očividně má své vlastní auto, čímž se částečně stírá informace o jeho současném finančním stavu, která je definována v kontrastu se zázemím Jordan, kdy se dozvídáme, že Nick „nemá moc peněz“. V kontrastu s literární předlohou Gatsby Nickovi detailně nevypráví o svém mládí. A ačkoliv při poslední návštěvě Nick Gatsbyho dům, stejným způsobem jako v knize, opouští, nejde do práce, ale pouze odchází neznámo kam. Tímto se vytrácí ony Nickovy obavy o Gatsbyho, předkládané románem a filmem z roku 2013, a s nimi i spojená následná naléhavost a význam Nickových nepodařených telefonátů. Zamčeny jsou také informace o Gatsbyho smrti, týkající se Wilsona vyptávajícího se na cestu ke Gatsbymu, a následném objevení jeho těla. V návaznosti na Gatsbyho pohřeb je vynechána pouze osoba muže se „sovíma očima“ a informace o Nickově odjezdu zpět na západ. Z posledního celku se vytrácí zcela zásadní prvek a to fakt, že Nick Carraway je autorem celého vyprávěného příběhu o Gatsby.

V souvislosti s přidanými scénami v rámci celého filmového zpracování dochází hned v úvodní sekvenci k demonstraci Gatsbyho jmění skrz vizuální prezentaci stejně tak, jako se nám dostává potencionálních nápověd k budoucím událostem hlavní dějové linie, a to prostřednictvím záběru na Gatsbyho žlutý Rolls-Royce, fotografii s Daisy či zelený prsten. Po úvodní sekvenci je kompletně změněn způsob, jakým se Nick poprvé dostává k Buchananovým na návštěvu, přičemž používá malé motorové lodě. V souvislosti se změnami, v době Tomovy a Nickovy cesty do New Yorku a jejich následného zastavení u Wilsona, necestují vlakem nýbrž autem, čímž se ztrácí určitá analogie se způsobem, jakým Tom poprvé potkal Myrtle. Oproti literární předloze jsou přidány scény z večírku u Buchananů, kam Jordan s Nickem, po společně stráveném čase hraním tenisu, přicházejí. V rámci večírku je rovněž vizuálně demonstrován fakt, že Jordan je golfistka, přičemž ji Daisy s Nickem pozorují z lavičky a spatří, že si posunula golfový míček. Tuto její akci Daisy ironicky okomentuje, že Jordan je nejvíce nemorální dívka, kterou kdy potkala, čímž tvůrci připisují určité vlastnosti jejímu charakteru, které v literární předloze přítomny nejsou. Další přidaná hodnota se týká

Gatsbyho sluhy, který nejprve fyzickým násilím zpacifikuje agresivního hosta z večírku, přičemž můžeme posléze zpozorovat, že při sobě nosí zbraň. Tímto dochází k jistému zdeformování Gatsbyho charakteru, kdy je určitým způsobem vytvářeno tajemné ilegální „gangsterské“ prostředí, ve kterém Gatsby údajně působí; podobně je tomu tak i v druhém filmovém zpracování z roku 2013. Dále je ve filmové adaptaci značně zdeformován a pozměněn motiv deště. Jak v knize, tak ve filmovém zpracování z roku 2013, je motiv deště spjat s momenty, které vyzdvihují momentálně nešťastné a ne zcela naplněné životy Gatsyho a Daisy. V této filmové adaptaci chybí logická spojitost v momentech, kdy je prvek deště použit. Ke změnám můžeme rovněž přiřadit i fakt, že během Nickovy schůzky s Jordan, není zcela jasné, zda je Jordan obeznámena s minulostí Gatsbyho a Daisy, čímž je pozměněn charakter důvěrného vztahu, jenž Jordan a Gatsby mají v knižní předloze. K další změně informací dochází v rámci Gatsbyho schůzky s Daisy u Nicka, když podotýká, že se s Daisy neviděli 8 let, přičemž v literární předloze i v druhé filmové adaptaci je uvedeno 5 let. Celkově vzato je věnováno více pozornosti probíhajícím partnerským vztahům, s čímž souvisí přidání scén, jež se týkají schůzek Jordan s Nickem, Myrtle s Tomem či Daisy s Gatsbym, čímž mimo jiné dochází hlavně k rozvinutí té části románové fabule, kde je pouze zmíněno, že Daisy navštěvuje Gatsbyho. V rámci jednoho setkání Daisy a Gatsbyho dochází k předložení tématu, jež se v průběhu filmu několikrát opakuje. Toto téma je spjato s důvody týkajícími se rozhodnutí Daisy vzít si Toma místo toho, aby počkala na Gatsbyho. Onen hlavní důvod je fakt, že „bohatá děvčata si neberou chudé chlapce“; tato replika zazní ve filmu již dříve a to při večírku u Buchananových z úst Nicka při rozhovoru s Daisy o Jordan. Ve filmovém zpracování z roku 2013 je použita identická replika, přičemž ji adresuje „přítel“ od Jordan Nickovi, když se snaží na Gatsbyho večírku Jordan od Nicka oddělit. Postava Nicka je tedy, skrz toto definování, určitým způsobem spjata s minulostí Gatsbyho, který se v té době nemohl řádně ucházet o ruku Daisy z důvodu své špatné finanční situace. Při jedné schůzce Gatsby dává Daisy prsten se zeleným kamenem, jenž má odkazovat k barvě světla na mole u domu Buchananových symbolizující jistou naději na společnou budoucnost s Daisy. Nicméně Daisy namítá, že jej nemůže nosit a z toho důvodu Gatsbymu navrhuje, aby jej nosil on, přičemž v sekvenci, kdy odnášejí mrtvé tělo Gatsbyho, z nosítek vyčnívá pouze ruka s tímto prstenem, jenž naznačuje, že s ním umřely i jeho a Daisyny sny o šťastnější budoucnosti. V návaznosti na tento přidaný prvek je poté jeden z prvních záběrů Gatsbyho ve filmové adaptaci z roku 2013 omezen pouze na zobrazení jeho ruky

s prstenem na malíčku. K určitému gradování napětí a dramatizaci situace dochází po přidání části týkajících se Myrtliné žárlivosti a fyzické roztržky s Wilsonem. Oproti literární předloze je zde tedy větší důraz na fyzické násilí, což je zřejmé i ve spojitosti s Gatsbyho sluhou vybaveným střelnou zbraní. V opozici k románu dochází k další změně v poskytování informací v části, v níž služebná Buchananových sděluje Daisy, že muž, který k nim přišel, se jmenuje Wilson a vlastní autodílnu u „té velké reklamní tabule“.

1.2.2. Syžet – narativní a významové změny

Struktura filmové adaptace Velkého Gatsbyho z roku 1974 se od literární předlohy nejvíce liší v tom, že hlavní dějová linie není přímé zprostředkování událostí minulosti z pohledu fikční postavy Nicka Carrawaye. Syžetová výstavba tohoto zpracování začíná prostřednictvím úvodní sekvence, v níž je demonstrováno jmění Gatsbyho a prostřednictvím zobrazení žlutého auta či prstenu se zeleným kamenem po spolu s fotografií Diany i určitá předzvěst budoucích událostí. V porovnání s uspořádáním románové fabule není tedy celá hlavní dějová linie zaštitěna jedním vypravěčem, jenž by nám poskytoval svůj subjektivní pohled na danou část své minulosti. Rozsah filmové narace, v tomto případě, překračuje *vědění*⁵⁵ fikčních postav, čímž se narace stává vševědoucí. Ojedinelé Nickovy voiceovery, ke kterým dochází na některých místech syžetové výstavby, nabývají významu informačního a vztahují se pouze k tomu, co si Nick v dané situaci myslel, přičemž jsou prezentovány v minulém čase. Celkově je prezentovaná hloubka *vědění* velmi povrchová a nedostává se nám bližší charakterizace vnitřního života postav. Eliminace diegetického vypravěče (*character narrator*),⁵⁶ jakožto zprostředkovatele jednotlivých událostí fabule, má za následek sdělování informací divákovi skrz vizuální prezentaci, v níž je determinující filmový střih, jenž se stává přímým poskytovatelem kontextu daných, kauzálně se ovlivňujících, situací. Prostorově tedy není dějová linie fixována na přítomnost diegetického vypravěče, její vizuální prezentace je tím pádem mnohem flexibilnější a závislá pouze na použitých formách filmového střihu. V kontrastu se sebereflexivitou literární předlohy, jenž je znatelná prostřednictvím momentů, v nichž vypravěč Nick

⁵⁵ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. s. 57.

⁵⁶ Takovým způsobem jak jej chápe Bordwell ve své knize *Poetics of Cinema*, jež jsme již dříve popsali v kapitole o metodologii práce.

přiznává, že píše knihu, *sebereflexivita*⁵⁷ filmové narace zcela chybí. Z důvodu odstranění Nicka jako přímého vypravěče, který by mohl detailně blíže komentovat spojitosti mezi jednotlivými postavami, dochází ve skladbě syžetu v dané chvíli rovněž k paralelní montáži, jež se týká časové souvislosti daných prostřihů mezi schůzkami dvojic Daisy/Gatsby, Jordan/Nick a Myrtle/Tom, čímž podává jisté informace o jejich vztazích. Ačkoliv je adaptace započata vnitřním monologem Nicka, jenž se týká rady, kterou mu dal otec, minulosti jednotlivých postav se nám dostává jinými způsoby, než jakými je tomu v románu či filmovém zpracování z roku 2013. Ve velké míře je nám minulost předána prostřednictvím dialogů mezi danými postavami či prostřednictvím jediného flashbacku,⁵⁸ jež jsou většinou součástí sekvencí, které byly v adaptaci přidány v souvislosti s Daisynými návštěvami u Gatsbyho. Celkově jsou události v syžetové výstavbě řazeny kauzálně a chronologicky⁵⁹ za sebou, přičemž filmový střih slouží k posunu dějové linie v rámci prostoru a jednotného času; tzn., většina syžetové výstavby je založená na pohybu v rámci prostoru a času hlavní dějové linie, do které nezasahují explicitní obrazy z minulosti. V návaznosti na tento fakt můžeme tedy konstatovat, že s výjimkou onoho jediného flashbacku, je každá událost z minulosti (ať už bližší či časově vzdálenější od současnosti hlavní dějové linie) zprostředkována fikčními postavami verbálně; přičemž nedochází ani k samotnému vizuálnímu zobrazení autonehody, nýbrž k její verbální interpretaci prostřednictvím Gatsbyho Nickovi. V závěru syžetu se navracíme k motivu úvodní sekvence, kdy je nám prezentován nejprve obraz lidí vystupujících z lodě pokračujících ve svých radovánkách, následně prázdný dům již dávno zapomenutého Gatsbyho a jeho nabouraný žlutý Rolls-Royce; což má za následek nepřímé zdůraznění faktu, že nikdo z Gatsbyho povrchních známých neměl zájem přijít na jeho pohřeb. Mimo jiné v syžetu rovněž dochází k vytvoření *mezer*, jež jsou nejvíce spjaty s vztahy Jordan/Gatsby a Jordan/Nick, přičemž jsou svou povahou *rozostřené* a díky opakujícím se interakcím postav i *zdůrazňované*.⁶⁰ Opakující se motiv zeleného světla či odlišnosti postavení společenských vrstev v syžetové výstavbě lze následně spojit s Bordwellowou teorií týkající se *redundance*, přičemž jistou nevědomost, o tom nakolik je Jordan obeznámena se společnou minulostí Gatsbyho a Daisy, s přidruženým principem, a to s

⁵⁷ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. s. 58.

⁵⁸ Stejně jak je tomu i v knize a filmovém zpracování z roku 2013 v režii Baze Luhrmanna.

⁵⁹ Vyjma jednoho velmi krátkého impresionistického flashbacku při Daisyné návštěvě Gatsbyho.

⁶⁰ Bordwell tyto *mezery*, vzniklé z důvodu výběru prezentace pouze určitých částí fabule, dále dělí na *dočasné* a *trvalé*, *rozostřené* a *zaostřené*. Viz BORDWELL, cit. 57, s. 54-55.

retardací.⁶¹ *Komunikativnost*⁶² filmové narace je tedy značně omezená, jelikož nemáme přístup k událostem, v nichž by postavy získávali informace, kterýmiž posléze disponují.

