

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY
PALACKÉHO V OLMOUCI
KATEDRA SLAVISTIKY**

**FILMOVÁ ZPRACOVÁNÍ RUSKÉ
KLASIKY V DÍLE VLADIMIRA BORTKO**

**FILM PROCESSING OF RUSSIAN
CLASSICS IN THE WORK OF VLADIMIR
BORTKO**

Magisterská diplomová práce

VYPRACOVALA: Bc. Lenka Urbášková

VEDOUCÍ PRÁCE: Mgr. Jekatěrina Mikešová, Ph.D.

Olomouc 2016

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

V Olomouci, 12. 4. 2016

podpis

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

podpis

OBSAH

ÚVOD.....	7
1. ADAPTACE.....	9
1.1. Vztah literatury a filmové adaptace.....	9
1.2. Vztah čtenáře a diváka.....	12
1.3. Narace.....	12
1.4. Jazyk filmové adaptace.....	13
1.5. Typy adaptace.....	15
1.6. Televizní seriálová adaptace.....	15
1.7. Film, televize, zisk.....	17
1.8. Hodnocení adaptace.....	17
2. VLADIMIR VLADIMIROVIČ BORTKO.....	19
2.1. Biografie.....	19
2.2. Ceny a ocenění.....	21
2.3. Politická činnost.....	21
3. TVORBA VLADIMIRA BORTKO.....	26
3.1. Filmy.....	26
3.2. Filmové adaptace.....	29
3.3. Televizní seriály.....	30
3.4. Seriálové adaptace.....	31
4. VYBRANÁ FILMOVÁ ZPRACOVÁNÍ RUSKÉ KLASIKY.....	36
4.1. NOVELA PSÍ SRDCE (1925).....	37
4.1.1. Michail Bulgakov.....	37
4.1.2. Vznik novely.....	38
4.1.3. Hlavní postavy.....	40
4.1.4. Stručný děj.....	41
4.1.5. Struktura novely.....	42
4.1.6. Reakce kritiky.....	44
4.1.7. Vývoj recepce novely.....	45
4.2. FILMOVÁ ADAPTACE PSÍ SRDCE (1988).....	47
4.2.1. Hlavní postavy.....	47
4.2.2. Redukce a transformace fabule.....	48
4.2.3. Narativní stavba.....	49
4.2.4. Vizuální styl filmu.....	50
4.2.5. Zobrazení abstraktních prvků a symbolů.....	52
4.2.6. Kritika filmové adaptace.....	53
4.2.7. Shrnutí.....	54

4.3. HISTORICKÁ NOVELA TARAS BULBA (1835).....	55
4.3.1. Nikolaj Vasiljevič Gogol	55
4.3.2. Vznik novely	56
4.3.3. Historie kozáctva	57
4.3.4. Hlavní postavy	58
4.3.5. Stručný děj	58
4.3.6. Struktura novely.....	59
4.3.7. Vývoj recepce novely	62
4.3.8. Kritika novely	63
4.4. FILMOVÁ ADAPTACE TARAS BULBA (2009).....	64
4.4.1. Hlavní postavy	66
4.4.2. Redukce a transformace fabule.....	67
4.4.3. Narativní stavba	68
4.4.4. Vizuální styl filmu	70
4.4.5. Zobrazení abstraktních prvků a symbolů	70
4.4.6. Kritika filmové adaptace.....	71
4.4.7. Shrnutí.....	75
4.5. ROMÁN IDIOT (1869)	76
4.5.1. Fjodor Michajlovič Dostojevskij	76
4.5.2. Reakce kritiky	78
4.5.3. Autobiografické prvky	80
4.5.4. Hlavní postavy	81
4.5.5. Stručný děj	81
4.5.6. Struktura románu	82
4.5.7. Vývoj recepce románu	87
4.6. SERIÁLOVÁ ADAPTACE IDIOT (2003)	88
4.6.1. Hlavní postavy	92
4.6.2. Redukce a transformace fabule.....	92
4.6.3. Základní schéma seriálu a návaznost dílů.....	93
4.6.4. Narativní stavba	95
4.6.5. Vizuální styl seriálu	96
4.6.6. Zobrazení abstraktních prvků a symbolů	97
4.6.7. Kritika televizní seriálové adaptace	101
4.6.8. Shrnutí.....	104
ZÁVĚR	105
PEŽIOME.....	109
BIBLIOGRAFIE.....	121

PŘÍLOHY	132
---------------	-----

ÚVOD

Filmové umění tvoří v dnešní době nedílnou součást našich životů. Zprostředkovává nám různé informace, ukazuje místa a způsob života, které bychom jinak neznali, nabízí způsoby vidění a cítění, představuje nové zážitky, jež podněcují naši mysl a emoce.

Ve světě kinematografie se postupem času objevily také adaptace, které si mezi ostatními žánry dodnes drží své pevné místo. Díky své audiovizuální podobě mohou být pro některé z nás přijatelnější formou seznámení se s literárními díly než četba několikasetstránkových knih.

Co se adaptací týče, většina z nás jistě viděla filmové zpracování *Psího srdce* od ruského režiséra Vladimira Vladimiroviče Bortko, která je považována za jedno z vrcholných děl ruské kinematografie. V posledních letech začínají být filmová zpracování ruské klasiky často spojována právě s jeho jménem, a proto bude jistě přínosné se o tomto režisérovi a jeho tvorbě dozvědět víc.

Hlavním cílem diplomové magisterské práce s názvem *Filmová zpracování ruské klasiky v díle Vladimira Bortko* je rozbor vybraných adaptací a jejich porovnání s literární předlohou, ke kterému dojdeme na základě srovnávací analýzy. Druhým úkolem je vytvoření celkového profilu ruského režiséra Vladimira Vladimiroviče Bortko. Protože se budeme pohybovat jak v literární oblasti, tak i na poli filmové vědy, práce ponese interdisciplinární charakter. Dále se budeme zabývat přístupy k vytvoření adaptace, tím, jak se režisérovi podařilo přenést původní text do jazyka filmu, tím, zda V. Bortko dovede převést atmosféru literárního díla do vizuální podoby, a v neposlední řadě také tím, jak je jeho tvorba přijímána diváky a kritikou, o jejichž vyjádření a studie se tato práce částečně opírá.

Práce se skládá ze čtyř kapitol. V první kapitole určíme definici pojmu „adaptace“. Poté nás bude zajímat její účel a zásady pro zpracování. Každý režisér si před natáčením filmu musí poradit se strukturou původního díla – s jazykem, pozicí vypravěče (pokud je přítomen) a celkovou atmosférou díla, jejichž zobrazení je v adaptaci velmi důležité. K tomu může režisér využívat různých filmových prostředků, kterými se v této práci budeme taktéž zabývat. Dále rozebereme základní typy adaptací a nastíníme, co znamená pojem televizní seriálová adaptace. Ta totiž představuje jiný

druh média než film. Na závěr této kapitoly uvedeme několik informací o hodnocení adaptací.

Již z názvu druhé kapitoly *Vladimir Vladimirovič Bortko* je zřejmé, že se v ní budeme věnovat biografii známého ruského režiséra, scénáristy a producenta, který je v současnosti považován za jednoho z těch nejtalentovanějších. Protože je V. Bortko od března roku 2007 členem Komunistické strany Ruské federace a jako poslanec zaujímá pozici místopředsedy výboru Státní dumy pro kulturu, zaměříme se také na jeho politickou činnost.

Ve třetí kapitole představíme filmovou tvorbu Vladimira Bortko, jehož proslavila díla jako *Vyšetřovací komise* (1978), *Blondýnka za rohem* (1984), *Afghánský zlom* (1991), *Hodně štěstí, pánové!* (1992), *Cirkus shořel a klauni se rozutekli* (1998) nebo seriál *Loupežný Petrohrad* (2000). Přízeň diváků si získal i díky adaptacím známých děl ruské klasiky, jako jsou: *Psí srdce* (1988), *Idiot* (2003), *Mistr a Markétka* (2005) a *Taras Bulba* (2008). Z náhledu do režisérovy tvorby pak budeme zjišťovat, jaké typy filmů natáčel dříve, v začátcích své kariéry (včetně hlavních témat jeho děl) a jaké preferuje dnes.

Ve čtvrté kapitole se budeme věnovat vybraným filmovým/seriálovým zpracováním ruské klasiky. Srovnávací analýza těchto adaptací by ale nebyla možná bez podrobnějšího rozboru původního literárního díla. Po něm se už zaměříme na analýzu konkrétního filmového/seriálového zpracování.

Adaptace zhodnotíme podle základních principů, jež se poměrně často využívají k analýze filmu/seriálu a kterými se zabývali i ruští formalisté. Ti se v období formalismu (1915–1930) zajímali o konkrétní tvorbu jednotlivých autorů a jejich vypravěčského uchopení. Za subjekt zkoumání považovali vlastní esenci díla označovanou jako literárnost. A právě o zachování literárnosti původního díla se V. Bortko ve svých adaptacích snaží. V analýze dané adaptace se tedy zaměříme na hlavní postavy filmové/seriálové adaptace, fabuli, narativní skladbu, vizuální styl filmu a případné zobrazení symbolů či jiných abstraktních prvků.

V závěru shrneme hlavní poznatky, které jsme v této práci zjistili, a zhodnotíme, jakou měrou se nám podařilo vypořádat se s výše uvedenými úkoly. Poté následuje resumé v ruském jazyce a příloha, která obsahuje několik fotografií režiséra V. Bortko, včetně fotografií z natáčení.

1. ADAPTACE

Slovo adaptace pochází z latinského slova *adaptatio* – přizpůsobení. V případě filmové adaptace se jedná o převod původního díla do filmové podoby, tedy o audiovizuální zpracování literárního textu.

V některých případech tvoří filmová adaptace rozporuplnou součást dějin kinematografie. Dlouhou dobu se považovala za pouhou kopii literárních děl, narušovala představu o jedinečnosti uměleckého díla a byla označována slovy jako nepřesnost, zrada, zneuctění. Situace se začala měnit až v 80. a 90. letech 20. století, kdy se adaptace stala neodmyslitelnou součástí dějin světové kinematografie.

To, jak se adaptace vyvíjela v čase, jaké vydělujeme typy nebo jak adaptaci hodnotíme, popíšeme v následující kapitole.

1.1. VZTAH LITERATURY A FILMOVÉ ADAPTACE

Ke změně orientace literatury došlo během období ruského formalismu (1915–1930), kdy se do popředí zájmu dostává text a jeho uspořádání. Subjektem zkoumání není literatura jako celek, ani konkrétní tvorba jednotlivých autorů, ale vlastní esence díla, kterou ruští vědci označují jako *literárnost*. Zaměřují se na to, co dělá text poetickým textem, a zajímají se o vědecký přístup posuzující vnitřní vlastnosti literatury, jejich struktury a systémy, které nejsou závislé na jiných řádech kultury a společnosti. Teorii chápou jako vědecký nástroj.¹

V letech 1921–1926 (2. fáze činnosti formalistů) Šklovskij odděluje pojmy *fabule* (výchozí materiál, samostatný příběh) a *syžet* (způsob podání události, akt vyprávění, literární struktura). Svě teze o poetickém jazyce v úvahách o filmu popisuje jako myšlení v obrazech, které je možné dělit na prozaické (základy běžného narativního filmu) a básnické (estetický prostředek sloužící k zesílení dojmu) obrazy.

Boris Michajlovič Ejchenbaum (*Poetika kina*, r. 1927) srovnává film s literárním textem. Jejich podobnost vidí v tom, že se obě umění rozvíjejí v čase. Později se začíná věnovat i vnímání diváka. Tvrdí, že divák sleduje detaily pohybu, umisťuje je do konstruktů v mysli, kde vytváří jejich spojitosti (vnitřní řeč). Lev Vygotskij (*Myšlení*

¹ ŠTOURÁČOVÁ, A.: *Ruský formalismus* [online]. 2009. cit. 2016-01-27. Dostupné z: <http://www.vaseliteratura.cz/teorie-literatury/45-clanky/318-rusky-formalismus>

a řeč) se podrobněji zabývá procesy sjednocování, které jsou podobné myšlenkovým pochodům.

V poslední fázi byl ruský formalismus často kritizován za omezený pohled, který opomíná širší sociální, kulturní a historický kontext. Proti některým tezím se ostře postavil Michail Michajlovič Bachtin, který se zajímal o dialogičnost a o teorii ozvláštňení. Zdůrazňoval, že jazyk je třeba chápat jako zcela otevřený systém – text se ve vzájemné mediální komunikaci stává širokým intertextovým polem a zároveň střetem sociokulturních proudů.²

Příbuznost literatury a filmu spočívá především v naraci (v případě literatury verbální, v případě filmu vizuální), ve schopnosti vyprávět příběh s pomocí vlastních výrazových prostředků. Na téma filmové adaptace panuje mezi teoretiky, spisovateli, režiséry a kritiky celá řada názorů a vysvětlení. K zájmu o tuto problematiku je vede snaha o definici a pochopení filmu.

Již v roce 1926 pronesla Virginia Woolfová zajímavý výrok. V kritice si stěžovala na to, že filmová adaptace redukuje intenzitu literárně ztvárněné myšlenky lásky na pouhý obraz polibku.

Petr Bubeníček ve své práci *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*³ představil základní myšlenky vybraných významných osobností světové kinematografie. Uvedeme některé z nich.

Teoretik George Bluestone rozvíjel myšlenky G. E. Lessinga o specifičnosti jednotlivých umění a jejich rozdílů. Své poznatky aplikoval na vzájemný vztah literatury a filmu, vztah jazyka a obrazu. Ve své knize *Novels into Film* (1957) upozorňuje na rozdílnost obou médií, kvůli kterým se filmová adaptace nikdy nemůže podobat své předloze. Podle Bluestona se každý filmař stává novým autorem a literární předloha mu slouží jako opěrný bod pro vlastní tvorbu.

Linda Hutcheonová ve své knize *A Theory of Adaptation* (2007) definuje adaptaci jednak jako hotový produkt, jednak jako proces vzniku nového díla a jako proces jeho recepce. Upozorňuje tedy na fakt, že adaptaci bychom neměli vnímat pouze jako hotové dílo, ale také jako proces jeho vytváření. Hotový film může mít se svojí

² KFS FF UK: Ruští formalisté [online]. cit. 2015-11-16.

Dostupné z: http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/r_formaliste.pdf

³ BUBENÍČEK, P.: *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. ISSN 0862-397X [online]. 2010. cit. 2015-02-15.

Dostupné z:

http://www.phil.muni.cz/plonedata/wcls/texty/intermedialita/cs_bubenicek_hledani_dialogu.pdf

předlohou vazbu překladu či parafráze. Moderní přístupy k překladům zároveň svědčí o tom, že se nejedná o pouhý převod z jednoho jazyka do druhého, ale o interkulturní dialog.

Podle názoru Thomase Leitcha je prospěšnější zkoumat adaptaci v širším intertextuálním kontextu, než se jí za každou cenu snažit zařadit podle nejistých norem. Thomas Leitch se v jedné ze svých knih věnuje problému věrnosti původnímu dílu. Úsilí o věrnost předloze vysvětluje jako výjimku, které je třeba porozumět v kontextu vzniku daného přepisu. Snaha co nejlépe dostat zápletkám známých knih často souvisí, podle jeho slov, s komerčními záměry tvůrců, protože taková díla mohou u diváků vzbudit velký zájem. Pozornost věnuje také propagaci a marketingu filmových verzí. Mimo to se zabývá tématy jako hodnocení adaptací, pokusy o jejich klasifikaci, přístupy k literárnímu a filmovému narativu. Chápat adaptaci jako svébytný akt a nesoustředit se na zdrojové texty – to je podle Leitcheho (v návaznosti na formulace Lindy Hutcheonové) jedno z východisek rozvoje adaptací.

Julie Sandersová dospěla při vymezení pojmu k poznatku, který rozlišuje přisvojení a adaptaci (tou autorka rozumí takovou aktivitu, která dává najevo svoji vazbu ke zdrojovému textu). Jako další příklad představuje ty adaptace, které jsou inspirovány často užívanými motivy, narativními vzorci či autorskými stereotypy konkrétního spisovatele, a nevycházejí tedy z jedné knihy.

Australská literární badatelka Simone Murrayová se v jedné ze svých případových studií staví proti obvyklému srovnávání knihy a filmu, které podle autorky často vede k moralistickým soudům. Murrayová kritizuje hlavní proud adaptačních studií, jehož představitelé se soustřeďují na formalistické interpretace textů. Sama nabízí nové směřování této disciplíny. Hlavní pole adaptačních studií spatřuje v kontextové analýze.

Petr Mareš, jazykovědec a filmový historik, vydal společně s Alenou Macurovou knihu *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu* (1992), ve které zdůrazňuje, že film nepracuje pouze s jazykem, ale také s hudbou, zvuky a obrazem.

Robert Stam se zase zabývá zdroji nevráživosti vůči adaptaci a formulacím, které naznačují, že film literaturu poškozují.

Jak vidíme, přístupů, myšlenek a vyjádření na téma adaptace existuje celá řada. To svědčí o zájmu, který filmová adaptace vyvolala a budí dodnes.

1.2. VZTAH ČTENÁŘE A DIVÁKA

Jedna z prvních myšlenek, která napadne obyčejného diváka po zhlédnutí filmu, je, v jaké podobnosti/nepodobnosti se adaptace nachází ke své předloze.

Literární historik Petr Bubeníček se ve svých pracích (například: *Zásahy adaptace*⁴) věnuje vývoji adaptací. Podle jeho názoru se velké množství textů o adaptaci až příliš často omezuje na posuzování filmového přepisu v přímém vztahu k jeho předloze (překlad či parafráze). Takové hodnocení filmů úzce souvisí s očekáváním věrnosti originálu. Diváci pak bývají s filmovou adaptací nespokojeni, protože se z něj vytratila jejich oblíbená postava, zápletka nebo došlo k odlišnému uzavření příběhu.

Podle slov Lucie Česálkové filmová adaptace jako by ochuzovala zdrojový text o mnohá tajemství, která vznikají pouze v hlavě čtenáře, v jeho představách. Adaptace tak snižuje nároky, které klade na čtenáře literární text. Mimo jiné se L. Česálková zabývá tzv. *teorií věrnosti* filmových adaptací, která je založena na respektu a ohledu k hypotetickému „duchu“ zdrojového textu, a je skeptická k jakékoli tvůrčí inovaci či přepracování originálního motivu. Podle teorie věrnosti se pak určuje klasifikace adaptací (například volná adaptace, na motivy apod.). Na druhé straně existuje tzv. ekvivalenční přístup k adaptaci (*teorie ekvivalence*), který klade důraz na schopnost autora přizpůsobit literární text novému prostředí – filmu. Režisér v tomto případě nachází mezi výrazovými prostředky filmu (z hlediska času, prostoru, postav, fantazie, rytmu atp.) ekvivalentní prostředky původního literárního textu.⁵

1.3. NARACE

Film má k dispozici různé principy a postupy, které mu umožňují vyprávět příběhy, vyjadřovat emoce a podněcovat myšlenky. Nesmíme opomíjet důležitý fakt, že film je závislý na složité technice a vyžaduje spolupráci mnoha lidí. Co je neméně důležité – filmy jsou pevně spjaty se společenským a ekonomickým kontextem, distribuují se a promítají pro publikum a bez peněz se zkrátka neobejdou.

Narace je proces, ve kterém syžet (popsání všeho, co můžeme ve filmu vidět a slyšet) prezentuje divákovi informace o fabuli (souboru všech událostí ve vyprávění,

⁴ BUBENÍČEK, P.: *Zásahy adaptace ke studiu literatury ve filmu*. Studie [online]. 2013. cit. 2015-02-15. Dostupné z: http://www.phil.muni.cz/wcls/home/Downloads/2_2013_Bubenicek.pdf

⁵ ČESÁLKOVÁ, L.: *Adaptace – pojem* [online]. cit. 2015-02-15. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=936>

uvedených explicitně či vyvozených divákem).⁶ Proces může kolísat mezi omezeným a neomezeným rozsahem vědění a různým stupněm objektivit a subjektivit. Narace může také využívat vypravěče, specifického činitele, který nám má fabuli zprostředkovat. Ve filmu rozlišujeme dva typy vypravěčů. Na jedné straně může být vypravěč postavou fabule, z druhé strany může film využít nediegetického vypravěče.

Narativní film je tedy takový, který vypráví příběh. „Vyprávění můžeme chápat jako příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru. Vyprávění obvykle začíná určitým stavem, který se (...) postupně proměňuje, až nakonec dospívá do nového stavu, jímž vyprávění končí.“⁷ Nositeli příčin a následků jsou obvykle postavy, které jsou v rámci formálního systému filmu hybateli děje. Jednání, reakce a ztělesnění postav pak přispívají k našemu zájmu o daný film.

1.4. JAZYK FILMOVÉ ADAPTACE

Z důvodu narativního principu má k románu nejbližší právě film. Jsou zde ale patrné jisté rozdíly. Jak říká James Monaco, filmy vypráví jejich autor. Vidíme a slyšíme jenom to, co sám autor chce.⁸ Film je sice omezený kratší narací, ale na rozdíl od románu má k dispozici možnost obrazu. Ten se neustále mění podle toho, jak pozměňujeme směr naší pozornosti. Film tedy v tomto smyslu představuje mnohem bohatší zážitek. Na druhou stranu je ale chudší, protože osobnost vypravěče je slabší.

Četná znehodnocení předloh uspišila vývoj filmové řeči, protože pro filmaře znamenala novou výzvu – utkat se s náročným obsahem, myšlenkou a stylem. Literární a filmová historička Marie Mravcová klade důraz na nerozpojitelnost literárního díla a nově vzniklého audiovizuálního tvaru. Ve své knize *Literatura ve filmu* (1999) poukazuje na to, že vzájemné vztahy mezi filmem a literaturou jsou zkoumány také v rámci sémiotiky (vědy o znakových systémech). O filmu se uvažuje jako o audiovizuálním systému, který v současnosti převažuje nad verbální kulturou a působí na utváření kolektivní paměti. Z hlediska sémiologie film představuje smíšený komunikát (kombinaci systému verbálního a nonverbálního: obrazu a souvislé akce). Filmový přepis literární předlohy je pak sémiology vykládán jako *intersémiologický*

⁶ BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K. *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s., ISBN 978-80-7331-217-6. (126-127 s.)

⁷ BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K. *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s., ISBN 978-80-7331-217-6. (112 s.)

⁸ MONACO, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros nakladatelství, a. s., 2004, 735 s., ISBN 80-00-01410-6.

překlad (překlad významů nikoli slovo od slova, ale smysl od smyslu), mající význam komunikátu, který byl zformován v jednom sémantickém systému prostřednictvím znaků jiného sémantického systému.⁹ Zatímco slovo navozuje představu, filmový obraz ukazuje smyslově konkrétní realitu. Konkretizace pak představuje jeden ze základních aspektů filmového adaptování. Nezbytnou fází pro hlubší pochopení adaptovaného díla je pochopení autorského i dobového kontextu. V případě sémiologického překladu nelze hledat ekvivalenty na úrovni materiálu (slovo), ale v rovině větších významových celků a strukturních formací (postava, prostředí, motiv, rytmus vyprávění, atmosféra).

Známý ruský historik umění, teoretik filmu a televizního vysílání, *Oleg Vladimirovič Aronson*, se zabývá otázkou jazyka ve filmové adaptaci. Převod literárního textu do filmové podoby označuje jako *překlad* literárního jazyka na jazyk vizuálních obrazů.¹⁰ V tomto smyslu hovoří o třech různých jazycích. Prvním z nich je jazyk literárního díla, podle kterého je film vytvořen. Druhým je jazyk vizuálních obrazů, který ve větší či menší míře odpovídá původnímu zdroji. Jazyk filmu je považován za jakýsi druhotný zdroj – překlad, který se vyskytuje v každé filmové adaptaci. Praxe filmové adaptace poukazuje na určitou závislost filmového umění na literatuře. Ve skutečnosti se tedy jedná o dvě varianty v rámci jednoho jazyka, jazyka slova, ve kterém druhý jazyk hraje roli obrazotvornosti – představivosti. Třetí jazyk vzniká jako reakce na to, že zůstává pouze v mezích literatury a nemůže být vyneseno žádnými prostředky filmové adaptace či představivosti mimo něj. Obrací se v textu k tomu, co nemůže být převedeno (přeloženo) do filmových obrazů. Třetí jazyk se nemůže stát běžným jazykem, protože syntax i gramatika se podřizují pouze jedinému zákonu, a to zákonu komunikace, která neupřednostňuje tolik chápání, jakožto celistvost způsobu sdíleného s ostatními. V tomto smyslu se jedná o jazyk lidského společenství.

Z výše uvedeného vyplývá, že se v případě filmové adaptace nepovažuje za dostatečné hovořit o vztahu pouze mezi dvěma jazyky (literárním a filmovým). Režisér by se měl snažit o to, aby knižní jazyk převedl do živého jazyka vyprávění a nebál se literární dílo přenést přes hranice literatury.

Podle Aronsona se síla filmové adaptace limituje kulturním významem textu. Hodnota a stálá známost díla jsou hlavními atributy klasiky, které ji dnes popisují jinak než v minulosti. Klasické není to, co bylo někdy uznáno, ale to, co je významné dodnes.

⁹ MRAVCOVÁ, M. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, 187 s., ISBN 80-7023-062-2.

¹⁰ ARONSON, Oleg. Столкновение экранизаций. *Киноведческие записки* [online]. 2002. cit. 2015-02-15. Dostupné z: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/241/>

1.5. TYPY ADAPTACE

Hlavním úkolem filmové adaptace je předat to, co se nachází v literární předloze, s použitím filmového jazyka a filmových prostředků. Při adaptaci je tedy důležité zkondenzovat rozsáhlý literární útvar a zdůraznit dějové linie, které budou základem pro film. Knihy se adaptují především proto, aby přenesly oblíbené dílo do nového formátu.

Mezi typy filmové adaptace patří:

Prímá filmová adaptace – cílem je přenést obsah knihy na filmové plátno, a to, pokud možno, doslovně.

Na motivy – úkolem takovýchto filmů je předvést známé dílo z nového úhlu pohledu. Adaptace se sice nemusí pevně držet původního zdroje, ale předává z něj to hlavní a zároveň přidává něco nového.

Volná filmová adaptace – cílem není předat obsah literárního díla doslova, ale na jeho základě vytvořit něco nového, co bude původní zdroj doplňovat. Ve srovnání s ostatními typy adaptace dělá tato jistý krok vpřed, činí objevy v oblasti kinematografie a jejího jazyka.

I dnes někteří kritici považují filmovou adaptaci za kopii literární předlohy, ze které se během překladu vytrácí určité elementy. Samozřejmě že adaptovat známé literární dílo není snadnou záležitostí. Na druhou stranu se prostřednictvím filmu nabízí možnost, jak lidem ukázat literární klasiku v jiném světle.

1.6. TELEVIZNÍ SERIÁLOVÁ ADAPTACE

Televizní seriály představují nový impuls, vnesený mezi vztahy televizního vysílání a literatury. V dostatečně plném objemu syžetových linií umožňují předložit ilustraci daného literárního díla. Stejně jako filmová adaptace má i ta seriálová přenést psaný text do audiovizuální podoby. Výhodou televizních seriálových adaptací je časové rozpětí, díky kterému má seriál mnohem větší možnosti – umožňuje zhlédnout všechny dialogy dané ruské klasiky. Jednotlivé díly, kterých může být od desítek po tisíce, mají většinou stejný časový rozsah, navazují na sebe a mohou být natáčeny i dodatečně. Vzhledem k většímu počtu dílů mívají televizní seriály menší rozpočet, což se může

projevit na jejich kvalitě. Na druhou stranu je formát seriálu mnohastránkovému románu bližší než celovečerní film.

Seriály si rychle získaly přízeň milionů diváků po celém světě. Televizor tak v dnešní době představuje neodmyslitelnou součást téměř každé domácnosti. A právě sledovanost (a s tím související stálá přízeň publika) upoutala pozornost řady producentů.

V souvislosti s tím, že se kinematografie stala součástí systému masové komunikace, došlo ve vztahu převyprávění literární předlohy na filmovou obrazovku k významným změnám. Televizní vysílání se začalo opírat o specifické mechanismy masového vědomí. Tento prostředek masové komunikace vnáší do filmu vlastní prvky podívané. Televizní vysílání je na rozdíl od filmu v těsnějším kontaktu se svými spotřebiteli (diváky). Chápe se jako přístupný kanál, který je stále otevřen světu. Odtud se rodí kvalitativně jiná forma vzájemného stavu osobnosti a kolektivu. I přes individuální formu sledování televizního kanálu se v divákově mysli vytváří psychologický pocit kolektivu, který zabezpečuje socializaci jedince. Nehledě na individuální formy přijetí určitého seriálu si televizní vysílání aktivně formuje specifickou diváckou komunitu.¹¹

Nicméně, většina současných seriálů nemá vztah ani k vysoké kultuře, ani k duchovnímu rozvoji národa. Tuto práci však vykonávají filmové adaptace literární klasiky a majitelé televizních stanic chápou, že by neměli televizní obrazovky zahrnovat pouze příběhy o maniacích a milostných manévrech hvězd.

Velcí ruští spisovatelé, jako například Tolstoj, Čechov či Dostojevskij, dovedli lidem předat něco zvláštního, o čem se dodnes učí ve školách. Průměrný Rus ale už dávno přestal číst knihy, protože v seriálech je mu celý syžet velkého literárního díla převyprávěn. Znamená to tedy, že díky filmovým adaptacím zná i průměrný televizní divák literární klasiku.

Zfilmované seriály by měly vycházet především ze známých děl, aby se zajistila televizní sledovanost a přízeň diváků pokud možno pro všechny díly. Nejčastěji se pro natáčení seriálů vybírají témata, jež mohou svým způsobem odpovídat obrazu „knihy života“, která zahrnuje mimo jiné konstrukce „životní cesty“ nebo „propletení osudů“ s rodinným příběhem.

¹¹ OGNEV K. K.: *Литература и экран России на перекрестке столетий (из XX в XXI век)* [online]. cit. 2015-03-24. Dostupné z: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2320>

1.7. FILM, TELEVIZE, ZISK

Televizní vysílání je způsob, jak lidem představit literární texty v novém světle. Televize má svůj vlastní jazyk, vlastní znakový a komunikační systém. Faktem zůstává, že literatura slouží filmu jako bohatý zdroj dějových zápletek. Pokud dojdou nápady, jednoduše se koupí a často přeonačí k nepoznání. Někteří odborníci mluví o adaptaci jako o úspěšném vložení kapitálu. Z vysokého statusu literárního textu, historie jeho pojetí a vzniku mnoha ustálených symbolů vzniká zboží, které je mnohdy výnosnější než knižní bestsellery sezóny.¹²

Televize přejímá úspěchy filmu. Má mnohem větší vliv než kniha, kino i divadlo. Postupně vytlačuje ostatní blízké i vzdálené druhy umění. I Viktor Šklovskij si uvědomoval sílu televizního vysílání, fakt, že nás televizory ovládají. Nejtíživěji se to ale odráží na dětech, které sledují obrazovku dříve, než se naučí číst a mluvit. Proto by televize neměla vyplňovat jen prázdné chvíle, měla by sloužit jako prostředek k poznání světa, protože lidem poskytuje znalosti a rozšiřuje jejich obzory. Vytváří obrovský informační systém, který spojuje celý svět.

Je třeba si uvědomit, že film a televize jsou dvě různá média. Do filmového průmyslu se investují ohromné peníze. Televizi jde především o zisk. Nezabývá se příliš otázkou, zda je adaptace kvalitní nebo ne. Naštěstí však stále existují režiséři, kteří dobře vědí, co si filmové plátno žádá.

1.8. HODNOCENÍ ADAPTACE

Film má, stejně jako všechna umělecká díla, svoji formu. Ta je složena z částí, které se k sobě vzájemně vztahují a které se propojují, aby působily na publikum. Nejznámějším typem formy je narativní. Film pak do své celkové formy zahrnuje různé postupy. Mezi ty základní patří: mizanscéna, práce kamery, střih a zvuk. Neméně důležitá je klasifikace filmu, u které vydělujeme dva základní způsoby dělení filmu. První dělení je podle žánrů (sci-fi, horor) a druhé se určuje dle toho, nakolik odpovídá realitě nebo podle způsobu jeho výroby (dokumentární, animované a experimentální filmy).

¹² KASPE, Irina: *Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература* [online]. 2006. cit. 2015-02-15. Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/ka18.html>

Dnešní filmovou kulturu ovlivňuje Hollywood. Vznikají tam filmy, které mají za cíl přinést zisk a zalíbit se publiku natolik, že se bude do kina vracet. Většina amerických diváků vybírá film spontánně. Důležitou roli hraje hodnocení, reklama a srozumitelnost.

Hodnocení filmu není snadnou záležitostí. Obzvlášť pokud se jedná o adaptaci. Jednou z nejdůležitějších knih pro pochopení filmové teorie, tvorbu filmu a jeho následné hodnocení je publikace *Umění filmu* od D. Bordwella a K. Thompsonové.

Stále diskutovanou otázkou zůstává, jestli se má film držet původní předlohy, nebo se snažit především o to, aby to byl film dobrý. Ne vždy musí film obsahovat všechny dějové linie jako v předloze. Při sledování filmové adaptace si divák vytváří určité asociace, které jsou podmíněny jeho věkem, tím, co prožil nebo například místem, kde žije. Některému divákovi odlišnosti ve filmu vadí, některému ne. Některé diváky přiměje film k tomu, aby si knihu našli a přečetli. Tím, že si režiséři vybírají filmy podle knižní předlohy, se ke knize mohou dostat i lidé, které by jinak minula. A to je v době, kdy nikoli knihy, ale sociální sítě a internet vládnu dnešnímu světu, důležitý fakt.

V současné době stále více lidí dává přednost vizuálním médiím. Pro školáky je film často přijatelnější možností než povinná četba. Nicméně je třeba, aby divák znal původní předlohu a dovedl tak film správně ocenit.

2. VLADIMIR VLADIMIROVIČ BORTKO

«Отнесись с уважением к тому, что пережило время и наверняка переживет и тебя.»

V. Bortko

Vladimir Bortko je vynikající ruský režisér, scénárista, producent a Národní umělec Ruské federace, známý nejen svými filmy, ale také aktivní účastí v politickém a společenském dění. Je poslancem Státní dumy Ruské federace a zastává pozici místopředsedy výboru Státní dumy pro kulturu.

Vladimir Bortko patří mezi přední osobnosti nejen ruské, ale i světové kinematografie. Je to člověk s osobitým humorem, který bedlivě sleduje politickou situaci ve své zemi, protože cítí potřebu zajímat se o svoji vlast. Je přímý, otevřený, hovorný. V jeho životě hrají důležitou roli tři města: Moskva – kde se režisér narodil, Petrohrad – kde žije nyní a Kyjev – který vyplňuje místo mezi výše uvedenými městy. Jako mladý chtěl být V. Bortko mladý filosofem. K filmu ho přivedla služba v armádě. Tam dostal za úkol vykopat příkop. V tu chvíli začal přemýšlet nad tím, co dělat, aby už nikdy v životě nemusel takto pracovat. Uvědomoval si, že malovat ani psát neumí, a tak se rozhodl, že se stane filmovým režisérem.

2.1. BIOGRAFIE

Vladimir Bortko se narodil 7. 5. 1946 v rodině hlavního divadelního režiséra Oděského ruského divadla Vladimira Vladimiroviče Bortko a herečky kyjevského divadla Mariny Fedotovny Zacharenko (později Kornejčuk). Po jejich rozvodu byl vychováván v rodině ukrajinského sovětského dramatika Alexandra Kornejčuka, který byl jeho nevlastním otcem. S V. Bortko se však často hádali.

Po absolvování vysoké geologické průmyslové školy v Kyjevě (1965) a následné vojenské službě (1965–1966) pracoval tři roky jako elektrikář v „Voenprojekte“ (Военпроект) v Kyjevě.

V roce 1969 nastoupil do Kyjevského státního institutu divadelního umění I. K. Karpenko-Karogo, kde studoval v ateliéru R. R. Efimenko a V. L. Čubasova až do roku 1974. Za diplomovou práci, malometrážní film „Doktor“ (Доктор, r. 1973), získal hlavní

cenu na celosvazovém filmovém festivalu „*Molodost' – 73*“ (Молодость – 73). Po promoci, v roce 1974, pracoval jako asistent režiséra ve filmovém ateliéru A. Dovženko. V roce 1975 uvedl svůj první film *Kanál* (Канал), za který získal na celosvazovém filmovém festivalu „*Molodost' – 76*“ (Молодость – 76) cenu za nejlepší provedení mládežnického tématu a za nejlepší debut. Do té doby natáčel jen malometrážní filmy jako například *Role* (Роль, r. 1972), za který získal cenu za nejlepší hraný film (festival „*Molodost' – 72*“, Kyjev) a nejlepší režii (IX. festival studentských filmů „*VGIK*“, Moskva).

V roce 1980 se stal producentem ve filmovém ateliéru „*Lenfilm*“ (Ленфильм), kde natočil film *Vyšetřovací komise* (Комиссия по расследованию) s nezapomenutelnými hereckými výkony Olega Jefremova, Iriny Mirošničenko a Jevgenija Lebedeva.

V roce 1980 se na televizních obrazovkách objevil film *Můj táta je idealista* (Мой папа - идеалист). Slávu mu zajistil komediální film *Blondýnka za rohem* (Блондинка за углом, r. 1983), se scénářem Alexandra Červinského, v hlavních rolích s Andrejem Mironovem a Taťánou Dogilevou. Následovaly filmy *Bez rodiny* (Без семьи, r. 1984), *Hlas* (Голос, r. 1986) a *Jedenkrát zalhal* (Единожды солгав, r. 1987).