1.3. *Velký Gatsby* (2013)

1.3.1 Fabule – redukce a změny

Nyní se zaměříme na vynechané části fabule literární předlohy ve filmu. Z prvního celku je vynecháno pouze několik částí a to částí týkajících se Jamese Gatsby a jeho předsevzetí do knihy z dětství, Nicka Carraway a ukončení studií na New Havenu, Daisyina pokusu o rozloučení s poručíkem Jayem odjíždějícím do zámoří a jeho následné navrácení do Lousvillu, v době kdy Tom a Daisy jsou na svatební cestě, narození dcery Buchananovým a jejich odjezd do Francie; zároveň přicházíme o informaci, za jakých okolností Tom Buchanan potkal svou milenkou Myrtle Wilson. Druhý celek, jenž jsme přirovnali k zástupci hlavní dějové linie narativu, ve filmové adaptaci postrádá prvotně informaci o tom, že Tom koupil Myrtle psa. Tento Tomův dar ve filmu zastupují jím darované perly Myrtle, přičemž jsou v příběhu dány do kontrastu se stejným darem Toma Daisy; skrz tento akt můžou být postavě Toma přiřknuty určité charakterové rysy, jako jsou např. omezenost ve fantazii, pohodlnost, lenost, či snaha připodobnit tuto nevěru k ranému období zamilovanosti prožívaným s Daisy. Dále se nám nedostává příležitosti přihlížet tomu, jak Gatsby zve Toma na svůj večírek, stejně tak situaci, kdy Daisy představuje své dceři Pammy Gatsbyho. V rámci filmového zpracování je poté vynecháno několik faktů týkajících se okolností následujících po smrti Myrtle. Dochází k vypuštění všech potencionálních scén, ve kterých by Michaelis přišel pomoci Wilsonovi vyrovnat se smrtí Myrtle a následným Wilsonovým potulným hledáním vraha své manželky. Ve filmu se Wilson o řidiči žlutého auta dozví od Toma hned poté, co jej Wilson chce obvinít ze sražení Myrtle. Rovněž je zde opomenut ten

⁶¹ Bordwell určuje dva hlavní principy *retardaci* a *redundanci*, jenž řídí kompozici syžetu. *Redundanci* definuje jako jisté opakování informace, které upevňuje předpoklady či hypotézy a vyvození o fabuli, a *retardaci* pak jako určitý princip narace, při němž dochází ke zpomalení odhalování určitých informací za účelem zvýšení napětí. Viz BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. s. 55-56.

⁶² V rámci vlastností filmové narace Bordwell určuje tři termíny: *vědění*, *komunikativnost* a *sebereflexi*. Následně je *vědění*, množství informací poskytnuté narací, definováno skrz rozsah a hloubku. *Komunikativnost* se poté vztahuje k tomu, zdali narace sděluje všechny informace či nikoliv, a *sebereflexe* se zabývá tím, do jaké míry narace přiznává oslovování reálného publika. Viz Tamtéž, s. 59.

moment, ve kterém Jordan Baker volá Nickovi do práce, což vede k určitému snížení informovanosti o jejich hlubším vztahu, s nímž je spojené pozdější uvědomění Nicka o zamilovanosti do Jordan, ke kterému dojde v době jejího zasnoubení s někým jiným. Dále se do opozice s literární předlohou dostáváme ve chvíli, kdy se ve filmu Nick dovolá do Gatsbyho domu, což má za následek, že je nezamýšleným svědkem Gatsbyho zavraždění; touto jeho nepřímou přítomností na místě střelby dochází tedy k značné dramatizaci příběhu a dochází ke ztrátě informací, týkajících se Gatsbyho a Wilsonova nalezení Nickem, šoférem a sluhou u bazénu. Následně je v rámci filmu značně pozměněn průběh pohřbu, kdy nedochází k tomu, že by se jej, jako v románu, zúčastnil Gatsbyho otec Henry C. Gatz či postava staršího muže se „sovíma očima“. Vynechání těchto dvou postav má za následek, že Nick figuruje v příběhu jako jediný člověk, jenž byl schopen Gatsbyho doopravdy ocenit a vážít si jej. Díky nepřítomnosti jeho otce nedochází ani k pomyslnému oživení synovy identity jako Jamese Gatz.⁶³ V souvislosti s třetím, časově nejnovějším celkem, je ve filmovém zpracování opomenut Nickův návrat zpět domů na západ.

V rámci celého filmového zpracování dochází k přidání scén vztahujících se k sexuálnímu poměru postav (konkrétně Myrtle s Tomem a Daisy s Gatsbym), jež v románu nejsou přímo zmíněny, avšak jsou za uvedených okolností vydedukovatelné. Oproti knižní předloze rovněž můžeme vypozařovat i určité posuny v zobrazování fyzického násilí. Místo toho, aby Wilson pouze zamkl svou manželku Myrtle v pokoji, vyvíjí na ni fyzický nátlak, přičemž roztrhne Tomovy perly, které má na krku, což můžeme považovat za symbolizování zničení pouta mezi ní a Tomem. Stejně tak je více zdramatizována hádka, jenž vede Gatsby s Tomem v hotelu Plaza, kdy v knize je chování Gatsbyho spojeno pouze s jeho děsivým výrazem ve tváři, avšak ve filmu je toto Gatsbyho chování více vystupňované prostřednictvím agresivního fyzického jednání, jež v důsledku určitým způsobem přetváří jeho charakter a odhaluje tak stinnou stránku jeho osobnosti. Ona nově nabytá stinná stránka je zde zobrazena jako důvod pro to, aby Daisy dále neusilovala o vztah s Gatsbym, kdežto v knižní předloze jsou to spíše Tomova obvinění, jenž ji utvrdí v ukončení vztahu s Gatsbym. K určitému pozměnění Gatsbyho charakteru dochází i prostřednictvím přidání postav gangsterů, které poprvé potkáváme na druhém zobrazeném večířku u Gatsbyho. Jejich přítomnost a činy

⁶³ „*Gatsby's father appeal on the scene to resurrect his son's identity as James Gatz.*“ Viz MORLEY, Catherine. *Modern American Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. s. 175.

podporují určité vnímání Gatsbyho jako postavy figurující v rámci nezákonných činností a nemající žádný problém nechat ty, jenž poruší daná pravidla, fyzicky potrestat. K posunu ve významu se dostáváme i v momentě, ve kterém Nick telefonuje Daisy a chce ji obeznámit s Gatsbyho smrtí, přičemž v literární předloze je nám předložen pouze jeho rozhovor se sluhou, kdežto ve filmovém zpracování je tento dialog doprovázen vizuálním obrazem, z něhož je zcela jasné, že Buchananovi ještě neodjeli, jak podotýká sluha. Tato scéna je jasným ukazatelem k bližšímu definování jejich charakteru, jenž signifikuje jejich nezáměr vracet se k předchozím událostem a předstírat, že jejich život pokračuje nerušeně dál. Rovněž díky Tomovu okamžitému přímočarému sdělení Wilsonovi, kdo byl řidičem žlutého auta, dochází k určitému posunu ve vnímání jeho postavy. Změna nastává i v rámci zprostředkování příběhu vypravěčem Nickem, kdy ve filmu je přidána postava terapeuta, která vydává primární impulz k tomu, aby Nick začal svůj příběh sepsávat; postavení terapeuta a Nicka k struktuře narace se budeme věnovat podrobněji níže.

1.3.2. Syžet – narativní a významové změny

Ve struktuře filmového zpracování Velkého Gatsbyho z roku 2013 dochází, stejně tak jako v knize, ke zprostředkování příběhu z minulosti skrz fikční postavu Nicka Carrawaye, jehož bychom tedy na základně tohoto faktu mohli definovat jako diegetického vypravěče (*character narrator*).⁶⁴ Díky filmovému střihu, jsou nám poté prezentovány jednotlivé vybrané části z románové fabule. V syžetu jsou tyto události, tvořící posléze fabuli celého filmu, zobrazeny v určitém pořadí.⁶⁵ V tomto případě Nick začíná celé své vyprávění radou svého otce, kdy následně vědomě přiznává, že píše knihu; rada, doslovně stejná jako v knize, je nám předána voiceoverem protagonisty Nicka Carrawaye i ve filmu. Simultánně je v tomto úvodním záběru ukázán maják se zeleným světlem. Z toho, že se motiv majáku v rámci syžetu několikrát opakuje, můžeme, v souvislosti s Bordwellovou teorií o *redundanci*,⁶⁶ vyvozovat ono pomyslné symbolické sepjetí s postavou Gatsbyho a analogii zeleného světla s určitou Gatsbyho nadějí o společné budoucnosti s Daisy. Filmová postava Nicka Carrawaye v tomto filmovém zpracování tedy slouží rovněž jako přímý poskytovatel informací, nicméně

⁶⁴ Takovým způsobem jak jej chápe Bordwell ve své knize *Poetics of Cinema*, jež jsme již dříve popsali v kapitole o metodologii práce.

⁶⁵ Bordwell tvrdí, že syžet pomáhá divákovi konstruovat fabuli tím, že jsou události prezentovány v daném pořadí, s jistým *trváním* a s určitou *frekvencí*. Viz BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. s. 51.

⁶⁶ Tamtéž, s. 56.

vyjma toho, že příběh o Gatsbym zapisuje, sdílí jej zde rovněž i s terapeutem z Perkinsonova Santatoria, který Nicka přivede na myšlenku zaznamenat tuto část své minulosti. Slova, jež terapeut pronáší v souvislosti s nápadem zaznamenání Nickovy minulosti, jsou totožná s vyjádřením Maxe Perkinsa, Fitzgeraldova editora, k v této době ještě zcela nezpracovanému románu *Velký Gatsby*.⁶⁷ V rámci tohoto dochází tedy k určité analogii Fitzgeralda s Nickem a terapeuta s Fitzgeraldovým editorem, jež podporuje onu již dříve zmíněnou určitou autobiografičnost samého románu. V rámci struktury filmu se dostáváme k tomu, že Nick je během zprostředkovávání svého příběhu nesčetněkrát přerušen terapeutem; čímž se v rámci syžetové výstavby vracíme z vyprávěné minulosti, interpretované Nickem, do vypravěčovy současnosti, v níž dochází k interakcím mezi Nickem a terapeutem. Vystavění fabule v tomto filmovém zpracování je v určitých momentech totožné s tím románovým, týká se to situací, kdy do námi určené hlavní dějové linie narativu, jež je sama o sobě návratem do Nickovy minulosti, vstupují další flashbacky postav, které jsou zprostředkovány jak pouhými vzájemnými dialogy tak i vizuálně. Velký rozdíl je, že ve filmu jsou určité flashbacky zaštiťovány voiceoverem Nicka Carrawaye, nicméně ten se často plynule střídá s voiceoverem vyprávění Jaye Gatsbyho, k čemuž v románu nedochází. Filmová narace je tedy omezená díky subjektivnímu pohledu vypravěče Nicka, zároveň však v daných momentech překračuje *vědění*⁶⁸ této jedné fikční postavy a její rozsah se zvětšuje. Díky možnosti vizuálního zprostředkování informací filmem není dějová linie v některých situacích komentována vypravěčem příběhu, např. v rámci rozhovoru Daisy a Gatsbyho v zahradě pod stromem, ale pouze vizuálně ztvárněna. V tomto případě se tedy vracíme k faktu, že film je oproti knize schopen se sám vizuálně prezentovat skrz explicitní obrazy, kde není potřeba vypravěče, jež by situaci komentoval či ji řádně zasadil do daného kontextu. Celkově se filmová narace jeví jako velmi *komunikativní*,⁶⁹ jelikož sděluje veškeré informace, jež má Nick o daných událostech a zároveň i informace poskytnuté jinými fikčními postavami. Z důvodu vynechání částí fabule z románu dochází ve filmu k odlišné syžetové výstavbě. Přestože filmoví tvůrci eliminovali tyto

⁶⁷ „Just get it down on paper, and then we'll see what to do with it.“ Viz The Perkins Sanitarium. *The Great Gatsby*. Warner Bros. Ent., 2013 [citováno 3. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://apps.warnerbros.com/greatgatsby/interactivebook/us/#/detail/real-estate/the-perkins-sanitarium/1>>.

⁶⁸ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. s. 57.

⁶⁹ Tamtéž, s. 59.

části fabule románu a vytvořili tím *mezery*⁷⁰ (díky nimž jsou prezentovány pouze jisté kusy informací fabule a jiné jsou upozaděny, jako např. fakt, že Daisy a Tom mají dceru) ostatní části fabule jsou v rámci syžetu stále kauzálně propojeny a události jsou zasazeny do kontextu dalších. K největším změnám v syžetu, ovlivňujícího množství obdržených informací, dochází v částech hlavní dějové linie týkajících se situace následující po úmrtí Myrtle a posléze spojených se zavražděním Gatsbyho. V románu se z Nickovy kanceláře navracíme k událostem odehrávajícím se v autodílně, poté co s Tomem a Jordan odjeli, přičemž je vysvětleno, jakým způsobem se Wilson dostal ke Gatsbymu domů a jak našli mrtvého Gatsbyho a Wilsona. Naopak ve filmu dochází k prostřihům mezi záběry Wilsona s revolverem, Nicka v kanceláři, Gatsbyho v bazéně a Daisy v pokoji s telefonem, jenž jsou určitým způsobem prokládány tak, aby docházelo k zdramatizování celé sekvence. Zde pak můžeme vyzorovat spojitost s Bluestonovou teorií, kde zdůrazňuje důležitost střihu jakožto prostředku nabízejícího eliminování nedůležitých intervalů a soustřeďující se na zásadní detaily, které jsou v souladu s hlavní linií narativu.⁷¹ K určitému explicitnímu předznamenání budoucích událostí dochází v momentu, kdy muž se „sovíma očima“ po Gatsbyho večírku havaruje se svým autem, přičemž můžeme tuto metodu v literatuře označit jako *foreshadowing*, rovněž k ní stejným způsobem dochází i v knize, avšak ve filmovém zpracování z roku 1974 je tento náznak o potencionálním budoucím ději vynechán. Díky využití specifického vizuálního stylu, jenž Luhrmann používá a který budeme rozebírat níže, můžeme říci, že je filmová narace *sebereflexivní*.⁷²

⁷⁰ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. s. 54-55.

⁷¹ BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Berkley and Los Angeles: University California of Press, 1968. s. 24.

⁷² BORDWELL, cit. 70. s. 58.

2. Komparativní analýza vizuálního zpracování – styl

2.1. Jack Clayton

2.1.1. Jack Clayton a jeho filmový režijní styl

Jack Clayton⁷³ se ve své filmové tvorbě specializuje primárně na literární adaptace, jež jsou často charakteristické svým náznakem nadpřirozených sil.⁷⁴ Clayton se však vždy snaží literární předlohu řádně respektovat, což Sinyard přirovnává k jisté pseudo-seriózní tradici britské kinematografie.⁷⁵ Současně je Clayton považován za jednoho z vizuálně nejvíce osobitých režisérů britské poválečné kinematografie,⁷⁶ přičemž jeho nejznámější film, *The Room at the Top*, pochází z roku 1959⁷⁷ a právě díky tomuto snímku začíná být přiřazován k hnutí *Britské Nové Vlny*.^{78,79} Ve svých snímcích se Clayton věnuje tématům zabývajícím se sociálními třídami, portréty žen bojujících o kontrolu nad svými životy,⁸⁰ podtextu náboženských útlaků či, často zobrazovanému, napětí mezi snem a realitou.⁸¹ Jeho filmy jsou rovněž tematicky spjaty s problematikou lidské psychiky, která často souvisí s potlačovanými emocemi, jež se postupem času dostávají na povrch dramatickými způsoby; v návaznosti na toto téma se

⁷³ John Clayton byl britský filmový režisér a producent, který se narodil 1. března 1921 a zemřel 25. února 1995.⁷³ Během svého života režíroval pouze 9 filmů, přičemž *The Room at the Top* (1959) je považován za neznámější a jeden z nejkvalitněji zpracovaných. Mezi Claytonovy další filmy patří např. vysoce hodnocený horor *The innocents* (1961), dále *The Pumpkin Eater* (1964), *Our Mother's House* (1987), *Something Wicked This Way Comes* (1983). Viz *The Horror of The Innocents, and the Forgotten Career of Director Jack Clayton*. *VULTURE*. Bilge Ebiri, 31. října 2014 [citováno 28. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.vulture.com/2014/10/the-innocents-forgotten-career-of-director-jack-clayton.html>>.

⁷⁴ Jack Clayton, *Between Innocence and Experience*. *Harvard Film Archive*. David Pendleton, 15.-18. června 2012 [citováno 28. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/clayton.html>>.

⁷⁵ SINYARD, Neil. *Jack Clayton*. Manchester: Manchester University Press, 2000. s. 8.

⁷⁶ Tamtéž, s. 6.

⁷⁷ V roce 1960 film obdržel nominace na Cenách Akademie v rámci kategorií nejlepší film, nejlepší režie, nejlepší herec v hlavní roli a nejlepší herečka ve vedlejší roli, přičemž zároveň vyhrál v rámci kategorií nejlepší herečka v hlavní roli (Simone Signoret) a nejlepší scénář (Mordecai Richler). Viz *Room at the Top* (1959), Awards. *Internet Movie Database*. IMDb.com Inc., 1990-2012 [citováno 29. března 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0053226/awards?ref_=tt_ql_4>.

⁷⁸ Jack Clayton, *Between Innocence and Experience*. *Harvard Film Archive*. David Pendleton, 15.-18. června 2012 [citováno 28. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/clayton.html>>.

⁷⁹ V 50. letech a 60. let 20. století, ve Velké Británii působili dvě velké skupiny filmových tvůrců, kteří se dělili v rámci hnutí Svobodného filmu (*Free Cinema*) a hnutí *Britské Nové Vlny s kitchen sink realismem*, v rámci kterého bylo využito stylu k zobrazení aktivit pracující vrstvy sociálního realismu a jehož protagonisté byli často charakterizováni jako „*rozhněvaní mladí muži*“. Viz LAY, Samantha. *British Social Realism: From Documentary to Brit-grit*. London: Wallflower Press, 2002. s. 55-68.

⁸⁰ Jack Clayton, *Between Innocence and Experience*. *Harvard Film Archive*. David Pendleton, 15.-18. června 2012 [citováno 28. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/clayton.html>>.

⁸¹ SINYARD, cit. 75. s. 5.

Clayton zajímá i nejrůznějšími stavy halucinačními, frustrace, melancholie či posedlosti.⁸² Často se zabývá i rodinnými vztahy, kde se výrazně zaměřuje na dobu dětství, a to primárně v rámci návaznosti na ztrátu nevinnosti a získávání nových zkušeností.⁸³ Ve své tvorbě Clayton opětovaně kombinuje prvky detailního realismu a vizuální narace příběhů,⁸⁴ přičemž zastává pravidlo, že se nechce v rámci své filmové tvorby opakovat.⁸⁵ I přesto, však Clayton ve svých snímcích opakovaně využívá určitých stylových prvků. V návaznosti na toto, jsou jeho filmy charakteristické koexistencí minulosti a přítomnosti v rámci jednoho obrazového pole či kontrapunktem zvuku a obrazu, přičemž při tvorbě soundtracků jeho filmů figurují často francouzští skladatelé.⁸⁶ V rámci střihu používá jak pomalého prolínání navazujících obrazů a dvojexpozic,⁸⁷ tak i rychlého skokového střihu (*jump cut*). Snímky jsou prezentovány prostřednictvím různých úhlů pohledu kamery, jenž někdy nabývá expresionistického charakteru, či záběrů pořízených ruční kamerou.⁸⁸ Prostřednictvím užívání extrémních detailních záběrů klade vizuální důraz na objekty, které jsou svou povahou spjaty s dějovou linkou; například na objekty jako jsou ruce, kytky, fotografie, prsteny či zvířata.⁸⁹ Po vizuální stránce, je zřetelná Claytonova pečlivost v přesném rozestavení mizanscény.

2.1.2. Claytonův *Velký Gatsby*

Ve snímku *Velký Gatsby* Clayton pracuje, podobně jako ve svých ostatních filmech, s motivem ztráty nevinnosti a s určitým obětováním romantických vizí z důvodu následování svých ambicí a získávání nových zkušeností,⁹⁰ přičemž se zároveň snaží zdůraznit jak tragédii Gatsbyho, tak i tragédie ostatních postav příběhu.⁹¹ Nicméně Clayton vždy představoval příliš kontroverzního režiséra pro takový americký námět,

⁸² The Horror of *The Innocents*, and the Forgotten Career of Director Jack Clayton. *VULTURE*. Bilge Eberi, 31. října 2014 [citováno 28. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.vulture.com/2014/10/the-innocents-forgotten-career-of-director-jack-clayton.html>>.

⁸³ SINYARD, Neil. *Jack Clayton*. Manchester: Manchester University Press, 2000. s. 5.

⁸⁴ Jack Clayton, Between Innocence and Experience. *Harvard Film Archive*. David Pendleton, 15.-18. června 2012 [citováno 28. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/clayton.html>>.

⁸⁵ SINYARD, cit. 83. s. 5.

⁸⁶ Tamtéž, s. 5.

⁸⁷ Tamtéž, s. 5-6.

⁸⁸ Jack Clayton, Between Innocence and Experience. *Harvard Film Archive*. David Pendleton, 15.-18. června 2012 [citováno 28. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/clayton.html>>.

⁸⁹ SINYARD, cit. 83. s. 5-6.

⁹⁰ Tamtéž, s. 144

⁹¹ Tamtéž, s. 159.

jako je *Velký Gatsby*.⁹² Ačkoliv Claytonovo zpracování Velkého Gatsbyho „...i nadále působí velkolepým dojmem. Vizuálně nestárne a oplývá elegancí a půvabem.“,⁹³ v době svého uvedení byl snímek přijat kritiky a publikem poměrně negativně. Americký filmový kritik Canby v dobové recenzi napsal: „Set a kostýmy a většina hereckých výkonů jsou výjimečně dobré, ale film samotný je mdlý a bez života jako tělo ležící příliš dlouho na dně plaveckého bazénu.“,⁹⁴ zároveň je snímek „...považován za jednu z největších katastrof 70. let 20. století“.⁹⁵ Avšak na druhé straně byl snímek *Velký Gatsby* v roce 1975 oceněn Cenami Akademie v rámci dvou kategorií, a to nejlepší kostýmy (Theoni V. Aldredge)⁹⁶ a nejlepší hudba – originálně složená či adaptace (Nelson Riddle),⁹⁷ přičemž americký hudební skladatel Nelson Riddle vytvořil motiv dramatických hudebních nářeků, dramatickou melodii Wilsonovy vražedné mise nebo hudební motiv spojený s nešťastnou láskou Gatsbyho a Daisy či hudební motiv pro Daisyno zelené světlo.⁹⁸ Clayton konstruuje mizanscénu s velkou pozorností pro detail,⁹⁹ přičemž využívá velkých celků, čítajících například až 600 komparzistů v rámci Gatsbyho velkého večírku,¹⁰⁰ ve kterých dominuje precizní synchronizovaná choreografie s prvky tanečního stylu charleston. Jak producent snímku, David Merrick, tak i vedoucí kostýmů, Theoni V. Aldredge, působili v divadelním průmyslu,¹⁰¹ nicméně přítomnost těchto dvou profesionálů se zkušenostmi z tohoto uměleckého odvětví nezapříčinila žádné přenesení prvků týkajících se spektakulárnosti či teatralnosti, které Luhrmann z divadelního prostředí přejímá a využívá v rámci svého zpracování *Velkého Gatsbyho*, do vizuální prezentace snímku. Temporytmus snímku je pomalý a svou povahou příliš neodpovídá rychlému tempu života, který Fitzgerald v románu líčil;

⁹² SINYARD, Neil. *Jack Clayton*. Manchester: Manchester University Press, 2000. s. 144.

⁹³ As Baz Luhrmann's *Great Gatsby* Arrives, a Look Back At Its Failed Predecessor. *VFCULTURE*. Bruce Handy, 26. dubna 2013 [citováno 28. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.vanityfair.com/culture/2013/04/great-gatsby-movie-review>>.

⁹⁴ The *Great Gatsby* (1974), A Lavish 'Gatsby' Loses Book's Spirit: The Cast. *The New York Times*. Vincent Canby, 28. března 1974 [citováno 28. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F06EFDB1E3AEF34BC4051DFB566838F669EDE>>.

⁹⁵ ELSAESSER, Thomas, HORWATH, Alexander, KING, Noel. *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. s. 15.

⁹⁶ The *Great Gatsby* Wins Costume Design: 1975 Oscars. *YouTube*. Oscars, 6. září 2013 [citováno 29. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=sCRGBzRIJGs>>.

⁹⁷ SINYARD, cit. 92. s. 226.

⁹⁸ Tamtéž, s. 150.

⁹⁹ SHAIL, Robert. *British Film Directors: A Critical Guide*. Edinburg: Edinburg University Press Ltd., 2007. s. 46.

¹⁰⁰ Making of "The *Great Gatsby*" (1974). *YouTube*. historycomestolive, 26. ledna 2014 [citováno 29. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Nuo7i3-9gI>>.

¹⁰¹ Making of "The *Great Gatsby*" (1974). *YouTube*. historycomestolive, 26. ledna 2014 [citováno 29. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Nuo7i3-9gI>>.

v souvislosti s temporytmem tohoto snímku Sinyard tvrdí, že film má jistou elegantní Viscontiho malátnost.¹⁰² V rámci celého snímku, jenž byl natáčen na 35 mm filmový pás,¹⁰³ Clayton používá pouze jediného flashbacku, který má značně impresionistickou povahu, dále využívá dvojexpozic a velkého počtu detailních záběrů. Křehkost romantických iluzí, stejně jako jistá narcistická marnivost Daisy, jsou demonstrovány prostřednictvím všudypřítomných zrcadel, přičemž Daisy uvidí Gatsbyho poprvé právě díky jeho odrazu v zrcadle.¹⁰⁴ Díky důkladně promyšlenému a zároveň preciznímu rozestavení mizanscény spolu s konkrétním vizuálním zobrazením pozlacených předmětů s monogramy JG, ve stylu tehdejšího art deca, Clayton vyjadřuje všudypřítomné téma materialismu. Zároveň již v úvodní sekvenci dochází k demonstraci současného stavu Gatsbyho jmění prostřednictvím vizuální prezentace jeho velkolepého a honosného domu, auta či luxusního pokoje s klavírem; přičemž ony další zobrazované předměty, jako jsou kniha s výstřižky s Daisy, fotky s Daisy či prsten se zeleným kamenem, předznamenávají budoucí události.