Celosvětové uznání filmových diváků (cena Grand Prix na filmovém festivalu v italské Perugii) přineslo Vladimirovi Bortko filmové zpracování Michaila Bulgakova *Psí srdce* (r. 1988). Herec Jevgenij Jevstignějev předvedl v roli profesora Filipa Filipoviče Preobraženského jeden ze svých nejlepších hereckých výkonů a představitel „Šarikova“ Vladimir Tolokonnikov se díky své roli proslavil.

V roce 1991 se na televizních obrazovkách objevilo válečné drama *Afghánský zlom* (Афганский излом), ve kterém si zahrál v té době velmi oblíbený italský herec Michele Placido. Téma afghánské války také pokračuje v komedii *Hodně štěstí, pánové!* (Удачи вам, господа!, r. 1992), která však, natočená v jiném žánru, tak velký ohlas nezískala. Mezi touto komedií z roku 1992 a dramatem *Cirkus shořel a klauni se rozutekli* (Цирк сгорел, и клоуны разбежались) z roku 1998 natočil Vladimir Bortko několik prvních epizod televizního seriálu *Ulice rozbitých luceren* (Улицы разбитых фонарей, r. 1997). Na čas tak opustil natáčení filmů a zaměřil se na seriály. V té době vystupoval pod pseudonymem *Jan Chudokormov*.

Po roce 2000 natočil několik televizních seriálů, které se těšily velkému zájmu televizních diváků a získaly řadu významných cen. Mezi ně patřily například *Loupežný*

Petrohrad (Бандитский Петербург, r. 2000), *Idiot* (r. 2003) nebo *Mistr a Markétka* (r. 2005). 2. dubna 2009 se uskutečnila premiéra uměleckého filmu *Taras Bulba*.

Vladimir Bortko si vyzkoušel i pozici divadelního režiséra. V roce 1993 uvedl v Petrohradě na scéně divadla Ermitáž představení *Car Edip* (Царь Эдип). V roce 2010 proběhla v petrohradském divadle *Baltský dům* (Балтийский дом) premiéra představení *Kladivo na čarodějnice* (Молот ведьм).

V. Bortko je držitelem cen národních a mezinárodních filmových a televizních festivalů. V letech 1989–1992 byl předsedou představenstva Petrohradského Svazu kinematografů. Od roku 1991 je generálním ředitelem uzavřené akciové společnosti Studio 2-B-2 entertainment (ЗАО Студио 2-Б-2 интертэйнмент) a také profesorem Petrohradské univerzity filmu a televizního vysílání. Od roku 2003 je členem Ruské akademie filmových umění a věd. Od roku 2004 mu patří členství v Akademii ruského televizního vysílání. V současné době žije se svojí ženou Natálií Nikolajevnou, která pracuje jako scénáristka, a synem v Petrohradě.

2.2. CENY A OCENĚNÍ

Jako jeden z předních umělců Ruské federace získal Vladimir Bortko během své kariéry několik velmi významných ocenění, například: Národní umělec Ruské federace (r. 2000), Zasloužilý umělec Ruské federace (r. 1994), Národní umělec Ukrajiny (r. 2003). V roce 2003 a 2005 byl ruským biografickým institutem zvolen za osobnost roku. V roce 2007 se stal taktéž osobností roku na Ukrajinském republikánském festivalu. Za televizní film *Psí srdce* se Vladimir Bortko stal držitelem Státní ceny RSFSR. Dále je držitelem Národní televizní ceny TEFI pro rok 2003, 2004 a 2006, ceny Zlatý orel pro rok 2004 nebo ceny Alexandra Solženicyna pro rok 2004. Od roku 2006 je také nositelem Řádu za zásluhy.

2.3. POLITICKÁ ČINNOST

Pro pochopení některých politických souvislostí a především myšlenek Vladimira Bortko je dobré zhlédnout některé jeho online rozhovory nebo televizní debaty. Tiskem vyšly také dvě publikace, ve kterých jsou vybrané diskuze s režisérem V. Bortko zaznamenány. Jsou to knihy *«Нужна ли России правда? Записки Идиота»* (2014)

a «*Мне не стыдно быть патриотом*» (2015), ze kterých jsme čerpali nejen pro tuto kapitolu.

Jak už jsme zmínili, politická činnost k uznávanému režisérovi neodmyslitelně patří. V letech 1983–1991 byl členem komunistické strany KSSS (КПСС). Od března roku 2007 je členem Komunistické strany Ruské federace. Jako poslanec zaujímá post místopředsedy výboru Státní dumy pro kulturu.

V prezidentských volbách v roce 2008 podpořil kandidaturu Gennadije Zjuganova. Pro jasný plán na obnovu země a záchranu lidu byl V. Bortko 4. prosince 2011 zvolen do Státní dumy. 8. listopadu 2012 se Vladimir Bortko společně s předsedou politické liberální strany LDPR V. V. Žirinovským zúčastnil televizní debaty na téma „Říjen 1917 – revoluce nebo převrat?“. Podle výsledků tohoto přímého přenosu podpořila drtivá většina posluchačů (70 %) názor a prosocialistické myšlenky V. Bortko. 11. března 2014 podepsal petici na podporu politiky ruského prezidenta Vladimira Putina na Ukrajině a Krymu.

Na otázku, proč se přidal ke komunistům, V. Bortko odpovídá, že mu jsou blízké komunistické myšlenky – snaha o vytvoření osobnosti člověka a lidské společnosti. Komunisté jsou podle jeho slov jediní, kteří za celou dobu lidské existence nabídli lidem ne krást, ale jednat čestně, a snaží se hodnotit člověka podle jeho osobních kvalit (ne podle množství peněz).

V. Bortko se zabývá otázkou, jaká forma státu by odpovídala potřebám ruského národa. V současné podobě federace se zachovala vnější forma SSSR. Podle V. Bortko už samotné ustálené označení: *My, ruský národ a národy k němu připojené*, vyjadřuje ideologický rozpad a nestabilitu současné Ruské federace.¹³ Toto označení však nevyjadřuje vůdčí postavení jednoho národa na úkor druhého, ale jejich rovnoprávnost v budování federace. Po rozpadu Sovětského svazu se kvalita umění nijak zásadně nezlepšila ani nepovznesla. Naopak zaznamenáváme spíše úpadek. Podle V. Bortko může za tuto ztrátu především vztah s občany (v nejširším slova smyslu). Tehdy byla doba velmi těžká. V zemi panoval strach, bída a nedostatek jídla. Nicméně výchova a snaha vzdělávat byla prioritou. Už jen například *Sovětské rádio*, ve kterém bylo možné poslouchat všechny hudební styly a poskytovalo občanům přehled i o kultuře a jiném dění, je toho důkazem.

¹³ BORTKO, V.: *Нужна ли России правда? Записки идиота*. Moskva: Algoritm, 2014, 208 s., ISBN 978-5-4438-0597-9. (s. 24)

Pro formování ruského národa je podle režisérových slov zapotřebí určitá národní myšlenka, ideologie, kterou vláda předá lidem a která bude spojovat všechny národy společným cílem – vytvořením spravedlivé společnosti a vírou v lepší budoucnost. Současná vláda však tuto ideologii nemá. Mají ji komunisté, kteří chtějí vytvořit socialismus, protože ten stát spojuje.¹⁴ Jeho jednotu podle nich prověřila i Velká vlastenecká válka. Myšlenku o zavedení socialismu v Rusku pak Vladimir Bortko často aplikuje na situaci v Číně, ve které žije také několik národů, jež spojuje právě socialistická ideologie. Za hlavní úkol ruského státu považuje zabezpečit růst obyvatelstva a jeho existenci jako národa. Státní дума je podle jeho slov pouhou zástěnou pro schvalování zákonů, protože rozhodnutí se přijímají na místě jiném.¹⁵ Nelíbí se mu fakt, že ostatní politici o této skutečnosti ví a nic s tím nedělají. Proto se snaží prosadit zavedení povinného tajného hlasování s vírou, že práce Dumy se mnohonásobně zlepší. Také chce nadále bojovat za Ukrajinu, protože hlavní příčina toho, co se na Ukrajině děje, je podle jeho slov geopolitický boj mezi Ruskem a USA, které k dosažení svých cílů využívají mimo jiné i Evropskou unii.¹⁶

Politický podtext a některé politické názory Vladimira Bortko se promítají i do jeho tvorby. Důkazem toho jsou některé jeho filmy, například *Afghánský zlom*, *Hodně štěstí, pánové!*, *Vyšetřovací komise*, *Cirkus shořel a klauni se rozutekli*, *Jedenkrát zalhal* nebo seriál *Loupežný Petrohrad*.

Co se týče oblasti ruské kinematografie, je již známo, že v současné době zažívá těžké časy spojené s amerikanizací. Pro Ameriku je kinematografie hlavní druh umění a nejdůležitější část příjmu. Američané si dokázali vytvořit vlastní kinematografii a uchvátit jí celý svět. Více než 80 % odvysílaných filmů v Rusku činí filmy americké.¹⁷ Tímto však ruskou kinematografii utlačují. Lze říct, že tyto filmy vychovávají ruský národ v americkém duchu. Kvalita ruských filmů pak ale pokulhává a na známých festivalech jen zřídka zazní ruský titul. Podle V. Bortko by se filmaři měli snažit vydělávat vlastní peníze a nežádat je od vlády, protože ze státních peněz vznikají státní filmová studia. Z pozice místopředsedy výboru Státní dumy pro kulturu doufá, že se dá něco udělat pro zlepšení současných podmínek, co se ruského filmového umění týče,

¹⁴ Tamtéž. (s. 84)

¹⁵ Tamtéž. (s. 32)

¹⁶ BORTKO, V.: *Мне не стыдно быть патриотом*. Moskva: Knižnij mir, 2015, 320 s., ISBN 978-5-8041-0773-5. (s. 195)

¹⁷ BORTKO, V.: *Нужна ли России правда? Записки идиота*. Moskva: Algoritm, 2014, 208 s., ISBN 978-5-4438-0597-9. (s. 11)

ačkoli je to činnost nesnadná, protože korupce pronikla všude. V. Bortko říká, že o ruské kinematografii jako celku je nyní těžké mluvit, protože se hovoří spíše o jednotlivých úspěších a filmech, které ale nikdy kinematografii nevytvářely. Film se totiž podle jeho slov skládá z umění a průmyslu/ekonomiky, která ale v Rusku úplně nefunguje.¹⁸

V zemi se nyní nachází okolo 2 000 kin, což je o trochu víc než v New Yorku. Proč ale budovat v Rusku kina, která slouží k distribuci především americké tvorby. Situace je to samozřejmě velmi složitá, protože v americké kinematografii proudí mnohem víc financí. Tím pádem vznikají filmy s propracovanějšími efekty (tedy technicky složitější) a právě tyto lákají diváky do kin nejvíce. Ruská kinematografie si toto ovšem dovolit nemůže.

To, co ale televizním filmům či seriálům přináší velké peníze, jsou reklamy. Jedna minuta na hlavním kanálu v nejlepší vysílací čas stojí 50 000 dolarů. Za 10minutovou reklamu v jednom dílu filmu lze získat 500 000 dolarů při jeho výrobní ceně 200 000. Zde vidíme důvod, proč v Rusku tolik vzkvétá seriálová tvorba. Jakýkoli seriál je totiž ideální základ pro reklamu. Také je třeba si uvědomit, že televizní vysílání je mocný způsob, jak působit na lidi a vzdělávat národ. V Rusku však slouží především jako prostředek ke zbohatnutí. Vladimira Bortko znepokojuje fakt, že pro lidi, kteří se pohybují ve vysokém managementu televize, jsou důležitější peníze (zisky) než kvalita a přínos vysílaných programů. V současnosti existuje v Rusku více než 100 televizních stanic a seriály patří mezi nejčastější formu podívané. Jsou poměrně levné, efektivní a poutavé. Tomu však odpovídá i kvalita herců, scénáristů a produkce. Všichni profesionální herci nestačí na tak ohromné množství seriálů, které dnes televizní stanice denně vysílají, a proto se možnost nabízí i těm méně kvalitním, protože spotřebitelé se podívané přizpůsobují. Pokud by vnikla snaha zaměřit takovýto film či seriál, ne všichni diváci by byli se změnou spokojeni.

Jedním z návrhů Vladimira Bortko, jak vyřešit stávající situaci v ruské kinematografii, je to, že se znovu obnoví tzv. *sídla kultury*, kde by se, stejně jako v minulosti, nacházelo kino, divadlo, knihovna a různé zájmové kroužky. Vše by kontroloval stát a Ministerstvo kultury.¹⁹ Pro zlepšení situace, co se týče financí pro natáčení, by bylo třeba snížit poskytované úroky od banky a zajistit to, aby vydělané peníze směřovaly na státní studie a ne bezdůvodně některým manažerům. Dále by podle

¹⁸ BORTKO, V.: *Мне не стыдно быть патриотом*. Moskva: Knižnij mir, 2015, 320 s., ISBN 978-5-8041-0773-5. (s. 95)

¹⁹ Tamtéž. (s. 138)

režiséra bylo zapotřebí přijmout nové zákony, které budou dovolovat národní kinematografii rozvoj.²⁰ Příkladem může být Francie, kde ukázkami cizích filmů (především amerických) musí televizní stanice zaplatit velké daně, které se pak používají ke zvýšení úrovně francouzské kinematografie.

Z výše uvedených informací vyplývá, že se V. Bortko snaží zlepšit situaci současné ruské kinematografie a její domácí tvorby. Jako hrdý patriot své země se tak snaží chránit nejen ruskou kulturu a historii, ale také ruský jazyk.

²⁰ Tamtéž. (s. 126)

3. TVORBA VLADIMIRA BORTKO

Vladimir Bortko zahájil svoji tvorbu v roce 1973 diplomovou prací – malometrážním filmem *Doktor*, za který získal hlavní cenu na celosvazovém festivalu „*Molodost' – 73*“.

Za první dílo známého režiséra považujeme film *Kanál*, za nějž získal na kyjevském celosvazovém filmovém festivalu „*Molodost' – 76*“ ceny za nejlepší provedení mládežnického tématu a v témže roce ve městě Sverdlovsk za nejlepší debut. V roce 1980 se V. Bortko stal producentem ve filmovém ateliéru „*Lenfilm*“, se kterým spolupracuje dodnes.

Představme si nyní tvorbu jednoho z nejuznávanějších ruských režisérů, který se i přes neshody s přísnou cenzurou nebojí zobrazovat různá ožehavá témata v jejich reálné podobě.

3.1. FILMY

Vyšetřovací komise («Комиссия по расследованию», 1978)

Drama *Vyšetřovací komise* je natočeno na základě skutečných událostí, kdy v roce 1975 došlo k havárii v Leningradské jaderné elektrárně. Zároveň vypovídá o tom, jak byla situace viděna 8 let před havárií v Černobylu.²¹ Zveřejnění filmu bylo zprvu nejisté kvůli jeho tématu, jež se dotýkalo skutečných problémů sovětské jaderné energetiky.

Film získal druhou cenu v celonárodní soutěži na počest 60. výročí Leninského komsomolu (komunistický svaz mládeže).

Můj táta je idealista («Мой папа — идеалист», 1980)

Hlavním tématem tohoto melodramatu jsou rodinné vztahy a generační rozdíly. Otec je starší naivní člověk – divadelník, který píše operetu o dobru. Zatímco on bere divadlo smrtelně vážně a věnuje mu celý svůj život, Boris ho chápe jako volnočasovou zábavu, kdy člověk sleduje představení a nemusí nad ničím přemýšlet. Otec a syn mezi sebou nemohou najít vzájemné pochopení, a tím vzniká řada konfliktů.

Závěrečnou scénu, kdy otec běží po premiéře do porodnice za svojí ženou, provází skladba Petra Iljiče Čajkovského – klavírní koncert B-moll.

²¹ Kino-teatr.ru: *Комиссия по расследованию* [online]. cit. 2015-07-14. Dostupné z: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/3113/annot/>

Blondýnka za rohem («Блондинка за углом», 1984)

Satirická komedie *Blondýnka za rohem*, kterou vidělo více než 24 100 000 diváků, byla natočena v roce 1984. Film vypráví o životě sovětských lidí. Na začátku 80. let panovala v SSSR ohromná krize. Některé druhy potravin bylo obtížné sehnat a to, co se prodávalo volně, nebývalo příliš kvalitní. Nicméně se objevili lidé (tzv. „králové deficitu“), kteří mohli mít vše, co chtěli. Taková situace se samozřejmě nelíbila komunistické straně, ideologickému vůdci sovětského lidu. A tak si tehdejší ideologové začali objednávat filmy na zakázku. Cenzura v tomto případě zničila původní záměr autora.²² Po jejím zásahu byly do děje vklíněny mezihry – poučné písně, které přidaly filmu ironický nádech.

Ve filmu se střetává bezbřehý optimismus s ubíjejícím pesimismem. Z toho hlavního hrdinu nejprve vytáhne láska, ale nad vodou ho udrží teprve zjištění, že jeho práce a její směřování mají nějaký smysl. Film novým způsobem zdůrazňuje stále opakující se problémy. Dodnes nás více zajímá materiální svět než ten duchovní. Parodie se týká jak podnikavých obyvatel, kteří „umí žít“, ale nejsou schopni se povznést nad každodenní život, tak i inteligence, která zapomíná „žít“ kvůli hledání smyslu života.

Jedenkrát zalhal («Единожды солгав», 1987)

15. září 1974 se v moskevské části Beljajevo («Беляево») uskutečnila neoficiální výstava obrazů. Organizátory byli umělci – avantgardisté. Venkovní výstava však byla policií tvrdě potlačena. Na místo dojely také policejní orgány s buldozery, od čehož pramení název celé události – „Buldozernaja vystavka“ («Бульдозерная выставка»).

A právě černobílé záběry pořízené ze zakázané výstavy se promítají do filmu „*Jedenkrát zalhal*“. Hlavní hrdina Alexandr byl také jejím účastníkem. Po ní se stal oficiálním umělcem (sovětským), který maloval obrazy a portréty na zakázku. Nicméně období perestrojky v něm opět probudilo opoziční myšlenky.

Film (drama) získal v roce 1988 hlavní cenu na mezinárodním filmovém festivalu v Barceloně.

²² Kino-teatr.ru: *Блондинка за углом* [online]. cit. 2015-07-03. Dostupné z: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/563/annot/>

Afghánský zlom («Афганский излом», 1991)

Afghánský zlom je skutečné válečné drama, natočené pouze rok po tragických okamžicích Sovětské války v Afghánistánu, probíhající v letech 1979 – 1989 mezi sovětskými intervenčními jednotkami společně s afghánskou komunistickou vládou a mezinárodními povstaleckými skupinami mudžáhedínů, kteří usilovali o svržení komunistické vlády a vyhnání Sovětů ze své země.

Realistický pohled na válku v Afghánistánu je zbavený jakékoliv idealizace. Válečný snímek se soustředí na charaktery lidí, na to, co s člověkem dokáže udělat válka. Mimo jiné je také přehlídkou sovětské vojenské techniky. Afghánistán je jedna z nejchudších zemí na světě, ve které má ale každý zbraň a v obchodech je možné sehnat zboží, jež v Sovětském svazu nebylo dostupné. Pro zdravotní sestřičky jsou tak roky na základně nejlepšími v životě. Za tu dobu Rusové ztratili pojem o politické situaci ve své zemi. Byli vytrženi z normálního světa a blížící se návrat do vlasti nepovažují za návrat domů.

Bortkův film je ruskou filmovou kritikou považovaný za nejzdařilejší filmové ztvárnění tohoto konfliktu, z jehož následků se Afghánistán dodnes nevzpamatoval. Film získal v roce 1991 cenu G. Kozinceva za nejlepší režii, a také cenu za nejlepší ženskou roli (*T. Dogileva*) na filmovém festivalu „Kinotavr-92“.

Hodně štěstí, pánové! («Удачи вам, господа!», 1992)

Komedie zobrazuje reálie Petrohradu a život společnosti v 90. letech. Významnou roli zde hraje přátelství, které je důležitější než peníze. Veterán „ГСБГ“ (Skupina sovětských vojsk v Německu) Oleg přijíždí do Petrohradu za starým přítelem Vladimírem. Místo očekávané dobře placené práce a dobrého bydlení nachází přístřeší v borovém lese, kde bývalí kapitáni a majoři bydlí v tancích.

Film získal v roce 1993 hlavní cenu na festivalu komediálních filmů ve městě Krasnodar (Rusko).

Cirkus shořel a klauni se rozutekli («Цирк сгорел, и клоуны разбежались», 1998)

Drama bylo natočeno v temných a smutných barvách. V samotném úvodu filmu je záběr na hořící cirkus, odkud artisté zachraňují zvířata, a klauni stojí v bezpečné vzdálenosti, se smutnými výrazy v obličejích. Hlavním hrdinou je režisér Nikolaj Chudokormov (*Nikolaj Karačencov*), který se trápí vlastní neschopností natočit film

a zorientovat se v „nových časech“. K zajímavému momentu dochází v 26. minutě filmu. Nikolaj přijde na schůzku do společnosti Lenfilm, ve které kromě sekretářky nikdo není. Budova je stará, z kohoutku kape voda. Na opravy nejsou peníze, umělci jsou bez práce. Ve filmové tvorbě panují těžké časy. Když Nikolaj zjistí, že je tam sekretářka sama, pronese větu: „*Cirk sgorel, i klouny razběžalis.*“ (*Cirkus shořel a klauni se rozutekli*).

Ve filmu je zřejmé časté srovnání domácí tvorby s tvorbou zahraniční, především s tvorbou americkou. Drama získalo v roce 1998 na IX. Všeruském filmovém festivalu „*Kinotavr*“ (Soči) cenu za hudební řešení a za hlavní ženskou roli (Z. Šarko), a také speciální cenu poroty za režii na filmovém festivalu „*Okno v Evropu*“ (Vyborg, Rusko) v roce 1998.

3.2. FILMOVÉ ADAPTACE

Канал («Канал», 1976)

Černobílý ukrajinský film (drama) byl natočen v roce 1976 podle stejnojmenného románu *Ivana Grogorka*. Hlavním tématem je stavebnictví a život mladých stavitelů, kteří se cítí být součástí velkých úspěchů.

Film získal v roce 1976 hlavní cenu „Křišťálový pohár“, dále cenu Ústředního výboru LKSMU (Ленінська Комуністична Спілка Молоді України), a také diplom poroty na filmovém festivalu „*Molodost*“.

Bez rodiny («Без семьи», 1984)

Příběh o malém chlapci se odehrává v 19. století. V díle se, na motivy stejnojmenné povídky Hektora Malo, objevují témata jako dobří a zlí lidé, přátelství, život komediantů, děti bez domova.

Hudební film (drama) je určen divákům od 12 let. Písně, které z filmu zní, jejich upřímnost, добрota a nebojácnost, nenechají lhostejným žádného diváka. Film získal v Kyjevě v roce 1985 cenu za nejlepší filmovou adaptaci.

Глас («Голос», 1986)

Krátká komedie o délce 24 minut je natočen podle povídky *Michaila Mišina*. Je součástí filmového sborníku „*Výjimky bez pravidel*“ (*«Исключения без правил»*), v němž jsou obsažena celkem čtyři různá vyprávění – „Účastník zájezdu“ (*«Экскурсант»*), „Sponky“ (*«Скрепки»*), „Hlas“ (*«Голос»*) a „Zlatý knoflík“ (*«Золотая*

нузовица»), od různých režisérů. Sborník byl natočen na zakázku Státního výboru SSSR pro televizní a rozhlasové vysílání.

Film získal v r. 1987 ve městě Gabrovo (Bulharsko) ocenění za nejlepší komedii.

Psí srdce («Собачье сердце», 1988)

Filmová adaptace *Psí srdce* stejnojmenného díla *Michaila Bulgakova*, natočená jako drama, fantastika a komedie, vyšla na televizní obrazovky v roce 1988.

Film je herecky velmi dobře obsazen a získal řadu významných ocenění, jako například: cenu za režii na XIII. Mezinárodním filmovém festivalu v Bulharsku (1989), „Cenu Itálie“ na filmovém festivalu v italském městě Perugia (1989) a také Státní ocenění RSFSR (1990).

Taras Bulba («Тарас Бульба», 2008)

Známé historické drama od ruského spisovatele *Nikolaje Gogola* zfilmoval Vladimir Bortko v roce 2008.

Filmová adaptace «Тарас Бульба» získala v roce 2009 cenu Lenina *Za vysoce umělecké ztělesnění ideálů přátelství ukrajinského a ruského národa ve filmovém umění, propagandy společného historického a kulturního dědictví*. Dále cenu *Za nejlepší mužskou roli* (herec Igor Petrenko) na XVII festivalu „Vivat, kino Rossii!“, grand prix *Za inspirující filmové zpracování pověsti Gogola Taras Bulba*.

3.3. TELEVIZNÍ SERIÁLY

Ulice rozbitých luceren («Улицы разбитых фонарей», 1996)

Ulice rozbitých luceren nebo také *Poldové («Менты»)* je ruský detektivní seriál, který se na televizních obrazovkách objevil poprvé v roce 1998. Většina sérií seriálu je natočena podle detektivek *Andreje Kivinova*.

Skupina petrohradských policistů se pod vedením podplukovníka Petrenko zabývá záhadnými vraždami, komplikovanými případy a zločiny beze svědků. Námět se odlišuje od „sovětského“ typu detektivek, ve kterých je policie velmi dobře vybavená a nečelí žádným vnitřním problémům. Liší se i od kriminálních filmů konce 80. a 90. let, ve kterých je korupce a neschopnost orgánů na denním pořádku. V seriálu režiséra V. Bortko je policie zobrazená jako běžná státní struktura s mnoha vnitřními rozpory,

značným množstvím byrokracie, špatným financováním a ne vždy adekvátním vedením, ve kterém však stále ještě pracuje dostatek slušných zaměstnanců.²³

Seriál podléhá ostré kritice ze strany policejních orgánů a těch, kteří se pravidelně střetávají s procesem vyšetřování. Na druhou stranu si seriál vysloužil řadu ocenění, například: hlavní cena „Pervogo Mežgosudarstvo“ («Первого Межгосударство», 1999), cena „TEFI“ v nominaci za nejlepší televizní projekt roku (1999) nebo cena „TEFI“ v nominaci za nejlepší hraný televizní seriál (1999).

Loupežný Petrohrad. Film 1. Baron («Бандитский Петербург. Фильм 1. Барон», 2000)

Děj seriálu o pěti dílech se odehrává v Petrohradě v roce 1992. Za své ztvárnění si získal na III. Mezinárodním filmovém festivalu „Brigantina“ (Ukrajina) cenu za nejlepší seriál festivalu. Za zmínku jistě stojí také cena pro nejlepšího režiséra, předaná na filmovém festivalu „Vivat kino Rossii“.

Loupežný Petrohrad. Film 2. Advokát («Бандитский Петербург. Фильм 2. Адвокат», 2000)

Seriál o deseti dílech z roku 2000 je natočen na motivy stejnojmenného románu *Andreje Konstantinova*. Ačkoli je pokračováním prvního filmu *Baron*, příběhy se vzájemně neprolínají.

Důkazem úspěšnosti seriálu jsou ceny za nejlepší seriál festivalu na III. Mezinárodním filmovém festivalu „Brigantina“ (Ukrajina, 2001) a za nejlepší produkci na filmovém festivalu „Vivat kino Rossii“ (2001).

3.4. SERIÁLOVÉ ADAPTACE

Idiot («Идиот», 2003)

Desetidílný ruský televizní seriál (drama) *Idiot* byl natočen podle stejnojmenného románu Fjodora Michajloviče Dostojevského v roce 2003.

Seriálová adaptace *Idiot* získala řadu prestižních ocenění – cena „TEFI-2003“ v nominacích na: nejlepší umělecký televizní film, režiséra televizního uměleckého/dokumentárního filmu/seriálu (V. Bortko). Jako další ocenění můžeme uvést

²³ Akademik.ru: *Улицы разбитых фонарей* [online]. cit. 2015-07-21. Dostupné z: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/143484>

například: cena v nominaci „Národní sledovanost – televizní seriál“ na festivalu „*Vivat kino Rossii*“ v Petrohradě v roce 2004, cena za nejlepší mužskou roli v kategorii „drama“ (E. Mironov) na festivalu v Monte Carlo v roce 2004, cena A. I. Solženicyna „*Za inspirující pojetí románu *Idiot*, které vyvolalo národní ohlas a které znovu sjednotilo současného čtenáře s ruskou klasickou literaturou v její morální službě*“ (r. 2004).

Mistr a Markétka «Мастер и Маргарита» (2005)

Scénář k televiznímu seriálu *Mistr a Markétka* napsal V. Bortko již v roce 1996. Původně měl být natočen v roce 2000, ale kvůli problémům s autorskými právy bylo natáčení odloženo.²⁴ Televizní seriál, vytvořený podle stejnojmenného románu spisovatele Michaila Bulgakova, byl natočen až v roce 2005. Tvoří jej 10 dílů po 50 minutách. Seriál sledovala třetina obyvatelstva Ruska, tedy okolo 40 milionů televizních diváků.²⁵ Režisér Vladimir Bortko si kladl za cíl plně a adekvátně zobrazit román na televizních obrazovkách.

Rolí ve fantastním příběhu se ujaly hvězdy ruského filmu a divadla, herci, jejichž výkony pod vedením režiséra Vladimira Bortka doslova oživily jeden z nejznámějších románů ruské literatury. Poprvé v historii seriálového natáčení SNS byly natočeny kaskadérské triky (na plese u Wolanda, nebo když Markétka letěla na koštěti) a byla použita i počítačová grafika. Kocoura Begemota „zahrál“ elektronický robot. Každý svět má ve filmu své zobrazení: Moskva ve 30. letech je zachycena v černo-bílých tónech, Jeruzalém je představován ve žlutých a červených odstínech a Wolandovy zázraky jsou znázorněny pestrými barvami.

Při uvedení seriálové adaptace na televizní obrazovky si ale diváci mohli povšimnout důležitého momentu. Televizní stanice „*Rossija 1*“ vystříhla jednu z klíčových scén, a to smrt Berlioze, kterého po uklouznutí na rozlitém oleji přejede tramvaj. Ve verzi kanálu „*Rossija 1*“ se v momentě, kdy se Berlioz chytá turniketu, objeví závěrečné titulky. Neukázali tak ani hlavu oddělenou od těla, ani samotnou smrt seriálového hrdiny, což mohlo u některých diváků vyvolat údiv a zmatek. Vladimir Bortko byl celou situací nemile překvapen a pobouřen. Do poslední chvíle o tomto faktu nevěděl, protože s televizní stanicí po celou dobu spolupracoval a žádných negativních reakcí či upozornění se nedočkal. V souvislosti s touto událostí hovoří o cenzuře svého

²⁴ BORTKO, V.: *Нужна ли России правда? Записки идиота*. Moskva: Algoritm, 2014, 208 s., ISBN 978-5-4438-0597-9. (s. 142)

²⁵ FOM (База данных ФОМ) [online]. 2006. cit. 2016-03-01. Dostupné z: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1028147>

díla, které se podle jeho slov ničím neprovinilo. Stanice „Rossija 1“ situaci okomentovala tím, že se adaptace vysílala v denním čase, a nemohla tak odvysílat žádné násilné scény. Kromě toho byly také „zamaskovány“ obnažené části těla herečky Anny Kovalčuk.²⁶

Adaptace *Mistr a Markétka* získala cenu „TEFI-2006“ v nominaci za nejlepší režii, speciální cenu poroty na Mezinárodním filmovém festivalu ve francouzském městě Biarritz (2007), na ruském filmovém festivalu «Виват кино России» v Petrohradě v roce 2006 cenu za nejlepší ženskou roli (A. Kovalčuk) a taktéž za nejlepší televizní seriál.

Petr první. Testament («Петр Первый. Завещание», 2011)

Krátký televizní seriál (historické drama) se čtyřmi díly vznikl v roce 2011 na motivy románu *Daniila Granina – Večery s Petrem Velikým*.

Seriál vypráví o posledních dvou letech vlády Petra I., nutno podotknout, že se značnými změnami a ne zcela podle skutečných událostí.

Pavel Sadkov, kritik filmové databáze Kinopoisk, hodnotí seriál pozitivně.²⁷ Podle jeho slov si Vladimir Bortko vybral špičkové herce a natočil důstojný film, který lze považovat za úspěšný.

Nesmíme však opomíjet i další tvorbu známého režiséra. Jak už víme, V. Bortko není pouze režisérem, ale také scénáristou a producentem.

Scénáře vytvořil hned k několika svým filmům a především seriálům: *Jedenkrát zalhal* (1987), *Loupežný Petrohrad. Film 1. Baron* (2000), *Loupežný Petrohrad. Film 2. Advokát* (2000), *Idiot* (2003), *Mistr a Markétka* (2005), *Taras Bulba* (2008) či *Petr První. Testament* (2011).

Role výkonného producenta se zhostil u seriálů *Idiot* (2003) a *Legenda o Tampuke* («Легенда о Тампуке», 2004), producentem byl také u televizních seriálů *Mám tu čest!* («Честь имею! », 2004), *Mistr a Markétka* (2005), *Věc cti* («Дело чести», 2007), *Petr První. Testament* (2011).

V. Bortko si vyzkoušel také práci v divadle. V roce 1993 ve hře *Car Edin* a v roce 2010 ve hře *Kladivo na čarodějnice*.

A stejně jako ostatní režiséry, můžeme i V. Bortko vidět v roli herce hned v několika jeho vlastních filmech či seriálech, například: *Výjimky bez pravidel* (pasažér

²⁶ JELISTRATOV, V. : *Режиссёр Бортко назвал цензуру сериала «Мастер и Маргарита» на канале «Россия-1» нарушением Конституции РФ* [online]. 2015. cit. 2015-10-27.

Dostupné z: <https://tjournal.ru/p/annushka-oil>

²⁷ WebCite [online]. cit. 2015-07-24. Dostupné z: <http://www.webcitation.org/6F5YBnaiC>

v autobusu), *Psi srdce* (přihlížející u domu Preobraženského), *Hodně štěstí, pánové!* (filmový režisér při natáčení filmu), *Loupežný Petrohrad. Film 2. Advokát* (jako Semjon Borodatyj), nebo *Mistr a Markétka* (listonoš v Kyjevě).

Mezi nejnovější tvorbu V. Bortko patří čtyřdílný detektivní seriál *Duše špiona* («*Душа шпиона*», 2015) – vyprávění o práci ruského agenta v Londýně, na motivy románu sovětského agenta Michaila Ljubimova „*I ad sledoval za nim*“. Režisér přenesl děj do dnešní doby. V seriálu chce představit profesi tajného agenta, jeho povinnosti, metody a zásady pro práci, a také jeho charakter. Hlavní hrdina přemýšlí o tom, pro koho pracuje – zdali pro oligarchy, kteří ovládli všechna odvětví ekonomiky, národního hospodářství a také vůli státu, nebo pracuje pro ruský národ, tedy pro svoji vlast²⁸.

Uvedení filmu na televizní obrazovky neproběhlo bez komplikací. Seriál byl natočen již v září 2013. Téměř rok čekal V. Bortko na to, až jeho dílo uvidí televizní divák. Film prý neodpovídal režisérovi vysoké úrovni tvorby, což se V. Bortko samozřejmě nelíbilo.²⁹ Hájí se tím, že je státník a patriot a v jeho díle se nenajde žádný důvod k pobouření. Seriál zamítlo také studio Nikity Michalkova a společnost „VGTRK“ (Všeruská státní televizní a rozhlasová společnost). Datum premiéry tak bylo stanoveno až na 8. října 2015.

Ve spolupráci s televizním kanálem „*Rossija*“ napsal V. Bortko scénář ke svému novému filmu – „*Stalin*“. Na scénáři s V. Bortko spolupracovalo šest kandidátů věd. Všechny informace vychází z dokumentů. U vlády se však nesetkal s kladnou odezvou a natáčení bylo zamítnuto. Nicméně i přesto si režisér stojí za svým názorem, že pravda o Stalinovi musí být na filmové obrazovce vyřčena a předána celému národu a nehodlá scénář nijak upravovat. Lid by podle jeho slov měl poznat člověka, který vytvořil ruský stát, a vrátit mu čestné jméno. Jak V. Bortko uvádí, Stalin byl člověk, kterému se za 30 let podařilo to, že národ začal číst, respektive že v Sovětském svazu byla za rekordní dobu eliminována negramotnost.³⁰ Natočit takový film by ovšem znamenalo přehodnotit „zavedené“ názory na ruskou historii a na to ještě, podle slov V. Bortko, není společnost připravená.

²⁸ CHLOBYSTOVA, L.: *Драма Владимира Бортко Душа шпиона выйдет на канале Россия*. [online]. cit. 2015-10-27. Dostupné z: http://russia.tv/article/show/article_id/24032/

²⁹ Tamtéž.

³⁰ BORTKO, V.: *Нужна ли России правда? Записки идиота*. Moskva: Algoritm, 2014, 208 s., ISBN 978-5-4438-0597-9. (s. 133-136)

Pokud se podíváme na data, kdy filmy a seriály vznikly, zjistíme, že coby režisér je V. Bortko velmi činný. A v budoucnu tomu snad nebude jinak. Už nyní se pro rok 2016 připravuje film „*Křtitel*“ (Креститель), který bude pojednávat o období vlády jednoho z nejvýznamnějších vládců Kyjevské Rusi, svatého Vladimira. Ten stál v jejím čele od roku 980 do roku 1015 a jeho nejznámějším panovnickým činem byla christianizace Rusi, díky které byl prohlášen za světce. Většina scén se plánuje natáčet na Krymu a podle režisérovy slov bude i herecké obsazení zahrnovat některé umělce z této geografické oblasti. Režisér nyní pečlivě vybírá hlavní aktéry filmu a chystané natáčení plánuje s ohledem na téma se vší vážností.