2.1.3. Věrnost literární předloze, reálie, kostýmy, production design

Clayton si velmi zakládal na autentičnosti snímku v rámci zobrazované doby.¹⁰⁵ V rámci příprav prováděl jeho obvyklé důkladné rešerše, přičemž rovněž velmi podrobně znal dvě předchozí filmové zpracování *Velkého Gatsbyho* z roku 1926 a 1949. V průběhu přípravné fáze filmu měl několik konzultací s literárními odborníky, včetně vědců zabývajících se Fitzgeraldovou tvorbou. Dále Clayton přečetl i většinou, v té době nejnovějších, vědeckých prací o Fitzgeraldovi a samotný scénář detailně konzultoval přímo s Fitzgeraldovou dcerou, Scottie Smith.¹⁰⁶ Tu část literární předlohy, ve které se Gatsby Nickovi svěřuje, že jej Daisy často navštěvuje, chtěl Clayton divákovi zprostředkovat vizuálně. Toto jeho rozhodnutí mělo rovněž vliv na prezentaci minulosti Gatsbyho a Daisy, jelikož dochází k jejímu odkrytí prostřednictvím dialogu, jenž mezi sebou tyto dva protagonisté vedou právě v době svých schůzek. Clayton takto eliminuje používání flashbacků, což má za následek prezentaci současně jak minulosti, tak i přítomnosti v rámci jedné filmové sekvence. Luhrmann se ve svých

¹⁰² SINYARD, Neil. *Jack Clayton*. Manchester: Manchester University Press, 2000. s. 154.

¹⁰³ The Great Gatsby (1974), Technical Specifications. *Internet Movie Database*. IMDb.com Inc., 1990-2015 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0071577/technical?ref_=tt_dt_spec>.

¹⁰⁴ SINYARD, cit. 102. s. 156.

¹⁰⁵ Making of "The Great Gatsby" (1974). *YouTube*. historycomestolife, 26. ledna 2014 [citováno 29. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Nuo7i3-9gI>>.

¹⁰⁶ SINYARD, cit. 102. s. 146.

rozhovorech¹⁰⁷ s médii zmiňuje o tom, že Robert Redford, ztvárňující Jaye Gatsbyho, zastával názor, že by měli použít více flashbacků, k tomu, ale nakonec nedošlo. Častým předmětem kritiky se rovněž stalo to, jakým způsobem Clayton předkládá Gatsbyho a Daisynu romanci. Ačkoliv Clayton přidal interakce mezi těmito protagonisty po té, co se znovu shledali, průběh jejich vztahu pojal ve velké míře chronologicky. Nicméně byl to sám Fitzgerald, kdo se svěřil, že díky retrospektivám, jenž v románu hojně využívá, si nikdo nevšiml toho, že se od Gatsbyho a Daisyna znovu shledání po onu katastrofu téměř nevěnoval jejich emočnímu vztahu.¹⁰⁸ V návaznosti na Claytonovu snahu o co největší autenticitu snímku, herci konzultovali s různými experty, jakým způsobem lidé ve 20. letech 20. století chodili, mluvili, hýbali se či tančili. Make-up byl věrohodně detailně napodoben takovými postupy, aby co nejvíce odpovídal tomu reálnému používanému v tehdejší době.¹⁰⁹ Většina mužského komparzu Gatsbyho velkolepého večírku pocházela z Námořní vojenské akademie z Newportu, jelikož to byli právě vojenští úředníci, kteří v té době nosili účesy odpovídající nošeným těm v 20. letech.¹¹⁰ Stejně jako v zpracování z roku 2013, se i zde snažili oblečení postav sladit s jejich charakterními rysy, avšak v tomto případě jim současně záleželo také na široké rozmanitosti stylů. Cílem bylo, aby kostýmy vypadaly jako z 20. let, ale zároveň působily jako z let 70, přičemž kostymérka snímku Aldredge shledávala komparz velmi důležitý k vytvoření atmosféry filmu. K výrobě šatů použili látky z 20. let, které našli ve skladech Paramountu, následně s těmito dobovými látkami pracovali podle stejných postupů jako v letech 20tých. Současně Aldredge hledala ve Spojených Státech a Evropě různé dobové kusy oblečení, jejichž jednotlivé části by mohla dále různě kombinovat, měnit a vylepšovat, tudíž oblečení původně pocházelo od designerů 20. let a zároveň bylo speciálně upraveno designérkou ze 70. let; čímž odpovídalo původní premise výše zmíněné. Podle Aldredge bylo nejtěžší vytvořit Gatsbyho šatník tak, aby byl v souladu s jeho záhadnou stránkou osobnosti.¹¹¹ Z filmu je zřejmé, že pro Gatsbyho šatník následně zvolili velmi světlé barvy (jako jsou bílá, krémová, růžová), čímž, podobně jako ve zpracování z roku 2013, následují knižní předlohu. V rámci

¹⁰⁷ Baz Luhrmann – The Great Gatsby Interview HD. *YouTube*. TributeMovies, 7. května 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=9S20QmP1hIM>>.

¹⁰⁸ SINYARD, Neil. *Jack Clayton*. Manchester: Manchester University Press, 2000. s. 147-148.

¹⁰⁹ Making of "The Great Gatsby" (1974). *YouTube*. historycomestolife, 26. ledna 2014 [citováno 29. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Nuo7i3-9gI>>.

¹¹⁰ The Great Gatsby (1974), Trivia. *Internet Movie Database*. IMDb.com Inc., 1990-2015 [citováno 28. března 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0071577/trivia?ref_=tt_trv_trv>.

¹¹¹ Making of "The Great Gatsby" (1974). *YouTube*. historycomestolife, 26. ledna 2014 [citováno 29. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Nuo7i3-9gI>>.

Claytonova nadměrného užívání detailů, je zdůrazněn fakt, že jsou postavy příběhu v obličejí stále velmi viditelně oroseni potem, což se vztahuje informaci o velmi horkém létu zmíněné v románu; ve zpracování z roku 2013 jsou obličejí postav oroseny potem stejným způsobem, avšak pouze v sekvenci, kdy Tom, Gatsby, Nick, Daisy a Jordan navštěvují společně hotel Plaza a ve které se postavy vysloveně o dusném a horkém letním počasí zmiňují. Ve spojitosti s Gatsbyho automobilem a jeho dostupností v daném období, modely Rolls Royce I, který Gatsby ve snímku vlastní, z roku 1922 měly volant na pravé straně, nicméně Gatsby v tomto zpracování řídí model, jehož volant se nachází na straně levé a který se začal vyrábět až od roku 1928.^{112,113} Co se týká lokací použitých ve filmu, z důvodu snahy snížení rozpočtu se některé scény natáčely v Pinewood studiích v Londýně, konkrétně tedy scény odehrávající se v „Údolí popela“, ve Wilsonově autodílně s blízkým billboardem doktora Eckleburga.¹¹⁴ Rovněž viktoriánský dům Buchananových, Heatherden Hall, byl vystavěn Pinewood Studii, přičemž stavba byla i dále využívána v rámci dalších filmů.¹¹⁵ Exteriéry představující Východní Vejce byly natáčeny v okolí Newportu na Rhode Islandu,¹¹⁶ jenž je vzdálený přibližně přes 200 km od Long Islandu, na kterém se děj románu odehrává. Jako Gatsbyho sídlo je poté využito stavby Rosecliff,¹¹⁷ která byla dostavěna v 1902 a je silně inspirována empírovým Velkým Trianonem, jenž je součástí zahrad zámku Versailles.¹¹⁸ V rámci prezentace Gatsbyho sídla symbolizující velikost jeho bohatství byly využity také další prostory, a to Hammersmithova Farma postavená roku 1887¹¹⁹ a

¹¹² Co vše (ne)mohl řídit Velký Gatsby. *MENSTYLE*. Jiří Hofbauer, 18. května 2013 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.menstyle.cz/duesenberg-j-auto-velkeho-gatsbyho.html>>.

¹¹³ Secrets of THE GREAT GATSBY's Fabulous Cars. *Garrett On The Road*. Jerry Garret, 3. dubna 2013 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://jerrygarrett.wordpress.com/2013/04/03/secrets-of-the-great-gatsbys-fabulous-cars/>>.

¹¹⁴ SINYARD, Neil. *Jack Clayton*. Manchester: Manchester University Press, 2000. s. 150.

¹¹⁵ The Great Gatsby film locations. *The Worldwide Guide to Movie Locations*. The Worldwide Guide to Movie Locations, 2014 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.movie-locations.com/movies/g/Great_Gatsby_1974.html#.VR0ix_ysWud>.

¹¹⁶ SINYARD, cit. 114. s. 150.

¹¹⁷ The Great Gatsby film locations. *The Worldwide Guide to Movie Locations*. The Worldwide Guide to Movie Locations, 2014 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.movie-locations.com/movies/g/Great_Gatsby_1974.html#.VR0ix_ysWud>.

¹¹⁸ Rosecliff. *The Preservation Society of Newport County*. The Preservation Society of Newport County, 2015 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.newportmansions.org/explore/rosecliff>>.

¹¹⁹ Great Gatsby Movie Mansions Help to Preserve Architecture, "Ceaselessly into the Past". *Upstaged by Design*. 17. dubna 2011 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://upstagedbydesign.com/2011/04/17/great-gatsby-movie-mansions-help-to-preserve-architecture-ceaselessly-into-the-past/>>.

sálu z Marble House,¹²⁰ ve kterém se odehrává sekvence s tančícím Gatsbym a Daisy. Marble House byl stavěn mezi roky 1888 až 1892 a je inspirován rokoko-neoklasickým Malým Trianonem, jenž se rovněž nachází na pozemku paláce Versailles.¹²¹ V rámci adaptace tedy nedošlo k použití lokací představujících pro Fitzgeraldovu inspiraci při popisu Gatsbyho sídla, a to Beacon Towers a Lands End.¹²² Podobně jako ve filmovém zpracování z roku 2013, byly pak ve filmu pro sekvence odehrávající se v Hotelu Plaza v New Yorku využity reálné prostory hotelu.¹²³

2.2. Baz Luhrmann

2.2.1. Baz Luhrmann a jeho filmový režijní styl

Luhrmannův¹²⁴ režijní styl je ovlivněn několika faktory, jež jsou spjaté s jeho veškerou uměleckou činností, které se v průběhu svého života doposud věnoval, a to v rámci módního průmyslu, hudební produkce či divadelního prostředí. Ačkoliv se nejprve věnoval tanci a herectví, posléze začal režirovat a svou pozornost směřoval mimo jiné i k operě, přičemž jej velkou mírou zaujaly i muzikály.¹²⁵ Jeho tvorba se ocitá v těsném vztahu s estetikou opery, divadelních muzikálů, Shakespearova divadla,¹²⁶ divadelních žánrů vaudeville či burleska, zároveň má jeho styl velmi blízko i k „...moderním divadelním a tanečním experimentům v centrální a západní Evropě na konci 19. století a

¹²⁰ The Great Gatsby film locations. *The Worldwide Guide to Movie Locations*. The Worldwide Guide to Movie Locations, 2014[citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.movie-locations.com/movies/g/Great_Gatsby_1974.html#.VR0ix_ysWud>.

¹²¹ Marble House. *The Preservation Society of Newport County*. The Preservation Society of Newport County, 2015 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.newportmansions.org/explore/marble-house>>.

¹²² Obě stavby v současné době neexistují, Beacon Tower byly zdemolovány v roce 1945 a Lands End v roce 2011. Viz Great Gatsby Movie Mansions Help to Preserve Architecture, "Ceaselessly into the Past". *Upstaged by Design*. 17. dubna 2011 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://upstagedbydesign.com/2011/04/17/great-gatsby-movie-mansions-help-to-preserve-architecture-ceaselessly-into-the-past/>>.

¹²³ The Great Gatsby film locations. *The Worldwide Guide to Movie Locations*. The Worldwide Guide to Movie Locations, 2014[citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.movie-locations.com/movies/g/Great_Gatsby_1974.html#.VR0ix_ysWud>.

¹²⁴ Baz Luhrmann je australský filmový režisér, scénárista, herec a producent, jenž se narodil 17. září 1962. Od roku 1997 je ženatý s Catherine Martin, která rovněž působí ve filmovém průmyslu, při čemž se ve velké míře věnuje hlavně tvorbě kostýmů, production designu či set designu. Nicméně právě s ní si Luhrmann roku 1997 založil produkční společnost Bazmark Inq. Z Luhrmannových nejznámějších filmů můžeme jmenovat např. *Strictly Ballroom* (1992), *Romeo+Julie* (1996), *Moulin Rouge!* (2001) či *Austrálie* (2008). Viz COOK, Pam. *Baz Luhrman*. United Kingdom, London: British Film Institute, 2010. s. 15,26,83,201.

¹²⁵ MORAN, Albert and VIETH, Errol. *The A to Z of Australian and New Zealand Cinema*. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc. 2005. s. 182.