Z výše uvedeného můžeme usoudit, že režisérská práce Vladimira Bortko je opravdu různorodá. Mezi nejčastěji zobrazovaná témata patří politika, vláda a moc, peníze, život bohatých a chudých, rodinné vztahy, názory lidí z různých společenských kruhů a vrstev společnosti. Témata jsou aktuální, opravdová, reálná. Nejčastěji jsou divákovi představena ve formě (žánru) dramatu, detektivního filmu/seriálu nebo v podobě filmu historického. I náročný divák si tak jistě oblíbí hned několik děl z tvorby uznávaného umělce.

Vladimir Bortko chápe umění jako odraz života a jeho zobrazení. Od filmů, které odráží každodenní život ve velkých podnicích a na stavbách, vidíme v jeho tvorbě posun k individuálnějším tématům, ve kterých popisuje problémy obyčejných lidí a postupně směřuje i k historickým filmům, v nichž se snaží diváky seznámit s realitou oné doby.

V. Bortko se tak stává oblíbencem svých diváků a navíc si na svoji stranu získává i řadu kritiků.

4. VYBRANÁ FILMOVÁ ZPRACOVÁNÍ RUSKÉ KLASIKY

Audiovizuální zpracování literárního textu je součástí kinematografie již od roku 1902. Po celou dobu jejího vývoje ji více či méně ovlivňovala domácí (ruská) i zahraniční politická situace. Vláda do tohoto umění často zasahovala, protože si byla dobře vědoma, jaký vliv může mít adaptace na diváky.

Základním aspektem tvorby filmové či seriálové adaptace je, aby bylo původní dílo (nebo jeho autor) známé co největšímu počtu diváků. Další výhodou je, když vybrané literární dílo patří do tzv. školního programu, a zasluhuje se tak o vzdělávání mladých lidí.

Abychom hlouběji pronikli do tvorby režiséra Vladimira Bortko, provedeme na základě četby původního klasického díla a zhlédnutí filmu či seriálu rozbor a konfrontaci vybraných adaptací. K tomuto účelu nám poslouží dvě filmové a jedna seriálová adaptace, které se staly jedněmi z nejvýznamnějších děl známého režiséra, získaly mnohá prestižní ocenění a uznání z řad významných filmových kritiků. Jedná se o filmová zpracování *Psí srdce* (1988), *Taras Bulba* (2009) a seriálovou adaptaci *Idiot* (2003).

Psí srdce bude středem naší pozornosti proto, že se jedná o režisérovu první adaptaci, která mu zároveň zajistila i celosvětové uznání. Příběh diváka navrací do porevolučního období a upozorňuje na rozpory, které tehdy v zemi panovaly. Umělecký a historický film *Taras Bulba* vyvolal mnoho bouřlivých diskuzí. Budí zájem tím, že se ve zpracování, mimo příběh o Tarasu Bulbovi, odráží i současný napjatý vztah mezi Ruskem a Ukrajinou. Televizní seriál *Idiot* nabízí vhled do „ruské duše“ a tématu sociální nespravedlnosti. Zpracování tohoto rozsáhlého románu bylo pro režiséra zároveň výzvou, protože dílo není kvůli svému spleťtému ději doporučováno ke zfilmování. V kompletním výčtu chybí seriálová adaptace *Mistr a Markétka* (2005), kterou jsme alespoň stručně představili v předešlé kapitole. Učinili jsme tak proto, že vzhledem k náročnosti zpracování a rozsahu této práce pro nás bude dostačující konfrontace jedné seriálové adaptace. A protože se zaměříme na filmové ztvárnění novely *Psí srdce* od M. Bulgakova, pro rozbor seriálové adaptace zvolíme původní literární dílo od jiného autora, a sice román *Idiot* od F. M. Dostojevského.

To, co by mohlo spojovat V. Bortko se známými spisovateli, jejichž díla si vybral k dalšímu zpracování, je snaha o zobrazení reality. M. Bulgakov a V. Bortko chtěli lidem předat skutečnost, kterou ne všichni měli odvahu ve své tvorbě a v danou dobu zobrazovat. V. Bortko si tyto spisovatele vybral také proto, že jsou jeho oblíbenci, kteří píšou o něčem, co je mu blízké. Zaměříme se nyní na jednotlivá filmová/seriálová zpracování vybraných děl.

4.1. NOVELA PSÍ SRDCE (1925)

Předtím, než se blíže zaměříme na novelu *Psí srdce*, seznámíme se ve stručnosti s jejím autorem M. Bulgakovem, což nám napomůže lépe se zorientovat v tomto díle.

4.1.1. MICHAIL BULGAKOV

Sovětský prozaik a dramatik Michail Bulgakov se narodil 15. května 1891 v Kyjevě. Na začátku první světové války odešel jako dobrovolník Červeného kříže na frontu. V roce 1916 dokončil lékařskou fakultu na Kyjevské univerzitě a přestěhoval se do Moskvy. Po vyhlášení ukrajinské nezávislosti a vzniku Ukrajinské lidové republiky, která trvala pouhé dva roky (1917–1919), se přidal na stranu bělogvardějců, aby bojoval proti bolševikům (nejdříve byl ale zřejmě – zde není Bulgakova biografie zcela objasněna³¹) ke konci r. 1919 mobilizován Rudou armádou jako lékař, avšak během pouličních bojů v Kyjevě, kde byl zajat bělogvardějci, se přidal na jejich stranu). Později se ocitl na Kavkaze jako vojenský lékař.

V Moskvě pak napsal román *Bílá garda* a novelu *Diaboliáda*. V dubnu 1925 přišla první domovní prohlídka. Při ní byly Bulgakovovi zabaveny deníky a rukopis novely *Psí srdce*, již byla zahájena řada spisovatelových nepublikovaných děl, ve kterých zaznívaly tóny opovržení k sovětskému režimu. Tehdy M. Bulgakov napsal pro Moskevské umělecké divadlo scénickou kroniku *Dni Turbinových* (r. 1926) a drama *Útěk* (r. 1926). Jako obranu proti divadelní cenzuře napsal satirickou komedii inspirovanou vlastními zkušenostmi *Purpurový ostrov* (r. 1927). Roku 1926 byly uvedeny premiéry dvou jeho divadelních her, *Dnů Turbinových* a *Zojčina bytu*. V roce

³¹ OLŠOVSKÝ, M.: *Proč zůstává aktuální Mistr a Markétka, román Michaila Bulgakova, který se narodil před 120 lety* [online]. 2011. cit. 2015-11-11. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/proc-zustava-aktualni-mistr-a-marketka-roman-michaila-bulgakova-ktery-se-narodil-pred-120-lety-i0i-/zpr Archiv.aspx?c=A110512_135827_kavarna_chu

1928 však obě hry spolu s další, *Útěkem*, zakázala cenzura (přesněji řečeno komunisté). Roku 1936 se v Moskevském uměleckém divadle uvedla premiéra Bulgakovovy divadelní hry *Moliér*, avšak po sedmi představeních byla z repertoáru stažena a zakázána. O dva roky později autor napsal *dopis Stalinovi*, v němž žádal o povolení k emigraci, ale odpovědi se nedočkal. Roku 1929 začal pracovat na románu *Mistr a Markétka*, který dokončil v roce 1940 (v Sovětském svazu se dočkal publikace až v roce 1966). Svě ženě nadiktoval poslední korektury románu a 10. března zemřel na následky roztroušené sklerózy (některé zdroje jako příčinu smrti uvádějí vrozené onemocnění jater).

Pro M. Bulgakova byla základním tvůrčím materiálem *realita*, která ho obklopovala. Ta byla plná konfliktů a rozporů, vznikajících v době kolem revoluce a zejména po ní, kdy se do akce dostávaly nejširší lidové vrstvy. V tvorbě M. Bulgakova se poměrně často vyskytuje téma, které bychom mohli označit jako „tragédie ruského národa“. Toto pojmenování zahrnuje témata jako občanská válka, revoluce a člověk pohybující se v tomto období. Spisovatel se tak čtenáři snaží podrobně vylíčit to, jak se určitý historický moment odráží na obyčejných lidech (národu), a také další problémy existence ruského národa s těmito událostmi spojené.

Pokud se M. Bulgakov uchyluje k fantastice, má pro to své důvody. Prostřednictvím fantastiky si vytváří prostor pro postavení svých hrdinů do nezvyklých životních situací a nalezení východiska, které by bylo pro hrdiny jiné než v realitě sovětské republiky. Jinými slovy, Bulgakov spojuje reálné detaily s fantastickým výmyslem. Tím vrhá nové světlo na skutečnost, odhaluje její skryté tendence a upozorňuje na nebezpečí zhouby a nemorálnosti, které lidstvo neustále provází. V oblasti sovětské satirické tvorby se pak zabývá kritikou byrokratismu.

4.1.2. VZNIK NOVELY

Ústřední hrdina i syžet *Psího srdce* byl částečně inspirován Bulgakovovým dílem *Osudná vejce*. Obě novely byly odezvou na kulturní a sociálně historické momenty v sovětském Rusku v první polovině 20. let. Bulgakov tak představuje obrazy proletářské revoluce v podobě experimentu, který pro lidstvo ani kulturu nepřináší nic dobrého. V obou novelách se vyskytuje fantastika, která ve skutečnosti odhaluje sociální problémy. V *Osudných vejcích* náhodně objevený paprsek probouzí k životu nové a nové jedince, silnější požívá slabšího, a tak se schyluje k velké katastrofě. Zde však zasáhne příroda a obludné plazy zničí. Podobně je tomu i v případě *Psího srdce*, kdy se profesor

dopracuje k poznání o mylnosti svého experimentu (pokusu přeměny psa v člověka), který je však sám schopen včas zvrátit. Obě novely tedy končí dobře, avšak varování, které z nich pramení, trvá dál.

Pro dotvoření úvodní partie stylizované do expresivního monologu opuštěného a poraněného zvířete měla rozhodující úlohu spoluúčast obrazných dominant Blokove poémy *Dvanáct*, jako jsou: vítr, sníh, zima, muž v kabátu nebo hladový pes. V Blokově poemě se vyskytuje nenápadná zmínka o buržoazistovi, který si utírá nos do límce od kabátu. A právě podle tohoto límce Šarik při prvním zpozorování Preobraženského určuje profesorovo sociální postavení.³² Zobrazení vánice pak dotváří asociaci k úryvku z poémy *Dvanáct*:

*Стоит буржуй на перекрестке
И в воротник упрятал нос,
А рядом жмётся шерстью жёсткой,
Поджавший хвост паршивый пёс...*

I samotné číslo „dvanáct“ hraje v symbolice novely velkou roli a je spojováno s některými událostmi jako například: příběh novely začíná v prosinci (tedy 12. měsíci roku 1924), kdy na Šarika ve 12.00 hodin vylili horkou vodu, podle Bormentalových zápisků v deníku víme, že 24. 12. se zlepšil Šarikův pooperační zdravotní stav, 31. 12. Ve 12 hodin a 12 minut pes zřetelně zaštěkal „a-b-y-r“ a od 12. ledna dokázal debatovat.

Bulgakov se v díle několikrát odvolává na Fausta, a tak v něm můžeme najít nejméně tři faustovská témata – touhu po poznání, přání věčného mládí a stvoření homunkula.³³ K postavě Fausta je přirovnáván samotný profesor Preobraženskij (což dokazuje úryvek z novely: *A posléze – úplně sám a v tom zelenavém přívětu podoben starému Faustovi – zvolal: „Já to asi udělám, na mou duši!“*), který je, v podstatě stejně jako Faust, alchymistou. Novela také částečně vychází z románu *Bílá garda*, který byl odrazem revolučních událostí a občanské války. Děj tohoto románu zasadil Bulgakov do rodného města Kyjev. Na pozadí příběhu sourozenců Turbinových jsou v díle zobrazeny události ukrajinské občanské války z konce roku 1918. Autor popisuje ničení světa ruské inteligence a demonstruje to na příběhu rodiny, která chrání svůj dům před bolševiky, podobně jako profesor Preobraženskij chrání svůj byt před proletáři.

³² BEZNOSOV, E.: *Образ послереволюционной советской действительности в повести Булгакова «Роковые яйца» и образы “новых” людей в сатирической повести «Собачье сердце»* [online]. cit. 2016-03-17.

Dostupné z: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200403811>

³³ LOJÍN, J.: *Bulgakov na faustovské téma* [online]. 2013. cit. 2016-03-07.

Dostupné z: <http://www.vaseliteratura.cz/pro-dospele/2771-psi-srdce>

Novela *Psi srdce*, která přenáší své těžiště na *morálně politické otázky*, byla napsaná na počátku roku 1925. Kvůli svému satirickému antiproletářskému charakteru (opovržení spisovatele sovětským režimem) byla kniha při domovní prohlídce zabavena a svého vydání se dočkala až v roce 1987. Mezitím, kdy text ležel v archivech, se syžet novely tradoval ústně. V Německu a Anglii byla přitom kniha publikovaná v roce 1968.

Dílo má působit jako parodie a *výsměch porevoluční společnosti* a její deformaci. Jako model kolektivní přeměny a experimentů nové vlády slouží pokus profesora Preobraženského, při kterém se ze psa Šarika stává občan Šarikov. V novele existují tři světy – reálný, fantastický a náboženský. Lidé žijí v Moskvě – vyprávění je reálné, operace a její výsledek je fantastický a náboženský svět zahrnuje popis smrti a vzkříšení. Tato tři témata spojuje kritika a popis protikladů starého a nového světa.

Novela byla napsaná v době nové ekonomické politiky (přijaté sovětskou vládou v r. 1921), kdy v zemi panovala velká nezaměstnanost, zima a hlad. A v tomto těžkém období se čtenář seznamuje s profesorem Preobraženským – člověkem, který se nikoho nebojí, bydlí v přepychovém sedmipokojovém bytě a každý den chodí spát s plným žaludkem.

4.1.3. HLAVNÍ POSTAVY

Dvě hlavní postavy představuje uznávaný profesor hledající recept na omlazení Filip Filipovič Preobraženskij a profesorem stvořený „nový člověk“ Polygraf Polygrafovič Šarikov.

Mezi další postavy řadíme profesorova asistenta Ivana Arnoldoviče Bormentala, předsedu domovního výboru a přívržence socialismu Švondera, kuchařku Darju Petrovnu, služku Zinu a v neposlední řadě toulavého a hladového psa Šarika, který je podroben profesorově experimentu. V díle se seznamujeme i se členy domovního výboru – Vjazemskou, Pestruchinem a Žarovkinem. Dále zde vystupuje vrátný Fjodor a písáčka v pododdělení pro očistu města Moskvy Vasněcovová, kterou si chce Šarikov vzít. Člověka, který byl po své smrti převezen do ordinace profesora Preobraženského a vybrán k experimentu, představuje Klim Grigorjevič Čugunkin – svobodný, bezpartijní alkoholik, souzený za krádeže, který 24. 12. 1924 (v den operace Šarika) dostal v hospodě bodnou ránu nožem do srdce. Poněkud záhadnou postavou je člověk jménem Pjotr Alexandrovič – jistý vlivný pracovník, pacient a dobrý známý profesora Preobraženského.

Postav v novele není mnoho, pro čtenáře tak není těžké se v textu zorientovat.

4.1.4. STRUČNÝ DĚJ

Příběh se odehrává ve 20. letech 20. století v Moskvě. Městem se potuluje zbídačený a hladový pes, kterému nikdo neřekne jinak než Šarik.

Profesor Preobraženskij po dlouhém bádání objeví způsob, jak pomocí transplantace zvířecích žláz s vnitřní sekrecí omladit organismus člověka. Z ulice si domů přivede hladového a opuštěného psa Šarika, kterého podrobí riskantní operaci – transplantaci lidské hypofýzy a mužských pohlavních orgánů. Po třech týdnech Šarikovovi vypadá srst a začíná mluvit. Profesor a jeho společníci se ho snaží vychovávat. Orgány ale byly odebrány z těla zločince Klima Čugunkina, takže jediné, co má s člověkem společného, je jeho podoba. Jinak je zlý, vulgární, agresivní, opíjí se, krade a ničí věci kolem sebe. Po týdnu Šarikov profesorovi předkládá dokument, ze kterého vyplývá, že se stal členem výboru a že má nárok na pokoj v profesorově bytě. Po nějakém čase Šarikov předloží profesorovi potvrzení o tom, že se stává vedoucím pododdělení pro očistu města Moskvy od toulavých zvířat při Moskevských komunálních službách. Po několika dnech si Šarikov přivede domů jistou dámu, kterou si chce nastěhovat do bytu Preobraženského. Další den přináší profesorův pacient udání, které vznesl Šarikov kvůli profesorovým kontrarevolučním řečem. Ten Šarikovovi nařizuje okamžitě odejít z jeho bytu. Poslední kapkou se stává moment, když Šarikov namíří na Bormentala revolver. Profesor si uvědomí, že Šarikova nelze převychovat a obává se, co se stane s Šarikovem, kterého ovlivňuje Švonder. Přiznává si tak svoji chybu – výměna hypofýzy nemá za následek omlazení, ale absolutní polidštění. Díky operaci, při níž mu odeberou lidské orgány, ho změní nazpět v psa.

Po deseti dnech do domu přichází vyšetřovatel s povolením k prohlídce a příkazem k zatčení profesora Preobraženského, doktora Bormentala i služek kvůli obvinění z vraždy P. P. Šarikova. Profesor mu vysvětluje, že šlo o experiment, který ale skončil neúspěchem, protože věda ještě nezná způsob, jak proměnit zvíře v člověka. Vyšetřovatel poté uvidí podivné stvoření, které je napůl člověk, napůl pes, a padá do mdlob. Po dvou měsících se Šarikov opět stává tím hodným psem jako předtím, spokojeně leží na koberci v profesorově pracovně a marně přemýšlí nad tím, proč ho tak strašně bolí hlava a od čeho na ní má jizvu.

4.1.5. STRUKTURA NOVELY

V novele se vyskytují hovorové prvky a vulgarismy, použité pro navození atmosféry. Ty používá především Šarikov. Jeho mluva je hrubá a nespisovná, což pramení z jeho nevzdělanosti. Jako příklad uveďme některé jeho výroky: „*Jen se nepodělejte.*“, „*Můžu si vzít ještě štamprle vodky?*“, „*Dala mi do držky.*“ nebo „*Přece bez žrádla nemůžu bejt.*“. Proti němu stojí postava profesora Preobraženského, jehož řeč je naopak zdvořilá a chování kultivované. Příkladem jsou věty typu: „*Zinočko, dejte mi, prosím vás, ještě kousek ryby.*“, „*Smím vědět, s kým mám tu čest?*“, „*Děkuji Vám, můj milý*“.

Děj novely je chronologický, ve formě vyprávění. Dílo je možné pojmout jako parodii literárního funkčního stylu, protože v něm můžeme spatřit interview, novinářský slogan, odborný styl vědeckých přednášek, styl reklam a také lékařského chorobopisu včetně odborných lékařských termínů. V novele jsou obsažena témata jako politická situace v zemi (proletariát a vláda), společnost, bytové podmínky, nevzdělanost, která jsou aktuální i v dnešní době, jen v jiné podobě. V líčení chaosu a hospodářské krize po revoluci se vyskytuje groteska (ta je zobrazena především v postavě – obrazu – Šarikova, v jeho chování i obleku se zářivou kravatou). Fantastika netvoří základní prvek novely, ale pouze pomocný. Osobitostí Bulgakovových děl je sarkasmus („*Vojenskou knížku si pořídím, ale na frontu mě nikdo nedostane ani heverem.*“) a ironie („*Pánové by opravdu neměli v tomhle počasí chodit bez galoší... mohli by nastydnout, to za první, a za druhé mi tu našlapou... na perské koberce...*“, „*Za první... vy jste žena nebo muž?*“).

Už samotný název novely „*Psí srdce*“ může mít dvojí význam. Buď je dílo pojmenováno čistě podle experimentu na psovi, nebo v sobě toto označení skrývá paradox. Ve druhém případě význam slova „*psí*“ neklade důraz na svůj přímý význam (patřící psovi), ale na přenesený (špatný; např.: psí počasí, psí život).³⁴ Také profesorovo příjmení může být dvojznačné – chytře nás odkazuje k podstatě proměny Krista a také k vnější přeměně, prováděné alchymisty v laboratořích.³⁵

V novele se objevuje vypravěč. Ten popisuje jak samotný experiment, tak i sovětskou realitu. Satiricky pak popisuje tehdejší realie – například: těžký život písařky,

³⁴ JABLOKOV, J.: *Беспокойное «Собачье сердце», или Горькие плоды легкого чтения* [online]. 2010. cit. 2016-03-05. Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/october/2010/3/ia15.html>

³⁵ ARTAMONOV, A.: *Алхимический символизм повести М.Булгакова Собачье сердце* [online]. 2015. cit. 2016-03-19. Dostupné z: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4115&level1=main&level2=articles>

nepoživatelnost krakovského salámu nebo nuzné jídlo ve veřejné jídelně. Pokud se zaměříme na samotnou roli vypravěče, zjistíme, že je v novele nestálá. Děj zprvu vypravuje pes Šarik (vnitřní monolog), poté doktor Bormental (zápisky v deníku), následně profesor, Švonder a v neposlední řadě také Šarikov.

Postava Šarika je vůbec zajímavá hned z několika hledisek. V první kapitole vypráví vnitřním monologem o svém krutém osudu a uvádí první vnější charakteristiku profesora Preobraženského (působí jako z vyšší společnosti, přísný hlas). Z pozice čtenáře cítíme lítost a soucit s opuštěným a zraněným psem. Zároveň nás Šarik dokáže pobavit – například když vymýšlí, jak se profesorovi co nejvíce zalíbit. Pozoruhodné je, že opuštěný pes Šarik je na vyšší úrovni vývoje (přemýšlivý a inteligentní) než opilec Klim Čugunkin. Šarik je vděčný za střechu nad hlavou, je schopný porozumět lidem, vzhlíží k profesorovi a jeho vylomeniny (např. když roztrhá vycpanou sovu) jsou oproti těm Šarikovovým (vytopí byt, pokouše ženu) maličkostmi. Šarikov postupem času odmítá dodržovat pravidla soužití v domě a nechává se strhnout socialistickými myšlenkami. Tehdy v něm můžeme vidět prototyp masového a snadno ovlivnitelného člověka. (Hromadné chování chápeme jako zvláštní typ chování sociálního, jehož specifičnost spočívá v tom, že je vyvoláno působením neobvyklých životních okolností na skupinu jedinců, kteří se ocitli v podmínkách hromadné psychické zátěže. Inteligence takového davu pak klesá, zatímco se zvyšuje jejich tendence a schopnost k uskutečňování činů.³⁶) V aplikaci na novelu *Psí srdce* se tímto označením chápe prostý sovětský občan, pro kterého je typický kolektivismus a socialistický humanismus. Zároveň ho ale provází nejistota a obavy z budoucnosti, a tak se stává snadno ovlivnitelným článkem společnosti. Teprve tehdy začne plně vynikat i Šarikovova zápornost a nebezpečí. Je netolerantní, nekulturní, schopný ohrozit a rozvrátit jakýkoli řád a jakoukoli lidskou kolektivitu. Ve chvíli, kdy si navlékne koženou bundu a začne bojovat za svá práva, se stává reálným nebezpečím pro své okolí. Jediné, co by mohlo ze Šarikova udělat normálního člena společnosti, je vzdělání. O to se snaží profesor i Bormental. Všechny jejich snahy jsou ale zbytečné, protože se do Šarikovovy výchovy připlete předseda domovního výboru Švonder. Profesor si tak musí chtě nechtě položit otázku o zodpovědnosti vůči své profesi a výsledku svého ojedinelého experimentu.

Profesor Preobraženskij se svými experimenty snaží vzdálit od pozemských problémů. Je totiž znechucený, když se do domu nastěhují noví lidé a tím se vymění

³⁶ Psychologie S: *Hromadné chování, masové psychické jevy a procesy* [online]. cit. 2016 -04-01
Dostupné z: http://web.quick.cz/psychologies/hromadne_chovani.htm

i domovní výbor. Co se profesorova životního stylu týče, je věčně sytý, nikoho se nebojí a neostýchá se vyslovit vlastní názor. Preobraženskij je odpůrcem socialismu, který se začíná v porevolučním Rusku upevňovat. Sovětskou vládu odmítá kvůli radikalismu a násilí. Nejdůležitější podle něho není nesmyslný teror, ale vlídnost. Neustálé Šarikovovy nadávky tak na něho působí depresivně a postupně ztrácí nervy. Poté, co Šarikova přeoperují zpět na psa, se profesor zotavuje. Preobraženskij není jen typem „starého buržoazního inteligenta“, kterého je nutné buď převychovat, nebo odstranit, jak se domnívají členové domovního výboru. V jeho charakteristice začínají převažovat prvky hledačství a vědeckého pokroku, který může posunout lidstvo kupředu. Zároveň s sebou nese silný pocit odpovědnosti za objev, jeho výsledky a jejich hodnotu pro lidstvo.

V příběhu se střetávají dva odlišné světy a typy lidí. Na jedné straně stojí profesor, vědec a geniální experimentátor Preobraženskij, který je vůči situaci v roce 1917 kritický (podobně jako Bulgakov). Měl možnost ji prověřit na svém lékařském experimentu – vytvoření „nového člověka“, které ale bylo neúspěšné (profesor spoléhal na evoluci a postupný vývoj, kterého se ale u Šarikova nedočkal). Druhou stranu zastupuje představitel vítězného proletariátu, předseda domovního výboru Švonder. Toho, ačkoli je domovníkem, čistota Kalabuchovského domu nezajímá (prasklé trubky od topení, zpěv ve večerních hodinách) tolik jako revoluční myšlenky.

Vypravěč podává obraz tehdejší reality. Novela slouží i jako varování před tím, co se může stát, když vědecké objevy začnou využívat lidé, jako je právě Švonder. Dílo tak popisuje obecné nebezpečí, skryté v přezírání kultury vztahů mezi lidmi. Profesor se naštěstí postupně dopracuje k poznání o mylnosti svého pokusu a je schopen ho včas zastavit. Nebezpečí je sice zažehnáno, ale výstraha trvá dál.

4.1.6. REAKCE KRITIKY

Mezi kritiky panují velmi často otázky o tom, která z postav je v novele horší – jestli profesor Preobraženskij nebo Šarikov. Už podle jejich charakterů a názorů na politickou situaci v zemi je jasné, který kritik se přiklání k proletářům nebo k antiproletářům.

Často se také hovoří o jistých paralelách mezi Šarikovem a Stalinem, profesorem Preobraženským a Leninem, Bormentalem a Trockým.³⁷ Takový přístup je odůvodněný, protože M. Bulgakov vyjadřoval své kontrarevoluční myšlenky i v jiných dílech, ve kterých odsuzoval snahu bolševiků vyrovnat všechny vrstvy ruské společnosti.

Vyvstává otázka, proč profesor, nespokojený s politickou situací v zemi zůstává, i když by měl díky svému dobrému jménu možnost pracovat v zahraničí. Odpověď je taková, že Bulgakovův profesor je patriot milující svoji zemi. Profesorovi není cizí pojem čest. Hrdě pronáší větu: „*Já jsem moskevský student a ne Šarikov!*“ (ačkoli dnešní ruský občan ji ne vždy pocítí).

Jedním ze znaků Bulgakovových děl je „kolize morálního kompromisu“. V případě *Psího srdce* jde o profesorovo rozhodování o zpětné přeměně z Šaríkova ve psa. To znamená, že zpětná operace není pouze aktem sebeobranu, ale i občanským činem, vykonaným pro záchranu světa od „šarikovštiny“ (či tzv. švonderovců).

Podle literárního kritika J. Jabloкова tak první operace Šaríka odkazuje na změnu společnosti a vlády v roce 1917, kdy operace a revoluce změnily člověka a jeho chování. Druhá (zpětná) operace pak symbolizuje revoluci bolševickou.³⁸

4.1.7. VÝVOJ RECEPCE NOVELY

Revoluce v Rusku však podle M. Bulgakova nebyla výsledkem přirozeného sociálně-ekonomického a duchovního rozvoje společnosti, ale nerozvázným a předčasným experimentem. Nový společenský řád, který vznikl v r. 1917, revoluci a vše, co se dělo kolem budování socialismu, považoval za nebezpečné.³⁹ Podle něho šlo o zásah do přirozeného sledu událostí, jehož následky mohly být katastrofické pro všechny. A právě na toto chtěl M. Bulgakov ve své novele čtenáře upozornit.

Novela *Psí srdce* tak nevypovídá jen o přeměně psa Šaríka, ale i o historii společnosti, která se vyvíjela na základě absurdních a iracionálních zákonů. Jedním z nich jsou například komunální byty, které se tou dobou v SSSR stavěly. Bylo

³⁷ ARTAMONOV, A.: *Алхимический символизм повести М.Булгакова Собачье сердце* [online]. 2015. cit. 2016-03-19. Dostupné z: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4115&level1=main&level2=articles>

³⁸ JABLOKOV, J.: *Беспокойное «Собачье сердце», или Горькие плоды легкого чтения* [online]. 2010. cit. 2016-03-05. Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/october/2010/3/ia15.html>

³⁹ Школьные сочинения по литературе: *Рождественская история на Пречистенке (основные темы повести М. Булгакова «Собачье сердце»)* [online]. cit. 2016-01-28. Dostupné z: <http://www.freesoch.com/sochineniya-po-avtoram/bulgakov-ma/sobache-serdtse/rozhdestvenskaya-istoriya-na-prechistenke-osnovny>

samozřejmě, že představitelé buržoazie nechtěli své pokoje vydávat komunistům. Toto pravidlo Bulgakov ve své novele, mimo jiné, kritizuje. Když se totiž ze psa stane Šarikov, v bytě, kde bydlí profesor se svým služebnictvem a nově i s Šarikovem a Bormentalem, to začíná vypadat právě jako v „komunálce“. Později vidíme i vyvěšené cedule s různými upozorněními, které tehdy byly pro komunální byty typické.

Příběh novely je sice zakončený, ale morálně-filozofické schéma zůstává otevřené – „šarikovci“ žijí dál. Tragická Bulgakovova prognóza se bohužel šířila i později, což se potvrdilo i v 30. až 50. letech během formování stalinismu. Po revoluci se objevilo velké množství lidí typu Šarikova a totalitní systém této skutečnosti ještě víc napomáhal. Těmto lidem se pak podařilo dostat se do všech oblastí života, a tak Rusko zažívá dodnes těžké časy. I podle A. Artamonova zůstává dílo živé dodnes – a sice v době, kdy světová kultura přijala postmoderní „masku“, vzdálila se od svých základů, od svého „srdce“ a člověk, který se cítí být vládcem technokratického světa, se zcela odcizil přírodě.⁴⁰

M. Bulgakov doufal, že po těžkých letech světové i občanské války musí jednou zavládnout klid. V *Pším srdci* je potvrzena naděje, že budoucnost člověka, kultury i života je v lidských rukou a že stejně jako Šarikovo psí srdce bude nakonec zachráněno všechno, co si zaslouží dál žít.⁴¹

M. Bulgakov využil fantastiky k odhalení problémů reálného života, k apelu na lidskou zodpovědnost, která je v dnešním světě tak naléhavá. Snad i proto trvá aktuálnost jeho groteskních próz, která společně s vypravěčským mistrovstvím zaručuje jejich stálou životnost.⁴²

Novela *Psí srdce* zřejmě nebude nejsnazším materiálem pro zfilmování. A to zejména kvůli zobrazení prováděného experimentu, jeho nežádoucího výsledku a štiplavých dobových narážek na tehdejší politickou situaci.

⁴⁰ ARTAMONOV, A.: *Алхимический символизм повести М.Булгакова Собачье сердце* [online]. 2015. cit. 2016-03-19. Dostupné z: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4115&level1=main&level2=articles>

⁴¹ ZADRAŽILOVÁ, M. : *Doslov*

Z knihy: Bulgakov M. – *Psí srdce*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1989, ISBN 80-207-0228-8. (s. 207-221)

⁴² HRALA, M.: *Groteskní výstrahy (doslov)*

Z knihy: Bulgakov, M.: *Novely a povídky*. Odeon, 1990, 405 s., ISBN 80-207-0167-2.

4.2. FILMOVÁ ADAPTACE PSÍ SRDCE (1988)

Filmová adaptace *Psí srdce* byla natočena pouhý rok po zveřejnění stejnojmenné novely od M. Bulgakova. Rovněž jako originální předloha vypovídá tato adaptace o *prvních letech po revoluci*.

Nejen V. Bortko si zvolil novelu *Psí srdce* jako předlohu pro své dílo. Také italský režisér *Alberto Lattuada* (1914–2005) natočil v roce 1975 italsko-německý film *Psí srdce* v délce 113 minut. Jakožto aktivní antifašista se ale musel do konce války skrývat. Ve své pozdější tvorbě se zaměřil na komerčně laděné filmy, často čerpal z úspěšných předloh a nadále se věnoval mapování sociální problematiky. Během své umělecké dráhy získal několik ocenění za jednotlivé filmy a také za celoživotní dílo. Na motivy známé novely vznikla i adaptace divadelní. Režisérem této inscenace je *Valerij Zolotuchin*. Její premiéra se uskutečnila 25. ledna 2006 v Moskevském nezávislém divadle.

Filmovou adaptací *Psí srdce* chce Vladimir Bortko upozornit na rozpory mezi veřejným prohlášením vedení státu a tím, co tehdy lidé viděli ve skutečnosti.⁴³

4.2.1. HLAVNÍ POSTAVY

Všechny postavy, o kterých se dovídáme v novele, mají své zastoupení také v adaptaci. V hlavních rolích se představili: Jevgenij Jevstignějev coby profesor Preobraženskij, Boris Plotnikov jako Ivan Arnoldovič Bormental, Vladimir Tolokonnikov jako Poligraf Poligrafovič Šarikov, Roman Karcev coby Švonder. Dále pak Nina Ruslanova v roli Darji Petrovny Ivanovy a Olga Melichova v roli Zinaidy Prokofjevny Buniny.

Vladimir Tolokonnikov, coby Polygraf Polygrafovič Šarikov, předvádí vynikající herecký výkon. Výrazy v jeho tváři jsou pro diváka snadno pochopitelné, čitelné a neméně důležitý komediální talent v sobě herec taktéž nezapře. V. Bortko se také netají tím, že k získání role V. Tolokonnikovi přispěl i jeho vzhled, přesněji řečeno výška (malý vzrůst) a obličej, který má tak trochu psí pohled.

Herec Jevgenij Jevstignějev zprvu nad přijetím nabídky role profesora Preobraženského váhal. Novelu *Psí srdce* neznal, protože byla dlouhou dobu zakázaná.

⁴³ BORTKO, V.: *Нужна ли России правда? Записки идиота*. Moskva: Algoritm, 2014, 208 s., ISBN 978-5-4438-0597-9. (s. 133)

Jeho žena mu ale radila, aby roli přijal, už jen z toho důvodu, o jak velké dílo ruské klasiky se jedná. Dokonce i V. Bortko jej přijel osobně navštívit a přemluvit, aby roli vzal.

Mezi hlavními postavami jsou od pohledu patrné sociální rozdíly.

V první řadě se jedná o vzdělaného a moudrého profesora Preobraženského. Profesor se řídí zdravým rozumem a svými zkušenostmi. Vlastní sedmipokojový byt, žije společenským životem (má rád kulturu), nosí kvalitní obleky, zlaté řetízkové hodinky a potrpí si na kvalitní jídlo, kterého si každý den dopřává dosyta (kaviár, losos, kvalitní vodka, whisky). Z toho všeho lze usoudit, že je finančně zajištěný.

Druhou stranu zastupuje proletář Švonder, jehož vystupování nepůsobí zdaleka tak vznešeně a vzdělaně jako to profesorovo.

Zvláštní postavu vytváří Šarikov, kterého se Švonder snaží přetáhnout na svoji stranu. Jsme tak svědky Šarikovova politického vývoje, který narůstá do nebezpečných rozměrů. To, co profesora pobuřuje, je fakt, že Šarikov zastává revoluční názory, nejraději by všechno rozdělil všem, profesorovi a Bormentalovi vyčítá, že se chovají jako za carského režimu, nárokuje si obytný prostor v Preobraženského bytě, čím dál víc upozorňuje okolí na svá práva – ale přitom je sám nevzdělaný. Z nejistého člověka se tak postupem času před zraky diváků stává sebevědomý sovětský občan, který se za každou cenu snaží prosadit své názory.

Nejnižší společenské postavení má ve filmu písarka. Mladá žena, která nemá moc peněz a jedinou zábavou je jí biograf, naivně uvěří a naletí Šarikovovi, který jí slíbí lepší podmínky a život v krásném bytě. Profesor jí ale řekne pravdu, poradí jí, aby nevěřila každému, koho potká, a tak zhrzená mladá žena s uplakanou tváří odchází.

4.2.2. REDUKCE A TRANSFORMACE FABULE

Jelikož je novela poměrně krátká, všechny důležité dějové linie mohly být ve filmu zachovány.

Žádnou významnější redukci ve filmu proto nepozorujeme. Zaznamenáváme spíše scény, které se v novele nenacházejí. Žádné z těchto záběrů hlavní děj nijak nepozměňují, naopak napomáhají k podrobnějšímu a přesnějšímu popisu dění. Týká se to například scény ze zasedání, kde je Šarikov veřejně představen přítomným vědcům. Dále scény s odchylem koček nebo moment, kdy se Šarikov dlouze prohlíží v zrcadle.

Opakovaným prvkem jsou záběry ze schůzí domovního výboru, kde lidé jednohlasně zpívají písně a naslouchají proslovům členů domovního výboru, včetně Švondera.

V případě Preobraženského zaznamenáváme jistou transformaci chování. Profesor Vladimira Bortko se oproti tomu v novele liší tím, že má vyhraněnější názory, mluví důrazněji, své myšlenky a nespokojenost dává hlasitě najevo. Můžeme tedy říct, že je politicky agresivnější. Tento přísný přístup má především ke Švonderovi a postupem času i k Šarikovovi. I v případě Švondera došlo k určitému posunu. Herec Roman Karcev (známý především z divadelních představení) dovedl svoji roli do absurdity. Postava Švondera, který se ze svého postu snaží o velké změny, vyznívá spíše komicky, a vytváří tak jakousi parodii na „nového člověka“ dvacátých let.

4.2.3. NARATIVNÍ STAVBA

Úvodní černobílé záběry a do toho se promítající hudba skladatele Vladimira Daškeviče vtahují diváka do děje a připravují ho na to, že se nebude jednat o současný film. V dnešní době se využití černobílého filmu používá k nastínění určité historické epochy.⁴⁴ V tomto případě jde o navození atmosféry dvacátých let minulého století.

Hlavní dějová linie filmu odpovídá původnímu dílu. Jak už jsme zmínili, příběh se odehrává ve 20. letech 20. století v Moskvě. Díky Bormentalovu deníku, podrobně popisujícímu experiment, známe určité časové období, v tomto případě období zdravotního stavu psa Šarika, a to 22. 12. 1924 – 17. 1. 1925. Do zimy roku 1924 uvede diváka úvodní zobrazení vánice (sníh, pochmurné počasí, denní i noční záběry zasněženého města). Tichý vnitřní monolog vyčerpaného psa Šarika, pohled na ulice jeho očima a černo-bílé záběry pořízené ruční kamerou věrně zachycují skutečnost daného okamžiku.

Ve filmu mizí postava vypravěče, což ale průběh děje nijak neovlivňuje. Kompozice filmové adaptace je chronologická a odpovídá skladbě novely. Jednotlivé záběry tak na sebe plynule navazují a divák se může soustředit na samotný děj. Ten je ve filmové adaptaci divákovi zprostředkován dvěma stejně trvajícím díly o celkové délce 131 minut. Jediným záběrem, který by mohl být označen za retrospektivu, je situace, kdy Šarika poprvé uspí, aby mu mohli ošetřit opařený bok – když Šarik upadá do narkózy, vybavuje si chvíli, kdy na něj kuchař vylil vědro s horkou vodou.

⁴⁴ BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K. *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s., ISBN 978-80-7331-217-6.

Jednotlivé monology a dialogy jsou z novely přenesené v téměř nezměněné podobě. Pro navození atmosféry jsou místy (stejně jako v novele) použity hovorové prvky a někdy také vulgarismy. Ty se týkají především Šarikova, který hovoří velmi neslušně. Jeho mluvou a tónem hlasu vyniká v divákových očích Šarikovova hrubost a nevzdělanost.

4.2.4. VIZUÁLNÍ STYL FILMU

Pro převod literárního díla do audiovizuální podoby může režisér využít různé vyjadřovací prostředky, s jejichž pomocí přibližuje dílo divákovi a snaží se u něho vyvolat pocit autentičnosti. Té docílíme nejen typizací prostředí, ale i jinými postupy, kterými se blíže zabývá D. Bordwell.⁴⁵ Ten v souvislosti s výše uvedeným hovoří o důležitosti dokončovacích pracích během natáčení jako: ladění střihu, obrazu, zvuku, realizace zvláštních efektů, vložení hudby, dialogů a titulků, dále pak využití jistých filmových postupů, kterými jsou například: způsob pohybu kamery (včetně filmové interpunkce: stmívané či prolínané scény; velikost záběru a jeho kompozice v podobě detailu, polodetailu, celku,...), barevná kompozice nebo osvětlování. To vše napomáhá k celkovému vyznění filmu.

Ačkoli se původní děj novely odehrává v Moskvě, Vladimir Bortko natočil všechny záběry v místě svého bydliště, tedy v Petrohradě.

Díky práci s kamerou se divákovi nabízí možnost nahlédnout do profesora bytu (ve kterém se odehrává prakticky celý děj) a všimnout si různých detailů jako například umělé sovy na stěně, kterou Šarik tolik nesnáší. Velmi poutavě je zobrazena ordinace a její typicky ostré světlo, které nepříjemně bije do očí. Častým prvkem je také zobrazení hodin. Například během operace je průběžně ukazován čas, který v daný moment hraje důležitou roli. Jak v novele, tak i ve filmu operace trvá 14 minut.

Délka záběrů je zvolená vhodně – divák nemá problém s tím, že by střihy jednotlivých záběrů byly příliš rychlé a nestihl tak danou situaci správně analyzovat.

Tehdejší atmosféru 20. let režisér přibližuje a navozuje tím, že je snímek natočen v černobílé barvě se speciálním filtrem a dvěma reflektory namířenými z boku, což filmu dodává nahnědlý tón. Proto také některé záběry připomínají dokumentární kroniku.

⁴⁵ BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K. *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s., ISBN 978-80-7331-217-6.

Atmosféru doby navozují noviny a různé transparenty s politickou tematikou. Během celého filmu zpívají členové domovního výboru písně o světlé budoucnosti, ačkoli nečiní nic, čím by se jí přiblížili.

Pro skutečnost, kdy se ve filmu promítá divadelní představení nebo jiný film, používáme označení „film ve filmu“. V adaptaci může divák spatřit několik záběrů z představení, které se promítají v biografu. Tento způsob proniknutí jedné reality do druhé byl typický pro kinematografii revolučních let.⁴⁶ V prvním představení se promítá němý film – drama o nevěře. Zde je přítomna Vasněcovová, jejíž výraz ve tváři snímá kamera zblízka. Na scénu, kdy chce žena ze žárlivosti zabít muže, reaguje Vasněcovová pláčem.

Druhým představením je němá groteska o šarvátce tři mužů, kteří následně přes díry ve zdi sledují ženu svádějící muže. Na tomto představení se Vasněcovová směje. Cítí však upřený pohled Bormentala, který sedí hned za ní a spíš než představení ho zajímá právě mladá písarka. Poté ji kus cesty mlčky pronásleduje. Promítaný film je ve skutečnosti propagandistické dílo režiséra Lva Kulešova – *Neobyčejná dobrodružství pana Westa v zemi Bolševiků* z roku 1924. Film vypráví o předsedovi Amerického spolku mladých křesťanů Johnu Westovi, který přijíždí do sovětského Ruska, kde se stává obětí zločinců. V závěru filmu pak policista Westovi ukazuje bolševiky obnovenou Moskvu, a West tak odjíždí se sympatiemi k Sovětskému svazu. Film se vysmívá představám kapitalistů o sovětském Rusku. Osud mladého Sovětského svazu je zachycen ve stylu americké němé komedie. Tento film se považuje za určitý počátek sovětské montážní školy (za ten skutečný se pokládají díla Ejzenštejna), kterou se Kulešov zabýval. Dílo ukazuje, že sovětská režiséri uplatňovali princip montážní školy a přitom dokázali natočit zábavné satiry i napínavá dobrodružství na úrovni hollywoodských filmů⁴⁷.

Ve druhé části filmu se v kině promítá další němá groteska. Hlavní roli vysoce postaveného člověka hraje Šarikov – v tu chvíli můžeme v očích Vasněcovové vidět zmatek, nejistotu a strach.

Vyvstává zde otázka, jakou roli hrají vsuvky němého filmu (typické pro filmy revolučních let) v adaptaci. Jednou z možností může být upozornění na kvalitu dřívější kinematografie. V případě této adaptace se ale spíš jedná o jistý kontrast, který má Kulešovův propagandistický film v Bortkově díle, v němž režisér upozorňuje na rozpory

⁴⁶ Tvkinoradio.ru: *Приемы: Мизанабим или «фильм в фильме»* [online]. cit. 2016-03-19.

Dostupné z: <http://tvkinoradio.ru/article/article4167-priemi-mizanabim-ili-film-v-filme>

⁴⁷ BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K. *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s., ISBN 978-80-7331-217-6. (s. 605-608)

mezi veřejným prohlášením vlády a skutečností v očích prostých občanů tehdejší doby, vyvolat.

4.2.5. ZOBRAZENÍ ABSTRAKTNÍCH PRVKŮ A SYMBOLŮ

Pohled na rozevřené vrzající dveře v samotném úvodu filmu a přijíždějící tramvaj by mohly být symbolem změny, příchodu něčeho nového (Šarik v tu chvíli hovoří o Ministerstvu národního hospodářství). V případě filmu by se mohlo jednat o příchod nového domovního výboru. Poté ulicí přichází i Rudá armáda, zpívající píseň o své neporazitelnosti, o které jsme se v novele nedoslechli. Na konci filmu, kdy je experiment navrácen do původního stavu, se divákovi objevuje ten stejný záběr, pouze v obráceném významu – tramvaj jede opačným směrem, odkud přijížděla, a Rudá armáda znovu kráčí po té stejné ulici, kde už mezitím roztál sníh.

Poté, co Šarikov získá funkci vedoucího, na něm během krátké doby vidíme přeměnu jeho chování i stylu oblékání. Divákovi se naskytne možnost povšimnout si Šarikovovy nové bundy, která je nápadně podobná bundě Švondera. S vývojem jeho myšlenek a názorů souvisí zprvu výrazná, blýskavá a laciná kravata, poté kabát, čapka, uniforma a vše graduje do momentu, kdy vstoupí do bytu Preobraženského v galoších a ani se nevyzuje. Šarikov se tak začíná čím dál více projevovat. Do práce jezdí státním autem, poté chce řídit osud chudé písařky – a to vše se značným pocitem sebevědomí. Když pak kolem sebe nepřestává šířit samé vulgární nadávky a urážky, můžeme vidět poměrně razantní proměnu profesorovy psychiky – je viditelně mnohem víc nervózní, rozčilený, vznětlivý, pobouřený, často obrací oči v sloup. To vše se promítá i do jeho zdravotního stavu (hluboce rozdýchává vyhrocené situace, bere léky, vidíme na něm značnou únavu a zároveň velké zklamání z nezdařeného experimentu).

Zvláštní atmosféru vyvolávají záběry ze schůzí domovního výboru. Na zdech visí různé nápisy, sborově se zpívají písně, které se mohutně rozléhají po celém domě, a záběr na malé dítě je v tomto momentu symbolem „nového člověka“. Proti sborovému zpěvu písní pak stojí profesor, který si své písně zpívá sám, což znamená, že jako jediný obyvatel z celého domu zastává odlišné názory na situaci v zemi.

Významný prvek ve filmu tvoří „dokumenty“. Především pro Švondera a Šarikova představují tu nejdůležitější věc na světě a zároveň významnější, než je sama lidská bytost. Konkrétně pro Šarikova jsou dokumenty symbolem toho, že je člověk. Jsou jakýmsi znakem jeho příslušnosti (v tomto případě příslušnosti k tzv. „švonderovcům“).

Vše dospěje do takové situace, že je v bytě Preobraženského zakázáno vyslovit jméno Polygraf Polygrafovič nahlas. Toto jméno později pro profesora symbolizuje zklamání z nezdařeného pokusu a především zradu Šarikova, který začne zastávat názory druhé strany a obrací se proti svému „stvořiteli“.

V adaptaci se vyskytuje postava z jiného Bulgakovova díla. A sice profesor Persikov (hrdina povídky *Osudná vejce*), kterého si profesor Preobraženskij pozval, aby se přišel podívat na pooperační stav Šarikova.

Podle J. Jablokovy je možné si ve filmu povšimnout jedné scény, která narušuje logiku Bulgakovovy novely.⁴⁸ Po hádce, kdy profesor s Bormentalem řeknou Šarikovovi, že se nemůže považovat za plnohodnotného člověka, neboť se nachází na nejnižším stupni vývoje, režisér nutí Šarikova přijít k zrcadlu a zpytavě se na sebe dívat – tím ale naznačuje, že Šarikov začal uvažovat, což znamená, že se vyvíjí lidským směrem. Tím se sice možná vyvíjel, ale člověkem v pravém slova smyslu nebyl.

4.2.6. KRITIKA FILMOVÉ ADAPTACE

Pokud jde o satirické zobrazení sociálních reforem, V. Bortko podotýká, že on sám není proti revoluci, ale proti ideologickým příživníkům, kteří v ní byli často přítomni.⁴⁹ Poukazuje také na zbytečnost sovětských úřadů a úředníků (tedy na tzv. „švonderovce“).

Kritikové zprvu nevěřili, že se Vladimirovi Bortko podaří zachytit filozofický smysl díla. Zatímco den po uveřejnění byl režisér zavalen kritikou (v zahraničí byla adaptace přijata příznivě), dnes se jedná o uznávanou a vysoce ceněnou klasiku ruské kinematografie.

Režisér se setkává převážně s pozitivními ohlasy, ačkoli je mu někdy vytýkaná až přílišná doslovnost a snaha zakomponovat do filmu co nejvíce textu z původní předlohy. Jeden z předních ruských filmových kritiků Sergej Kudrjavcev o díle řekl: «Всё это позволяет считать экранизацию Владимира Бортко, может быть, самой лучшей

⁴⁸ JABLOKOV, J.: *Беспокойное «Собачье сердце», или Горькие плоды легкого чтения* [online]. 2010. cit. 2016-03-05. Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/october/2010/3/ia15.html>

⁴⁹ RYLJEV, K.: *Тайны фильма Собачье сердце* [online]. 2013. cit. 2016-01-27. Dostupné z: <http://vesti-ukr.com/kultura/29275-tajny-filma-jubiljara-sobache-serdce>

из версий булгаковских произведений, которая точно соответствует замыслу писателя...»⁵⁰.

Jak už jsme uvedli v kapitole Tvorba Vladimira Bortko, režisér získal za film řadu významných ocenění: hlavní cenu na XII. Všeruském filmovém festivalu (Dušanbe) v roce 1989, cenu za režii na XIII. Mezinárodním filmovém festivalu v Bulharsku (1989), cenu „Zolotoj ekran“ (Varšava, 1989), „Cenu Itálie“ na filmovém festivalu v italském městě Perugia (1989) a také Státní ocenění RSFSR (1990). Adaptace je označovaná za jedno z vrcholných děl ruské kinematografie.

Uznávána je zejména jeho schopnost věrně ztvárnit původní *literárnost* textu. Často je tato adaptace označována jako pietní – tedy taková, která vyjadřuje úctu ke slavnému spisovateli, v tomto případě k M. Bulgakovovi (zde se potvrzuje teorie věrnosti, kterou se zabývá L. Česálková).

Samotný režisér si úspěchem nebyl zprvu zcela jistý, ale nebál se riskovat a vyplatilo se. O jeho úspěšnosti svědčí i vysoké hodnocení mnohých filmových databází (např. ČSFD – hodnocení filmu: 80 %). Kritika a diváci si na V. Bortko cení především toho, že se mu podařilo předat hlavní myšlenku spisovatele Bulgakova a celkovou atmosféru díla.

4.2.7. SHRUTÍ

Po skončení perestrojky se začala adaptovat do té doby zakázaná díla, a tak se V. Bortko chopil filmového ztvárnění Bulgakovovy novely *Psí srdce*. Stejně jako v původním díle, adaptace vypovídá o prvních letech po revoluci v roce 1917. Všechny dějové linie původního díla jsou v adaptaci zachovány a dialogy jsou přenesené prakticky v nezměněné podobě. Režisér chce tímto dílem upozornit na rozpory, které tehdy mezi veřejným prohlášením vlády a skutečností v očích obyčejných lidí panovaly. O tomto diváky přesvědčuje politicky agresivnější profesor Preobraženskij a na druhé straně stojící Švonder, jehož obraz v adaptaci vyznívá spíše komicky. Atmosféru tehdejší situace v zemi režisér zobrazuje pomocí vývěsních cedulí s různými nápisy, fronty lidí před obchodem, sešlostí členů domovního výboru a v neposlední řadě díky kvalitním hereckým výkonům. Celkové vyznění pak dotváří barva obrazu. Bez ohledu na to, že

⁵⁰ KUDRJAVCEV, S.: *Историко-революционный трагифарс с элементами фантастики* [online]. 2009. cit. 2015-02-20. Dostupné z: <http://www.kinopoisk.ru/review/938499/>

byla adaptace natočená s odstupem několika let, Vladimirovi Bortko se podařilo zachovat a předat filozofický smysl původního díla.

Ačkoli byla adaptace po svém natočení zavalena kritikou (nutno podotknout, že lidmi typu Švondera), dodnes se těší pozitivním ohlasům a byla několikrát významně oceněna. Adaptace je označována jako pietní.

4.3. HISTORICKÁ NOVELA TARAS BULBA (1835)

Prvním, kdo N. V. Gogola zasvětil do velkolepé kozácké minulosti, byl jeho dědeček, bývalý kozácký hetman a pomocník slavného Bohdana Chmelnického. Gogolova matka, dobrá znalkyně ukrajinského folklóru, pak svému synovi dodávala mnoho národopisného materiálu pro jeho první díla. Novela *Taras Bulba* tak není pouhým příběhem o jednom statečném kozákovi a jeho dvou synech, nýbrž popisem o historii celého kozáctva, jejich boje za pravoslavnou víru a svobodu.

4.3.1. NIKOLAJ VASILJEVIČ GOGOL

Nikolaj Vasiljevič Gogol se narodil 19. března roku 1809 poblíž Mirhorodu. Své mládí strávil u městečka Dikaňky. Své první literární pokusy začínal psát na gymnáziu v Něžině. Vydával také psaný časopis. Po otcově smrti odjel do Petrohradu. Po několika neúspěších v časopise začal psát pod pseudonymem *V. Alov*, ale ani tak se dobré výsledky nedostavily. Zlom nastal až při psaní povídek pro *Vlastenecké listy*. Poté už vyšel první díl slavné knihy: *Večera na chutore bliz Dikaňki* (r. 1831, 2. díl vyšel o rok později). Po jejich dokončení se Gogol věnoval studiu dějepisu, především středověku, historii Ukrajiny a kozáctva.

V roce 1835 vydal knihu *Mirhorod*, která je z větší části pokračováním *Večerů na chutore bliz Dikaňki*. V ní se nachází i hlavní dílo jeho historických studií – mohutná kozácká epopěj *Taras Bulba*. Současně s *Mirhorodem* vydal ještě *Petrohradské povídky* (Arabeski, 1835), které do Gogolovy tvorby přinesly realismus. Na Gogola měl velký vliv Puškin a příznivě na něj zapůsobila i pozitivní kritika Bělinského. Jako dramatik napsal komedie *Revizor* (1836), *Ženitba* (1836) a *Hráči* (1842). Pravděpodobně nejznámějším Gogolovým dílem je román *Mrtvé duše* – ostrá satira na carské Rusko, jeho společnost, podlost a úplatnost. Druhý díl *Mrtvých duší* ještě před uveřejněním

spálil. Gogol patřil mezi první umělce, kteří se veřejně opřeli do ruské společnosti. Sám však jejímu tlaku podlehl. Zemřel 21. února 1852.

Gogola plným právem řadíme mezi nejpřednější autory první poloviny 19. století. Jeho pokrokovosti a objevů nových literárních témat si cenili i sovětští kritikové. Gogol miloval ruský národ. Ve svých dílech se často zamýšlí nad osudem milovaného Ruska.

4.3.2. VZNIK NOVELY

Historická novela *Taras Bulba* vyšla poprvé v roce 1835 ve sbírce *Mirgorod* (česky také jako *Mirhorod*). Ta obsahuje čtyři povídky. Kniha dostala svůj název podle malého ukrajinského městečka Mirgorod (ukrajinsky Myrhorod) a jeho blízkého okolí, kde se příběhy odehrávají. V roce 1842 vyšla druhá verze této knihy (dnes publikovaná), která obsahuje několik zásadních změn a doplnění. Základní rozdíl spočívá ve značném obohacení historického podkladu příběhu a tzv. *bytu* (životní podmínky, běžný život lidí). Gogol více rozpracoval charakteristiku vzniku kozáctva, záporožského vojska, zákonů a obyčejů Síče. Podrobněji jsou také popsány Andrijovy milostné prožitky a těžká situace, vyvolaná nečekanou změnou. Stručné vyprávění o osadě Dubno je více rozepsáno a vylíčeny jsou také bitvy a hrdinské skutky kozáků. Změně podlehl i obraz Tarase Bulby. Zatímco v první verzi byl prezentován jako velký milovník nájездů a nepokojů, ve druhé verzi je spíše člověkem neklidným, který bojuje za svobodu svého národa a sám sebe považuje za ochránce pravoslaví.

Sám Gogol označil novelu za pokračování svého úspěšného dvoudílného cyklu povídek a pohádek z Ukrajiny *Večera na chutore bliz Dinaňki*. Příběh vypráví o kozákovi Tarasovi Bulbovi a jeho dvou synech Andrijovi a Ostapovi, kteří se společně vydávají na cestu do Záporožské Síče (v současnosti na území Ukrajiny), kde se připojují k dalším kozákům, odkud vyjíždí do boje proti polské šlechtě.

Novela *Taras Bulba* předcházelo Gogolovo podrobné studium různých historických zdrojů (např. «*Описание Украины*» Боплана, «*Историю о казаках запорожских*» Мышецкого). V těchto a podobných zdrojích mu ale chyběly detaily z každodenního života a skutečné pochopení dřívější doby. Nejdůležitějšími zdroji tak pro Gogola byl folklór, přesněji řečeno národní ukrajinské písně, především ty historické, dále hrdinské byliny a pohádky o bohatýrech. Námět čerpá z ukrajinských dějin 16. – 17. století, kdy byl ukrajinský lid nucen bránit svoji svobodu nejen proti polské šlechtě, ale i proti krutým Tatarům.

Dílo můžeme zařadit do tzv. hnutí romantického nacionalismu v literatuře, které vzniklo ze spojení romantických ideálů a historických národních témat (nacionalismus, antisemitismus, negativní vztah k Polákům).

4.3.3. HISTORIE KOZÁCTVA

Aby se čtenář v díle dobře orientoval, měl by znát alespoň několik informací o *kozácích a jejich životě*. Samotné slovo je tatarského původu („kazak“) a označuje „svobodného válečníka“ nebo „banditu“. To vysvětluje i samotný původ kozáků. V 15. století utíkali poddaní z vnitrozemí do tehdejších okrajových končin ruské říše, především k oblastem Donu a Dněpru, kde se usídlili. Aby získali svá práva, hlídali Rusko proti krymským Tatarům, Turkům a Polákům. Dějiny kozáctva jsou plné bojů. Jejich život byl divoký, ale zároveň přísný.

Opevněnému centru ukrajinského kozáctva, založenému v 16. století na lesnatých ostrovech veletoku Dněpru za jeho peřejemi neboli prahy (odtud jméno Záporoží), se říkalo *Sič* (nebo *Seč*) – od slovesa *sekat* / vysekané místo. To se po určitém čase stěhovalo na jiné místo. V *Siči*, jak se v novele uvádí, se rodí ti nejlepší bojovníci za svobodu. Výmluvný je následující úryvek: „...*To je hnízdo, z něhož vylétají všichni ti kozáci, hrdí a silní jako lvi! Tak odtud tedy se rozlévá svoboda a kozáctvo po celé Ukrajině!*“. Nejstarší byla *Sič Chortycká* (podle ostrova, na kterém byla daná *Sič* postavena), na níž se odehrává i *Taras Bulba*.⁵¹ Hlavou kozáctva byl *hetman*, *Siči* velel *košový ataman* (koš – původně opevněné místo, které se stalo částí *Siče*). Kozáci tvořili pluky neboli *kureně* (kureně pochází z ruského slova *kouřit*, původně se jednalo o společné ohniště).

I přes svůj nezřízený způsob života kozáci dodržují některé tradice. Příkladem může být věta, kterou Taras pronese před odjezdem z domova: „*Nyní podle křesťanského obyčeje musíme si všichni před cestou na chvíli sednout.*“. Kozáci jsou pravoslavní křesťané. Typické je pro ně hluboké vlastenectví, schopnost podřizovat se většině a pocit odpovědnosti ke spolubojovníkům stavět nad rodinu. V době míru jsou kozáci neorganizovaní a neukáznění. V bojích (kdy proti sobě stojí dvě síly – prostí kozáci a polská šlechta) se ale stávají mohutnou organizovanou silou, jež bojuje a hrdě umírá za svoji víru, vlast a svobodu. Tato síla je v novele ztělesněna v postavách Tarase Bulby,

⁵¹ GOGOL, N. V.: *Výbor z díla I.*, Praha: Nakladatelství Svoboda, 1949, 510 s.

jeho synů a ostatních kozáků. Nejen oni, ale i celý národ povstává a chce se mstít za výsměch svým právům, za tupení víry a posvátných obyčejů, za útisk, potupnou vládu Židů nad křesťany, zkrátka za vše, co od dávných časů hromadilo jejich nenávisť.

4.3.4. HLAVNÍ POSTAVY

Hlavními hrdiny novely jsou *Taras Bulba* a jeho dva synové, *Ostap* a *Andrij*. Všichni tři jsou příslušníci záporožského kozáctva sídlícího na Síči. Stejně jako i ostatním kozákům je jim vlastní silné náboženské cítění (jsou pravoslavní křesťané), schopnost podřizovat se většině a své spolubojovníky upřednostňovat před rodinou (toho ale není schopen syn Andrij).

Mezi další hlavní postavy patří vychytralý Žid Jankel, krásná Polka (dcera polského šlechtice a vojvody z Dubna) a Tarasova žena.

Novela nepředstavuje čtenáři jen postavu Tarase Bulby, ale celý národ a jeho utváření.

4.3.5. STRUČNÝ DĚJ

Nehledě na prohlášení autora o tom, že se Taras Bulba narodil v 15. století, se události knihy odehrávají v první polovině 17. století (za vlády Vladislava IV., 1632–1648), kterému odpovídá i Tarasova vášeň pro kouření (Evropané objevili tabák na konci 15. století, ale rozšířen byl až ve století 17.). Velkou roli v dlouholetém zápase Ukrajinců o svržení polské nadvlády, v zápase, v němž šel konfesijní boj (pravoslavní proti katolictví) ruku v ruce s bojem sociálním (lid proti magnátům), hrála Unie (Ukrajina). Vítězně pro Ukrajince ukončil tento souboj Bohdan Chmelnický, díky němuž se Ukrajina v roce 1654 natrvalo připojila k Ruské říši.

Ostap a Andrij se ze studií na akademii v Kyjevě vrací domů. I přes nárek matky se se svým otcem Tarasem vydávají na cestu do slavné Záporožské Síče, aby okusili bojovný život kozáků. Taras se brzy postará o vyhnání židovských obchodníků ze Síče, což má být odplata za spolupráci s Poláky a vyzvědačství. Poté se kozáci vydávají na výpravu na polské území. Dorazí k Dubnu, jehož hradby obklíčí, a tak zdejší obyvatelé města, zcela závislí na dovozu potravin z okolních vesnic, začínají trpět a umírat hladem. Jednou v noci přijde za Andrijem tatarská žena, která ho dovede

ke skrytému tajnému tunelu, jež vede do kláštera uvnitř obleženého města. Když tam Andrij uvidí svoji dávnou lásku, rozhodne se opustit své kořeny i vlastní rodinu.

Mezitím několik rot polských vojáků zabije nebo zajme skupinu opilých kozáků. Taras se dozví o zradě svého syna Andrije od Žida Jankela. Během bitvy pak spatří Andrije na koni, oblečeného do polské uniformy. Spolu se svými muži se mu ho podaří odlákat do lesa. Taras mu přikáže slézt z koně a chladnokrevně ho kvůli jeho zradě zavraždí. Andrij před svou smrtí potichu opakuje pouze jediné slovo – jméno své milé. Ostap je zajat Poláky a Taras vážně raněn. Po uzdravení ho Žid Jankel veze do Varšavy, kde je Ostap uvězněn. Tam je Taras svědkem popravu svého syna. Ostap ze sebe během mučení, jako pravý kozák, nevydá ani hlásku, ani když je lámán kolem. Až když pocítuje svůj konec, zvolá: „*Slyšíš mě, otče?*“, načež Taras odpoví: „*Slyším.*“.

Taras poté vyjíždí společně s dalšími kozáky do bojů, aby se mstil za svého syna. Nakonec jsou však v ruinách pevnosti na Dněstru obklíčeni. Tarasovi se podaří se skupinou svých věrných uniknout, ale při útěku mu vypadne dýmka. Zastaví se a vrací se pro ni. Poté, co ji začne hledat, je chycen. Poláci Tarase upálí. Jako pravý kozák Taras ještě na své muže stihne zavolat, aby pokračovali v boji. Jeho poslední slova jsou: „*Počkejte, však přijde čas, nadejde den, kdy poznáte, co to je pravoslavná ruská víra! Už teď to tuší dalecí i blízcí národové, ze země ruské povstane car a nebude síly na světě, která by se mu nepokořila!*“ A tak, i navzdory porážce a kruté smrti, se nepřítelům nepodaří přemoci jeho bojovnou ruskou duši.

4.3.6. STRUKTURA NOVELY

Taras Bulba je Gogolova nejdelší novela. Dílo je charakteristické tím, že povahy postav nejsou nijak zveličené nebo groteskní, jak tomu bylo v Gogolových pozdějších dílech. Novela je psaná lidovým jazykem. V překladu novely z roku 1950, který vytvořil překladatel Petr Kříčka, si můžeme povšimnout označení místních reálií (především co se dobových oděvů týče – např.: *kaftan* / mužský plášť, *jepanča* / široký plášť) a několika ponechaných, nepřeložených výrazů (z ukrajinského jazyka), například *baťko* (otec) či *molodci* (hrdinové, pašáci). Poláci jsou pak v díle označováni také jako *Laši* nebo *ksjondzi*. Všechna tato slova a označení dotváří celkové vyznění díla, které klade důraz na tradice a realie Ukrajiny.

Novela *Taras Bulba* obsahuje 12 kapitol, z nichž každá ohraničuje jistý sled událostí (určitou část příběhu). Ke každé kapitole jsou na konci knihy přehledně popsány

vysvětlivky jednotlivých výrazů, především reálií, které čtenářům pomohou k lepší orientaci v textu a pochopení obsahu. V díle jsou obsažena témata jako boj za svobodu, náboženství (pravoslavné křesťanství), život kozáků a vlastenectví. Při podrobnějším zkoumání této novely zjistíme (a studie to potvrzují), že historický prvek není v novele tolik důležitý jako duch doby a psychologická pravda o příběhu. Přesněji řečeno to, že se v novele projevuje silný patriotismus, filozofie svobody a boj za pravoslavnou víru. S dílem úzce souvisí také známý pojem „ruská duše“. Děj novely je chronologický. Zajímavá je pozice vypravěče, který často odkazuje k dějinám, letopisům a důležitým historickým událostem. Příkladem může být odkaz k dějinám: *Je již z dějepisu známo všem, jak jejich (kozáků) věčný zápas a neklidný život zachránil Evropu před nezkrotnými nájezdy, které hrozily vyvrátit ji z kořenů.* Vypravěč kozáky přímo opěvuje, a to především jejich sílu, věčnou připravenost a odhodlanost k boji. Velmi často se také nechává unést malebnou přírodou, kterou se snaží čtenáři přiblížit do nejmenších detailů.

Osud Tarase Bulby se rozvíjí na pozadí historických událostí – bojů Záparožské Síče proti polské šlechtě, Turkům a Tatarům.

Taras ke své ženě nechová nijak hluboký cit. Nelíbí se mu její něžný vztah k synům. Jako kozák se se svými dvěma chlapci vydává na cestu, aby jim dal příležitost zapojit se do bojů, protože kozák není mužem a nežení se, dokud někdy nebojoval. Má radost, když pak před očima vidí, jak se z jeho hochů stávají silní muži. Především na Ostapovi nelze přehlédnout příznaky budoucího vojevůdce. Když se pak Taras dozví o Andrijově zradě, prokleje den, kdy zplodil svého mladšího syna, a zapřísáhne se pomstít Polce, kvůli které Andrij kozáky opustil. Taras je v novele popsán jako těžký, tlustý člověk, tvrdohlavý, udatný, který má v sobě ohromnou sílu, a to nejen fyzickou. Na své syny má velký vliv. Ačkoli Taras Bulba neuznává veškerou učenost a považuje ji za zbytečnou, protože nemá praktického využití v životě, vzdělání pro své děti pokládá za nezbytné. Taras nemá rád prázdny život, vždy touží po nějakých činech. Je zkrátka stvořen pro neklid války. Jeho přednost tkví i v síle každého jeho vyřčeného slova, které ostatní povzbudí a dodá jim na odvaze. Svými názory dovede ovlivnit lidi ve svém okolí a strhnout je k zamýšleným plánům. Jeho slova, která vždy dokázala kozáky vyburcovat k boji, byla typu: *„Mají snad židé mít v nájmu křesťanské chrámy? Mají snad ksjondzi do svých vozů zapřahat pravoslavné křesťany? Jak! Máme snad připustit, aby proklatí kacíři takto mučili ruskou zem?“*. Když se ale Ostap ocitne v zajetí, Taras se rázem změní – zesmutní, pláče, vzpomíná, přemýšlí. Doufá v záchranu svého syna a je pro ni ochotný vzdát se všeho majetku, který má. Poprvé v životě se cítí být slab.

Postupně tedy zjišťujeme, že postava Tarase Bulby není zcela jednoznačná. Na jednu stranu se jedná o kladného hrdinu, jehož činy se řídí kodexem rytířské cti a který tvoří nedílnou součást kozáctva. Bojuje a umírá za zájmy ruské země a pravoslavné víry. Má v sobě myšlenku bratrství, která spojuje lid. Na druhou stranu fakt, že zabije vlastního syna, jeho dobré pověsti příliš nepřidá. Jsou mu vlastní vlastnosti jako krutost a lstivost, které byly typické pro 15. – 17. století.

Tarasův syn Ostap má v sobě pravého nebojácného kozáckého ducha, díky kterému se později stane velitelem Umaňců. Dvaadvacetiletý starší syn Tarase Bulby se nerad ohlíží do minulosti. O jeho bojovné povaze nás hned v úvodu přesvědčí věta, kterou (i když žertovně) pronese při setkání s otcem: „*Tak, i když jsi můj táta, Bůh ví, že tě zmlátím, budeš-li se smát.*“. Na popravišti, když jsou jeho poslední minuty života sečteny, ze sebe nevydá ani hlásku, jen aby nedal před bezbožnými kacíři najevo bolest, kterou musel během mučení prožít. Jediné, co ho upřímně přiměje svésit hlavu, jsou slzy jeho ubohé matky.

Andrij je pravý opak Ostapa. Oproti svému staršímu bratrovi má více romantické rysy a je citlivější. Také se lépe učí. Na rozdíl od svého bratra je Andrij vynalézavější a dovede se tak vyhnout případnému trestu. I on touží po činech, ale jeho duše je přístupná i jiným citům – lásce. Před svým okolím však tuto skutečnost tají, protože v tehdejší době bylo pro kozáka, který ještě nebyl v bitvě, hanbou a nectí myslet na ženu, ba dokonce na lásku. V době, kdy se nebojovalo se Andrijovi stýskalo. Když pak znovu spatří krásnou Polku, do které se během pobytu v Kyjevě zamiloval, cit rázem přehluší jeho dosavadní drsný vojenský život. Když se Andrij, který už bojuje za druhou stranu, poprvé setká se svým otcem, z hrdého bojovníka ve zlatém brnění se rázem stane znovu ten malý chlapec, který přijel domů ze studií. Poslušně jako malé dítě sleze na příkaz otce z koně a během Tarasovy řeči zarytě upírá oči k zemi, jako by cítil stud a byl se dobře vědom toho, co udělal.

Vražda syna Andrije je tak motivovaná zradou k ruské zemi a pravoslavné víře. Slovy Tarase: „*Takže zradit? Zradit víru? Zradit své blízké?(...) Já jsem tě zplodil a já tě také zabiju!*“ Gogol, podle slov A. Galkina⁵², přehodnocuje biblický motiv obětování Abraháma – Bůh Andrije (obětní beránek Izák) nezachrání, ale Taras Bulba (starozákonní Abrahám) přinese pravoslavné víře jeho oběť. Opakem Andrije je Ostap,

⁵² GALKIN, A. B.: *Тарас Бульба. Литературные герои.* — Академик [online]. 2009. cit. 2015-12-15. Dostupné z: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/litheroes/591/%D0%A2%D0%90%D0%A0%D0%90%D0%A1>

který je za svoji víru ukřižován, podobně jako Kristus. Znamená to tedy, že jednota epického obrazu Tarase Bulby se rozdvouje v obrazech jeho dvou synů. Obraz Ostapa vyjadřuje základní myšlenku o nerozlučném spojení s kozáky, věrnost rytířské cti a vlasti. Obraz Andrije zosobňuje představu odpadnutí, odloučení lidí, odtržení od všeho – kolektivu, národa, Boha - , což je podle Gogola charakteristické pro evropskou civilizaci (tato kritika je zmíněna také v *Petrohradských pověstech* a *Mrtvých duších*). Veškeré zlo v životě napraví, podle Gogolova názoru, křesťanská výchova.⁵³ Tu spisovatel považuje za nejčestnější úkol literatury.

4.3.7. VÝVOJ RECEPCE NOVELY

Gogol v novele zdůrazňuje demokratický ráz kozáckých válek, Záporožské Síče a její organizace, přičemž tak trochu idealizuje její demokratický řád.⁵⁴ To vyjadřuje například úryvek o volbě nového atamana, kde je výrazně vylíčena vůle a přání kozáků rozhodovat o základních problémech života.

Novela byla napsána krátce po polském Listopadovém povstání z roku 1830, jako kontraproduktivní propaganda na agitaci ukrajinských povstalců.⁵⁵ První publikace knihy z roku 1835 byla přepracována. Samotný Nikolaj I. do ní vepsal některé úpravy. Gogol ze změny nebyl nadšený, ale dostal za ni zapláceno. Dílo se tak stalo ještě více proruské. Až druhá publikace knihy vyjadřuje skutečně to, o čem chtěl Gogol psát.

V letech 1902–1909 (50 let od Gogolova úmrtí) se dílo potýkalo s kritikou z řad liberálů a buržoazie. Zdůrazňovali především romantičnost a přehnanost Gogolových obrazů. Odmítali ale přijmout realistické tendence a neposuzovali novelu jako hrdinský epos.