¹²⁶ COOK., cit. 124. s. 23.

na začátku 20. století...“.¹²⁷ V jeho režijních počinech můžeme poté tuto inspiraci divadlem zpozorovat díky excentrických a melodramatických hereckých výkonům s vysoce teatrální vizualizací daných událostí. S tímto spojené mohou být i další prvky Luhrmannem hojně využívané, jako jsou energetické taneční kreace, barevné kostýmy, pestrá a spektakulární mizanscéna, opakované téma těžko dosažitelné lásky, pastiche,¹²⁸ relativně rychlá frekvence střihu, užití různorodého remixu hudby z několika zdrojů¹²⁹ či nejrůznější postmoderní odkazy nebo významy. První tři Lurmannovy filmy označil sám jako „*The Red Curtain Trilogy*“,¹³⁰ čímž došlo k sepětí filmů v rámci daného stylu,¹³¹ přičemž všechny představují vysoce teatrální verze idealizovaných romantických světů.¹³² V rámci estetiky *Red Curtain Cinema* Luhrmann pracuje s danou primární mytologií, jejíž opulentní vizuální zpracování má za úkol donutit diváky, aby se aktivně zapojili do sledování filmu a uvědomili si, že sledují pouze fikční svět filmu a ne události reálného života. Luhrmann se tedy nesnaží vytvářet iluzivní realistický svět a skrývat filmovou umělost, ale naopak záměrně prezentuje zvýrazněnou interpretaci fikčního světa. K *Red Curtain Cinema* tedy můžeme přiřadit funkci zcizovacího efektu, jenž je znatelný i v Bollywoodských muzikálových filmech, kterými se při tvorbě filmů Luhrmann a jeho žena inspirovali, či v divadle, kam jej prostřednictvím své teorie zavedl Bertold Brecht. Prostřednictvím zcizovacích efektů, jež jsou součástí sebereflexivních narativních postupů, dochází k značné distanci diváka od filmového příběhu. V rámci žánru melodramatu se jedná o velmi netypický přístup, protože melodrama je primárně zaměřeno na mezilidské vztahy a s nimi spojené emoce či pocity, čím se snaží apelovat na zvýšení vnitřního prožívání příběhu divákem. Avšak ačkoliv „...byl Luhrmann nadšenec Brechta či Artauda, postupně si začal uvědomovat, že raději než, aby využíval stylu či metod velkých divadelních jmen, potřeboval si vytvořit jeho vlastní zprostředkovací jazyk.“¹³³ Nicméně právě spolu s vypuštěním filmu *Moulin Rouge!* a uveřejněním parametrů *Red Curtain Cinema* došlo k retrospektivnímu ustanovení určité obchodní značky Luhrmannovy trilogie a jeho postavení jako autora.¹³⁴ Cook

¹²⁷ JAYAMANNE, Laleen. *The Epic Cinema of Kumar Shahani*. USA, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2015. s. 168.

¹²⁸ COOK, Pam. *Baz Luhrman*. United Kingdom, London: British Film Institute, 2010. s. 22.

¹²⁹ Tamtéž, s. 27.

¹³⁰ GOLDSMITH, Ben – LEALAND, Geoff. *Directory of World Cinema: Australia & New Zealand*. Bristol: Intellect Books, 2010. s. 53.

¹³¹ COOKE, Carolyn Jess. *Film Sequels*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2009. s. 18.

¹³² MAYER, Geoff – BEATTIE, Keith. *The Cinema Of Australia And New Zealand*. Great Britain: Wallflower Press, 2007. s. 203.

¹³³ COOK, cit. 128. s. 17.

¹³⁴ Tamtéž, s. 31.

Luhrmanna popisuje jako „...nový druh showmana-auteura, baviče, performer a umělce...“.¹³⁵ Ačkoliv je jeho styl tedy vysoce charakteristický svým výrazným vizuálním a estetickým stylem, díky němuž by mohl být považován za auteura, je Luhrmannova tvorba velmi úzce spjata se spoluprací s jeho ženou Catherine Martin. Jejich přípravné práce na film zahrnují rozsáhlé rešerše vizuálních materiálů vztahujících se k danému tématu a době, přičemž se soustředí na obrazové zdroje z internetu, archiválií či módních časopisů, jež posléze přizpůsobí, a jistým způsobem vizuálně ve filmu interpretují, tak aby odpovídaly charakteru a duchu zobrazované doby či daného tématu. Primárně se tedy soustředí na porozumění dané historické epoše i jejího kontextu.¹³⁶ Následně fakta získané z počátečního historického průzkumu poskytují pouze určitý základ, jenž je dále reinterpretován a dramatizován za účelem vzniku umělého fikčního světa prostřednictvím koláže různých stylů.¹³⁷ Sám Luhrmann svůj styl označil jako „...komickou, tragickou, operní kinematografii...“.¹³⁸

2.2.2. Luhrmannův *Velký Gatsby*

Výše zmíněné postupy Luhrmann využívá i v jeho zpracování *Velkého Gatsbyho*. V rámci adaptace knihy si Luhrmann po boku se scénáristou snímku Craigem Pearcees nejprve stanovili, které scény jsou naprosto stěžejní pro vyprávěný příběh, přičemž se zaměřili na lineární děj knihy.¹³⁹ Stejně jako v jeho předchozích filmech, se Luhrmann zaměřil na téma nedosažitelné lásky, přičemž můžeme podotknout, že věnoval velkou pozornost dramatickému napětí týkajícímu se Jayova a Daisyného milostného vztahu, socioekonomickým tématům se stejnou měrou jako Fitzgerald v knize nezabýval.¹⁴⁰ V rámci snahy zachytit, aktualizovat a rovněž zdramatizovat dobu bouřlivých dvacátých let ve Spojených Státech Americkým, se Luhrmann inspiroval i v dalších dílech Fitzgeralda, konkrétně v eseji *My Lost City* z roku 1932, v níž se zmiňuje o New Yorku

¹³⁵ COOK, Pam. *Baz Luhrman*. United Kingdom, London: British Film Institute, 2010. s. 4.

¹³⁶ An Interview with Catherine Martin, costume designer for *The Great Gatsby*. *YouTube*. Leonardo DiCaprio Italia, 6. září 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=9HQF-qsd01s>>.

¹³⁷ COOK, cit. 135. s. 22-23.

¹³⁸ MAYER, Geoff – BEATTIE, Keith. *The Cinema Of Australia And New Zealand*. Great Britain: Wallflower Press. 2007. s. 206.

¹³⁹ Baz Luhrmann Speak On Directing “*The Great Gatsby*”. *Life+Times*. Shahendra Ohneswere, 4. dubna 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://lifeandtimes.com/director-baz-luhrmann-speaks-on-directing-the-great-gatsby>>.

¹⁴⁰ LATORE, Jared – WORTHINGTON, Clint. *Alcohollywood-Our Year in Movies 2013*. United States of America: Lulu.com, 2013. s. 49.

v roce 1927 a jeho velkolepých večírcích, uvolněnějších mravech, levném alkoholu a s ním i spojenou prohibicí, národním pokrytectvím, kdy se guvernérů často objevovali ve společnosti gangsterů či o nelegálních obchodních transakcích na Wall Street; všechna tato témata následně Luhrmann ve snímku rozpracoval.¹⁴¹ Luhrmann vidí hlavní ideu knihy *Velkého Gatsbyho* v hledání „osobního morálního kompasu“,¹⁴² zároveň však spatřuje spojitost mezi dnešní narušenou společenskou morálkou a určitým pohledem na svět, jenž se hroutí, což činí *Gatsbyho* příběh stále aktuálním.¹⁴³ V jednom z rozhovorů se Baz Luhrmann zmiňuje o replice, jež říká jedna z postav Fitzgeraldova románu a to: „*Mám rád velké večírky – jsou tak intimní.*“, což vystihuje celkový Luhrmannův přístup, kdy o svém filmu tvrdí, že „*Celkově jde o tichý, niterný příběh o velmi hlasitých, barvitých a intenzivních událostech. Chtěl jsem vytvořit film, který by byl jedním velkým večírkem – a byl by mimořádně intimní.*“¹⁴⁴ Jelikož bylo podle Luhrmanna nutné dodat přidanou hodnotu Nickovi jako vypravěči, inspirovali se Fitzgeraldovým nedokončeným románem *The Last Tycoon*, v němž jako vypravěč figuruje postava píšící knihu v sanatoriu. V návaznosti na tuto informaci provedli rešerši, jakým způsobem v dané době probíhala terapeutická sezení. Protože jim bylo potvrzeno, že kromě kreslení pocitů docházelo i k samotnému zapisování stavů pacienty, uzpůsobili tedy určitým způsobem danou situaci s Nickem jako vypravěčem příběhu.¹⁴⁵ Výrazným prvkem spojeným s Luhrmannovým stylem, je i specifická hudební stránka jeho filmů, v případě *Velkého Gatsbyho* tomu nebylo jinak. Luhrmann si

¹⁴¹ Ve filmu dochází k doslovné citaci Nicka Carrawaye části z Fitzgeraldova *My Lost City*: „*The restlessness of New York in 1927 approached hysteria. The Parties were bigger...the pace was faster...the shows were broader, the buildings were higher, the morals were looser and the liquor was cheaper.*“ Viz *What's Prohibition Got To Do With It?. The Great Gatsby*. Warner Bros. Ent., 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://apps.warnerbros.com/greatgatsby/interactivebook/us/#/detail/gossip-and-press/page-to-screen/1/4>>.

¹⁴² *What Might People Take Away From This Adaption Of Gatsby?. The Great Gatsby*. Warner Bros. Ent., 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://apps.warnerbros.com/greatgatsby/interactivebook/us/#/detail/gossip-and-press/page-to-screen/1/7>>.

¹⁴³ Baz Luhrmann Speak On Directing “The Great Gatsby”. *Life+Times*. Shahendra Ohneswere, 4. dubna 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://lifeandtimes.com/director-baz-luhrmann-speaks-on-directing-the-great-gatsby>>.

¹⁴⁴ Why 'The Great Gatsby' May Be the Most Influential Film of 2013. *THE HOLLYWOOD REPORTER*. Carolyn Giardina, 17. ledna 2014 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/why-great-gatsby-may-be-670661>>.

¹⁴⁵ DP/30: The Great Gatsby, co-screenwriter/director Baz Luhrmann. *YouTube*. DP/30: The Oral History Of Hollywood, 7. května 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=j2LX8LzC9Ns>>.

ke spolupráci na filmové hudbě vybral amerického rappera Jay-Zho,¹⁴⁶ kdy z dalších hudebních umělců vyzval například také Lanu Del Rey, Florence Welch¹⁴⁷ nebo Briana Ferryho.¹⁴⁸ Luhrmann si byl vědom Fitzgeraldovy interpretace nového moderního hudebního stylu, jazzu, jež v příběhu sehraává svou roli. V rámci filmu se snažil jazz následně zmodernizovat a zremixoval jej s hudebním stylem, majícím rovněž afroamerické kořeny a pocházejícím z ulice, hip-hopem. Co do vizuálního zpracování snímku, již na samotném začátku filmu Luhrmann používá výraznou grafiku ovlivněnou stylem art deco, jehož motivy jsou později hojně použity v rámci interiéru i exteriéru Gatsbyho domu. Ve filmu dochází jak k použití archivních záběrů, pocházejících z dobových zpravodajských filmů, tak i k degradaci současného filmového materiálu za účelem napodobení těchto původních dobových záznamů. Opakovaně je využito sépiového zabarvení při flashbacích a dvojexpozic. K opulentní stylu zobrazované doby přispívá i Luhrmannovo extrémní využití barevné skladby v rámci mise-en-scény, kdy je sytost barev maximální či minimální, přičemž posléze dochází k výraznému kontrastu mezi mdlými a zářivými barevnými odstíny, jež je podpořen i důkladným nasvícením prostoru. Poměrně vysoká frekvence střihu a vyšší temporytmus se v průběhu snímku zpomalují za účelem vyhrazení větší pozornosti samotným charakterům postav. Luhrmann ve svých rozhovorech s médii vyzdvihuje Fitzgeralda jako modernistu, s čím mimo jiné spojuje i jeho rozhodnutí o tom, že celý film musel být natáčen v stereoskopickém 3D formátu, jež použil jako nástroj pro vybudování epicky dramatických situací a který mu pomohl s obrazovým řešením Fitzgeraldova poetického jazyka.¹⁴⁹ V rámci 3D formátu Luhrmann klade důraz na výhody využití hloubky ostrosti v rámci kompozice filmového obrazu, přičemž uvádí příklad během sekvence, v níž jsou protagonisté v hotelu Plaza a dojde k roztržce mezi Gatsbym, Tomem a Daisy. V jednom ze záběrů je míra ostrosti Leonarda DiCapria v pozadí filmového

¹⁴⁶ Jay-Z Was Not Born In 1925, Right?. *The Great Gatsby*. Warner Bros. Ent., 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://apps.warnerbros.com/greatgatsby/interactivebook/us/#/detail/gossip-and-press/page-to-screen/1/5>>.