Před II. světovou válkou, kdy stát mobilizoval všechny své síly k boji, získávala hluboce vlastenecká díla ruské literární klasiky nový význam. Sloužila jako motivující prvek. Mezi taková díla patří i novela Taras Bulba, ve které se kozáci hrdě a neúnavně bijí za svoji svobodu, tradice a víru. Podobně tomu bylo i v období SSSR.

Stručně řečeno, novela Taras Bulba v sobě vždy skrývala hluboký patriotismus a odhodlání k boji za svobodu, tradice, lid a víru. Od jejího vzniku jsou po celou dobu

⁵³ SATO, V. a autorský kolektiv: Přehled ruské literatury. Od nejstarších dob po dnešek. Praha: Lidové nakladatelství, 1973, 300 s.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ KRALJUK, P.: *Бортковський «Тарас Бульба»: народність, православие, самодержавие* [online]. 2009. cit. 2016-03-15. Dostupné z: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/bortkovskiy-taras-bulba-narodnost-pravoslavie-samoderzhavie>

tato témata oslavována. Proto je dílo dodnes vysoce ceněno. Zároveň je třeba si uvědomit, že Tarasovou smrtí boj nekončí. Kozáci se vrátí jako vítězové, takže Tarasova smrt není zbytečná. V této víře v nesmrtelnost lidu tkví životnost a optimismus Gogolova díla.

4.3.8. KRITIKA NOVELY

Někteří literární kritici Gogolovi vytýkali nehistoričnost příběhu, nadměrné připisování hrdinství kozáctvu, nedostatek historického kontextu. Velkou nelibost vyvolala novela mezi polskou inteligencí. Poláci byli pobouřeni tím, že je polský národ představen jako agresivní, krutý a krvežíznivý. Novela je také kritizovaná za antisemitismus.

P. Kraljuk se domnívá, že dílo v sobě neukrývá jen ideologický a duchovní charakter, ale také ještě „skrytý“, který tají i jakési zakódované Gogolovo poslání.⁵⁶ To se podle jeho slov týká jistých nesrovnalostí – například toho, že se děj novely odehrává v 15. století, kdy ještě neexistovala ani Síč, a kozáci si připomínají některé slavné vůdce kozáků (Ostrjanin, Gunja, Nalivajko). Tito všichni ale byli osobnostmi 17. století. V novele se dále hovoří o polském městě Dubno. To ale v 17. století patřilo ukrajinským pravoslavným pánům Ostrožským. Právě v těchto nesrovnalostech se ukrývá ono skryté Gogolovo poslání, jímž podle P. Kraljuka instinktivně odporoval doporučenému textu a zaujatosti vůči Polsku (Gogol měl totiž i polské kořeny a jeho druhé příjmení bylo Janovsky).

G. A. Gukovskij ve své práci *Gogolův realismus* (1959) uvádí, že významným tématem v díle Taras Bulba je popis Síče – jejich zvyků, způsobu volby košového, společných rad (ačkoli demokracie v Síči je spisovatelem idealizovaná). Podle jeho názoru je hlavním hrdinou novely Síč – jako kolektiv. Gukovskij vyvozuje, že hlavní smysl novely není záležitostí historického ideálu minulosti, ale občanského ideálu tehdejší doby.

Bělinskij o novele prohlásil, že *Taras Bulba* je: „Kouzelná epopej (...) obraz (...), jenž je hoden Homéra.“⁵⁷ Dílo sice není historicky zcela přesné a romantické prvky

⁵⁶ KRALJUK, P.: *Бортковский «Тарас Бульба»: народность, православие, самодержавие* [online]. 2009. cit. 2016-03-15. Dostupné z: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/bortkovskiy-taras-bulba-narodnost-pravoslavie-samoderzhavie>

⁵⁷ GOGOL, N. V.: *Výbor z díla I.*, Praha: Nakladatelství Svoboda, 1949, 510 s.

nejsou až tak časté, nicméně podle jeho slov jde v novele především o to, aby byl podán obraz hrdinů a bojovníků, kteří si šli za svými sny.

Filmový režisér V. Bortko uvádí, že Gogolovi kozáci měli duši samurajů a řídili se jejich zákonem, a sice: „cesta válečníka je cestou ke smrti“. Jejich snem bylo stát se slavným bojovníkem, zemřít jako hrdina (proto, aby o nich věděl celý svět). Tohle byla jejich filozofie, jejich myšlení, které je dnes, v humanistické době, pro nás nepochopitelné. A to je třeba si u tohoto díla uvědomit.⁵⁸ Země, o které kozáci mluví, není jen stát, ale i duchovní pojem. Jedná se o Svatou Rus.

Z výše uvedených informací lze učinit závěr, že ačkoli novela *Taras Bulba* vyvolává mezi literárními kritiky řadu diskuzí, pro všechny národy ruské vlasti je znamením vlasteneckých myšlenek, které budou žít věčně. Také proto je jistě velmi zajímavým a lákavým materiálem k filmovému zpracování. Výzvou pro režiséra pak budou masové bitevní scény a to, jak si poradí s pozicí vypravěče, který v novele hraje poměrně důležitou roli, co se popisu historických momentů a četných dodatků ohledně života kozáků týče.

4.4. FILMOVÁ ADAPTACE TARAS BULBA (2009)

Když V. Bortko v dětství četl *Tarase Bulbu* poprvé, dílo ho nijak neoslovilo. Až později, ve zralejším věku, ho pochopil a zjistil, že se jedná o jedno z nejlepších děl světové literatury. V. Bortko se domnívá, že když národ prožívá těžké časy, chce si připomenout své dávné předky, kteří poukazovali na to, jak se chovat k životu a milovat svoji vlast. Tato myšlenka je podle něj důležitá zvláště pro Ukrajinu a Rusko.

V. Bortko chtěl z novely vytvořit co nejrealističtější historický film a jeho druhým úkolem, nebo spíše přáním, je spojení slovanských národů.

Z níže uvedeného výčtu filmových i hudebních adaptací novely lze soudit, že *Taras Bulba* jistě nepatří mezi méně známá díla slavného spisovatele. Pro větší přehlednost si v chronologickém pořadí uvedme některé z nich:

Filmová adaptace

- „Taras Bulba“ (1909) – první zkušenost filmové adaptace, ruský němý film režiséra Alexandra Drankova.

⁵⁸ BORTKO, V.: *Мне не стыдно быть патриотом*. Moskva: Knižnij mir, 2015, 320 s., ISBN 978-5-8041-0773-5 (s. 57)

- „Taras Bulba“ (1924) – německý film, natočený ruským režisérem Alexejem Granovským.
- „Tarass Boulba“ (1936) – francouzský film.
- „The Rebel Son“ (1938) – anglický film.
- „Taras Bulba“ (1962) – nejznámější zahraniční filmová adaptace, americký film.
- „Taras Bulba, il cosacco“ (1963) – italský film.
- „Taras Bulba“ (1987) – český televizní film.
- „Vzpomínka na Tarase Bulbu“ («Дума о Тарасе Бульбе», 2009) – ukrajinská televizní umělecká adaptace.
- „*Taras Bulba*“ (2009) – umělecká filmová adaptace, natočená ruským režisérem V. V. Bortko v roce 2008.

Hudební adaptace

- „Taras Bulba“ (okolo roku 1860, neuskutečnila se) – opera ruského skladatele N. Afanasjeva.
- „Taras Bulba“ – opera na motivy novely, vytvořená roku 1890 ukrajinským skladatelem N. V. Lysenko.
- „Taras Bulba“ – první představení v r. 1887 ve Velkém divadle, V. Kašperov.
- „Taras Bulba“ – symfonická báseň na motivy novely, vytvořená v letech 1915–1918 českým skladatelem Leošem Janáčkem.
- „Taras Bulba“ – balet V. P. Solovjova-Sedova.
- „Obležení Dubna“ («Осада Дубно») – P. Sokalskij.

Historický film *Taras Bulba* natočil V. Bortko v roce 2008 podle stejnojmenné pověsti N. V. Gogola. Film v celkové délce 127 minut a s rozpočtem 516 000 000 rublů (25 milionů dolarů) vznikl na objednávku televizní stanice „Rossija“ za podpory filmového studia „Ark film“ (Арк фильм).

Před premiérou filmu *Taras Bulba* panovala na straně Ruska i Ukrajiny mírná nervozita. Vztahy mezi těmito státy jsou napjaté a čekalo se, jak se tohoto díla chopí režisér, který nemá rád kompromisy a vždy řekne na rovinu to, co si opravdu myslí. Premiéra filmu se uskutečnila 2. dubna 2009, den po 200. výročí narození N. V. Gogola. Od 2. dubna do 9. května 2009 vidělo v kinech států SNS film 3 737 647 diváků.

Některé statistiky nezahrnují kina na Ukrajině. To proto, že kyjevská vláda 22. 12. 2014 zakázala distribuci některých filmů, mezi nimiž byla i filmová adaptace

Vladimira Bortko *Taras Bulba*. Podle vyjádření „*Goskino Ukrajina*“ film zkresluje a diskriminuje historické události a myšlenky ukrajinského národa. Vládě se nelíbil především jeho závěrečný monolog a dílo podle nich působí „antiukrajinsky“. ⁵⁹ Tato událost bude mít jistě co do činění s politickou situací a napjatými vztahy mezi Ruskem a Ukrajinou. Vladimir Bortko na to reagoval slovy, že neuveřejněním tohoto filmu ve své zemi vlastně zakazují autora původního díla – Nikolaje Vasiljeviče Gogola. ⁶⁰

Hned první výtkou k filmu *Taras Bulba* bylo, že si V. Bortko vybral druhé vydání knihy a ne první. Filmová adaptace *Taras Bulba* tak nezůstala bez povšimnutí ruských a především ukrajinských kritiků, politiků a novinářů, kteří se nebáli veřejně vyslovit své názory. Film totiž vznikl v době, kdy vztahy mezi Ruskem a Ukrajinou nebyly (a dosud nejsou) nejlepší. V díle se mluví o hrdinství, hrdosti a vojenské ctnosti. Menší váha (ačkoli i tak důležitá) se připisuje tomu, jak úspěšně či neúspěšně válečníci bojovali. Podle V. Bortko nejsou ve filmu tolik důležité politické složky (i N. V. Gogol se jim úspěšně vyhýbal), jako ty umělecké.

4.4.1. HLAVNÍ POSTAVY

Je již obecně známo, že si V. Bortko velmi pečlivě vybírá, které umělce do svého filmu obsadí. Snaží se o to, aby se herec typově (tedy nejen vzhledem, ale i svojí osobností) co nejvíce podobal své budoucí roli. Například herce Bogdana Stupku si V. Bortko vybral především kvůli jeho osobnosti. Byl si jistý, že nikdo jiný nedokáže předat řeč a právě osobnost Tarase Bulby (který je duší svého národa) na obrazovku tak, aby od něho divák po celou dobu nemohl odtrhnout zrak.

V hlavních rolích se dále představili: Igor Petrenko – Andrij, Vladimir Vdovičenkov – Ostap, Magdalena Melcaž – Elžbeta Mazoveckaja (Polka), Ljubomiras Laucjavičjus – Vojvoda Mazoveckij, Ada Rogovceva – žena Tarase Bulby a Sergej Drejden – Jankel.

Ani v tomto případě se režisér při obsazování rolí nemýlil. Bogdan Stupka a Igor Petrenko získali za své role nejedno významné ocenění a nesmazatelně se tak zapsali do dějin kinematografie.

⁵⁹ SKABJEJEVA, O.: *Киев объявил Гоголя "ватником" и запретил Тараса Бульбу* [online]. 2014. cit. 2016-03-14. Dostupné z: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=2223004>

⁶⁰ Mnenije Rossii: *Украинцы запретили Тараса Бульбу* [online]. 2014. cit. 2015-10-28. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PQ4f5I9qoXA>

4.4.2. REDUKCE A TRANSFORMACE FABULE

V. Bortko přenesl obsah novely do jednodílného filmu, ve kterém je zachována hlavní dějová linie, z níž žádné zásadní momenty nejsou vynechány.

Scény, které V. Bortko zredukoval, jsou následující:

- Vynechaný popis a cesta klášterním kostelem, světlem ozářený oltář, zvuk varhan a Andrijův podiv jeho hře.
- Režisér nezobrazuje bitvu s Turky.
- Ostap se u vraždy Andrije neobjevuje.
- Chybí scéna, kdy se Taras pokouší dostat do vězení za svým synem.
- Vynechaná scéna s Mikulášem Potockým, který se zavázal, že kozákům vrátí všechna dřívější práva a výsady.

Oproti původnímu literárnímu dílu si ve filmu může pozorný divák povšimnout několika rozdílů, které ale hlavní dějovou linii nijak nenarušují a nemění ani celkové vyznění díla.

- Bystrému divákovi neunikne fakt, že zatímco v novele N. Gogola neznáme jméno krásné Polky, do níž se Andrij zamiluje, ve filmu se dívka jmenuje Elžběta. V. Bortko chtěl tímto divákům zřejmě blíže představit dívku, která jak v novele, tak i ve filmu hraje důležitou roli a neoslovovat ji pouze (poněkud neosobně) její národností. Co se této postavy týče, je zde patrný ještě jeden rozdíl – v díle Gogola neznáme další osud mladé šlechtičny, proto ve filmu nevíme o chystané svatbě, o těhotenství, ani o narozeném dítěti (Andrijově synovi) a úmrtí Polky po porodu. Víme jen, že Andrijovi přináší smrt, a to nejen fyzickou, ale i duchovní, a sice smrt duše. V. Bortko se k tomuto faktu vyjadřuje slovy, že dítě je zde zobrazeno jako následek lásky Andrije a Polky (tedy něco, co i po jejich smrti přetrvává a bude ostatním připomínat jejich vztah). Vladimirovi Bortko se zdá, že tato dějová linie popisuje blízkost slovanských národů (v tomto případě ruského a polského)⁶¹.
- V novele N. V. Gogola není zmínka o smrti Tarasovy ženy a vypálení jejich domu. V adaptaci je ale právě tato situace podnětem k vyburcování Tarase

⁶¹ KOTRJELJEV, F.(интернет-издание Православие и мир): *Полковник Бульба: новый русский герой* [online]. 2009. cit. 2016-03-15. Dostupné z: http://www.pravmir.ru/stat-content/sc_printer_3982.html

a společně pak s ním i ostatních kozáků k boji. Do bitvy je tak žene nenávist a touha po pomstě.

- V novele vychází z úst kozáků velmi časté antisemitské narážky, zatímco ve filmu se kvůli politické korektnosti nevyskytují. Ani vraždy Židů nejsou ve filmu zobrazeny.
- Zajímavý záběr se nabízí v závěru filmu, kdy se Taras (jak je uvedeno v novele) vrací pro ztracenou dýmku, která nesmí padnout do rukou Poláků a kvůli které je Taras nakonec chycen a upálen. Ve filmu ale tento moment vypadá tak, že si Taras byl svého rozhodnutí dobře vědom – když se vrací pro dýmku, vidí, že jsou Poláci blízko. Kdyby ji rychle popadl a nasedl na koně, stihl by jim ještě ujet. V adaptaci se ale Taras zastaví, dlouze se zadívá na blížící se protivníky a tasí meč. Vše vypadá tak, jako by se chtěl celé události postavit čelem, i když výsledek souboje je kvůli značné přesile předem jasný.

4.4.3. NARATIVNÍ STAVBA

Lineární čas i dějová linie odpovídají skladbě novely – příběh se odehrává v 16. století na Ukrajině. 150leté trvání kozáctva je, stejně jako v díle N. V. Gogola, poněkud zhuštěno do kratšího časového úseku.

Divák zbystří hned v úvodní scéně filmu. Černobílý záběr, zvukná hudba, déšť, detail na tváře kozáků a záběr na blížícího se nepřítele v sobě mají ohromnou sílu a okamžitě vtáhnou diváka do děje. Taras Bulba v ní stojí obklopen bojovníky a pronáší řeč o síle kozáků, víře a bojovné ruské duši. Scéna s třiminutovým Tarasovým proslovem poukazuje na to, že kozáci jsou těmi hlavními, o koho ve filmu jde. Hlavní dějovou linií tedy tvoří kozáci – jejich život, boje za svobodu a posvátnou křesťanskou víru, a také část Tarasova života a jeho synů, z nichž jeden zradí nejen svého otce, ale i všechny Záporožce. Vedlejší dějovou linií je vztah Andrije ke krásné Polce a velké rozhodnutí, které s jejich láskou souvisí.

Pokud se děj odehrává v jiném městě (např. Umaň, Varšava), je jeho název doplněn titulkem v dolní části obrazovky. V. Bortko využil možnosti nechat představitele polské šlechty mluvit jejich rodným jazykem. Tyto monology jsou pak ve filmu namluveny rusky. Stejně jako v novele, i ve filmu zaznívají některá ukrajinská slova, například: *батько* (otec), *вітчизна* (vlast), *гетьман* (hetman) nebo pro kozáky

neopomenutelná *gorilka* (vodka). V adaptaci se objevuje retrospektiva v podobě několika černobílých záběrů – vzpomínek Tarase Bulby na minulost a také vzpomínek Andrije na setkání s krásnou Polkou. Dialogy jsou zachovány na velmi vysoké úrovni – zůstaly téměř beze změny. Vynechány jsou pouze popisy přírody, které ale ve filmu barvitě vykreslují široké záběry kamery. Film je místy podbarven hudbou, která přidá scéně na dramatickosti a dobarvuje atmosféru celého díla. Divák je ochuzen o popis hlavních postav (vnitřní charakteristiku Tarase, která nemůže ve filmu vyjít v plné míře najevo) a okolní přírody. Na kvalitě filmu tento fakt nijak neubírá. Pro diváka vždy existuje možnost sáhnout po původním díle a v tomto případě se tak nepřipraví o velmi poutavé vyprávění.

V adaptaci je zachována pozice vypravěče, kterého namluvil Sergej Bezrukov. Ten svojí přítomností ozvláštňuje naraci a svým hlasem popisuje detaily kozácké historie, zvyků a života kozáků (nejen v Síči), které nelze všechny ve dvouhodinovém filmu zobrazit a dopodrobna vylíčit. Tento typ vypravěče můžeme označit jako nediegetického, tedy takového, který není součástí fabule, děj sleduje z nadhledu a stojí jako by mimo scénu. Chápeme ho jako věčného komentátora k navození pocitu objektivit.⁶² Z pozice diváka se nedozvíme, komu hlas patří. To však v adaptaci není ani podstatné.

Atmosféru doby pak V. Bortko navozuje dalšími prostředky. Příkladem je Tarasova světnice, zobrazená shodně s tou, o které se vypráví v novele – podle vkusu oné doby. Po zdech visí šavle a jiné zbraně, na policích je nádobí, okna jsou malinká, podél místnosti stojí lavice, jsou zde také široká kamna a ohromný stůl. Herci na sobě mají dobové kostýmy, vyladěné do nejmenších detailů. Kozáci mají většinou oholenou hlavu s pramenem vlasů spadajícím do tváře, delší knír a typickou kozáckou čepici. Košový má vždy v ruce palici, která symbolizuje jeho postavení mezi ostatními kozáky. U polských husarů si během bitev můžeme povšimnout velkých bílých křídel na zádech. Ty mají ze dvou důvodů. Prvním účelem je, že křídla vydávají během jízdy zvláštní šum, jenž plaší koně, kteří na to nejsou zvyklí, a druhou výhodou je, že jezdec nemůže být chycen do lasa, protože křídla vytvoří prostor, díky kterému se dá laso snadno přeseknout.

⁶² BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K. *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s., ISBN 978-80-7331-217-6. (s. 135-136)

4.4.4. VIZUÁLNÍ STYL FILMU

Film, jehož první záběry byly pořízeny v únoru 2007, se natáčel po dobu devíti měsíců na několika místech – v Rusku (filmové studio „Lenfilm“), na Ukrajině (ostrov Chortycja na území města Záporoží, Krym, Kyjev, Chotyn a další), v Polsku (Wrocław).

Bitevní scény, kterých je ve filmu celkem pět, byly natočeny převážně v Chotyni a v Kamenci Podolském (Кам'янець-Подільський – starobylé město na jihozápadní Ukrajině). Natáčení masových scén, ve kterých jsme svědky velkého krveprolití, se účastnilo celkem 1000 aktérů, 150 koní a přibližně 100 kaskadérů. Místo hradu ve městě Dubno, který byl v 18. století výrazně přestavěn a ztratil tak svůj „středověký vzhled“, se k natáčení využila proslulá Chotynská pevnost z 15. století, která byla využita nejen pro film *Taras Bulba*, ale i pro několik dalších. Zajímavostí je, že jedním z filmových poradců pro bitevní scény byl hollywoodský producent Nick Powell, který pracoval například na filmu *Statečné srdce*.

Jednou z ústředních scén filmu je Ostapova poprava, které je někdy vytýkán její až přílišný naturalismus. Na druhou stranu se jedná o film, který představuje možnost ukázat scénu ve vizuální podobě, tak proč toho nevyužít.

Vladimirovi Bortko také někteří filmoví kritici vytýkají, že natočil staromódní film se zaostalým filmovým stříhem a filmovými technikami minulého století. Nutno podotknout, že se jedná především o kritiku z Ukrajiny. V. Bortko podle vyjádření jiných kritiků ale nenatáčel akční film, nýbrž ruský pravoslavný film, který nemohl být kvůli cenzuře a duchovnímu úpadku v sovětském období natočen dříve.

4.4.5. ZOBRAZENÍ ABSTRAKTNÍCH PRVKŮ A SYMBOLŮ

Jedním ze základních symbolů pravého kozáka je jeho dýmka, která ho doprovází na všech cestách a která se právě Tarasovi stala na konci filmu osudnou. Už dříve jsme se zmiňovali o palici košového, která symbolizuje jeho postavení, a o typických bílých křídlech polských husarů.

V novele se píše o zářivém světle v katolickém kostele, které je zobrazeno i ve filmu. V kostele, do kterého zářily paprsky slunce, hrály varhany, které Andrij nikdy předtím neslyšel a na které se díval, dokud ho tatarka neodvedla za Polkou. Ona zář (ačkoli v knize je moment, kdy chrám upoutá Andrijův zrak, popsán podrobněji) může symbolizovat změnu, v případě tohoto díla tedy přechod od ruských tradic ke způsobu

života Poláků. Polka může být projevem Západu, kterému byl již Andrij nakloněn. V. Bortko se k této otázce vyjádřil tak, že Ostapa považuje za slavjanofila, zatímco Andrij je tzv. „zapadnik“⁶³.

Často diskutovanou otázkou je, proč se Andrij nepokoušel své smrti nijak zabránit. V. Bortko na tuto otázku odpovídá, že Taras Bulba nevráždí svého syna, ale soudí ho. («*Бульба убивает Андрия не за любовь к полячке, а за предательство Родины и веры.*»⁶⁴) Až samotná zbraň je příčinou jeho smrti. Hrozivou scénou je pak Ostapovo mučení. Před popravou mu Poláci strhnou z krku kříž a poté jsme svědky děsivého utrpení a bolesti, kterou lze zaznamenat nejen v Ostapových, ale i v Tarasových očích. Smutnou chvíli ještě podtrhnou Ostapova zoufalá poslední slova: „*Батько! Где ты! Слышишь ли ты?*“ a Tarasovo náhlé hlasité zvolání: „*Слышу!*“. V případě Ostapovy smrti vidíme nejen smutek, ale zároveň i hrdost Tarase Bulby na syna, který statečně snáší trýznivá mučení před konečnou popravou. Důstojně zemřít za vlast je podle nich štěstí. V tomto případě je nutné chápat psychologii kozáků té doby – kromě války s nepřítelem neměli žádný jiný smysl života.

Vlajky a prapory, které mají kozáci často u sebe, jsou symboly jejich národa a víry. Pták, letící nad bojištěm, symbolizuje ruskou duši, kterou ne jeden kozák během soubojů vypustil.

4.4.6. KRITIKA FILMOVÉ ADAPTACE

Podle vyjádření Vladimira Bortko není země, o které kozáci mluví, jen stát, ale i duchovní pojem. Jedná se o Svatou Rus. Filmem prostupuje pravoslavná mystika. Hlavní otázkou je v tomto případě spasení duše.⁶⁵

Ve spojitosti s filmovou adaptací *Taras Bulba* a tématem pravoslavné víry hovoří některá média o tzv. pravoslavném filmu. Tímto tématem se na portálu *Pravoslavi a současnost* podrobněji zabývá N. Buranova, která hned v úvodu svého článku jmenuje tři základní kritéria pro označení „pravoslavný film“, která vypracovali na Obniském pravoslavném filmovém festivalu. Těmi jsou: Kristus je jádrem dění (tzv. христоцентричность), soulad s křesťanskou etikou a soulad s křesťanskou estetikou.

⁶³ BORTKO, V.: *Нужна ли России правда? Записки идиота*. Moskva: Algoritm, 2014, 208 s., ISBN 978-5-4438-0597-9. (s. 75)

⁶⁴ BORTKO, V.: *Мне не стыдно быть патриотом*. Moskva: Knižnij mir, 2015, 320 s., ISBN 978-5-8041-0773-5 (s. 56)

⁶⁵ Tamtéž. (s. 57)

Poté N. Buranova provádí srovnávací analýzu novely s filmovou adaptací. K tomuto uvádí, že časté zmínky o Kristovi a svaté pravoslavné víře na pozadí scén působí ve spojení s kozáckou krutostí poněkud nevhodně. Každý kozák při svých posledních slovech na bojišti pronáší již několikrát zmiňovaná slova o lásce k vlasti. Z jeho slov ale nikdy neslyšíme žádné pokání, což je pro křesťany netypické. Je tedy zřejmé, že první kritérium, kdy se Kristus nachází v centru dění, není splněno. Kvůli mnoha bojovým a krvavým záběrům a zobrazení milostného aktu mezi Andrijem a Polkou nemůžeme potvrdit ani dvě další kritéria, a sice: soulad s křesťanskou etikou a estetikou. Film je tedy vhodnější označit spíše jako světský než pravoslavný. Ačkoli v tomto filmu není zobrazena hloubka pravoslaví, jisté náznaky v něm jsou. Film ukazuje, že lze být současně pravoslavným člověkem a statečným bojovníkem chránícím svoji vlast v jedné osobě. Adaptace tak zdůrazňuje udatnost ruské armády, jejíž základ tvořili především pravoslavní bojovníci.⁶⁶

Již v úvodu této kapitoly jsme uvedli, že filmová adaptace Taras Bulba vyvolala velkou vlnu diskuzí, a to především na Ukrajině. Kritika některých ukrajinských médií vzniká proto, že si V. Bortko jako základ pro svoji adaptaci vybral druhé vydání Tarase Bulby (z r. 1842 a ne z r. 1835), ve kterém najdeme takové pojmy jako „Ruská země“ či „Ruský národ“. Kritiky tím pádem dráždí i Tarasova závěrečná řeč: *«Постойте же, придет время, будет время, узнаете вы, что такое православная русская вера! Уже и теперь чувят дальние и близкие народы: подымается из Русской земли свой царь...»*.

Dnes už bývalý ministr kultury a cestovního ruchu Ukrajiny Vasilij Vovkun tehdy po premiéře oznámil, že se jedná o film na zakázku, namířený proti Ukrajincům a Polákům. Předseda ukrajinské nacionalistické a krajně pravicové politické strany Všeukrajinské sdružení „Svoboda“ Oleh Jaroslavovyč Tjahnybok řekl, že je film moskevskou propagandou a produktem informační války proti Ukrajině. V novinách se zase psalo, že V. Bortko natočil říšský film, jenž propaguje říšské a ruské zájmy, které ale neodpovídají současné ukrajinské politice, ignoruje ukrajinskou vládu a nevyskytují se v něm prakticky žádná ukrajinská slova, pouze ruská. Podle vyjádření

⁶⁶ BURANOVA, N. (портал Православие и современность): *Тарас Бульба*. (cit. 2016-03-15)
Dostupné z: http://www.eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_6757

Vladimira Bortko Gogol ve své knize neodděloval ukrajinské kozáky (záporožské – tedy ty, kteří žili u dolního toku Dněpru) od ruského etnika.⁶⁷

V. Bortko se při zpracování novely držel výhradně původního textu. V řadách kritiky z různých zdrojů ale panují názory, že mechanicky přenesené monology a dialogy působí šroubeně, bitvy se proměňují v televizní představení (diváci z nich cítí hollywoodský nádech tvorby), adaptace prý vyvolává dojem politické reklamy a propagandy, kritice podléhá i hudba, hrůzné krvavé bitvy, přílišná propaganda patriotismu, přehnané monology umírajících kozáků o lásce k vlasti nebo asymetrické záběry kamery.

Podle P. Kraljuka bylo jasné, že když film vznikl za podpory ruského ministerstva kultury, režisérem je V. Bortko (ruský politik a komunista, o kterých je známo, jací jsou patrioti), v jakém duchu se bude adaptace nést.⁶⁸ Přidáním některých epizod a dějových linií chce podle něj V. Bortko (na úkor ducha novely) zdůraznit ideologický charakter díla. Režisér také částečně zesiluje momenty, ve kterých jsou zobrazeni Turci a Tataři (všeobecně Islamisté). A právě s nimi má současné Rusko nemalé problémy. Ve filmu to dokazují záběry na tatarské bojovníky nebo moment, kdy záporožci píší dopis tureckému sultánovi. Tyto momenty jsou však maličkostmi ve srovnání s těmi, které míří proti Polákům a katolíkům. Ve filmu můžeme vidět scénu, kdy Ostapa a Andrije vyhání polští katolíci z kostela, další, když se dovídáme o vyplenění osady Poláky a poté spatříme tělo mrtvé Tarasovy ženy, nebo scénu, kdy katolická jeptiška odmítá pomoci Polce porodit dítě, které čeká s křesťanem Andrijem.

P. Kraljuk také uvádí, že ve filmu jsou naopak zesíleny momenty pravoslavného charakteru. Tímto poukazuje na scénu se zvolením nového košového, kterému pravoslavní otcové dají pomazání, nebo na to, jak se kozáci často křížují (dokonce i před smrtí). Poslední slova před smrtí, o svatosti ruské země, působí ale podle něj poněkud přehnaně. Další výtku přikládá k faktu, že zatímco Poláci mluví ve filmu polsky, kozáci mluví rusky. Adaptace pak na něho působí, jako by ukrajinský jazyk ani nebyl a že ukrajinští kozáci jsou vlastně Rusové, kteří vyznávají pravoslaví, milují ruskou zemi a čekají na spasení. Zde je ale třeba podotknout, že se jedná o film ruský, tak proč by měli kozáci mluvit ukrajinsky. To by pak mohlo zapříčinit problémy s porozuměním. V.

⁶⁷ Dva protiv odnogo: *Bortko Vladimir Vladimirovič* [online]. 2009 cit. 2015-10-28. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=whCUnGI9R1A>

⁶⁸ KRALJUK, P.: *Бортковский «Тарас Бульба»: народность, православие, самодержавие* [online]. 2009. cit. 2016-03-15. Dostupné z: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/bortkovskiy-taras-bulba-narodnost-pravoslavie-samoderzhavie>

Bortko situaci vyřešil tak, že některá slova (uvedená v podkapitole Narativní stavba) ponechal v ukrajinštině.

V. Skljarov ve své recenzi k filmové adaptaci uvádí, že V. Bortko udělal ze záporožců ruské patrioty, kteří místo toho, aby těsně před svojí smrtí v boji prokleli Poláky, diváci z jejich úst slyší chvalozpěvy na jejich rodnou zem a navíc s takovou bohatou slovní zásobou, kterou by někteří méně vzdělaní kozáci nemohli mít.⁶⁹ Když však nahlédneme do knihy *Taras Bulba*, vidíme, že přesně taková slova kozáci před svojí smrtí pronášeli. A přesně ta V. Bortko použil ve své adaptaci. Jako příklad si můžeme uvést úryvek z knihy – poslední slova Bovďuchova: „*Není mi líto rozloučit se se světem. Dejž Bůh každému takový konec! Necht' na věky věkův ve slávě trvá ruská země!*“ (116 s.), nebo Kukubenka: „*Děkuji Bohu, že mi dal umřít před vašima očima, kamarádi. Necht' po nás žijí kozáci ještě lepší než my a necht' věčně se skví v kráse ruská země, Kristem milovaná!...*“ (117 s.).

Izraelský spisovatel a novinář David Šechter na kritiku ukrajinských médií reaguje slovy, že V. Bortko se držel autorského textu a Gogolovy pozice, takže není správné ho z něčeho obviňovat. Dodává také, že Ukrajinci, kteří Vladimira Bortko kritizují, jsou především mladí patrioti, kteří se dnes snaží co nejrychleji zformovat vlastní národní kulturu a osvobodit se od vlivu Ruska.⁷⁰ Dále uvádí, že v současnosti, kdy ruský národ postrádá sjednocující ideologii, by adaptace *Taras Bulba* mohla být v tomto smyslu jakýmsi krokem vpřed (připomenutím si historie ruského státu).

K filmu se vyjádřil i spisovatel Oles Buzina, který uvedl, že oficiální kyjevský tisk vedl proti V. Bortko a jeho dílu opravdovou štvanicí. Řekl, že je to film o nich (Ukrajincích), o jejich předcích, konfliktech, které po staletí ničily Ukrajinu, a o skutečných Záporožcích, kteří bojovali za Rus a pravoslaví.⁷¹

V. Bortko k vlně podráždění, vyvolané po premiéře filmu řekl, že se dalo předpokládat, že se liberálům nebudou příliš líbit ideje patriotů – především to, že se měl lidský život stát obětí kvůli patriotismu. Podle režisérova názoru žádný konflikt mezi Ruskem a Ukrajinou není. Státy podle něj dělí jen jakési „umělé“ hranice. Jisté podráždění mezi Ruskem a Ukrajinou panuje na úrovni elit, ale ne u prostých lidí. Tato elita si ale podle V. Bortko neuvědomuje, že svými stanovisky rozděluje národ. Režisér

⁶⁹ SKLJAROV, V.: *Как Владимир Бортко Гоголя поправлял. Рецензия на фильм «Тарас Бульба»* [online]. cit. 2016-03-15. Dostupné z: <http://old.gazetapetersburska.org/node/302>

⁷⁰ VDOVIČENKOV, V. V.: *Тарас Бульба* [online]. 2012. cit. 2016-03-15.

Dostupné z: <http://www.vdovichenkov.ru/taras-bulba.html>

⁷¹ BUZINA, O.: *Истории от Олесея Бузины. Русская сила Тараса Бульбы* [online]. 2009. cit. 2016-01-12. Dostupné z: <http://www.segodnya.ua/ukraine/ictorii-ot-olecya-buziny-ruccakaja-cila-taraca-bulby.html>

zastává názor, že Ukrajina neodmyslitelně patří a bude patřit k Rusku, ať se děje cokoli, a pokud tuto skutečnost pochopí a přijme i vláda, všechno bude zase v pořádku. V jednom z rozhovorů V. Bortko uvedl: «Трагедия нашего народа - это разъединение его искусственное.» (...) „А ведь мы - русские и украинцы - были вместе более 300 лет! Пришли мы к этому через войны с Великим княжеством Литовским, с Речью Посполитой. И к единству этому хотелось бы вернуться.»⁷².

I přes poměrně velkou vlnu kritiky film *Taras Bulba* získal mnoho významných ocenění, například Grand prix na VII MKF Festivalu válečného filmu J. N. Ozerova (2009) Za nejlepší mužskou roli (Bogdan Stupka), dále cenu „*Zolotoj Orel*“ (2009) v kategoriích: Za nejlepší mužskou roli (Bogdan Stupka), Za nejlepší práci kostyméra, a také Zlatou medaili pro nejlepšího režiséra roku 2009 a pro nejlepšího filmového skladatele roku 2009 – Igora Korneljuka. Velký úspěch adaptace zaznamenala, když (mimo jiné) získala od ukrajinských komunistů „cenu V. I. Lenina“ *Za vysoce umělecké ztělesnění ideálů přátelství ukrajinského a ruského národa ve filmovém umění, propagandu společného historického a kulturního dědictví*. Z dalších cen můžeme jmenovat grand prix „Cena diváckých sympatií“ na XVII. festivalu „*Vivat, kino Rossii!*“, diplom a cenu Za nejlepší mužskou roli (herec Igor Petrenko) na XVII festivalu „*Vivat, kino Rossii!*“, grand prix *Za inspirující filmové zpracování pověsti Gogola Taras Bulba*, diplom Za nejlepší hlavní mužskou roli (Bogdan Stupka) a Za nejlepší vedlejší mužskou roli (Sergej Drejden). V neposlední řadě můžeme uvést také cenu „*Zolotoj Prometej*“ (2010) za filmové triky.

4.4.7. SHRNU TÍ

Historický film *Taras Bulba* byl natočen na objednávku televizní stanice *Rossija* v roce 2008. Už před premiérou vyvolal na straně Ruska i Ukrajiny bouřlivé debaty. Ukrajinská vláda v roce 2014 dokonce zakázala distribuci tohoto filmu z důvodu zkreslování a diskriminace historických událostí jejich země.

Ve filmu je zcela zjevný motiv přátelství a ochota obětovat se jeden pro druhého. Důraz je totiž kladen především na kozáky a život s tímto národem spojený. Významným prvkem je pak téma patriotismu, víry, lásky k vlasti a ochoty položit život za svoji rodnou zemi. Hlavní dějová linie a dialogy jsou do filmu přeneseny v téměř nezměněné

⁷² BORTKO, V.: *Мне не стыдно быть патриотом*. Moskva: Knižnij mir, 2015, 320 s., ISBN 978-5-8041-0773-5 (s. 60)

podobě. Režisér v této adaptaci zachoval pozici vypravěče, který divákovi doplňuje potřebné informace. S masovými scénami se režisér vypořádal dobře – scény jsou sice poměrně hodně krvavé, ale to k historickému filmu patří. Z adaptace je cítit vysoká míra patriotismu, čímž režisér předal záměr autora.

Film vyvolal řadu ohlasů, jak pozitivních, tak i negativních. Negativní pozici zastávají především Ukrajinci, kteří režisérovu adaptaci považují za zkreslenou a mířící proti jejich státu. Její přívrženci si naopak váží režisérova věrného a reálného ztvárnění původního díla.

V. Bortko natočil film také proto, aby si mladí lidé připomněli minulost. Svým způsobem v nich chce probudit vlastenectví. Přál by si spojit slovanské národy a probudit v nich pocit sounáležitosti. Zastává názor, že v Rusku i na Ukrajině žijí patrioti, které by on rád viděl jako jednu skupinu, jednu společnost. To, co pro to svým způsobem udělal, je, že natočil film *Taras Bulba*, který v divácích jistě zanechal dojem.

4.5. ROMÁN IDIOT (1869)

Román *Idiot* napsal Fjodor Michajlovič Dostojevskij v roce 1868. Své knižní podoby se dočkal o rok později. Abychom lépe pochopili souvislosti a záměr tohoto rozsáhlého díla, seznámíme se nejdříve s biografií samotného spisovatele.

4.5.1. FJODOR MICHAJLOVIČ DOSTOJEVSKIJ

Fjodor Michajlovič Dostojevskij se narodil 11. listopadu 1821 do zchudlého šlechtického rodu, ve kterém byl vychováván v přísném náboženském duchu. Dětství prožil převážně v prostředí moskevské chudinské nemocnice. Později vystudoval vojenské technické učiliště a rok nato (1844) se vzdal aktivní vojenské služby, aby se mohl věnovat výhradně literatuře (jeho literární počátky byly ovlivněny Bělinským).

F. M. Dostojevskij byl ve svém mládí okouzlen romantismem, který je z jeho díla patrný. Poté tíhl k realistické tvorbě (vliv Gogola), sentimentalisticky zabarvené. V tomto duchu napsal v roce 1846 svoji prvotinu *Chudí lidé*. Svoji povídkou *Dvojník* (1846) pak

dokázal, že se vydal na cestu prohlubování svého psychologického realismu – zkoumání lidství v jeho bolestných situacích.⁷³ Poté už následoval román *Bílé noci* (1848).

V roce 1846 se připojil ke kroužku, sdruženému kolem ruského revolucionáře Michaila Vasiljeviče Petrašovského, ve kterém se scházela ruská inteligence (tzv. petraševci). Tam vystupoval proti nevolnictví a cenzuře v literatuře. Kroužek byl ale prozrazen. Krutým otřesem, který Dostojevského poznamenal na celý život a prohloubil jeho sklon k melancholii, bylo zatčení a odsouzení v procesu se skupinou několika propagátorů utopického socialismu a odpůrců carismu v Rusku (rok 1849). Trest smrti byl těsně před popravou zaměněn za dlouholetý trest nucených prací na Sibiři. Tento moment Dostojevského duchovně nalomil a způsobil mu častější záchvaty epilepsie.

Po návratu ze Sibiře začal bojovat za proměnu Ruska. Zásadní potřebu změny viděl ve vnitřní proměně jedince, v návratu k pokoře a respektování ruských tradic. V jeho dílech se projevuje snaha proniknout do hloubi psychiky hlavních postav, prozkoumat specifické rysy individualismu a rozdvojené osobnosti. Řada jeho povídek vypráví o zasněných podivínech, osob z jiného světa – světa ideální harmonie lidí a věcí, kterou ve své době těžce postrádal. Nové životní zkušenosti ve vyhnanství, ve kterém musel strávit 10 let, pak daly základ pro autobiografický román *Zápisky z mrtvého domu* (r. 1862). Poté F. M. Dostojevskij absolvoval dva delší pobyty v západní Evropě, kde pochopil, že morální úroveň zdejší společnosti je špatná. V zahraničí studoval moderní evropskou civilizaci a její odlidšťující působení na člověka, jeho obrannou reakci v krajním individualismu a nejdůležitější myšlenkové proudy, pokoušející se sladit společenské zájmy jednotlivce – křesťanství a socialismus⁷⁴. Jeho přáním bylo *změnit společnost podle křesťanských ideálů*. Své názory na aktuální společenské dění psával do publicistických statí. V letech 1861–1863 vydávali Dostojevskij a jeho bratr Michail časopis *Čas* (Время) a poté časopis *Epocha*. Sám psal ještě do konzervativního časopisu *Občan*, jehož byl v letech 1861–1874 redaktorem. Když Michail zemřel, Dostojevskij splácel jeho dluhy, kvůli kterým se dostal do existenčních problémů. V této těžké době vzniklo jeho vrcholné dílo – *Zločin a trest* (1866). Po něm napsal ještě několik dalších románů – *Uražení a ponížení* (1861), *Hráč* (1867), *Idiot* (1869), *Výrostek* (1875) a psychologicko-filozofický román *Bratři Karamazovi* (1879–1880). I když nepatřil ke stoupcům revoluce, sledoval její osudy. Své odmítavé stanovisko pak vyjádřil

⁷³ DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Idiot*. Praha: Lidové nakladatelství, 1974, 26-024-74, 432 s.

⁷⁴ DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Idiot*, Praha: Lidové nakladatelství, 1986, 26-041-86, 544 s.

románem *Běsi* (1872). Vlastní názory zaznamenával také do *Deníku spisovatele* (1873). F. M. Dostojevskij zemřel 9. února 1881.

4.5.2. REAKCE KRITIKY

Román *Idiot* byl poprvé publikován v časopise „Russkij vjestnik“ (Русский вестник) v roce 1868. Zajímavostí je, že spisovatel psal román v Ženevě (také ve Vídni, Miláně a Florencii), kde mu jediným zdrojem pro to, aby se dozvěděl něco o Rusku, byly noviny („*Moskovskie vedomosti*“, „*Peterburgskie vedomosti*“, „*Golos*“). Odtud čerpal náměty na přestupky a zločiny, které se v románu odehrály.⁷⁵

Studií a názorů na tvorbu Dostojevského existuje ohromné množství. Zmíníme alespoň některé z nich, které považujeme za klíčové.

Dílo je označováno jako *polyfonický román*. Ten představuje specifický způsob utváření uměleckého díla, resp. nový styl uměleckého myšlení a tvorby spočívající v tom, že autor díla, jeho vědomí a názory nestojí nad světy autorových hrdinů; nepopisuje je z vlastního či jiného úhlu pohledu, ale autorovy názory existují společně s názory a světy jeho hrdinů, jinými slovy – koexistují v rámci rovnoprávného dialogu.⁷⁶

Tvorbou Dostojevského se ve své práci *Problémy poetiky Dostojevského* (1972)⁷⁷ zabýval ruský literární vědec M. M. Bachtin. Ten uvádí, že hrdina má vlastní ideologickou koncepci. To znamená, že Dostojevskij vede všechny hlasy postav jako samostatné jednotky a hlas autora románu před nimi nemá žádné výhody („Герой идеологически авторитетен и самостоятелен, он воспринимается как автор собственной полновесной идеологической концепции, а не как объект завершающего художественного видения Достоевского.“). Dostojevskij vytváří ze svých hrdinů svobodné lidi, kteří jsou schopni stát vedle svého tvůrce, nesouhlasit s ním a dokonce mu i odporovat („Герой для автора не «он» и не «я», а полноценное «ты», то есть другое чужое полноправное «я». В замысле Достоевского герой – носитель полноценного слова, а не немой, безгласный предмет авторского слова.“). Bachtin ve své knize předkládá i názory jiných literárních kritiků. Jeden z nich, Otto Kaus, (ve své knize *Dostojevskij a jeho osud*) tvrdí, že Dostojevského svět je tím

⁷⁵ DOROVATOVSKAJA-LJUBIMOVA V.: «Идиот» Достоевского и уголовная хроника его времени [online]. 2011. cit. 2016-02-18. Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/neva/2011/11/d19.html>

⁷⁶ Arts Lexikon: Román polyfonický [online]. cit. 2016-03-01.

Dostupné z: http://artslexikon.cz/index.php/Rom%C3%A1n_polyfonick%C3%BD

⁷⁷ БАХТИН, М. М.: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Художественная литература, 1972. Dostupné z: <http://www.philosophy2.ru/library/bahtin/01/index.html>

nejčistším a nejautentičtějším vyjádřením ducha kapitalismu. Sociální, kulturní a ideologické významové vrstvy, které se v jeho tvorbě střetávají, byly předtím soběstačné a stabilní. Kapitalismus ale zlikvidoval izolaci těchto světů, rozbil jejich uzavřenost a vnitřní ideologickou soběstačnost daných sociálních sfér. Bachtin toto vyjádření potvrzuje – polyfonický román se skutečně mohl realizovat pouze v epoše kapitalismu. Jiný kritik - B. M. Engelgardt (ve své práci *Ideologický román Dostojevského*) vyslovuje myšlenku, že Dostojevskij přivedl k rozkvětu tzv. *ideologický román*, jehož hrdinkou byla idea. Ta se podle něj v díle projevovala jako předmět zobrazení. Bachtin ale s tímto výrokiem nesouhlasí a takovéto označení považuje za neadekvátní. Podle jeho slov byl hrdinou člověk (román nezobrazoval ideu v člověku, ale „člověka v člověku“). Bachtin také uvádí, že Dostojevského svět je hluboce pluralistický. A pokud bychom pro něho měli hledat obrazné přirovnání, ke kterému celý tento svět inklinuje, obrazem, který by odpovídal světonázoru Dostojevského, by byla církev jako společenství nesplývajících duší, kde se střetávají hříšníci i spravedliví. Dodává, že Dostojevskij nenacházel mnohovrstevnost a protičeří ve světě ducha, ale v objektivním světě lidské společnosti. V tomto světě jednotlivé vrstvy neznamenal etapy, ale stavy, rozporné vztahy mezi nimi neodrážely vzestupný nebo klesající vývoj osobnosti, ale stav společnosti. Na závěr tohoto odstavce už jen uvedme (podle vyjádření M. Bachtina), že vytvoření polyfonického románu považujeme za ohromný krok vpřed, a to nejen v rozvoji umělecké prózy, ale obecně i v rozvoji uměleckého myšlení lidstva.

Jiný pohled na věc přináší ruský historik, novinář a filolog I. Volgin, jenž román F. M. Dostojevského označuje jako tzv. *antiromán*, ve kterém není tolik důležitá intrika, jako samotný průběh života.⁷⁸ Toto pojmenování je chápáno jako osobitý typ románové tvorby francouzských spisovatelů, kteří od 1. poloviny 50. let 20. století zastávali názor, že způsob rozvíjení příběhů už nemůže postihnout novou skutečnost a nového člověka v ní. Odmítali románový děj i postavy, takže se jejich příběh neodvíjel chronologicky ani logicky a každý detail popisu mohl být východiskem k dalšímu příběhu⁷⁹.

⁷⁸ VOLGIN, I.: *Остановите Парфена (О фильме «Идиот» В. Бортко)*. Литературная газета № 23–24 [online]. 2003. cit. 2016-02-19. Dostupné z: <http://www.volgin.ru/public/898.html>

⁷⁹ Leporelo.info: *Antiromán* [online]. cit. 2016-03-03. Dostupné z: <https://leporelo.info/antiroman>

4.5.3. AUTOBIOGRAFICKÉ PRVKY

F. M. Dostojevskij zastával názor, že nejvyšším ideálem lidské osobnosti je Ježíš Kristus. V návrzích románu *Idiot* pak Myškina často označoval jako Knížete Krista. V díle se tak snažil vykreslit ideálního člověka, mravně čistého a upřímného, protože si podle jeho slov nic obtížnějšího v dané době nebylo možné představit. Román upoutává svým psychologickým ponořením se do osobnosti Lva Nikolajeviče Myškina, který stejně jako Dostojevskij trpí epilepsií. Snad proto autor nebyl se žádnou jinou postavou ze svých děl tak niterně spřízněn jako právě s titulním hrdinou *Idiota*. Myškinovi i Rogožinovi je 27 let (stejně jako Dostojevskému během jeho zlomového období). Kníže Myškin představuje kladného hrdinu, kupec Rogožin je jeho pravým opakem. Na hranici mezi nimi stojí Nastasja Filippovna.

To, že román obsahuje některé autobiografické rysy (zážitky a životní zkušenosti) ze života F. M. Dostojevského, můžeme dokázat na příběhu, který vypráví Kníže Myškin – a to o člověku, který byl jednou spolu s ostatními vyveden na popraviště, kde mu přečetli rozsudek trestu smrti zastřelením za politický přečin. Kníže Myškin dále vypráví, že asi za dvacet minut mu udělili milost a jiný stupeň trestu. Přinejmenším čtvrt hodiny ale tento člověk prožil v jistotě, že za několik minut zemře. Říkal, že mu posledních pět minut připadalo jako věčnost. Proto si rozdělil tento čas tak, že na rozloučení s přáteli si určil dvě minuty, další dvě chtěl přemýšlet o sobě a poté se ještě naposledy rozhlédnout kolem sebe. Když nastal čas určený pro přemýšlení o sobě, pocítil neodbytnou myšlenku a přání žít. Představoval si, jak by si každého okamžiku víc vážil a nepromarnil ani chvíli. Z této myšlenky ho ale nakonec popadla taková zlost, že už si přál zemřít co nejdříve. K tomu naštěstí ale nedošlo, trest byl na poslední chvíli změněn. Nicméně podle posledních slov vůbec nežil a promarnil mnoho dalších chvil.

Zkušenost Dostojevského s epilepsií vidíme také v popisu této nemoci a vyjádřením pocitů Myškina během záchvatu: „*Potom jako by se před ním náhle něco rozevřelo. Zvláštní vnitřní světlo mu zazářilo v duši. Ten okamžik trval snad půl vteřiny (...). Potom jeho vědomí rázem pohaslo a nastala úplná tma. Po dlouhé době opět dostal epileptický záchvat.*“

4.5.4. HLAVNÍ POSTAVY

Román obsahuje velký počet postav, což zprvu může být pro čtenáře matoucí. Tato skutečnost si proto vyžaduje čtenářovu naprostou soustředěnost a vnímavost k textu, protože bez nich by mohl začít v ději lehce tápat.

Hlavní postavou je Lev Nikolajevič Myškin, kterého nejčastěji oslovují jako knížete, ačkoli ho většina postav vnímá spíše jako idiota a (nejen) v myšlenkách ho tak i nazývá. Tato skutečnost ale vyvolává paradox. Kníže totiž do Ruska přijíždí jako zdravý člověk, což znamená, že společnost za idiota považuje osobu, která je slušná, milá a zdvořilá. Z druhé strany je pravda, že Myškin o své nemoci neustále mluví, čímž na ni zbytečně upozorňuje. Skutečný idiot se z něho stává až od okamžiku, kdy s Rogožinem přečkává noc u mrtvého těla Nastasji.

Za dvě další významné postavy lze považovat Nastasju Filippovnu Baraškovovou a Parfena Semjonoviče Rogožina. Tito tři tvoří milostný trojúhelník a jejich osudy jsou v celém románu vzájemně propleteny.

Mezi vedlejší postavy, které v románu nelze opomenout, patří: Lizaveta Prokofjevna Jegančinová (generálová) – manželka Jegančina, Gavrila Ardalionovič Ivolgin (Gaňa, Ganěčka) – syn, Afanasij Ivanovič Tockij, Jevgenij Pavlovič Radomskij, Lebeděv a další.

Osudy výše jmenovaných postav představují čtenáři obraz života tehdejší petrohradské společnosti. Do světa plného zloby, zášti, intrik a nenávisti přivádí autor hlavního hrdinu, ve kterém ztvárňuje svoji představu *ideálně krásného člověka*.

4.5.5. STRUČNÝ DĚJ

Děj se začíná odehrávat v listopadu roku 1867 v carském Rusku. Kníže Lev Nikolajevič Myškin se po čtyřech letech vrací ze švýcarského sanatoria, kde se léčil se svojí duševní nemocí, do Petrohradu. Po příjezdu navštěvuje své vzdálené příbuzné Jegančinovi. Tam se seznamuje také s Gavrilou, který si má vzít jistou Nastasju Filippovnu. Gaňa ukáže její podobiznu Myškinovi, jenž je její krásou očarován.

Večer se jde kníže podívat na oslavu do jejího domu, na kterou není pozvaný. Rogožin přinese Nastasje slíbených sto tisíc rublů, které ona hodí do krbu, aby pro ně mohl ziskuchtivý Gaňa skočit. Poté odchází s Rogožinem. Na rozloučenou knížeti praví,

že poprvé v životě viděla člověka. Kníže musí kvůli dědictví odjet do Moskvy, kde stráví přibližně půl roku.

Po návratu do Petrohradu kníže navštěvuje Rogožina a neúspěšně se pokouší setkat s Nastasjou. Při návratu do hotelu se ho Rogožin pokusí ze žárlivosti zabít. Před smrtí zachrání knížete epileptický záchvat, který Rogožina vystraší a přiměje k útoku. Po zotavení se kníže, společně s Lebeděvem a jeho dětmi, stěhuje do Pavlovska, kde se později začíná mluvit o možném vztahu knížete s Aglajou. Aglaja má pro knížete zkoušku, kterou bylo setkání s Nastasjou Filipovnou. Myškin si má vybrat mezi ní a Aglajou. Když ale Aglaja na Myškinovi vidí pochybnosti, s pláčem utíká. Kníže se za ní chce rozběhnout, ale Nastasja se mu vrhne kolem krku, aby s ní zůstal.

V den svatby s knížetem ale Nastasja utíká s Rogožinem. Myškin za nimi jede hned druhý den do Petrohradu. Od Rogožina se dovídá, že Nastasju ze žárlivosti zabil. Oba ulehnou k jejímu loži a čekají do rána, až ji přijdou hledat. Lidé ráno vejdou do bytu a najdou tělo mrtvé Nastasji a vedle Rogožina s knížetem – ten je ve stavu, v jakém se nacházel v prvním roce svého léčení ve Švýcarsku. Rogožin je po zápalu mozkových blan vyšetřován a odsouzen na Sibiř, na 15 let nucených prací. U knížete po těchto zážitcích opět propuká jeho duševní nemoc a vrací se zpět do Švýcarska.

Závěrečná slova Lizavety Prokofjevny o prosbě navrátit se do Ruska jsou vyslovena směrem k Jevgeniji Pavloviči (označovanému jako „člověk budoucnosti“). To znamená, že ona pokorná žádost v sobě skrývá určitou naději.

4.5.6. STRUKTURA ROMÁNU

Významným prvkem v románu jsou dopisy. Ty slouží jako prostředek k odhalení nitra, protože většina z hlavních postav není zvyklá na upřímnost a otevřenost k druhým. (Aglaja si vzkaz od knížete, ve kterém jí psal o tom, že ji potřebuje a že si přeje její štěstí, uložila do knihy s názvem *Don Quijot de la Mancha*. Myškin bývá s touto postavou v mnohých studiích srovnáván.) Dopisy, společně s francouzskými výrazy, básněmi, články a vzkazy, které si hlavní postavy mezi sebou posílají, jsou v knize pro lepší přehlednost a orientaci psány kurzívou. Samotný text není tolik náročný, ale vyžaduje čtenářovu naprostou soustředěnost. Vyskytují se v něm složitá souvětí, hodně přímé řeči v podobě monologů, dialogů i debat ve větších skupinách, a také hodně detailů, které mohou čtenáře někdy mást. Hlavní postavy románu často vzpomínají na různé události

a okamžiky (vrací se a popisují, co se dělo mezitím na jiném místě). To znamená, že v ději, který se kvůli tomu stává poměrně složitý a propletený, se objevuje retrospektiva.

Román *Idiot* se skládá ze čtyř dílů, z nichž každý obsahuje určitý počet kapitol s převážně otevřenými konci děje. V úvodu 3. dílu je zaznamenána *autorova úvaha* o tom, jak je těžké najít praktické lidi, zatímco politiků, generálů a všelijakých administrátorů je všude dost. Vyslovuje také myšlenku, že v ruské státní službě je tolik míst, že je na to až strach pomyslet. I poslední 4. díl obsahuje v úvodu myšlenku autora, podobnou kritickému článku, o tom, že lidé jsou buď obyčejní (kterých je většina), nebo originální, omezení, anebo ti chytřejší. (Příkladem obyčejného člověka snícího o originalitě může být Varvara nebo Gaňa. I Myškin o Gaňovi říká, že není originální, což bylo v dané době považováno za urážku.) Poslední kapitola s podtitulem Závěr končí odjezdem knížete zpět do Švýcarska a přehledem osudů a životů některých postav po Myškinově odjezdu.

V románu jsou zmíněny také některé známé osobnosti jako například Gogol a jeho citovaná věta z Mrtvých duší, část Napoleonova života v Moskvě, kdy generál (jedna z hlavních postav románu) byl v mládí v jeho službách nebo Puškinova záhadná smrt při souboji.

F. M. Dostojevskij popisuje scénu nejen jako právě probíhající děj, ale dovede čtenáři předat i vizuální *obraz* dané scény tak, jako by se právě díval na fotografii, včetně potřebných detailů, se všemi zvuky a emocemi. Nejen jednotlivé scény, ale dokonce i celý román je možné chápat jako fotografii. Obrazů se v románu nachází několik. Příkladem může být obraz místa činu (kde byla Nastasja zavražděna) a pohled na něj očima knížete a Rogožina. Postavu Nastasji máme možnost poznat třemi různými způsoby; nejprve se o ní mluví ve vlaku, poté je čtenáři popsána tak, jak vypadá na fotografii a do třetice je její postava ztělesněna ve skutečnosti. K fotografii se pak autor několikrát vrací. Na konci románu zpětně pochopíme, že ona fotografie, o které jsme se dočetli hned v úvodu díla, je zlou předzvěstí Nastasjiny smrti⁸⁰.

V díle se vyskytují témata jako morální profil člověka, láska, nemoc, společnost, víra. Co se týče chování postav, v díle pozorujeme mravní vývoj Gavrily, který se ze ziskuchtivého a nenávistného člověka postupně stává lepším. Dalším příkladem je postava vysloužilého generála Ivolgina, kterého nikdo nebere vážně, což ho velmi uráží,

⁸⁰ VACHTEL, E.: *Идиот Достоевского. Томан как фотография* [online]. 2002 cit. 2016-02-09. Dostupné z: <http://www.philology.ru/literature2/vachtel-02.htm>

a tak se jeho věrným přítelem stává alkohol. Vychytralé a podlézavé chování pozorujeme u Lebeděva. Téma lásky se projevuje ve vztazích mezi Myškinem, Nastasjou a Rogožinem. Mezi ně pak ještě svými city zasahuje Aglaja. Dále zaznamenáváme lásku mezi Varjou a Pticynem, Adelaidou a knížetem Š. Nesmíme však opomíjet ani lásku mateřskou, a to především lásku Lizavety ke svým třem dcerám. Nemoc se kromě knížete Myškina projevuje zejména na postavě Ippolita, jenž trpí souchotinami a jehož osud je již zpečetěn. Za nemocného člověka můžeme svým způsobem pokládat i Rogožina, který trpí až chorobnou žárlivostí k Nastasje Filipovně. Všechna hlavní témata můžeme zároveň spatřit v ústředním hrdinovi románu.

Kníže Lev Nikolajevič Myškin představuje *obraz mravně čistého člověka*. Svoji osobností přitahuje pozornost a získává si zalíbení druhých. Jakmile promluví a mile se usměje, lidé k němu v tu chvíli pocítí sympatie a začnou se na něj dívat jinýma očima. Svým příjemným chováním ovlivní i své okolí, které se pak také chová přívětivěji. Myškin má v sobě tolik vnitřní ušlechtilosti a lidskosti, že se vymyká svému okolí. Kníže si na lidech všímá toho, co ostatní nikdy nezpozorují. Na ostatních hledá jen to dobré, špatné vlastnosti nebo hříchy přehlíží, nebo je dokonce ospravedlňuje. Při vzpomínkách na život ve Švýcarsku je nadšený a dojatý zároveň. Kníže se od ostatních liší nejen svým velmi zdvořilým chováním, ale i zevnějškem, přesněji řečeno stylem oblékání. První den má na sobě kamaše, střevíce s tlustými podešvemi, volnou a širokou pláštěnku bez rukávů s obrovskou kapucí a uzlíček s oblečením, tedy všechno jiné, než se v té době v Rusku nosilo.

V *lásce* je Myškin kvůli své nemoci nezkušený. Pociťovat k ženě vášeň je pro něho zcela nemyslitelné. Japončinovým se přiznává, že nikdy nebyl zamilovaný, ale byl šťastný jiným způsobem. V sanatoriu byl celou dobou obklopen *děťmi*, které si zamiloval a které se staly jeho skutečnými přáteli. Domnívá se, že dospělí děti (i ty vlastní) málo znají. Není podle něho správné jim cokoli tajit pod záminkou, že jsou na to ještě malé. Děti naopak pochopí mnoho a dovedou člověku vyléčit duši.

Kníže umí velmi poutavě vyprávět různé příběhy. Jedno vyprávění, kterým udělá na své posluchače velký dojem, je o popravě muže jménem Legros a posledních vteřinách, které musí být pro člověka horší (ta jistota) než obava z bolestivé smrti. Sám Myškin je proti takovým trestům. Zastává názor, že zabíjet za vraždu je nepoměrně větší trest než samotný zločin a že ani podle Krista by se tak s člověkem jednat nemělo. Tímto se dostáváme k otázce *křesťanství*. Myškin ovlivňuje lidi kolem sebe a probouzí v nich touhu po kráse a lásce. Snaží se pomoci všem, kteří ho obklopují, a svojí dobrotou se

pokouší vyléčit jejich duši. Je pro ně ztělesněním dobra, a proto je někdy přirovnáván ke Kristu. Stejně jako Kristus i Myškin trpí a obětuje se pro lidi, ačkoli svůj boj se společností stejně prohrají. Jednoho večera vznikne diskuze na téma křesťanství, při které se Myškin natolik rozohní, že rozbije čínskou vázu – cítí se, jako by byl v tu chvíli zasažen do hloubi srdce, jako by se při vyslovení oné myšlenky vyplnilo jakési proroctví. Katolickou víru kníže nepovažuje za křesťanskou. Římské katolictví je pro něho horší než bezvěrectví – podle jeho slov bezvěrectví Krista popírá, kdežto katolictví hlásá Antikrista. Bezvěrectví prý vzešlo přímo z římského katolictví. I socialismus je podle něho výplodem katolictví a má katolickou podstatu.

Kníže je dobrosrdečný člověk nezkažený upadající *společností*. Lidé, kteří nemohou pochopit jeho dobrotu, ho ale označují za idiota. Myškin, který v nové společnosti zatím nemá žádné postavení, si myslí, že je pro ni zbytečný. Ona „vznešená“ společnost, v níž se kníže necítí dobře, se dělí na tři vrstvy – nejvyšší, střední a zvláštní třetí vrstvu, která vlastně nepatří k onomu „uzavřenému“ kroužku, ale lidé z ní jsou v něm občas vidáni. Častými vlastnostmi mezi takovými lidmi jsou ziskuchtivost, neupřímnost, lež a přetvářka. Generál Ivolgin a Lebeděv jsou však jinými typy lhářů – lžou, aby pobavili okolí a zvýšili svoji důstojnost (ačkoli ji svým chováním naopak snižují). Lhářkou je také Aglaja, která než aby knížeti přiznala své city, raději ho neustále uráží a zesměšňuje. Vedlejší postavy zastupující společnost nerady slyší pravdu, o to spíš, pokud jde o křivé slovo vůči jejich osobě.

Postavou, která významně ovlivňuje život knížete, a měli bychom si ji proto blíže představit, je Nastasja Filipovna Baraškovová. Ačkoli jsou oba odlišní, jeden pro druhého hrají důležitou roli. Nastasja je inteligentní, temperamentní a hrdá žena. Po smrti rodičů se jí a sestry ujal Afanasij Ivanovič Tockij a několik let se o ně staral. Mladší sestra brzy zemřela, takže Nastasja zůstala sama. Až dospěla a dosáhla vzdělání, odjela za Tockým do Ruska (i přesto, že ho nenávidí za to, že je v mládí opustil). Ten jí zajistil Švýcarku, která dívce poskytla dobrou výchovu. Nejspíš z pocitu viny ji zahrnuje blahobytem a penězi. Protože se nechává vydržovat, získá nedobrou pověst a společnost ji odsuzuje. Zároveň ale dokáže poplést hlavu spoustě mužů. Tockému se nebojí do očí říct, že k němu cítí nejhlubší odpor, a neustále ho zahrnuje různými sarkasmy. Chová se, jako by měla srdce z kamene, bez špetky citu. Žije nudný život. Proto má radost, když se setkává s knížetem a může si s ním promluvit upřímně, od srdce. Myškin pro ni znamená to, že poprvé v životě nachází oddaného člověka, kterému věří stejně tak, jako on

na první pohled uvěřil jí. Nastasja nemá ani před Rogožinem žádná tajemství. Přesto ale o něm kníže říká, že by ho zabila ze strachu, jenže on ji zabije dřív. Sňatek s Rogožinem (který k ní pociťuje až chorobnou vášeň) bere jako odčinění za hříchy a život, jaký vedla. Nadobro se zříká světa. Myškina miluje, ale nedokáže sama v sobě potlačit pocit, že by ho svojí minulostí zničila. Láska k němu je nad její síly. Kníže ji zase miluje „lítostí“, ale ne láskou. Miluje ji spíš proto, že je vlastně dítě. Tímto nám v románu vzniká obraz dvojité lásky – Myškin miluje Nastasju i Aglaju – každou však jiným způsobem.

V obraze Nastasji vynikají dvě charakteristiky – je to hrdá krasavice, která má ale zároveň zostuzené srdce, protože je nucená žít podle pravidel Tockého. Z nenávisti postupně upadá do zoufalství a ničí se svojí hrdostí. Její krása se stává předmětem obchodu. Jediný Myškin jí nabízí svoji ruku. Kníže a Nastasja se milují, ale z pocitu, že by ublížili jeden druhému, se raději vzájemně mučí. Dostojevskij tak prostřednictvím Nastasji vyjadřuje svoji myšlenku o zkreslení a zneuctění krásy ve společnosti, ženské důstojnosti, lidské osobnosti a nenávisti této společnosti vůči všemu krásnému a ušlechtilému. Obraz Nastasji má v Myškinovi odhalit jeho slabosti, kvůli kterým není schopný změnit své okolí a vrací se do budoucnosti. Pokud totiž Nastasjina krása nespasila svět, tak pasivní humanismus knížete Myškina je zde zcela nesmyslný⁸¹.

Druhou postavou, která provází Myškina po celý příběh, je jeho osudový dvojník – vášnivý a nespoutaný Parfen Rogožin, se kterým si vymění křížek, a stane se tak jeho bratrem. Zde zaznamenáváme tzv. dvojnickou polaritu (dvojnický princip), která je nejčastěji zobrazovaná jako protiklad pána a sluhy, hrdiny a jeho pomocníka, nevinného a pokusitele⁸². V románu *Idiot* je takovým protikladem, podle literárního kritika V. Svatoň a jeho článku *Don Quijote a don Juan v Dostojevského románu Idiot* (2005), nerozlučné spojení právě knížete Myškina s Parfenem Rogožinem. V. Svatoň také vyslovuje myšlenku, že hned od samotného začátku (kdy zjišťujeme, že hlasatel budoucí harmonie lidstva je zároveň chorobný člověk, který většinu svého života strávil ve švýcarském sanatoriu), je upozorněno na rozpornost Myškinova portrétu. Myškin je podle jeho slov neschopný podílet se na pozemském lidském tvoření, rodinném životě, plození a všedních starostech. Když káže o lidské dobrotě, postihne jej záchvat

⁸¹ Litra.ru: *Каково значение образа Настасьи Филипповны в раскрытии образа князя Мышкина?* (По роману Ф.М. Достоевского «Идиот») [online]. cit. 2016-03-02.
Dostupné z:

<http://www.litra.ru/composition/get/coid/00094101184864192101/woid/00061501184773070213>

⁸² SVATOŇ, V.: *Don Quijote a don Juan v Dostojevského románu Idiot*. Svět literatury, roč. XV., č. 32 [online]. 2005. cit. 2016-03-02.

padoucnice. Jeho účast na ději končí převozem do švýcarského sanatoria, tentokrát již bez naděje na uzdravení. Myškinovo vnitřní rozdvojení se projevuje především v jedné z klíčových scén románu, kdy kníže po dlouhé době opět dostává epileptický záchvat. Celé tělo se křečovitě svíjí a škube sebou a stejně tak všechny rysy obličeje. Když přitom hrůzostrašně vykřikne, pozorovatel si těžko představuje, že to křičí právě kníže. Dokonce se mu může zdát, jako by křičel někdo jiný – nějaká skrytá „druhá bytost“ (dvojník, ďábel). Vysvětlením tohoto rozdvojení hlavní postavy je jeho postavení mezi dvěma ženami, kdy se na jedné straně nachází ideální a v řádu vychovaná Aglaja, se kterou chystá běžnou svatbu, a na straně druhé nespoutaná, mimo řád světa žijící a vydržovaná Nastasja Filippovna, která před svatbou s Myškinem uteče z chrámu. Závěr je takový, že Aglaja skončí zmatením mysli a Nastasju Filippovnu zavraždí Rogožin.

4.5.7. VÝVOJ RECEPCE ROMÁNU

V době svého vzniku vyplýval z románu *Idiot* (1869) jeden ze zásadních problémů, a to otázka vztahu mezi ideálem a skutečností. F. M. Dostojevskij vykreslil společnost jako jednosměrnou, tedy takovou, která odsuzuje všechny názory a prosazuje jen ty, které jsou pro ni nejvýhodnější. Prostřednictvím hlavní postavy pak Dostojevskij vyjadřuje své tajné myšlenky o nebezpečí socialismu.⁸³ V sovětském období měly názory na klasickou literaturu a jejich autory politický charakter. F. M. Dostojevskij nepatřil mezi nejpopulárnější autory. Ačkoli bylo jeho hlavní dílo *Zločin a trest* obsaženo ve školním vzdělávacím programu, samotný autor tou dobou nebyl v popředí zájmu. A to především kvůli své tvorbě, která měla křesťanský nádech, což v době, kdy byla ruská pravoslavná církev pronásledována, nebylo příliš vhodné. Dnes je ale situace jiná, a proto je na román *Idiot* nahlíženo z jiného pohledu (odlišného od sovětských kritiků). Současnému čtenáři dává román potřebnou víru v ideál, který by se dnes nemusel tolik vzdalovat od skutečnosti.

Mezi kritiky převažuje názor, že je román nejchmurnějším dílem v tvorbě Dostojevského. V souvislosti s tím se hovoří i o druhém mínění, a to, že se Myškin nedovedl přesvědčit o světlém začátku nového života.⁸⁴ Proto jeho vědomí haslo, onemocněl a vrátil se zpět do Švýcarska.

⁸³ VASJAJEVA, O.: *Своеобразие главного героя романа Ф.М. Достоевского «Идиот»* [online]. cit. 2016-03-02. Dostupné z: <http://festival.1september.ru/articles/512025/>

⁸⁴ Tamtéž.

Na tento smutný konec ale Dostojevskij důraz neklade.⁸⁵ V díle naopak zanechává naději. Naději v tom, že některé postavy se během Myškinovy přítomnosti změnily. Ty pak jeho odjezd těžce nesly (nejhůře Lizaveta, ale také Kolja a Věra – tedy ti, kteří pro knížete byli dětmi).

Z výše uvedeného vyplývá, že F. M. Dostojevskij představuje knížete jako člověka, který dosáhl morální a duševní rovnováhy. Proto nemůže být vzorem pro Rusko. Dostojevskij také dokazuje, že evropská společnost už dávno ztratila morální spojení s náboženstvím. Hlavní hrdina románu ztělesňuje nejen křesťanský ideál, ale je zároveň nositelem nejdůležitější myšlenky Dostojevského – idey o nutnosti návratu vzdělaných tříd společnosti se základem křesťanské mravnosti.⁸⁶ Autor představuje hrdinu jako člověka, který by mohl povznést svět. Jenomže Myškin svojí filozofií pokory a dobroty přivádí do neštěstí i ty, které miluje, a nakonec také sám sebe. Ne nadarmo vyjadřuje jeho jméno – Lev Myškin – spojení lví síly s poděšenou myší těkavostí.

Dostojevskij zanechal v knížeti Myškinovi odkaz. Hlavním hrdinou chtěl dokázat, že lidé jako Myškin mohou změnit společnost k lepšímu. Protože naděje trvá dál, téma románu *Idiot* je aktuální dodnes. I přesto ale tento román není příliš vhodným materiálem k filmovému zpracování, zvláště pak pro celovečerní film, ve kterém by muselo dojít k podstatné redukci obsahu. Román bychom ke zfilmování nedoporučovali kvůli četným a dlouhým monologům a celkové složitosti díla, spočívající v popisování nitra postav, jejich myšlenek, pocitů a v zobrazení křesťanského ideálu člověka.