¹⁴⁷ Taking Another Look at Baz Luhrmann's 'The Great Gatsby'. *THE HOLLYWOOD REPORTER*. Carolyn Giardina, 3. ledna 2014 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/taking-look-at-baz-luhrmanns-666791>>.

¹⁴⁸ 'The Great Gatsby' Featurette: The Music. *THE HOLLYWOOD REPORTER*. Daniel Reynoso, 6. ledna 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.hollywoodreporter.com/video/great-gatsby-featurette-music-655067>>.

¹⁴⁹ DP/30: The Great Gatsby, co-screenwriter/director Baz Luhrmann. *YouTube*. DP/30: The Oral History Of Hollywood, 7. května 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=j2LX8LzC9Ns>>.

rámu stejná, jako Joela Edgerton v popředí.¹⁵⁰ Nicméně Luhrmann je přesvědčen, že jsou to právě detailní záběry, jež jsou v rámci 3D neefektivnější, což následně ve filmu využívá k vyzdvižení emocí postav.¹⁵¹ V kontrastu s těmito detaily snímá rovněž maximálně velké celky, zdůrazňující velkolepost a spektakulárnost dané doby, při nichž Luhrmann využívá dlouhých jízd či nadhledů, jež jsou často modifikovány pomocí CGI.¹⁵²

2.2.3. Věrnost literární předloze, reálie, kostýmy, production design

Zaměříme-li se na věrnost snímku *Velký Gatsby* k literární předloze, filmoví tvůrci se snažili jak využít informací poskytnutých knihou, tak je ve velké míře určitým způsobem uzpůsobovat. V románu Fitzgerald detailně popisuje oblečení fikčních postav, prostřednictvím něhož překládá spojení s jejich postavením ve společnosti, kdy například oblek velmi světlé barvy značil, že jeho vlastník, je pravděpodobně majetný, jelikož je schopen platit za jeho důkladné vyčištění.¹⁵³ Dále je v románu detailně popsán i onen Gatsbyho růžový oblek,¹⁵⁴ přičemž se tohoto faktu drželi jak v tomto, tak i ve filmovém zpracování z roku 1974. Avšak pokud se zaměříme na historické reálie v tomto filmovém zpracování, je nutno podotknout, že Luhrmann provedl podrobné rešerše dané doby, kdy spolupracoval i s akademiky včetně historika Jamese Westa,¹⁵⁵ a ačkoliv chtěl respektovat historická fakta, z důvodu bližšího spojení se moderním publikem je daným způsobem zaktualizoval.¹⁵⁶ Produkční, kostymérka a zároveň i

¹⁵⁰ Při čemž zároveň podotýká, že v 2D formátu by bylo nutné udělat prostřih mezi těmito dvěma postavami. Viz Why 'The Great Gatsby' May Be the Most Influential Film of 2013. *THE HOLLYWOOD REPORTER*. Carolyn Giardina, 17. ledna 2014 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/why-great-gatsby-may-be-670661>>.

¹⁵¹ Taking Another Look at Baz Luhrmann's 'The Great Gatsby'. *THE HOLLYWOOD REPORTER*. Carolyn Giardina, 3. ledna 2014 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/taking-look-at-baz-luhrmanns-66679>>.

¹⁵² The Great Gatsby Exclusive – VFX Reel Before/After (2013) – Baz Luhrmann Movie HD. *YouTube*. MOVIECLIPS Trailers, 15. července 2013 [citováno 21. března 2015]. K zhlédnutí dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=iPDTsYR853U&feature=youtu.be>>.

¹⁵³ An Interview with Catherine Martin, costume designer for The Great Gatsby. *YouTube*. Leonardo DiCaprio Italia, 6. září 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=9HQF-qsd01s>>.

¹⁵⁴ 'The Great Gatsby' Stars on the Costumes and Fashion. *YouTube*. The Hollywood Reporter, 7. května 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=beBui4wXNyM>>.

¹⁵⁵ Taking Another Look at Baz Luhrmann's 'The Great Gatsby'. *THE HOLLYWOOD REPORTER*. Carolyn Giardina, 3. ledna 2014 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/taking-look-at-baz-luhrmanns-666791>>.

¹⁵⁶ Costume and Production Set Designer Catherine Martin talks The Great Gatsby Style. *YouTube*. Toni-Marie Ippolito, 3. května 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=KFLzflI-AaQ>>.

production designérka celého snímku Catherine Martin, která již dlouhodobě s Luhrmannem spolupracuje, podotýká, že co se týče určité interpretace historických reálií ve filmu *Velký Gatsby*, rozhodli se společně s režisérem využít celé dekády 20. let 20. století. To znamená, že ve snímku nebyly použity elementy, jež byly zcela nedostupné v reálných 20. letech, avšak v rámci výpravy došlo k rozšíření časové periody za hranice jednoho léta roku 1922. Z velké části se rovněž inspirovali i ilustracemi z 20. let, na nichž bylo zobrazené, jakým způsobem by lidé té doby chtěli být oblékáni a reprezentovat se ve společnosti. Tyto ilustrace se velmi blížily moderní estetice, zároveň se však lišily od skutečného, značně umírněnějšího, stylu oblékání té doby. V rámci filmového zpracování dochází k využití kostýmů k vyzdvžení charakterových rysů postav. Daisy, „dcera 19. století“ lpící na minulosti, nosí oblečení charakteristické pro dřívější dobu 20. let, kdežto Jordan, moderní žena, „dcera 20. století“, je oblečena do dlouhých dámských kompletů, jež nebyly časté v roce 1922, ale nabyly na oblibě až pozdějších 20. letech (přibližně od roku 1927).¹⁵⁷ Daisy, jakožto „určitý produkt její doby“,¹⁵⁸ je rovněž velmi často oblékána do bílých šatů, jež nesou určitou spojitost se svatebními šaty a největším dnem jejího života, svatebním dnem naplňující určitým způsobem její osud.¹⁵⁹ K další interpretaci charakterových rysů postav prostřednictvím vizuálního zpracování dochází v návaznosti na Gatsbyho automobil. Gatsby, jakožto mladý muž snažící se upoutat pozornost, musí vlastnit automobil tomuto požadavku odpovídající, zároveň se však Martin zmiňuje, že chtěli prezentovat automobil, jenž by vypadal jako vizuálně přitažlivý objekt.¹⁶⁰ Z tohoto důvodu došlo k použití auta značky Duesenberg místo Rolls-Royce, jenž původně Gatsby vlastní v románové předloze a které svým způsobem, spolu se skříní plnou košil z Anglie, přidává na pravdivosti historickým o studii na Oxfordu.¹⁶¹ Ačkoliv se použitý

¹⁵⁷ Is The Film Faithful To The Period In Which The Novel Is Set?. *The Great Gatsby*. Warner Bros. Ent., 2013 [citováno 10. března 2015]. Dostupné z: <<http://apps.warnerbros.com/greatgatsby/interactivebook/us/#/detail/gossip-and-press/page-to-screen/1/1>>.

¹⁵⁸ 'The Great Gatsby' Stars on the Costumes and Fashion. *YouTube*. The Hollywood Reporter, 7. května 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=beBui4wXNyM>>.

¹⁵⁹ An Interview with Catherine Martin, costume designer for The Great Gatsby. *YouTube*. Leonardo DiCaprio Italia, 6. září 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=9HQF-qsd01s>>.

¹⁶⁰ UNCUT interview with Catherine Martin, Costume and Production Set Designer of The Great Gatsby. *YouTube*. NOVA FM, 24. května 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=iVOe07si63I>>.

¹⁶¹ Secrets of THE GREAT GATSBY's Fabulous Cars. *Garrett On The Road*. Jerry Garret, 3. dubna 2013 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://jerrygarrett.wordpress.com/2013/04/03/secrets-of-the-great-gatsbys-fabulous-cars/>>.

Duesenberg model J může jevit jako vizuálně lépe apelující na dnešní publikum a korespondující větší měrou s charakterem Gatsbyho,¹⁶² v reálu se začal vyrábět až v roce 1929, tudíž nebylo reálné jej vlastnit v roce 1922.¹⁶³ Rovněž prezentace prostor, v nichž se odehrává dějová linie, stejně jako v knižní verzi, přispěla k rozlišení osobností postav a zesílení jejich sociálního postavení či hodnot. Představitelem atraktivity dekadence této časové éry jsou bezesporu honosné domy Buchananových a Gatsbyho, ten musel být vytvořen tak, aby byl schopen svým vzezřením konkurovat velkému majetku Buchananových.¹⁶⁴ Gatsbyho dům je viditelně extravagantnější ve srovnání s luxusním gregoriánským stylem domu Buchananových, který naznačuje dědění velkého majetku skrz generace¹⁶⁵ Prostřednictvím v té době nového moderního styl art deco použitého v rámci exteriéru a interiéru Gatsbyho domu, dochází ke zdůraznění Gatsbyho rychle nabytých financí. K tomuto faktu přispívá i umístěním Gatsbyho domu na Západní Vejce, jenž, stejně jako v románu, sdílí společně s nepřilíš majetným Nickem, a které je řekou odděleno od elegantních a zámožných obyvatel Východního Vejce. Dále prostřednictvím použití odlišných odstínů barevné palety v rámci vizuální prezentace špinavého a chudého „Údolí popela“ a přepychovostí newyorského hotelu Plaza, dochází rovněž k zvýraznění několikrát opakované rozdílnosti společenských vrstev.

¹⁶² Is The Film Faithful To The Period In Which The Novel Is Set?. *The Great Gatsby*. Warner Bros. Ent., 2013 [citováno 10. března 2015]. Dostupné z: <<http://apps.warnerbros.com/greatgatsby/interactivebook/us/#/detail/gossip-and-press/page-to-screen/1/1>>.

¹⁶³ Při čemž se autor článku zmiňuje, že: „...ani filmový Duesenberg není opravdový. Filmaři koupili dva modely Duesenberg J z muzea Volo Village Road. Podobou odpovídají modelům z roku 1936, ale ve skutečnosti jsou to repliky s karosérií ze sklolaminátu z roku 1983.“ Viz Co vše (ne)mohl řídit Velký Gatsby. *MENSTYLE*. Jiří Hofbauer, 18. května 2013 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.menstyle.cz/duesenberg-j-auto-velkeho-gatsbyho.html>>.

¹⁶⁴ 10 Photos from the Set of The Great Gatsby. *HouseBeautiful*. Hearst Communications, Inc., 2015 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.housebeautiful.com/design-inspiration/celebrity-homes/g1414/the-great-gatsby-set-photos/?slide=5>>.

¹⁶⁵ The Great Gatsby's Catherine Martin on Designing the Jay-Z-Scored Party Scenes (“No Hip Thrusting”) and Gatsby's “Pimped Out” Yellow Convertible. *VFHOLLYWOOD*. Condé Nast Publications, 8. května 2013 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.vanityfair.com/online/oscars/2013/05/the-great-gatsby-production>>.

Závěr

V rámci naší bakalářské práce jsme provedli komparativní analýzu narativu románu amerického spisovatele Francise Scotta Fitzgeralda *Velký Gatsby*¹⁶⁶ s narativem jeho dvou filmových zpracování, a to konkrétně s verzí Jacka Claytona z roku 1974 a adaptací Baze Luhrmanna z roku 2013, přičemž cílem práce bylo postihnout narativní a významové posuny. Z dostupných adaptačních teoretických přístupů jsme zvolili adaptační model George Bluestona, prezentovaný v jeho knize *Novels Into Film*, týkající se primárně rozdílnosti médií a toho jakými způsoby se prostřednictvím specifických narativních prvků vyjadřují. Bluestonovu teorii jsme si vybrali z důvodu jejímu přímému souladu s naším záměrem, v rámci kterého jsme se rozhodli věnovat se jak struktuře narativu, tak i vizuálnímu zpracování literární předlohy. Na základě Bluestonovy teorie jsme naši práci rozdělili na dva hlavní okruhy, přičemž v prvním jsme se věnovali analýze fabule a syžetu, v druhém pak vizuálním stylům prezentace příběhu jednotlivými režiséry. K specifitější a detailnější analýze narativu jsme rovněž využili teoretických východisek Bordwellovy narativní teorie spojené s termíny fabule, syžet, styl či diegetického a nediegetického vypravěče. Přínos této práce spočívá v prezentaci a komparaci prostředků užitých filmovými tvůrci k přepisu románu *Velký Gatsby* do filmového jazyka.