4.6. SERIÁLOVÁ ADAPTACE IDIOT (2003)

Na úvod uvedeme několik základních informací o televizním seriálu jako takovém. Radomír D. Kodeš se v prvních řádcích své studie *Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu*⁸⁷ zabývá jeho pojetím a výstavbou. Seriálem rozumí televizní dílo složené z většího počtu epizod, které mají společné znaky a jejich součet tvoří celek

⁸⁵ Litra.ru: *В чем смысл финала романа Ф.М.Достоевского «Идиот»?* [online]. cit. 2016-03-23. Dostupné z: <http://www.litra.ru/composition/download/coid/00043301184864191389/>

⁸⁶ Book: *Расшифрованный Достоевский. Тайны романов о Христе. Преступление и наказание. Идиот. Бесы. Братья Карамазовы.* (cit. 2016-02-09)

Dostupné z: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1022460/Sokolov_-_Rasshifrovannyi_Dostoevskiy.html

⁸⁷ KODEŠ, R. *Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu.* Iluminace: roč. 21, 2009, č. 4 (76) [online]. cit. 2016-03-24. Dostupné z: <http://www.douglaskokes.cz/wp-content/uploads/2015/08/2009-Koke%C5%A1-R.-D.-Ficni-svety-kriminalniho-TV-serialu.pdf>

seriálu. Přitom jednotlivé části (díly) na sebe mohou, ale nemusí navazovat v jiných epizodách. Uvádí, že z analýzy jednotlivé epizody nezískáme představu o seriálovém celku, stejně jako rozbor celku vypoví jen málo o organizaci jednotlivých dílů. Ve stručnosti ještě připomeňme poznatky z podkapitol *Televizní seriálová adaptace a Film, televize, zisk* (spadajících do první kapitoly *Adaptace*). V nich jsme uváděli nespornou výhodu seriálu, a to jeho formát, díky kterému je mnohastránkový román divákovi bližší než celovečerní film a umožňuje tak v dostatečně plném objemu syžetových linií předložit ilustraci daného literárního díla. Jednotlivé díly pak mají většinou stejný časový rozsah, navazují na sebe a mohou být natáčeny i dodatečně. Aby se zajistila přízeň diváků pokud možno pro všechny díly seriálu, jejich autoři by měli vycházet především ze známých děl světové literatury.

Zfilmovat rozsáhlý Dostojevského román *Idiot* není snadná záležitost. K tomuto dílu je zapotřebí zkušenost režiséra a svým způsobem i láska k literatuře. Obecně tento román není kvůli svému spleťovému ději a psychologickému charakteru příliš doporučován ke zfilmování. Jak uvádí L. Ptáček – u Dostojevského je to reálná duchovní hlubina člověka, osud lidského ducha, vztah člověka a Boha, i ideje, kterými člověk žije. Rozdvojení lidského ducha, jež představuje nejhlubší téma Dostojevského románů, není přístupné realistické interpretaci.⁸⁸ Nehledě na složitost původního díla, nepříliš příznivý osud, který provázal román v sovětském období, se i tak stává toto dílo pro režiséry zajímavé (což dokazuje níže uvedený výčet adaptací). S tím souvisí i různé přístupy k jeho uchopení a filmovému zpracování.

Mezi režiséry panuje pověra – ti, kteří se rozhodnou pro zfilmování ruské klasiky Dostojevského, často onemocní a musí do nemocnice. Když svoji adaptaci natáčel například režisér Pyrjev, doktoři mu zjistili rakovinné bujení a neprodleně musel podstoupit operaci. Když V. Bortko pracoval nad scénářem k seriálu, na ulici ho napadli zloději, zbili ho a režisér musel být s otřesem mozku převezen do nemocnice.

Další zpracování románu *Idiot*:

- „Idiot“ (1910) – první adaptace románu v podobě černobílého němého filmu ruského režiséra Petra Čardynina.
- „Idiot“ (1946) – film natočil Georges Lampin ve Francii.

⁸⁸ PTÁČEK, L.: *Ve víru existence – Idiot Akiry Kurosawy*. Aluze 3/2010 – Studie [online]. cit. 2016-03-03. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2010_03/07_studie_ptacek.php

- „Idiot“ (1951) – Zajímavý osud provázal adaptaci *Idiot* japonského režiséra Akiry Kurosawy. Film chtěl původně natočit dřív. Ve 20. letech byl Kurosawa členem Japonského svazu proletářských umělců, kde v literární sekci diskutovali o marxismu a ruské literatuře 19. století. Film natočil ve studiu „Šočiku“, což málem zapříčinilo konec režisérovy kariéry. Do kin se totiž bez možnosti zásahu režiséra dostala pouze okleštěná verze původního díla (scénář ani negativ původní adaptace nejsou dostupné). Tento zásah výrazně ovlivnil narativní stavbu filmu a narušil kompaktnost filmového stylu. A. Kurosawa na natáčení nerad vzpomíná. Jak sám uvedl, dostal se do konfliktu s vedoucím studia a následné zveřejněné hodnocení filmu přesně odráželo postoj tohoto studia vůči jeho osobě⁸⁹. Nicméně Kurosawův pokus o zfilmování *Idiota* nebyl v poválečné době ojedinělý. Nutno ještě podotknout, že adaptace prodělala oproti původnímu dílu řadu úprav. Mezi ty nejvýraznější patří fakt, že herci jsou japonské národnosti, děj je zasazen do zimy, přenesen do poválečného Japonska a veškeré kulisy režisér taktéž zobrazuje v japonském stylu. Zajímavostí je, že Kurosawův další film *Žít!* dále rozvíjí myšlenku vedlejší postavy Ippolita – co dělat se životem, když člověk tuší blízkou smrt.
- „Idiot“ (1958) – film Ivana Pyrjeva (SSSR) adaptuje první díl románu. Režisér proslul ve 40. a 50. letech jako jeden z prominentních představitelů filmového socialistického realismu.
- „Idiot“ (1966) – televizní seriál Alana Brigese (Velká Británie).
- „Idiot“ (1979) – film Alexandry Remizové (SSSR, Vachtangovo divadlo).
- „Idiot“ (1991) – televizní seriál Mani Kaula (Indie).
- „Nastasja“ (1994) – film Andrzeje Wajdy (Polsko).
- „Návrat idiota“ (1999) – film Saši Gedeona (Německo, Česká republika), který v duchu poetiky nové vlny přenesl děj na české maloměsto 90. let. Zcivilněné protagonisty představil uprostřed všedních problémů současného maloměstského života.
- „Daun Haus“ (Дaун Хаус, 2001) – filmová parodie Romana Kačanova (Rusko).
- „*Idiot*“ (2003) – televizní seriál Vladimira Bortko (Rusko).

⁸⁹ PTÁČEK, L.: *Ve víru existence – Idiot Akiry Kurosawy*. Aluze 3/2010 – Studie [online]. cit. 2016-03-03. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2010_03/07_studie_ptacek.php

- „Idiot“ (2008) – film Pierra Leona (Francie).
- „Idiot“ (2011) – film Rainera Sarneta (Estonsko).

Ačkoli se nejedná o první adaptaci tohoto titulu, V. Bortko ve svém díle zpracovává celý děj, kdežto někteří jeho kolegové zfilmovali buď hlavní dějovou linii, nebo například jen první část knihy. Vladimir Bortko chce v seriálu poukázat především na společnost (zástupce jednotlivých vrstev včetně obyčejných lidí) a sociální nespravedlnost. Svým zpracováním nabízí režisér možnost mladým studentům a lidem zhlédnout jedno z neznámějších ruských děl slavného ruského spisovatele ve vizuální podobě (pro některé žáky přijatelnější než rozsáhlý mnohasetstránkový román). Zfilmováním románu *Idiot* také, mimo jiné, splnil sen Andreje Tarkovského, který si přál natočit film pro lidi, kteří se snaží pochopit okolní svět.

Režisér V. Bortko se na tento projekt velmi pečlivě připravoval. Četl různé studie o Dostojevském a procházel všechna místa v Petrohradě, o kterých známý spisovatel psal. Zajímal se dokonce o to, jakou hodnotu měla tehdy suma 100 000 rublů, které Nastasja hodila do krbu. Zjistil, že 1 rubl se rovnal současným 10 dolarům. To znamená, že Tockij Nastasje nabízí 750 000 dolarů jako věno, které odmítá, a do krbu pak hodí celý milion dolarů.

Desetidílný televizní seriál *Idiot* natočilo v roce 2003 studio „Studija 2 B 2 intertejnment“ («Студия 2 Б 2 интертейнмент») na zakázku televizní stanice „Rossija“ a akciové společnosti „Central Partnership“ («Централ Партнершип»). Seriálu předcházela velká reklamní upoutávka. I tak televizní stanice *Rossija* riskovala, když se rozhodla tento projekt vysílat v hlavním večerním vysílacím čase. Úspěch ale převýšil všechna očekávání. Seriál vidělo více než 15 procent televizního obecnstva⁹⁰.

Stejně jako v původním románu přijíždí kníže Lev Nikolajevič Myškin ze švýcarského sanatoria do Ruska. Na nic si nevzpomíná a o zemi také nic neví, tedy kromě toho, co vyčetl z knih, které vypráví o pokroku lidstva. Nutno podotknout, že seriál není primárně o lásce. Je o tom, že se kníže snaží připojit k ruské společnosti. V Rusku se ale střetává se skutečným životem, s obyčejnými lidmi, kteří mají své osobní problémy, což ničí veškeré jeho iluze.

⁹⁰ BORTKO, V.: Мне не стыдно быть патриотом. Moskva: Knižnij mir, 2015, 320 s., ISBN 978-5-8041-0773-5 (s. 17)

4.6.1. HLAVNÍ POSTAVY

Ačkoli Vladimira Bortko během natáčení nejvíce trápil nedostatek financí, seriál vyniká hvězdným hereckým obsazením. I přesto, že V. Bortko s výběrem některých aktérů chvíli otálel, za svým konečným rozhodnutím si pevně stojí a je s ním nadmíru spokojen.

V hlavních rolích se představili herci: Jevgenij Mironov jako kníže Myškin, Vladimir Maškov jako Rogožin, Lidija Veleževa coby Nastasja Filippovna, Inna Čurikova v roli Lizavety Prokofjevny Jpančinové a Olga Budina coby Aglaja Jpančinová.

Vedlejší role ztvárnili: Andrej Smirnov – Tockij, Oleg Basilašvili – generál Jpančin, Anastasija Melnikova – Alexandra Jpančinová, Rosina Cidulko – Adelaida Jpančinová, Alexej Petrenko – generál Ivolgin, Larisa Malevannaja – Ivolginova manželka, Alexandr Lazarev – Gaňa Ivolgin, Michail Arakčejev – Kolja Ivolgin, Marija Kiseljova – Varvara Ivolginová, Boris Birman – Pticyň, Michail Bojarskij – Keller, Vladimir Iľin – Lebeděv, Natalja Michjlova – Věra Lebeděvová, Alexandr Domogarov – Jevgenij Pavlovič Radomskij a Konstantin Borobjonko – Ferdyščenko.

Vladimir Bortko nenutil své herce, aby četli román *Idiot*, ačkoli to měl původně v plánu. Stačilo mu, když nastudovali scénář, ve kterém jsou zachovány a obsaženy všechny základní linie i charaktery postav. Kvalitní herecké obsazení se pak zasloužilo o jejich věrné ztvárnění.

4.6.2. REDUKCE A TRANSFORMACE FABULE

Vladimir Bortko chtěl původně natočit seriál o 6 sériích po 30 minutách. S televizní stanicí „Rossija“ se ale později domluvili na desetidílném seriálu po 53 minutách.

U tak spletitého románu, jakým je *Idiot* (432 stran), je zřejmé, že seriál musel podlehnout několika úpravám. Ty však nejsou pro přenesení hlavní dějové linie na televizní obrazovky nijak zásadní. Úpravy spočívají v tom, že některé scény (které na sebe v románu navazují) jsou v seriálu v jiném pořadí. Je to ale otázka nanejvýš tří po sobě jdoucích scén, které jsou pouze prohozeny, takže ve výsledku jsou změny minimální. Do seriálu nejsou zakomponovány autorovy úvahy z úvodu třetího a čtvrtého dílu románu (o nedostatku praktických lidí a úvaha o obyčejných a originálních lidech),

kteřé do hlavního děje příběhu nijak nepronikají. Vynechaný je popis scény knížete, jak se loučil s dětmi ve Švýcarsku, recitace básně Truchlivý rytíř od Puškina nebo Koljovo přispěchání na pomoc ke knížeti, který dostal epileptický záchvat. Zkrácené jsou některé dialogy, čtení Ippolitova rozsáhlého dopisu nebo vyprávění knížete o zážitcích ze Švýcarska. I ostatní dopisy jsou převyprávěné ve zkrácené verzi – hlavní myšlenka je však divákovi vždy předána.

4.6.3. ZÁKLADNÍ SCHÉMA SERIÁLU A NÁVAZNOST DÍLŮ

První scénou v prvním díle seriálu je moment, kdy Tockij nabízí Nastasje Filippovně 75 000 rublů. Pozorujeme tak zároveň i první rozdíl oproti originálu, ve kterém vyprávění začíná příjezdem Myškina do Petrohradu a seznámením se knížete ve vlaku s Rogožinem a Leběděvem. Tato scéna se v seriálu objevuje jako vzpomínka až ve chvíli, kdy je Myškin v generálově bytě, kouří v komoře a dívá se zamyšleně z okna. Vynechán je pouze popis Nastasjina života (který je vylíčen Tockým až na oslavě Nastasjiných narozenin) a seznámení se Gavrily s Myškinem (scéna začíná v momentě, kdy jsou už s generálem v pracovně), poté se už děj shoduje s románem a končí tím, že Gavrila roztěkaně píše Aglaje dopis. První díl je úvodní – vypráví o knížeti, který přijíždí do Ruska a seznamuje se s novou společností. Kvůli své odlišnosti (zevnějšku a zdvořilému vystupování) se ocitá v centru dění a máme ho tak možnost blíže poznat (dovídáme se o jeho předešlém životě).

Druhý díl seriálu začíná ve společenské místnosti u Jpančinových, kde jim Myškin vypráví o lásce k dětem, se kterými trávil čas ve Švýcarsku, a poté každé dceři i Lizavetě Prokofjevně řekne svůj první dojem z nich. Do tohoto momentu se divák stále seznamuje s postavou Myškina. Poté se už začínají projevovat charaktery některých postav (nervózní Gavrila, opilý Ivolgin, nešťastná Gavrilova matka, hrdá Nastasja nebo bláznivě zamilovaný Rogožin) a postupně se začíná vybarvovat obraz tehdejší společnosti. V seriálu je vynecháno líčení poprav v Lyoně, o které už kníže mluvil se sluhou, a rada knížete, jak má Adelaida nakreslit obraz.

Třetí díl seriálu začíná příchodem Varvary do Myškinova pokoje, kde mu děkuje, že se jí kníže před bratrem zastal. Následuje oslava Nastasjiných narozenin (mezitím záběr na Ivolgina v hostinci; návštěva Marfy Borisovny Těrentjevové v seriálu není). Po oslavě pokračuje děj v Moskvě. Navíc je přidána scéna, kde se Rogožin pohádá s Nastasjou a zbije ji. Tento díl končí návratem Nastasji z divadla (představení, jehož

krása a čistota zde, v mravně zkažené společnosti, působí poměrně kontrastně) domů, kde Rogožin stále klečí a prosí o odpuštění. V tomto díle je stěžejní scénou Nastasjina oslava, ve které vychází najevo morální úpadek a ziskuchtivost tamní společnosti. Závěr zůstává otevřený, napínavý.

Čtvrtý díl navazuje tam, kde předešlý skončil, tedy v Nastasjině bytě, kde Rogožin klečí na tom stejném místě, po tváři mu tečou slzy a žádá odpuštění. Na knížeti pozorujeme změnu chování – často se potí, je zamyšlený, roztržitý, nervózní. Jeho zmatené pocity doprovází ostrá (téměř pichlavá) hudba. Myškin se v jedné scéně vrací k výloze, kde předtím viděl nůž. Ve vitrině zahlédne Rogožina, když se ale otočí, nikdo tam není (touto přidanou scénou režisér zobrazuje Myškinovo vnitřní rozpoložení). Čtvrtý díl končí nejistotou diváka, zdali Myškina po epileptickém záchvatu někdo zachrání nebo ne.

V pátém díle sedí kníže na terase (u Lebeděva) a vypadá mnohem lépe. Opět se usmívá. Druhý den Myškin bloumá přírodou a vede vnitřní monolog o tom, že by měl odjet. Po napjatém předchozím dílu je tato epizoda poměrně klidná.

V podobném duchu pokračuje i šestý díl, v jehož úvodu jde Kolja vyprovodit knížete, který se chystá odjet. Má pocit, že do zdejší společnosti nezapadá. Vnitřním hlasem se ale přesvědčí, že nechce být považován za zbabělce, a vrací se zpět.

Sedmý díl plynule navazuje na šestý, kdy se koná oslava Myškinových narozenin. Ippolit předčítá svůj dopis a poté se pokouší o sebevraždu. Myškin se vrací na místo, kde se den předtím odehrával koncert, a vybavuje si hlavní okamžiky tohoto večera. Vzpomínky jsou divákovi zprostředkovány prostřednictvím zvukového záznamu z dané scény. Děj poté pokračuje ve shodě s literární předlohou. Sedmý díl končí v momentě, kdy Myškin usedá na pohovku a chystá se přečíst dopisy, které Nastasja psala Aglaje, čímž režisér nechává diváka v očekávání dalšího dílu.

Osmý díl navazuje na závěrečný děj předešlého dílu. Myškin čte dopisy. Hlas Nastasji ho provází až k Jpančinovým, kam ale dojde pozdě v noci. Poté děj plynule pokračuje až do poslední scény, kdy druhý den Ivolgin odchází z domova.

Předposlední díl je poměrně obsáhlý. Důležitý moment nastává na večírku, kde má být kníže Myškin představen a uveden do společnosti. První dojem udělá dobrý, ale jakmile se dozví, že se Pališčev před svou smrtí dal ke katolictví, začíná horečnatě vyprávět o křesťanství a vzniku katolictví, až se při svém monologu rozohní natolik, že rozbije vázu. V knížeti se vše sevře a je si vědom své chyby. Poslední záběr v devátém

díle je namířen na knížete, který v dešti stojí před Japančinovým domem a zoufale se dívá do oken domu, ve kterém už není vítán.

V posledním desátém díle dochází k rozuzlení celého příběhu. Nastává svatební den Myškina a Nastasji. Ta ale před nástupem do kočáru utíká s Rogožinem. Myškin z toho v první moment není ani příliš překvapený. Druhý den ráno jede kníže za Rogožinem. Následuje zběsilé pronásledování a zcela zmatené chování Lva Myškina, který má pocit, že na každém rohu vidí Rogožina. Když ho zastihne doma, zjistí, že Nastasju zabil. Oba tam stráví noc. Po roce navštěvuje Lizaveta Prokofjevna Myškina v léčebně ve Švýcarsku. Sděluje mu, co nového se událo. Kníže se na ni sice dívá, ale jelikož znovu propadl své nemoci, jeho pohled je zcela prázdný a bezmyšlenkovitý. Poslední záběr kamera směřuje do nebe, přes vrchol švýcarské hory. Zde nastává rozdíl mezi seriálem původním dílem. V románu se totiž o dalších osudech hlavních postav dovidáme od vypravěče a z obsahů dopisů mezi Jevgenijem Pavlovičem a Věrou Lebeděvovou (o kterých nás informuje taktéž vypravěč). Prosebná slova, která v románu směřují z úst Lizavety ke zdravému Jevgeniji Pavloviči (jenž je označován za „člověka budoucnosti“, a prosba tak v sobě skrývá jakousi naději), v seriálu zazní směrem k nemocnému Myškinovi, čímž se skrytá naděje poněkud vytrácí (ale o to naléhavěji působí na diváka).

Ze stručného rozboru jednotlivých dílů vyplývá, že se V. Bortko ve svých adaptacích sice řídí filmařskými zásadami, nicméně věrné ztvárnění původního díla je pro něho prioritou. Pro diváka je důležité, aby zhlédl celý seriál, protože jednotlivé díly nepřispějí k porozumění celého obsahu.

4.6.4. NARATIVNÍ STAVBA

Původní jazyk románu by v dnešní době působil poněkud zastarale. Proto je řeč hlavních hrdinů upravená a stylizovaná. Francouzské výrazy jsou v seriálu ponechány. Protože Dostojevskij často psával dlouhá a obsáhlá souvětí, bylo nutné je upravit a zkrátit. V seriálu jsou i přesto obsaženy až desetiminutové dialogy. Tempo řeči je oproti standardům ruské kinematografie velmi rychlé. Toho si můžeme povšimnout především u Myškina, který mluví rychleji především tehdy, když se vášnivě rozpálí pro nějakou diskuzi.

V seriálu se zcela vytrácí pozice vypravěče. Jeho vyprávění je v některých pasážích zpracováno do monologů a dialogů (s obsahem, který se shoduje s dějem).

Pozici vypravěče částečně zastupují titulky v dolní části obrazovky, které se objevují tehdy, pokud se děj přenesse do jiného města (například: *Москва., Павловск. Июнь., Санкт-Петербург.*). V případě návštěvy Lizavety ve švýcarské léčebně se objevuje titulek „*Год спустя. Швейцария.*“, který tak udává jisté časově rozpětí.

Hlavní dějová linie odpovídá původnímu románu. Stejně jako v románu, i v seriálu se (v podobě černobílých záběrů) objevuje retrospektiva. Jedná se především o vzpomínky knížete na život ve Švýcarsku. Častým motivem je také čtení dopisů a různých vzkazů, které vždy nahlas někdo přečte nebo je jejich obsah předán hlasem toho, kdo jej napsal. Myškinovi často proudí hlavou myšlenky, které jsou divákovi znázorněny formou vnitřního hlasu (vnitřního monologu) hlavního hrdiny.

Děj se začíná odehrávat v listopadu roku 1867 v carském Rusku. Seriál vypovídá o knížeti Myškinovi a jeho osobnosti, včetně analýzy jeho charakteru a psychiky. S touto hlavní dějovou linií souvisí milostné vztahy mezi knížetem, Aglajou, Nastasjou Filippovnou a Rogožinem. Vedlejších dějových linií je v seriálu několik. Ta první je nám nabídnuta hned v úvodní scéně, kdy Tockij s generálem kují pikle a nabízí Nastasje za sňatek s Gavrilou peníze. Během seriálu jsme také svědky změny chování u Gavrily Ardalionoviče Ivolgina, který dříve prahнул pouze po penězích, ale poté, co prožil u Nastasji na oslavě narozenin (když hodila do krbu 100 000 rublů, on si je mohl vytáhnout, ale neudělal to), se jeho charakter mění k lepšímu. Součástí děje tvoří také příběh nemocného Ippolita nebo nešťastný život vysloužilého generála Ivolgina.

Za sebe režisér přidal do filmu pouze dvě věty. Tou první je věta: «*Ах, князь, выздоравливай, возвращайся в Россию*». Ve druhém případě režisér přidal pouze k větě Lizavety Prokofjevny «*Эта Европа - фантазия, и мы в этой Европе - одна фантазия*» dodatek: «*сам видишь*», na který se kníže pousmál. Vznikl tím jakýsi skrytý význam vyřčeného a vyvolal tím u diváka pocit beznaděje. Některé z dialogů jsou v seriálu prohozené. Na celkový obsah tato skutečnost nemá žádný dopad. Dílo zachovává vysokou literárnost a věrnost původnímu textu. Celkovou atmosféru seriálu pak dotváří jeho vizuální styl.

4.6.5. VIZUÁLNÍ STYL SERIÁLU

Natáčení seriálu probíhalo v přesném souladu s místy, která jsou uvedena přímo v románu Dostojevského (v něm jsou zmíněny některé ulice, např.: Petrohradská Strana, Izmajlovskij pluk, Litějná, Goročová a také Pavlovská kolonáda, kde se konal koncert).

To, že se Myškin ocitá v Petrohradu, poznáme podle mostu se dvěma lvy, který je jedním z typických míst Petrohradu. Vladimir Bortko před natáčením všechna místa sám procházel. Některé scény seriálu se natáčely také v Moskvě a několik dalších dokonce ve Švýcarsku.

Umělci, kostyméři a ostatní členové štábu pečlivě shromažďovali jednotlivé kusy nábytku, aby vše působilo maximálně věrohodně, tedy podle tehdejší doby. Obrazy na stěnách, svícny, vázy a další dekorace – to vše odpovídá architektuře a módě dané doby.

Pro natáčení byla použita kamera se světlým filtrem (podobně jako u adaptace „Pší srdce“), což má přímý dopad na zbarvení seriálu (ne tolik jasné a výrazné odstíny jako dnes).

Záběry postav jsou nejčastěji natočeny detailem na horní část těla tak, aby byla dobře vidět tvář hrdiny a zároveň jeho gestikulace rukama. Detailní záběry zblízka (kamera snímá pouze obličej filmové postavy) jsou v seriálu také velmi časté. Děje se tak zejména proto, že se v románu klade důraz na analýzu lidské osobnosti a psychiky, která se nejvíce odráží právě v hercově tváři. Časté jsou i tiché momenty, jimiž se vyjadřuje vnitřní psychické rozpoložení postav.

4.6.6. ZOBRAZENÍ ABSTRAKTNÍCH PRVKŮ A SYMBOLŮ

Jedním z hlavních prvků v seriálu je podobizna Nastasji Filippovny, která u lidí vyvolává různé emoce. Pro rodinu Gavrily je popudlivým prvkem vyvolávajícím hádku, Adelaida z ní pociťuje ohromnou sílu (sílu krásy), pro Myškina je něčím zcela výjimečným. Když kníže tento obrázek poprvé drží v rukou, přibližující se kamera klade důraz na jeho tvář, ze které můžeme vyčíst údiv nad Nastasjinou krásou, zamyšlení nad něčím zvláštním v její tváři (má pocit, že i když se tváří vesele, trpí) a v neposlední řadě zalíbení. Kníže si podobiznu prohlíží s pozorným zaujetím a reaguje na ni slovy: „*Je velmi krásná!*“. Tuto větu podle autora pronáší kníže „ohnivě“, což znamená, že v něm Nastasja vyvolala určitou reakci, projev citu a možná i vášně. Myškin si k ní vytvoří takový vztah, že ji v nestřeženém okamžiku dokonce políbí, což může znamenat budoucí náklonnost k ženě, která je na ni zobrazená.

Druhým, diskutovaným prvkem je obraz Spasitele právě sňatého z kříže (ve skutečnosti kopie obrazu s názvem *Mrtvé tělo Krista* německého malíře Hanse Holbeina z r. 1521 s nezvyklými rozměry 30,5 cm x 200 cm, což koresponduje s reálným

prostorem v hrobce), který visí v Rogožinově bytě nad dveřmi do pokoje. Když obraz kníže poprvé uvidí, má z něho pocit, že by mohl leckoho připravit o víru. Rogožin mu odpovídá, že tento obraz o víru připravuje. Kníže začne Rogožinovi vyprávět příběh o dvou přátelích, z nichž jeden zabil druhého kvůli majetku. Rogožin se tomu začne hlasitě smát. Poté Kníže Rogožinovi vysvětluje podstatu křesťanství. Po této diskuzi Rogožin Myškinovi praví, že ustupuje a ať si Nastasju vezme. Při odchodu je kníže neklidný, chce být sám, a tak se prochází ulicemi. Cítí, že se mu nemoc vrací a že pravděpodobně ještě v ten den může očekávat záchvat. Když se zamyslíme nad tím, že Rogožin pak zabije Nastasju a Myškina před smrtí zachrání „pouze“ jeho epileptický záchvat, můžeme dojít v souvislosti s tímto obrazem k závěru, že Rogožin už svoji víru dávno ztratil.

Hned v úvodní scéně seriálu dochází k zajímavému momentu. Tockij s generálem nabízí Nastasje za sňatek s Gavrilou, mužem, kterého nemiluje, peníze (úplatek). Rázem zde vzniká představa úplatné společnosti nečestných mravů. Nastasja se při jejich odchodu podívá do zrcadla a prstem na něj znázorní kříž. Ten by mohl být symbolem pro její nadcházející smrt – nejen, že Gavrilu nemiluje a ví, že on ji také ne (o šťastné lásce tedy nemůže být řeč), ale vzdává se i naděje na skutečnou lásku, na své štěstí. Je smířená se svým osudem, i když tuší, že celá situace je počátkem její zhouby.

Pocit štěstí vyvolávalo u Myškina Švýcarsko. Když o něm Jpančinovým vyprávěl, celý se rozzářil. Vzpomínka na zemi, kde se léčil, je znázorněna záběrem na švýcarské hory, které dříve z křesla pozoroval. Ty byly pokryty sněhem. Sníh je nejčastěji symbolem čistého zrození (narození Ježíše Krista) a pod jeho vrstvami se tvoří půda pro nový život. V seriálu může sníh znamenat mravní čistotu charakteru knížete a část šťastného života, který tam strávil. Když pak přijíždí do Petrohradu, je tam také sníh – zde může být symbolem naděje, kterou vkládal do Ruska a nového života v něm.

Jak už jsme zmínili, Myškin rád vypráví příběhy. Hned při prvním setkání s Jpančinovými líčí popravu, která se téměř uskutečnila. Jeho výklad díky výrazné gestikulaci působí dramatičtěji. Mezi vypravováním je vsazen záběr na zlatý kříž vrcholku kostela – ten symbolizuje moment, kdy se odsouzený odkazoval k Bohu a prosil ho o pomoc. Výklad knížete sledují Aglaja a Lizaveta Prokofjevna se slzami v očích.

Když Nastasja přijde navštívit Gavrilu poprvé k němu domů, Varja je na ni nepřijemná. Gaňovi se zatmí v očích a se slepou zuřivostí se na sestru vši silou rozmáchne. Zasáhl by ji přímo do tváře, kdyby jeho rozmáchnutou paží neodvrátil kníže. Gaňa je ale v takovém amoku, že udeří knížete do tváře. Ten si rukama zakryje obličej,

odejde do kouta a řekne Gaňovi, že se za svůj čin bude stydět. V tom si Gaňa uvědomuje, co provedl. Po této události se Nastasje v obličejí zračí nový pocit, který ale nechce prozradit, a proto se snaží udržet si svůj posměšný výraz. Když se poté na oslavě svých narozenin chovala nepřírozně a předstírala radost, byla to zřejmě forma její obrany před lidmi, kterým nevěřila.

Když Tockij vypráví na oslavě Nastasji svůj nejhorší skutek, rozpovídá se o příběhu s kaméliemi. On a Nastasja však v představách vidí jiný pohled – černobílý záběr na hořící dům, před kterým stála malá vystrašená Nastasja. Tehdy se jí Tockij ujal. Následují záběry, jak si s ní prohlížel knihu, a také jak ji odvezl do jejího současného domova. Když pak Nastasja Tockému vyčítá, že ztratila pět let života, pláče. V tu chvíli začne celou jejich společností pohrdat.

Podobná nálada pokračuje i v momentě, kdy Nastasja hodí do krbu Rogožinových 100 000 rublů, zabalených do novin „Burzovní zprávy“ a zavázaných šňůrkou. Na první pohled není patrné, že by se v takovém balíku nacházel velký obnos peněz. Tento fakt a také to, jakým stylem Rogožin balík s penězi Nastasje předhodí na stůl, vypovídají o tom, že pro Rogožina nejsou peníze tolik důležité jako bezmezná láska k Nastasje Filippovně. Sama Nastasja označuje balík s penězi za špinavý. Tato skutečnost a také moment, kdy je vytáhne z krbu a pohodí vedle omdleného Gavrily, svědčí o tom, že peníze pro ni neznamenají vše a chce poukázat na to, že dovedou kazit charakter.

Díky vizuální podobě seriálu vyjde ihned najevo rozdíl mezi Myškinem a Rogožinem. Zatímco kníže je světlý typ (světlé vlasy, pleť i oblečení), Rogožin je pravý opak (tmavý typ – černé vlasy, temné oči, černé oblečení).

V jeden moment Myškin označí Nastasju za „rogožinskou holku“. Kdybychom měli najít mezi ní a Rogožinem společné rysy, byl by to jejich vztah k penězům – přesněji řečeno fakt, že peníze pro ně nejsou vším. Společný je také jejich vztah k vyšší vrstvě společnosti. Ačkoli Nastasja se mezi těmito lidmi běžně pohybuje a snad mezi nimi má i nějaké přátele, s Rogožinem touto společností pohrdají – kvůli všem těm penězům, intrikám a lžím. Než Nastasja odejde s Rogožinem, vroucně se loučí s Myškinem. Děkuje mu za slova, která jí řekl. Je dojatá, když jí praví, že je čestná žena a ne taková, na jakou si ten večer hraje.

Silný moment nastává ve chvíli, kdy Rogožin křičí na Nastasju (ze žárlivosti) a poté ji surově udeří do tváře. Nastasja upadne na zem a on ji ještě několikrát kopne a vleče kus po zemi. Když pak uvidí v jejích očích slzy a krev na rtu, přiběhne k ní, padne na kolena a prosí o odpuštění. Nastasja vezme do rukou nůž a vyhrožuje mu, ať

okamžitě odejde. Ten ji bez odpuštění nechce opustit. Ani po návratu Nastasji z divadla se Rogožin nehne z místa a klečí na něm až do druhého rána. Na Rogožinovi po jeho hanebném činu pozorujeme první náznaky agrese (druhým je zahradnický nůž a třetím už je vyvrcholení všeho – vražda).

Zahradnický nůž na Rogožinově stole je předzvěstí něčeho zlého (blížícího se neštěstí) – v prvním případě ho Rogožin vytáhne na Myškina, ve druhém případě jím zabije Nastasju Filippovnu. Z pohledu Rogožina můžeme nůž považovat za symbol jeho chorobné žárlivosti.

Zobrazení Myškinových pocitů vidíme kromě výrazu ve tváři také v jeho držení těla – když pociťuje smutek nebo nejistotu, chodí se svěšenou hlavou, rukama založenými na hrudi, zádumčivým pohledem, oroseným čelem a hloubavým pohledem do prázdna.

Bouřka je znakem něčeho ponurého, zlého. V jedné ze scén tak může předznamenávat blížící se Myškinův záchvat nebo ve chvíli, kdy stojí kníže v dešti před Jevančinovým domem, může umocňovat smutek a osamění, které Myškin v danou chvíli zrovna prožívá.

Když Myškin slaví narozeniny, považuje to za začátek nového života, chce začít znovu žít. Ten večer se mu to daří – je obklopen známými, se kterými si má co říct a usmívá se. Ippolit mu řekne, že má šťastný výraz ve tváři, což knížete potěší.

Ippolit využije oslavy k přečtení svého článku „Mé nezbytné vysvětlení: Po mně potopa.“, kterým chce upozornit na to, že si lidé málo váží života, příliš jím plýtvají a málo si ho užívají. Mají před sebou ještě spoustu let života, ale i přesto jsou nešťastní a neumějí žít. Proto ho nejsou hodni. Ippolit má tak obrovskou touhu žít, a přitom jsou jeho dny nemilosrdně sečteny. Ve svém psaní uvádí, že sebevražda je snad jediný čin, který ještě může počít a dokončit z vlastní vůle. Chtěl se zabít, ale pistole nevystřelila, zapomněl do ní dát náboje. Rogožin poté tvrdí, že svůj sešit četl jen proto, aby ho pak ostatní drželi v jeho těžkých chvílích za ruce.

Jednoho dne usne kníže na lavičce a zdá se mu sen. Ten je zaznamenán černobílým záběrem. V něm vidíme Myškinův nemocný a uplakaný výraz – kníže se nachází v léčebně, v parku, odkud má výhled na švýcarské hory. Sen doprovází vnitřní monolog knížete o tom, jak se cítí být v nové společnosti cizí. Zpoza stromu se objeví také Nastasja Filippovna, celá v černém. Když pak knížete probudí Aglaja, má na sobě bílé šaty. Zde můžeme, podobně jako u Myškina a Rogožina, částečně podle zevnějšku vidět rozdíl jejich charakteru.

Důležitým prvkem v seriálu je zelená lavička v parku u tří velkých stromů, která se stává místem pro setkání hned několika postav. Ať už na ni sedí Aglaja s Myškinem nebo Jevgenij Pavlovič s Myškinem, vždy je toto místo jakýmsi symbolem otevřeného a upřímného rozhovoru.

Čínská váza je na večírku považovaná za něco výjimečného. Aglaja předem upozorňuje knížete, že ji nesmí rozbít. Myškin je kvůli tomu nervózní a na večírku se jí nejdřív raději vyhýbá. Když se však rozohní během diskuze o křesťanství a katolictví, omylem vázu rozbije. Nastává chvíle absolutního ticha. Myškin si uvědomí svoji chybu (selhání). Váza může být v tomto případě považovaná za jakousi zkoušku – zdali Myškin ve vyšší společnosti obstojí nebo ne.

Zvláštní moment nastává ve chvíli, kdy Myškin čeká na Aglaju, se kterou jde na schůzku s Nastasjou. Myškin je nervózní, netrpělivý, nad hlavou mu odbíjející hodiny odpočítávají plynoucí čas. Aglaja na schůzku přichází v černém, Myškin taktéž. Poté už se blíží důležitý moment v seriálu.

Poutavá scéna nastává, když Rogožin vede domů Myškina a vše nasvědčuje tomu, že se stalo něco nečekaného. Myškin to také pocítuje, je značně nervózní a začíná ho plně pohlcovat strach. Má zlé předtuchy. Rogožin mu nic neprozradí, ale z jeho tváře je čitelné, že se stala vážná věc. Když pak kníže zjistí, že je Nastasja mrtvá a vyhekne zděšením, Rogožinovi začínají téct slzy po tváři. Oba propadají tíživé situaci a kníže se celý třese strachem. Rogožinův dům se pak stává symbolem trestního činu (vraždy Nastasji).

Poslední scéna v seriálu se odehrává v léčebně, kde Lizaveta navštěvuje knížete. Ten je opět nemocný. Už od pohledu je celý bledý, má suché rty, patetický výraz a tiše něco huhlá. Lizaveta pláče a prosí knížete, aby se uzdravil a vrátil do Ruska. Protože všechno v Evropě a oni v Evropě jsou jenom fantazie. Myškin se lehce pousměje a následuje záběr na švýcarské hory.