V prvním okruhu jsme definovali fabuli románu a její syžetovou výstavbu, přičemž jsme v následujících podkapitolách provedli jejich komparaci s fabulí a syžetem filmových zpracování z roku 1974 a 2013. Po této komparaci jsme dospěli k závěru, že v kontrastu s románem v Claytonovém filmovém zpracování došlo k většímu pozměnění dějové linie v rámci fabule nežli v Luhrmannově adaptaci. V rámci syžetové výstavby jsme následně zjistili, že syžet filmového zpracování z roku 2013 se blíží literární předloze více než syžet snímku z roku 1974, a to primárně z důvodu Claytonova téměř chronologického zprostředkování fabule divákům, přičemž nepoužívá flashbacků v takové míře, jako je tomu v románu nebo v druhém snímku. Zároveň autoři obou snímků v rámci scénářů využívají původních dialogů z románu. Zaštítění celkového rámce příběhu se v jednotlivých filmových adaptacích liší. V Luhrmannově snímku je příběh Gatsbyho, stejně jako v románu, zprostředkován skrz fikční postavu Nicka, kdežto v Claytonově zpracování subjektivní voiceover Nicka

¹⁶⁶ FITZGERLAD, Francis, Scott. Přeložili Rudolf ČERVENKA a Alexander TOMSKÝ. *Velký Gatsby*. Voznice:LEDA spol. s.r.o. – Praha: Rozmluvy, 2011.

chybí. Díky této změně dochází k přímému zprostředkování příběhu primárně prostřednictvím střihu. Největším významové posuny se objevují v rámci Claytonova zpracování, a to především v oblasti vztahů mezi postavami, což následně způsobuje odlišnou interpretaci motivací postav, než jaké se nám dostává v literární předloze či druhém filmovém zpracování.

V druhém okruhu jsme se věnovali způsobu adaptování literárního textu v rámci vizuální prezentace, přičemž jsme se nejprve zaměřili na stylistické a formální prvky, jež režiséři v rámci své tvorby opakovaně používají. Dále jsme se věnovali, v jakém rozsahu se filmový tvůrci inspirovali a využili historických reálií té doby, konkrétně v rámci kostýmů a production designu. Zároveň jsme zjistili, jakým podílem se na vizuální podobě filmů podíleli rovněž další filmový tvůrci. Oba režiséři postupovali v rámci svých příprav podobným způsobem, při čemž oba prováděli podrobné dobové rešerše. Posléze v návaznosti na tyto rešerše se Clayton ve velké míře zaměřil spíše na autentičnost a realismus snímku, kdežto Luhrmann dané podněty dále nejruzněji rozvíjel a modifikoval. Claytonův styl je poté znatelný v jeho detailním způsobu inscenování mizanscény, citu pro extrémní detail, pomalejšího tempa či vizuální estetiky obrazu blízké měkkému stylu. Na druhé straně Luhrmann v adaptaci apeluje na spektakulárnost vizuální prezentace, jež u diváků funguje jako zcizovací prostředek, film je charakteristický svou rychlou frekvencí střihu, sytou barevností a opulentním vizuálním stylem. Celkově Luhrmann prezentuje příběh prostřednictvím vizuálně okázalejšího stylu než Clayton. Na vizuální estetiku snímků měl samozřejmě i vliv rozdílného technického zázemí, jež mohli režiséři v době natáčení svých snímků využít. Obecně tedy oba režiséři, Clayton i Luhrmann, velkou měrou zachovávají fabuli románu, avšak syžetová výstavba je jimi různými způsoby pozměněna. Zároveň se každý z nich snaží vizuálně působit na diváka, prostřednictvím rozdílných stylistických prvků a záměrně modifikovaných reálií z 20. let.

Celkově je znatelné, že obě filmová zpracování se určitým způsobem liší od literární předlohy, přičemž každé z nich odráží režisérův osobní styl. Avšak díky tomu, že je román samotný detailně popisný a Fitzgeraldův vypravěčský styl je značně ovlivněn formálními prostředky filmu, dochází ve filmových adaptacích k snadnějšímu následování formy a informací zprostředkovaných románem; nicméně ty jsou většinou dále modifikovány dle autorského záměru. Témata příběhu, jako jsou vyhoření amerického snu, izolace, vliv minulosti, nedosažitelnost pravé lásky či zkaženost

novodobé společnosti, se poté Clayton snaží zprostředkovat skrz realistické zobrazení, jež má za úkol zapůsobit spíše na emoční stav diváka; na straně druhé je Luhrmann sděluje prostřednictvím teatrálnosti a spektakulárnosti obrazu, čímž nutí diváka získat si větší odstup od vyprávěného příběhu. Obě filmové adaptace jsou, co do vyznění, velmi blízké románu, avšak z formální stránky je to Luhrmann, nikoliv Clayton, kdo se více přibližuje Fitzgeraldovu vypravěčskému stylu. Oba režiséři Fitzgeraldův příběh zpracovali prostřednictvím jim blízkého osobního stylu; čímž se navracíme k Bluestonově teorii o odlišné prezentaci příběhu různými médii a jeho výkladu, v němž tvrdí, že každý filmař se svým způsobem vždy stává novým autorem, jelikož literární předloha pro něj skýtá pouze jistý odrazový můstek pro vlastní tvorbu.¹⁶⁷

¹⁶⁷ BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Berkley and Los Angeles: University California of Press, 1968. s. 61-62.

Resumé

Tématem naší bakalářské diplomové práce bylo provedení komparativní analýzy románu Francise Scotta Fitzgerlada a jeho dvou filmových zpracování (*Velký Gatsby*, režie Jack Clayton, 1974; *Velký Gatsby*, režie Baz Luhrmann, 2013). Hlavním cílem práce bylo zachytit narativní popř. významové posuny mezi filmy a literární předlohou, dále jsme se rovněž zaměřili na vizuální styly prezentace příběhu danými režiséry. Práce jsme zpracovávali v rámci dvou hlavních okruhů komparativní analýzy, jenž jsme si stanovili prostřednictvím adaptační metodologie George Bluestona. Adaptační model jsme blíže představili v úvodní části v kapitole věnované teoretickým východiskům a metodologii, přičemž jsme se následně rozhodli využít rovněž teoretického zázemí prvků (fabule, syžet a styl) pocházejících z narativní teorie Davida Bordwella.

V prvních okruhu komparativní analýzy jsme se zaměřili na to, které části fabule a prvky syžetu románu byly či nebyly transferované do dvou námi určených filmových adaptací. Stručnému rozboru fabule a syžetu jsme nejprve podrobili samotný román, přičemž dále jsme rozebrali fabule a syžety jednotlivých filmů. V podkapitolách věnovaných fabulím a syžetům filmů jsme zjišťovali, jakými způsoby byly fabule a syžet románu adaptovány a přeneseny; posléze jsme se věnovali, zdali došlo k eliminaci či přidání určitých událostí v rámci dějové linie. V druhém okruhu jsme se nejprve věnovali jednotlivým stylům daných režisérů obecně, následně jsme se v další podkapitole zaměřili na použité formální a stylistické prvky jim vlastní v konkrétních filmových zpracováních Velkého Gatsbyho. Následně jsme se zajímali, v jakém rozsahu se filmový tvůrce inspirovali a využili historických reálií doby, ve které se Fitzgeraldův román odehrává.

V závěru jsme následně zrekapitulovali a shrnuli naše poznatky. Zjistili jsme, že oba režiséři ve velké míře využili událostí dějové linie románu, avšak v každém filmovém zpracování došlo k určitému posunu v syžetové výstavbě, přičemž se oba snímky snažili zachovat onu tragičnost Gatsbyho osudu. Dále jsme stanovili jakých odlišných charakteristických formálních a stylistických postupů využívají Luhrmann a Clayton, jež následně promítají do vizuální estetiky jejich filmů.

Summary

This bachelor's thesis was focused on analyse of social novel by American author Francis Scott Fitzgerald in comparison with its two film adaptations (The Great Gatsby, directed by Jack Clayton, 1974; The Great Gatsby, directed by Baz Luhrmann, 2013). The main goal of the thesis was to define narrative as well as motive changes among the movies and the novel; along with that we attend to describe the visual styles of story presentation by given directors. The thesis was processing within the frame of two key parts of comparative analysis, which was derived from the methodology by George Bluestone. We presented further his adaptation theory in the beginning of our work in the chapter devoted to methodologies and theoretical backgrounds. Furthermore we decided to use as well background of a narrative theory by David Bordwell connected with terms such as fibula, syuzhet and style.

In the first part of comparative analysis we focused on which parts of fabula and components of syuzhet from novel are or are not use within the frame of two given films. Firstly we did a brief analysis of fabula and syuzhet of the novel and afterwards we described fabulas and syuzhet of given films. In the particular subchapters we were finding out in what way fabula and syuzhet of novel were transformed and adapted. Consequently we were finding out what parts of the story were eliminated or added in the given film adaptations. Secondly, in the second part we focused on the styles of given directors in general. Afterwards we paid attention how they incorporate formal and stylistic elements frequently used in their films in adaptations of The Great Gatsby. Furthermore we tried to review the authenticity of film in context with real historical era in which the plot of the novel is taking place.

Eventually, by virtue of analytic parts we summed up all gained knowledge. We found out that both directors used on large scale the parts of the story from the novel; however in both film adaptations there were some changes within the frame of syuzhet structure, nevertheless both directors were able to preserve the atmosphere of tragic Gatsby fate. Further we established what kind of different formal and stylistic techniques Lurhmann and Clayton use that are consequently omnipresent within the visual aesthetics in their films.

Seznam použitých zdrojů

Prameny

An Interview with Catherine Martin, costume designer for *The Great Gatsby*. *YouTube*. Leonardo DiCaprio Italia, 6. září 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=9HQF-qsd01s>>.

Baz Luhrmann Speak On Directing “The Great Gatsby”. *Life+Times*. Shahendra Ohneswere, 4. dubna 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://lifeandtimes.com/director-baz-luhrmann-speaks-on-directing-the-gatsby>>.

Baz Luhrmann – The Great Gatsby Interview HD. *YouTube*. TributeMovies, 7. května 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=9S20QmP1hIM>>.

Costume and Production Set Designer Catherina Martin talks The Great Gatsby Style. *YouTube*. Toni-Marie Ippolito, 3. května 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=KFLzfII-AaQ>>.

DP/30: The Great Gatsby, co-screenwriter/director Baz Luhrmann. *YouTube*. DP/30: The Oral History Of Hollywood, 7. května 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=j2LX8LzC9Ns>>.

FITZGERLAD, Francis, Scott. Přeložili Rudolf ČERVENKA a Alexander TOMSKÝ. *Velký Gatsby*. Voznice:LEDA spol. s.r.o. – Praha: Rozmluvy, 2011. ISBN 978-80-7335-270-7.

Making of "The Great Gatsby" (1974). *YouTube*. historycomestolife, 26. ledna 2014 [citováno 29. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Nuo7i3-9gI>>.

The Great Gatsby Wins Costume Design: 1975 Oscars. *YouTube*. Oscars, 6. září 2013 [citováno 29. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=sCRGBzRIJGs>>.

UNCUT interview with Catherine Martin, Costume and Production Set Designer of The Great Gatsby. *YouTube*. NOVA FM, 24. května 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=iVOe07si63I>>.

VELKÝ GATSBY (THE GREAT GATSBY, USA, 1974)

Režie: Jack Clayton

Scénář: Francis Ford Coppola

Předloha: F. Scott Fitzgerald

Produkce: David Merrick, Hank Moonjean

Kamera: Douglas Slocombe

Hudba: Nelson Riddle

Kostýmy: Theoni V. Aldredge

Production Design: John Box

Obsazení: Robert Redford, Mia Farrow, Bruce Dern, Karen Black, Scott Wilson, Sam Waterston, Lois Chiles, Howard Da Silva, Roberts Blossom, Edward Herrmann, Paul Tamarin, Patsy Kensit, Tom Ewell, Vincent Schiavelli, Bob Sherman

VELKÝ GATSBY (THE GREAT GATSBY, USA, 2013)

Režie: Baz Luhrmann

Scénář: Baz Luhrmann, Craig Pearce

Předloha: F. Scott Fitzgerald

Produkce: Bruce Berman, Lucy Fisher, Catherine Knapman, Baz Luhrmann, Catherine Martin, Anton Monsted, Barrie M. Osborne, Douglas Wick, Jay Z

Kamera: Simon Duggan

Hudba: Craig Armstrong

Kostýmy: Catherine Martin

Production Design: Catherine Martin, Karen Murphy

Obsazení: Leonardo DiCaprio, Carey Mulligan, Tobey Maguire, Joel Edgerton, Isla Fisher, Jason Clarke, Elizabeth Debicki, Gemma Ward, Callan McAuliffe, Amitabh Bachchan, Jack Thompson, Jacek Koman, Vince Colosimo, Goran D. Kleut, Heather Mitchell, Charlize Skinner, Adelaide Clemens, Richard Carter, Kate Mulvany

Literatura

10 Photos from the Set of The Great Gatsby. *HouseBeautiful*. Hearst Communications, Inc., 2015 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.housebeautiful.com/design-inspiration/celebrity-homes/g1414/the-great-gatsby-set-photos/?slide=5>>.

As Baz Luhrmann's Great Gatsby Arrives, a Look Back At Its Failed Predecessor. *VFCULTURE*. Bruce Handy, 26. dubna 2013 [citováno 28. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.vanityfair.com/culture/2013/04/great-gatsby-movie-review>>.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10170-3.

BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge Tylor & Francis Group, 2008. ISBN 0-415-97778-9.

BLOOM, Harold. *Bloom's GUIDES: Comprehensive Research & Study Guides, F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby*. New York: Chelsea House Publishers, 2006. ISBN 0-7910-8580-5.

BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Berkley and Los Angeles: University California of Press, 1968.

BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. In *Illuminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 22, 2010, č. 1. s. 7. ISSN 0862-397X.

COOK, Pam. *Baz Luhrman*. United Kingdom, London: British Film Institute, 2010. ISBN 978-1-84457-157-4.

COOKE, Carolyn Jess. *Film Sequels*. Edinburgh:Edinburg University Press Ltd, 2009. ISBN 978-0-7486-2603-8.

Co vše (ne)mohl řídit Velký Gatsby. *MENSTYLE*. Jiří Hofbauer, 18. května 2013 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.menstyle.cz/duesenberg-j-auto-velkeho-gatsbyho.html>>.

ELSAESSER, Thomas, HORWATH, Alexander, KING, Noel. *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. ISBN 90-5356-493-4.

GOLDSMITH, Ben – LEALAND, Geoff. *Directory of World Cinema: Australia & New Zealand*. Bristol: Intellect Books, 2010. ISBN 978-1-84150-373-8.

Great Gatsby Movie Mansions Help to Preserve Architecture,“ Ceaselessly into the Past”. *Upstaged by Design*. 17. dubna 2011 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://upstagedbydesign.com/2011/04/17/great-gatsby-movie-mansions-help-to-preserve-architecture-ceaselessly-into-the-past/>>.

HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In MAREŠ, Petr – SCZEPANIK, PETR (eds.). *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 133. ISBN 80-7004-110-6.

HISCHAK,Thomas S. *American Literature on Stage and Screen: 525 Works and Their Adaptations*. North Carolina: McFarland&Company, Inc., 2012. ISBN 978-0-7864-6842-3.

HUTCHEON, Linda. *Theory of Adaptation*. Great Britain: Routledge Taylor & Francis Group, 2006. ISBN 978-0-415-53937-1.

CHATMAN, Seymour. Přel. Milan Orálek. *Příběh a diskurs, Narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny, Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4.

Is The Film Faithful To The Period In Which The Novel Is Set?. *The Great Gatsby*. Warner Bros. Ent., 2013 [citováno 10. března 2015]. Dostupné z: <<http://apps.warnerbros.com/greatgatsby/interactivebook/us/#/detail/gossip-and-press/page-to-screen/1/1>>.

Jack Clayton, Between Innocence and Experience. *Harvard Film Archive*. David Pendleton, 15.-18. června 2012 [citováno 28. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/clayton.html>>.

JAYAMANNE. Laleen. *The Epic Cinema of Kumar Shahani*. USA, Bloomington, Indiana: Indiana University Press. 2015. ISBN 978-0-253-01407-8.

Jay-Z Was Not Born In 1925, Right?. *The Great Gatsby*. Warner Bros. Ent., 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://apps.warnerbros.com/greatgatsby/interactivebook/us/#/detail/gossip-and-press/page-to-screen/1/5>>.

KUNDU, Gautam. *Fitzgerald and the influence of film: the language of cinema in the novel*. North Carolina: McFarlane and Company, Inc., Publishers, 2008. ISBN 978-0-7864-3134-2.

LATORE, Jared – WORTHINGTON, Clint. *Alcohollywood-Our Year in Movies 2013*. United States of America: Lulu.com, 2013. ISBN 978-1-304-73128-9.

LAY, Samantha. *British Social Realism: From Documentary to Brit-grit*. London: Wallflower Press, 2002. ISBN 1-903364-41-8.

MACURA, Vladimír a kolektiv. *Slovník světových literárních děl I/A–L*. Praha: Odeon, 1989.

Marble House. *The Preservation Society of Newport County*. The Preservation Society of Newport County, 2015 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.newportmansions.org/explore/marble-house>>.

MAYER, Geoff – BEATTIE, Keith. *The Cinema Of Australia And New Zealand*. Great Britain: Wallflower Press. 2007. ISBN 978-1-904764-97-7.

MCFARLANE, Brian: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press, Oxford, 1996. ISBN 9780198711506.

MORAN, Albert and VIETH, Errol. *The A to Z of Australian and New Zealand Cinema*. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc. 2005. ISBN 978-0-8108-6831-1.

MORLEY, Catherine. *Modern American Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. ISBN 978-0-7486-2506-2.

Room at the Top (1959), Awards. *Internet Movie Database*. IMDb.com Inc., 1990-2012 [citováno 29. března 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0053226/awards?ref_=tt_ql_4>.

Rosecliff. *The Preservation Society of Newport County*. The Preservation Society of Newport County, 2015 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.newportmansions.org/explore/rosecliff>>.

RYAN, Tom. *Baz Luhrmann: interviews*. United States of America: University Press of Mississippi, 2014. ISBN 978-1-62846-149-7.

Secrets of THE GREAT GATSBY's Fabulous Cars. *Garrett On The Road*. Jerry Garret, 3. dubna 2013 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW:

<<https://jerrygarrett.wordpress.com/2013/04/03/secrets-of-the-great-gatsbys-fabulous-cars/>>.

SHAIL, Robert. *British Film Directors: A Critical Guide*. Edinburg: Edinburg University Press Ltd., 2007. ISBN 0-8093-2832-1.

SINYARD, Neil. *Jack Clayton*. Manchester: Manchester University Press, 2000. s. 8. ISBN 0-7190-5504-0.

Slovník. *Česká knihovna*. Pro. PhDr. Otakar Chaloupka, DrSc., s. 363 [citováno 4. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://ceskaknihovna.files.wordpress.com/2013/02/start.pdf>>.

Slovník literárních pojmů. *Literatura v kontextu české a světové kultury*. Pedagogická fakulta Masarykovy Univerzity [citováno 1. března 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.ped.muni.cz/weng/literatura/_items/items_all.html#s>.

Taking Another Look at Baz Luhrmann's 'The Great Gatsby'. *THE HOLLYWOOD REPORTER*. Carolyn Giardina, 3. ledna 2014 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/taking-look-at-baz-luhrmanns-666791>>.

TAYLOR, B. F. *British New Wave: A Certain Tendency?*. Manchester: Manchesterter University Press, 2006. ISBN 0-7190-6908-4.

The Great Gatsby (1974), A Lavish 'Gatsby' Loses Book's Spirit:The Cast. *The New York Times*. Vincent Canby, 28. března 1974 [citováno 28. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F06EFDB1E3AEF34BC4051DFB566838F669EDE>>.

The Great Gatsby (1974), Technical Specifications. *Internet Movie Database*. IMDb.com Inc., 1990-2015 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0071577/technical?ref_=tt_dt_spec>.

The Great Gatsby (1974), Trivia. *Internet Movie Database*. IMDb.com Inc., 1990-2015 [citováno 28. března 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0071577/trivia?ref_=tt_trv_trv>.

The Great Gatsby Exclusive – VFX Reel Before/After (2013) – Baz Luhrmann Movie HD. *YouTube*. MOVIECLIPS Trailers, 15. července 2013 [citováno 21. března 2015]. K zhlédnutí dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=iPDTSYR853U&feature=youtu.be>>.

'The Great Gatsby' Featurette: The Music. *THE HOLLYWOOD REPORTER*. Daniel Reynoso, 6. ledna 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.hollywoodreporter.com/video/great-gatsby-featurette-music-655067>>.

The Great Gatsby film locations. *The Worldwide Guide to Movie Locations*. The Worldwide Guide to Movie Locations, 2014 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.movie-locations.com/movies/g/Great_Gatsby_1974.html#.VR0ix_ysWud>.

'The Great Gatsby' Stars on the Costumes and Fashion. *YouTube*. The Hollywood Reporter, 7. května 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=beBui4wXNyM>>.

The Great Gatsby's Catherine Martin on Designing the Jay-Z-Scored Party Scenes ("No Hip Thrusting") and Gatsby's "Pimped Out" Yellow Convertible. *VFHOLLYWOOD*.

Condé Nast Publications, 8. května 2013 [citováno 24. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.vanityfair.com/online/oscars/2013/05/the-great-gatsby-production>>.

The Horror of The Innocents, and the Forgotten Career of Director Jack Clayton. *VULTURE*. Bilge Ebiri, 31. října 2014 [citováno 28. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.vulture.com/2014/10/the-innocents-forgotten-career-of-director-jack-clayton.html>>.

The Perkins Sanitarium. *The Great Gatsby*. Warner Bros. Ent., 2013 [citováno 3. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://apps.warnerbros.com/greatgatsby/interactivebook/us/#/detail/real-estate/the-perkins-sanitarium/1>>.

What Might People Take Away From This Adaption Of Gatsby?. *The Great Gatsby*. Warner Bros. Ent., 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://apps.warnerbros.com/greatgatsby/interactivebook/us/#/detail/gossip-and-press/page-to-screen/1/7>>.

What's Prohibition Got To Do With It?. *The Great Gatsby*. Warner Bros. Ent., 2013 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://apps.warnerbros.com/greatgatsby/interactivebook/us/#/detail/gossip-and-press/page-to-screen/1/4>>.

Why 'The Great Gatsby' May Be the Most Influential Film of 2013. *THE HOLLYWOOD REPORTER*. Carolyn Giardina, 17. ledna 2014 [citováno 21. března 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/why-great-gatsby-may-be-670661>>.

Obrazová příloha



Obr. č. 1: Velký Gatsby (1974) – Gatsbyho auto – Rolls Royce I s volantem na levé straně



Obr. č. 2: Velký Gatsby (2013) – Gatsbyho auto – Duesenberg model J



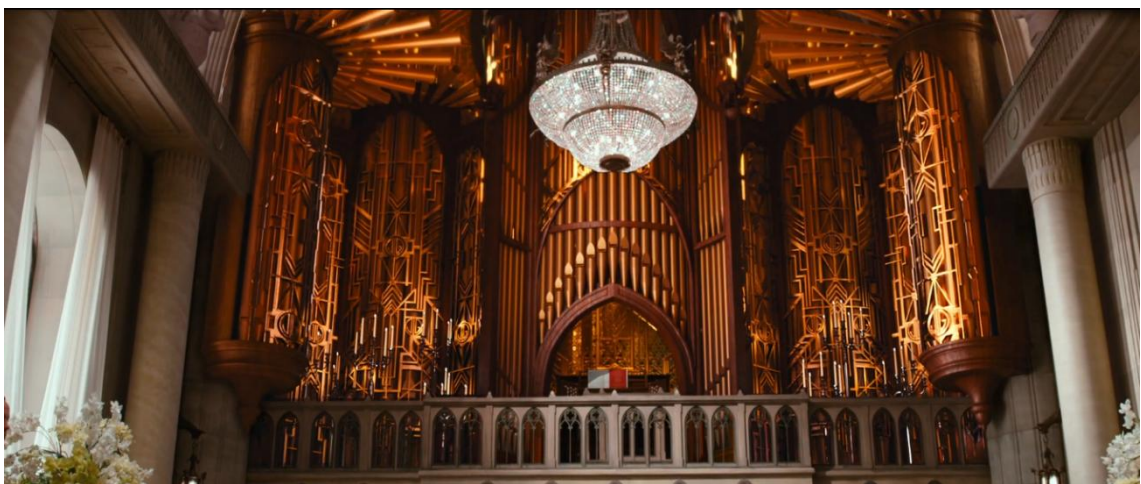
Obr. č. 3: Velký Gatsby (1974) – Gatsbyho sídlo



Obr. č. 4: Velký Gatsby (2013) – Gatsbyho sídlo



Obr. č. 5: Velký Gatsby (1974) – Interiér Gatsbyho sídla s piánem, na které hraje Klipspringer



Obr. č. 6: Velký Gatsby (2013) – Interiér Gatsbyho sídla s varhany, na které hraje Klipspringer



Obr. č. 7,8: Velký Gatsby (1974) – Večirek pořádaný Gatsbym



Obr. č. 9,10: Velký Gatsby (2013) – Večirek pořádaný Gatsbym



Obr. č. 11: Velký Gatsby (1974) – Interiér domu Buchananových



Obr. č. 12, 13: Velký Gatsby (2013) – Dům Buchananových, Interiér Domu Buchananových



Obr. č. 14: Velký Gatsby (1974) – Kostýmy protagonistů - Gatsbyho večírek



Obr. č. 15: Velký Gatsby (2013) – Kostýmy protagonistů - Gatsbyho večírek



Obr. č. 16, 17: Velký Gatsby (1974), Velký Gatsby (2013) – Všední oblečení Daisy



Obr. č. 18, 19: Velký Gatsby (1974), Velký Gatsby (2013) – Gatsbyho růžový oblek



Obr. č. 20, 21: Velký Gatsby (1974), Velký Gatsby (2013) – Gatsbyho prsten



Obr. č. 22, 23, 24: Velký Gatsby (1974) – Claytonův styl – detaily, realismus (orosená tvář potem), užití zrcadel, estetika obrazu blízká měkkému stylu



Obr. č. 25, 26, 27: Velký Gatsby (2013) – Luhrmannův styl – křiklavá barevnost, opulentní styl, teatrálnost a spektakularita