4.6.7. KRITIKA TELEVIZNÍ SERIÁLOVÉ ADAPTACE

Vladimir Bortko se ve své práci snaží detailně předat atmosféru a tragičnost známého díla. Zároveň si lze povšimnout, že se do popředí dostává téma *společnosti* a mezilidských vztahů. Seriálovým postavám záleží na úsudku druhých, co si o nich ostatní myslí, prožívají každou novou událost (ať už radostnou nebo skandální), protože zprávy o nich se v této společnosti šíří rychle. Dobré jméno a společenské postavení

znamená pro seriálové postavy mnoho. V. Bortko zobrazuje společnost, která je dobově, místně i tradicí pevně ukotvená. Rusko bylo od západoevropské civilizace vzdálené. I když měli Rusové možnost rozvíjet se podle Západu, zůstali věrní své zemi, svému zažitému způsobu života a Západ odmítli. Projevuje se zde i motiv hrdosti a nevole se přizpůsobit něčemu novému, v tomto případě západní Evropě.

V díle dále zaznívá otázka *vzdělání*. Zjišťujeme, že kníže, ani například generál Jpančin, žádné zvláštní vzdělání nemají, ale i přesto jsou rozumní lidé. Myškinovy mezery ve vzdělání, především co se dějin Ruska týče, mu ostatní často vytýkají. Z Myškinova chování a jeho mnoha kladných vlastností by si ale naopak oni mohli brát příklad. Za jeho nadání lze považovat to, že je krasopisec.

Promítá se zde rovněž otázka náboženství (*křesťanství*). Podstatu křesťanství vysvětluje kníže Rogožinovi na příběhu ženy, kterou jednou potká a která se usměje na své malé dítě, když poprvé spatří jeho úsměv. Tento příběh spojuje se základní myšlenkou Krista, zbožnou myšlenkou, která vyjadřuje podstatu křesťanství – pojetí boha jako vlastního otce a radost boha z člověka rovnající se radosti otce z vlastního dítěte. Podle Myškinových slov se podstata náboženského citění vymyká všem úvahám. Je tu něco, co bude ateistům vždy unikat. Podle knížete se o tom nejzřetelněji a nejrychleji může (nejen) Rogožin přesvědčit na ruském srdci. Po zhlédnutí seriálu lze usoudit, že motiv křesťanství ve svém díle V. Bortko vyzdvihuje. Dokazují to jisté scény, které režisér do adaptace neopomněl promítnout, například obraz Spasitele právě sňatého z kříže, moment, kdy si kníže s Rogožinem vymění křížky (Myškin ten svůj políbí a poté chvíli pevně svírá v ruce) a následné pokřizování od stařenky (v jejímž bytě právě probíhá kázání), scéna, kdy se kníže dozví o tom, že jeho starý přítel přešel na katolickou víru, a následně pronáší dlouhý monolog o křesťanství, katolictví a ateismu, pohřeb Ivolgina a mše v kostele či svatební (ač neuskutečněný) obřad, chystaný taktéž v pravoslavném kostele.

K seriálu *Idiot* se vyjádřili někteří filmoví kritici. Podle V. Bondarenka poznámky Vladimira Bortko odhalují jeho vnímání všech sociálních aspektů a tendencí dané doby.⁹¹ V tomto se (na rozdíl od některých jiných režisérů) zcela shoduje s Dostojevským. Poté ale už vidíme jisté rozdíly. A sice především to, že V. Bortko je přesvědčený realista. V hrdinech Dostojevského proto vidí normální lidi, někdy povahou víc vášnivé než obyčejné. Rozdíly mohou nastat proto, že Dostojevskij měl osobité chápání pro svět

⁹¹ BONDARENKO, V.: Об экранизациях: *Идиот* [online]. cit. 2016-02-19. Dostupné z: http://gondolier.ru/163/163bondarenko_7.html

a pro jeho každodenní život. Kritik se domnívá, že hlavní myšlenkou V. Bortko nebylo prověřit skutečnost Myškinova kázání, ale ukázat Rusko na rozhraní epoch (které ačkoli vědělo o kapitalismu, zůstalo věrné svým společenským, pravoslavným a socialistickým ideálům a především těm antikapitalistickým a nezápadním). Tuto myšlenku nejlépe vyjadřují slova Lizavety Prokofjevny směrem k nemocnému Myškinovi: «*И вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, всё это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия...*», kdy prosba vrátit se do Ruska zní jako bezmocný nesplnitelný sen. Bondarenko se dále domnívá, že seriálem se V. Bortko snaží jako by poukázat na zvláštnost situace v roce 2003, kdy se objevil nový mladý prezident s jeho „zповědні“ intonací. A to v době, kdy se objevily nové naděje a spory, hledání morální podpory a kladného hrdiny po obrovském cynismu na konci 90. let. Dokonce je možné vysledovat i určitou fyziognomickou blízkost hrdiny seriálu s tehdejším mladým „učitelem“.

I. Volgin o díle řekl, že román není kvůli svému spleťitému ději příliš vhodný ke zfilmování. Uvádí, že V. Bortko vybral z velkého množství textu ten znatelný, podle jeho slov psychologický. Na závěr dodává, že V. Bortko dokázal i přes všechny nároky zobrazit to hlavní, a sice ducha Dostojevského.⁹²

Je pochopitelné, že nová verze *Idiota* nemůže být plně adekvátní k původnímu dílu, ale seriálová adaptace Vladimira Bortko se na velmi vysoké úrovni přibližuje k jeho podstatě. O tom svědčí mnoho prestižních ocenění, která si televizní seriálová adaptace *Idiot* za své ztvárnění vysloužila. Jak už jsme uvedli v kapitole *Tvorba Vladimira Bortko*, mezi ty nejvýznamnější patří například cena „*TEFI-2003*“ v nominacích za: nejlepší umělecký televizní film, představitele mužské role v televizním filmu/seriálu (J. Mironov), představitelku ženské role v televizním filmu/seriálu (I. Čurikova), režiséra televizního uměleckého/dokumentárního filmu/seriálu (V. Bortko), cena „*Zlatý orel*“ («*Золотой орёл*») za rok 2003 za prakticky stejné kategorie jako u cen „*TEFI-2003*“ nebo cena v nominaci „*Národní hodnocení. Televizní seriály*“ na RFF „*Vivat kino Rossii*“ v Petrohradě za rok 2004. Jedním z nejcennějších úspěchů tohoto seriálu je cena A. I. Solženicyna „*Za inspirující pojetí románu Idiot, které vyvolalo národní ohlas a které znovu sjednotilo současného čtenáře s ruskou klasickou literaturou v její morální službě*“ (r. 2004).

⁹² VOLGIN, I.: *Остановите Парфена (О фильме «Идиот» В. Бортко)*. Литературная газета № 23–24 [online]. 2003. cit. 2016-02-19. Dostupné z: <http://www.volgin.ru/public/898.html>

4.6.8. SHRUTÍ

Ačkoli se román *Idiot* ke zfilmování příliš nedoporučuje, stal se poměrně častou volbou. V. Bortko natočil seriál v roce 2003. Chce jím poukázat na současný stav společnosti a sociální nespravedlnost.

I když jsou některé linie filmu odlišné od originálu, V. Bortko se snažil zpracovat své dílo tak, aby zachoval především syžet a fabuli. Projekt *Idiot* se stal nejúplnějším filmovým přepisem původního díla.

Stejně jako v románu, i v seriálu se obraz knížete Myškina stává jádrem skladby (kompozice), se kterým jsou svázány všechny dějové linie i hrdinové. Kníže Myškin představuje křesťanskou lásku a pozemské ztělesnění Krista, Nastasja Filippovna zase krásu. Do popředí se dostává téma reálného zobrazení tehdejší společnosti, dále pak vzdělání, křesťanství a s ním spojené mravní zásady, které zde působí jako důležitá hybná síla ke zlepšení stávající situace.

Převést literární dílo do seriálové podoby není snadný úkol. Aby v sobě navíc seriál zachoval atmosféru a ducha díla, je třeba využít (vkusně) co nejvíce možných prostředků, které má režisér k dispozici. V případě V. Bortko k tomu přispělo pečlivé nastudování tématu a kvalitní herecké obsazení (které je v tomto případě obzvláště důležité, protože výraz ve tváři prozradí o vnitřních pocitech mnoho). Režisér, který zpracoval celý děj příběhu, jehož hlavní dějová linie odpovídá původnímu dílu, využil prostředků jako: přiměřená stylizace původních dialogů, hudební doprovod (který přidává dané scéně na dramatickosti), vnitřní monology, retrospektiva v podobě černobílých záběrů, detailní záběry postav, tiché momenty a v neposlední řadě kostýmy, dobový nábytek a místa natáčení shodná s těmi z románu. To vše se podepisuje na celkovém dojmu adaptace a věrném zobrazení tehdejší atmosféry, včetně zachycení ducha Dostojevského, za což získal Vladimir Bortko několik významných ocenění. Seriálovou adaptaci *Idiot* tedy považujeme za úspěšnou.

ZÁVĚR

Hlavním cílem této diplomové magisterské práce bylo představení filmových zpracování literárních děl ruské klasiky Vladimira Vladimiroviče Bortko a vytvoření celkového profilu známého ruského režiséra. V této práci jsme se snažili odhalit přístup V. Bortko k literární klasice. Dále to, jak V. Bortko přistupuje k adaptacím, jaké metody nejčastěji používá a jak na jeho zpracování ruské klasiky reaguje filmová kritika. Pro splnění cíle a dalších úkolů jsme provedli analýzu jednotlivých filmových zpracování a jejich srovnání s původním literárním dílem. Pro tyto účely jsme zvolili tři známá filmová zpracování ruské klasiky od režiséra V. Bortko, a sice *Psí srdce* (od M. Bulgakova), *Tarase Bulbu* (od N. V. Gogola) a seriál *Idiot* (od F. M. Dostojevského).

V této práci jsme zjistili, že režisér Vladimir Bortko není spokojený ani se stávající politickou situací v zemi, ani se současnou situací ruské kinematografie, proti čemuž se snaží aktivně bojovat. Jako hrdý patriot chce chránit nejen ruskou kulturu a historii, ale také ruský jazyk. Proto se rozhodl zpracovávat ruskou klasiku. Prvním podnětem k tomuto rozhodnutí byl fakt, že v současné době (a nejen v Rusku) mladí lidé nečtou a raději než knize dávají přednost adaptaci, která je pro ně přijatelnější a pohodlnější variantou. V. Bortko otevřeně vyslovuje názor, že velmi málo lidí umí knížky číst – do hloubky, tak, aby pochopili podstatu díla a skutečný záměr autora. Dalším faktem je to, že kina navštěvuje především mládež ve věku 15 až 20 let a tu je třeba vzdělávat. Adaptace se v tomto případě z pohledu režiséra zdají být ideálním způsobem, jak mladé lidi seznámit s ruskou literární klasikou, která jim zcela jistě má co nabídnout.

V rámci tvorby V. Bortko zaznamenáváme posun od filmů, které odráží každodenní život, k individuálnějším tématům, v nichž popisuje problémy obyčejných lidí. Diváky se tak snaží seznámit se realitou a s děním v zemi. Svým způsobem chce svými filmy vzdělávat lid, budovat v nich pocit sounáležitosti a vlastenectví. Nejčastějším žánrem je drama, detektivní seriál a poslední dobou se režisér zaměřuje také na filmy historické. Jak ale sám říká, žánry pro něho nejsou tolik podstatné jako to, co svými filmy předává. Ve své tvorbě zobrazuje témata jako sociální nespravedlnost, aktuální dění v zemi a její politickou situaci, vládu a moc, peníze, život bohatých a chudých, rodinné vztahy, chování lidí z různých společenských kruhů a vrstev společnosti, téma obyčejného člověka či korupce. Tímto chce dát režisér najevo svůj

názor na danou problematiku, vyzdvihnout některá palčivá témata a upozornit diváky na skutečnost, že ne vždy vše působí tak, jak to vypadá.

Po zhlédnutí vybraných filmů a seriálů se přikláníme k názoru, že V. Bortko patří spíše k tradičním režisérům národní kinematografie. To znamená, že v případě natáčení adaptací upřednostňuje nejen text a jeho uspořádání, ale i poselství díla, které šíří. A právě vypravěčské uchopení se stává nutným předpokladem účinného vyznění. V Bortkově tvorbě nevidíme téměř žádné speciální efekty nebo scény náročné na techniku, jak je tomu v amerických filmech. Režisér spoléhá sám na sebe, na kvalitní scénář a profesionální hereckou činnost. V tomto směru je tedy spíše konzervativní. V případě adaptací se však tento fakt přičítá k dobru, protože snímky pak působí přirozeně a věrně zapadají do doby, kdy bylo původní dílo vytvořeno.

V. Bortko přenáší na filmové plátno obsah všech tří původních děl bez významnějších změn. Pro režiséra je důležitý výchozí text původního díla a jeho uspořádání. Zajímá se i o celkovou esenci díla, kterou ruští formalisté označují jako literárnost, o jejíž zachování se v adaptaci snaží. Podle jeho slov nemá potřebu literární dílo nijak zásadně upravovat, jde mu především o věrné filmové zpracování původní literární předlohy a zobrazení díla tak, aby předal jeho atmosféru a záměr autora, za což si získává u diváků a filmových kritiků uznání. Nicméně i přesto, že u všech adaptací V. Bortko zachovává podstatu původního díla, po provedené analýze zjišťujeme, že režisér některá hlavní témata více zdůrazňuje. V případě adaptace *Psí srdce* je to politicky agresivnější odpůrce socialismu profesor Preobraženskij a až komicky ztvárněný proletář Švonder, u adaptace *Taras Bulba* jsou vyzdvihovány myšlenky o jednotě ruského a ukrajinského národa, víře a patriotismu a seriálová adaptace *Idiot* upozorňuje na mravně zkaženou společnost, plnou intrik a lží, jejichž závěr (kdy jsou závěrečná Lizavetina slova vyslovena směrem k nemocnému Myškinovi) přidává na výstraze.

Podle dělení Lucie Česálkové můžeme adaptace V. Bortko přiřadit k těm, které spadají do kategorie tzv. teorie věrnosti (díla založená na respektu a ohledu k hypotetickému „duchu“ zdrojového textu). Podle teorie věrnosti pak můžeme určit klasifikaci (typ) adaptace – a to, že všechny tři se řadí k adaptaci přímé. Podle Olega Aronsona by se měl režisér snažit převést knižní jazyk do jazyka živého, což se Vladimirovi Bortko ve všech třech adaptacích daří, čímž dílo nanejvýš přibližuje divákovi. Dialogy jsou přeneseny z původní předlohy téměř v nezměněné podobě a k celkové atmosféře díla přispívá kvalitní herecké obsazení a některé filmařské postupy, které režisér využívá. Mezi ty patří především práce s kamerou, která se

při natáčení nezabírá tolik prostorem, jako spíše jeho estetikou. Časté jsou dlouhé plynulé záběry, pořízené ve standardních úhlech. Záběry jsou pak tvořeny se speciálními filtry, odpovídajícími práci filmařů té doby, v níž bylo dílo napsáno. Velmi často také bývají doprovázeny stylizovanou hudbou.

Po zhlédnutí adaptací zjišťujeme, že určitá témata se všemi třemi filmovými zpracováními prolínají. V adaptacích je jasně patrná otázka náboženství (konkrétně pravoslavného křesťanství, jehož zásadami by se měla společnost řídit), ideologie (jako sjednocující prvek) a vzdělání (které je nutné k nápravě a ochraně společnosti). Z tohoto výčtu pozorujeme přímou souvislost s osobními myšlenkami a názory režiséra V. Bortko. Již jsme se dozvěděli o jeho aktivní politické činnosti, socialistických myšlenkách a ideologii a nutnosti vzdělávání mladých lidí. Zde se potvrzuje to, že si režisér vybírá díla s takovou tematikou, která je mu blízká a na kterou se snaží upozornit i své okolí.

Díky svým adaptacím si V. Bortko vybuodoval pověst úspěšného „překladače“ klasických děl z literárního jazyka do jazyka kinematografie a stal se v této oblasti vysoce uznávaným režisérem, a to nejen v Rusku, ale i v zahraničí. Co se kritiky týče, setkává se V. Bortko spíše s pozitivními ohlasy, ačkoli je mu někdy vytýkána až přílišná doslovnost a snaha zakomponovat do filmu co nejvíce textu z původní předlohy. Je také pravdou, že filmové adaptace *Psí srdce* a *Taras Bulba* vyvolaly poměrně velkou vlnu diskuzí. V případě adaptace *Psí srdce* to bylo kvůli zobrazení porevolučního období a rozporů, které tehdy v zemi panovaly, což se pochopitelně nelíbilo některým lidem, především tzv. švonderovcům. V případě druhé adaptace se na režiséra snesla kritika převážně z ukrajinské strany, která se cítila být dotčena tím, že režisér zkresluje některé historické momenty a vyzdvihuje ruský národ na úkor ukrajinského, což v době, kdy jsou vztahy mezi Ruskem a Ukrajinou napjaté, umocnilo dávku nelibosti. Co se týče kladného hodnocení režisérovy adaptací, to získává za věrné zobrazení tehdejší atmosféry a zachycení skutečného smyslu původního díla. Jeho adaptace jsou považovány za pietní.

Na základě výše uvedeného docházíme k závěru, že všechny tři adaptace jsou natočeny ve velmi podobném stylu. Režisér využívá prakticky stejných filmařských postupů a zásad pro jejich zpracování. Prvotina *Psí srdce* byla v rámci adaptací od tohoto režiséra něčím novým, po zhlédnutí *Taras Bulby* už můžeme pozorovat jisté podobné prvky (jako hudbu, práci s kamerou, pečlivý výběr herců, téměř doslovné přenášení dialogů z původního díla) a při třetí adaptaci *Idiot* již poznáváme režisérovy postupy a styl práce. Neznamená to, že by adaptace byly jedna jako druhá. Tato skutečnost není vůbec na škodu. Naopak. Při zhlédnutí filmu či seriálu poznáváme práci Vladimira

Bortko a to je pro každého režiséra výhoda. Vypovídá to o jeho způsobu zpracování a osobitosti jeho tvorby.

РЕЗЮМЕ

Киноискусство является в настоящее время неотъемлемой частью нашей жизни. Оно предоставляет информацию, показывает места и образ жизни, которого мы бы по-другому не знали. С течением времени в мире киноискусства появились экранизации. Благодаря своей визуальной форме, для некоторых из нас они могут быть более приемлемым видом ознакомления с литературными произведениями, как многостраничный роман.

Дипломная работа несет название *«Экранизации русской классики в творчестве Владимира Бортко»*. Основной целью настоящей дипломной работы является разбор избранных экранизаций и их сравнение с исходным литературным произведением. Следующей задачей является создание общего профиля русского режиссера В. Бортко. Мы будем заниматься также его подходами к созданию экранизации, тем, как В. Бортко работает с текстом исходного произведения и если ему удалось сохранить атмосферу литературного произведения. Интересовать нас будут также реакции критики. В последние годы имя В. Бортко часто связывают именно с экранизациями литературных произведений. Русский режиссер, который провел свою юность в Украине, представляет своим зрителям до сегодняшних дней актуальные произведения известных русских писателей. И поэтому будет полезно о режиссере В. Бортко узнать больше.

Настоящая дипломная работа разделена на четыре главы. Первая глава называется «Экранизация». Эта тема содержит много аспектов, которые можно рассматривать из разных точек зрения. К понятию «экранизация» можно сказать, что это интерпретация средствами кино произведений другого вида искусства. Другими словами это аудиовизуальная обработка литературного текста.

Первая подглава названа «Отношение литературы и экранизации». Литературное произведение и фильм имеют (как произведения разных видов искусства – кино и литературы) ряд совместных признаков. Близость литературного произведения и фильма находится в повествовании (в случае литературы вербального, в случае фильма визуального), и в способности рассказывать историю с помощью собственных средств выражения. Основные отличия существуют в форме. То, что в романе написано, фильм должен показать посредством образа. Между тем как читатель читает книгу и в своей голове

и фантазии создает разные ассоциации, зрителю все показано в готовых образах (картинах). Однако проблема может возникнуть, если фильм должен передать мысли, чувства героя, или атмосферу определенного момента, либо общую атмосферу литературного произведения. В таком случае фильм должен найти другие средства, с помощью которых может эти элементы перевести.

Следующая подглава уделяет внимание отношению между читателем и зрителем, потому что одна из первых мыслей, которая придет обыкновенному зрителю в голову, касается того, какие совпадения или несовпадения появились в экранизации по отношению к исходному произведению. Дело в том, что по словам П. Бубеничека⁹³ много людей слишком часто ограничивает обсуждение экранизации в прямой связи с ее исходным произведением.

Следующая подглава называется «Язык экранизации». По словам Й. Монако⁹⁴, зритель видит и слышит только то, что хочет сам автор. Несмотря на то, что фильм ограничен более кратким повествованием и позиция рассказчика является слабее, фильм имеет в распоряжении возможность образа и в этом смысле представляет зрителю более богатое впечатление. По словам российского искусствоведа О. В. Аронсона, в случае экранизации не считается достаточным говорить об отношении только двух языков (языка первоисточника и языка визуальных образов). По мнению О. В. Аронсона существует еще третий язык – абстрактный язык, который возникает как реакция на то, что остается только в рамках литературы и не может быть переведено на язык кино.

Подглава «Виды экранизации» касается того, каким образом переносится исходное литературное произведение на экран. В экранизации надо конденсировать обширное литературное произведение и подчеркнуть сюжетные линии, которые будут основой фильма. К трем главным типам экранизаций относим: прямую экранизацию, экранизацию по мотивам и свободную экранизацию.

В подглаве «Экранизация - телесериал» мы представили новый вид экранизации, сюжет которой основан на литературном произведении. Главное преимущество заключается в возможности передать в полном объеме сюжет

⁹³ BUBENÍČEK, P.: *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. ISSN 0862-397X [online]. 2010. cit. 2015-02-15. Dostupné z:

http://www.phil.muni.cz/plonedata/wcls/texty/intermedialita/cs_bubenicek_hledani_dialogu.pdf

⁹⁴ MONACO, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros nakladatelství, a. s., 2004, 735 s., ISBN 80-00-01410-6.

исходного литературного произведения, диалоги и т. д. Сериал является подходящим средством для экранизации классических литературных произведений, и именно романов, которые обычно очень длинные. Вообще рекомендуется, чтобы телеэкранизации были основаны прежде всего на известных произведениях, для обеспечения телевизионных рейтингов и благосклонности аудитории.

В последней подглаве мы говорили об оценке экранизации. В экранизации мы оцениваем прежде всего способ повествования. Однако постоянно обсуждаемым вопросом остается, должен ли фильм придерживаться исходного произведения, или должен стремиться прежде всего к тому, чтобы данный фильм был хорошим.

Вторая глава работы посвящена биографии *Владимира Бортко*. Выдающийся российский режиссер, сценарист и продюсер Владимир Владимирович Бортко родился 7 мая 1946 года в Москве. В 1965 году В. Бортко окончил Киевский геологоразведочный техникум. В 1965 – 1966 гг. он служил в армии и после этого три года работал техником-электриком в «Военпроекте». В 1969 году Бортко поступил в Киевский государственный институт театрального искусства имени И. К. Карпенко-Карого, который окончил в 1974 году, и после этого работал ассистентом режиссера на киностудии имени Александра Довженко. В 1991 году В. Бортко создал собственную фирму и стал генеральным директором ЗАО «Студия 2-Б-2 интертэйнмент». В. Бортко знаменит не только своими фильмами, но и активным участием в политической и общественной жизни - он депутат Государственной Думы VI созыва от КПРФ и заместитель председателя комитета Госдумы по культуре. Он предупреждает, что в России должна существовать идеология, которая будет признана большинством населения и будет объединять такой гигантский механизм, каким есть Россия – иначе неизбежен распад страны на национальные государства⁹⁵. Главной задачей государства В. Бортко считает обеспечение роста населения и обеспечение его существования как нации. По его словам нужна идеология, которая заменит разнообразные религии одной верой – верой в возможность построения справедливого будущего. В. Бортко считает телевидение очень мощным рычагом воздействия на умы

⁹⁵ BORTKO, V.: *Нужна ли России правда? Записки идиота*. Moskva: Algoritm, 2014, 208 s., ISBN 978-5-4438-0597-9. (s. 84)

граждан. В. Бортко тревожит факт, что Россия своим подходом поддерживает американскую продукцию. Он откровенно говорит, что очень мало людей умеет читать книги и читает вообще мало. В. Бортко говорит, что молодежь, которая ходит в кино, надо воспитывать. Поэтому он решил экранизировать литературную классику. И именно экранизации в последнее время стали его наибольшим успехом. На телевидении это многосерийные фильмы «Идиот», «Мастер и Маргарита», в кино - «Собачье сердце» и «Тарас Бульба».

Третья глава посвящена творчеству В. В. Бортко. Свой первый фильм «Канал» снял в 1975 году на киностудии имени Александра Довженко. В 1980 г. стал режиссером-постановщиком на киностудии «Ленфильм». В том же самом году на экраны вышел фильм «Мой папа – идеалист». Известность В. Бортко принес фильм «Блондинка за углом» (1983). Последовали фильмы «Без семьи» (1984), «Голос» (1986), «Единожды солгав» (1987). Признание ему принес фильм «Собачье сердце» (1987) по повести Михаила Булгакова. В 1991 г. на экраны вышла военная драма «Афганский излом», последовал фильм «Удачи вам, господа!» (1992). Под псевдонимом Ян Худокормов снял телесериал «Улицы разбитых фонарей» (1997) а в 1998 г. трагикомедию «Цирк сгорел и клоуны разбежались...». В 2000 г. состоялась премьера криминального сериала «Бандитский Петербург», в 2003 году последовал телевизионный фильм «Идиот», снятый по мотивам романа Федора Михайловича Достоевского. Следующей работой был сериал по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» (2005). В 2009 последовал фильм «Тарас Бульба», и в 2011 г. 4-серийный фильм «Петр Первый. Завещание». Фильмы В. Бортко собрали большую зрительскую аудиторию, и так с полным правом он отмечен многочисленными призами. Владимир Бортко - лауреат всесоюзных, всероссийских и международных кино- и телефестивалей. С 2000 г. он Народный артист России, тоже Народный артист Украины (2003), лауреат Государственной премии РСФСР (за телефильм «Собачье сердце», 1999) и кавалер ордена Почета (2006). Он также лауреат Национальной телевизионной премии «ТЭФИ» (2003, 2004, 2006), Национальной премии «Золотой орел» (2004) и Премии Александра Солженицына (2004). Русским биографическим институтом был в России назван «Человеком года - 2003» и «Человеком года - 2005». В. Бортко просто и без прикрас рассказывает о том, что он видит вокруг себя и о том, что происходит сейчас в России. Он не боится говорить правду и такие люди в России очень нужны. В. Бортко стремится

охранять русскую кинематографию, ее отечественное творчество. Также он стремится беречь культуру и историю России, а также русский язык. Он старается, чтобы в России был сильный единый народ, чтобы каждый человек, который живет на территории страны, чувствовал, что это его родина, и что другой нет и быть не может.

В четвертой главе мы подвергли анализу экранизации на основе следующих критериев: главные герои, редукция и трансформация фабулы, структура повествования, визуальный стиль, изображение символов и других абстрактных элементов. В анализе мы стремились сравнить экранизацию с исходным литературным произведением, а также найти повод, почему В. Бортко выбрал именно данные произведения.

«Собачье сердце» (1988)

Экранизация «Собачье сердце» была снята только спустя год после опубликования одноименной повести М. Булгакова. Также как и исходное произведение, экранизация говорит о первых годах после революции 1917 года.

Действие этой экранизации происходит в России, в 20-е годы 20 века. Профессор Преображенский путем пересадки человеческих органов собаке Шарикю создал человека. Но получился человек с характером алкоголика, дебошира и с повадками собаки. Все персонажи, которые были представлены в повести, выступают в экранизации.

Сюжет экранизации развивается в хронологическом порядке. Фильм разделен на две части и сосредоточится на главной сюжетной линии – эксперименте и попытке создать нового человека. В фильме нет почти никаких явных сокращений. Все линии отвечают повести, так что можно говорить об эквивалентности диалогов. Экранизация говорит о конкретном необдуманном научном эксперименте, происходящем на фоне послереволюционных событий того времени. В экранизации исчезает позиция рассказчика. В фильме можно слышать некоторые вульгаризмы, которые употреблены прежде всего в речи Шарикова, чтобы выразить его грубость и необразованность.

Несмотря на то, что действие повести происходит в Москве, все съемки фильма проходили в Санкт-Петербурге (в тогдашнем Ленинграде). Чтобы передать колорит того времени, Владимир Бортко для имитации черно-белого изображения использовал для камеры фильтр «сепия». Длина кадров избрана уместно. Стоит

отметить также работу с ручной кинокамерой. Визуальный образ фильма дополняют три кадры из кинотеатра. Один из них – пропагандистический фильм «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) режиссера Льва Кулешова, который высмеивает представления капиталистов о советской стране.

В экранизации можно заметить намеки на нелепость некоторых тогдашних событий. Символом в фильме являются документы. Как говорит Швондер, документы в мире гораздо больше, чем человек. Повторным элементом являются кадры заседания домкомитета, где люди единодушно поют песни и слушают выступления членов комитета, в том числе Швондера. Зритель наблюдает у Шарикова не только перемену поведения, а также и стиль его одевания. В результате мы видим его в пальто и в калошах, что связано с развитием его взглядов.

В. Бортко не против революции, а против идеологических паразитов, которые в ней часто присутствовали.⁹⁶ Он указывает на бесполезность некоторых советских органов и должностных лиц (то есть, так называемых швондеров). По словам В. Бортко, советская власть рухнула, среди прочего, потому что существовал огромный разрыв между декларациями руководства и тем, что люди видели в действительности. Говорилось одно, а делалось другое. «Собачье сердце» ответ режиссера на это противоречие. В этом противоречии зрителей уверяет политически более агрессивный Преображенский а также Швондер, образ которого в экранизации производит скорее комическое впечатление. Атмосферу того времени режиссер создает с помощью разных лозунгов, заседаний домкомитета и также благодаря актерам.

Несмотря на то, что экранизация была подвергнута критике (прежде всего людьми как Швондер), до сих пор ее высоко расценивают. Критика положительно оценивает также то, что В. Бортко получилось (и с промежутком довольно большого времени) выразить философский смысл исходного произведения. Экранизацию называют критики благоговейной.

⁹⁶ RYLJEV, K.: *Тайны фильма Собачье сердце* [online]. 2013. cit. 2016-01-27. Dostupné z: <http://vesti-ukr.com/kultura/29275-tajny-filma-jubiljara-sobache-serdce>

«Тарас Бульба» (2008)

Владимир Бортко в своей экранизации «Тарас Бульба» хочет показать ситуацию между Россией и Украиной; прежде всего то, что хотя их отношения не являются очень идеальными, на самом деле русские и украинцы - это один народ.

Экранизация «Тарас Бульба» была снята в 2008 году по мотивам одноименного произведения Н. В. Гоголя. Фильм длится 127 минут и был снят по заказу телеканала «Россия» при поддержке киностудии «Арк фильм». Премьера состоялась 2 апреля 2009 года, за один день до 200 годовщины рождения Н. В. Гоголя. В Украине фильм раскритиковали. Для них экранизация Владимира Бортко искажает и дискриминирует исторические события и идеи украинского народа. Владимир Бортко ответил, что неопубликованием этого фильма в своей стране фактически запрещают тоже автора оригинального произведения – Н. В. Гоголя.⁹⁷

Фильм возник во время, когда отношения между Россией и Украиной не являются самыми лучшими. Но из-за цензуры в советское время, В. Бортко не мог снять фильм раньше.

Действие происходит в 16-ом веке (150 лет казачества от 15 до 17 века конденсируются в более короткий период), для которого свойственна прежде всего борьба за независимость и христианскую веру. Сюжет повести сохраняет главную линию действия, из которой не выпущены никакие существенные моменты. В фильме существуют сцены, придуманные В. Бортко, которые не изменяют главную суть исходного произведения. Это касается например того, что польку зовут Эльжбета, которая в конце фильма забеременеет и после рождения ребенка умирает. По словам В. Бортко ребенок представляет последствие любви Андрия и польки.⁹⁸ Из фильма исчезли антисемитские намеки. Мы тоже ничего не знаем о том, что Тарасу сожгли дом и убили жену.

Тарас Бульба является душой своего народа. В. Бортко о Тарасе и Андрии думает, что один славянофил и второй западник. Панночка для Андрия – это выражение того самого Запада, к которому он уже склонился. И поэтому папа его любит меньше – Тарас чувствует в нем сомнение. Главные персонажи в фильме сохранены. Для В. Бортко было очень важно то, чтобы актеры сумели воплотить

⁹⁷ Mnenije Rossii: Украинцы запретили Тараса Бульбу [online]. 2014. cit. 2015-10-28. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PQ4f5I9qoXA>

⁹⁸ KOTRJELJEV, F.(интернет-издание Православие и мир): Полковник Бульба: новый русский герой [online]. 2009. cit. 2016-03-15. Dostupné z: http://www.pravmir.ru/stat-content/sc_printer_3982.html

точный характер главных героев. Актеры Богдан Ступка и Игорь Петренко за свои роли получили не одну значительную премию.

В. Бортко в фильме сохранил почти все диалоги из исходного текста. В фильме появляется ретроспектива, которая касается воспоминаний. Рассказчика озвучил Сергей Безруков, который зрителям дополняет информацию. Представители польского дворянства говорят на польском языке. Слова украинского происхождения (как батько, вітчизна, гетьман, или горілка) оставлены на языке оригинала.

Сцены фильма снимались на нескольких местах, в трех странах – в России, Украине и Польше. В фильме принимали участие 1000 актеров, 150 лошадей и приблизительно 100 каскадеров. Экранизацию сопровождает музыка. Высоко ценена также работа художников по костюмам.

Фильм сопровождали две волны раздражения. Либералам не очень нравятся идеи патриотов. И второе – то, что в повести показано существование разных ветвей одного народа. По мнению В. Бортко конфликта между Россией и Украиной вообще нет. Раздрай, по его словам, существует на уровне элит, а не на уровне простых людей.⁹⁹ В. Бортко также говорит, что надо бороться за Украину, потому что основная причина того, что там происходит – это геополитическая борьба между Россией и США с использованием ими Европейского Союза. Ему не нравится, что люди с большим влиянием манипулируют мнением простых граждан, и что русских и украинцев делят на «искусственные» границы. В. Бортко гордый патриот и этой адаптацией он хотел бы напомнить людям, что русский и украинский народы работали раньше вместе, и он хотел бы видеть их снова как одно общество.

«Идиот» (2003)

Экранизация *«Идиот»* была снята по одноименному роману Федора Михайловича Достоевского в 2003 году. Владимир Бортко любит Достоевского, ему его интересно читать. В. Бортко хочет в сериале показать прежде всего общество (в том числе представителей различных слоев общества) и социальную несправедливость.

⁹⁹ BORTKO, V.: Мне не стыдно быть патриотом. Moskva: Knižnij mir, 2015, 320 s., ISBN 978-5-8041-0773-5 (s. 60)

К этому проекту готовился режиссёр очень тщательно. Сериал состоит из десяти серий, возникших в киностудии «Студия 2 Б 2 интертейнмент» по заказу телеканала «Россия» и акционерного общества «Централ Партнершип».

Экранизация «Идиот» походит первоисточнику. Действие этой экранизации происходит в России в 1867 году. В. Бортко стремился ничего значительного из исходного произведения не упускать. Некоторые линии изменены, но это не имеет влияния на сюжет. В фильме сохранены все основные линии и основные черты характеров героев. Хотя были у режиссера проблемы с недостатком финансов, состав его актеров звездный и он им очень удовлетворен. Князь Лев Николаевич Мышкин возвращается в Россию из Швейцарии, где он проходил лечение в психиатрической клинике. Он ничего не помнит, кроме того, что он читал в книгах. Однако все встречи с русским обществом меняют его мечты. Социальная несправедливость, на которую хотел В. Бортко в сериале обратить внимание, касается прежде всего главного героя, князя Мышкина, который дорого расплачивается за свой характер и приличное поведение. Он встречается с действительностью, что разрушает все его надежды. Зритель должен смотреть все серии, чтобы понять главную мысль сериала (в том числе и исходного литературного произведения).

Как в романе, и в сериале появляется ретроспектива, которая изображена прежде всего в воспоминаниях о жизни князя Мышкина в Швейцарии. В сериале полностью исчезает позиция рассказчика. Мысли главного героя сохранены в форме внутреннего монолога. Речь героев адаптирована, стилизована, потому что у Достоевского своеобразный язык, с бесконечными вводными и придаточными предложениями, и так сокращения были необходимы.

Съемки сериала проходили в точном соответствии с географией романа Достоевского - в Санкт-Петербурге, в Москве и небольшая сцена снималась даже в Швейцарии. Чтобы передать колорит того времени, для имитации черно-белого изображения Владимир Бортко использовал для камеры фильтр «сепия». В обостренных или эмоционально напряженных сценах можно наблюдать длинные кадры. В этой экранизации большую роль играет мимика актеров, посредством которой они выражают свои эмоции. Все реквизиты в картине предельно достоверны и отражают данную эпоху. Режиссеру удалось передать в своей работе атмосферу и трагичность известного произведения.

В сериале наблюдаем несколько символов. Это например фотография Настаси, вызывающая в людях разные эмоции (любовь, зависть и ненависть). В дальнейшем это картина Спасителя, которая по словам Рогожина избавит от веры. Следующими символами являются воспоминания о Швейцарии, которые вызывают в Мышкине счастье, нож как предзнаменование чего-то недоброго, гроза как признак чего-то мрачного, день рождения как начало новой жизни, или китайская ваза как проверка того, способен ли Мышкин вписаться в общество, или нет.

Своей экранизацией В. Бортко пробудил интерес к книге, так что задача была выполнена. В. Бортко хотел экранизацией «Идиот» обратить внимание также на современное общество, которое постоянно куда-то торопиться и хочет много денег, для которых оно часто ведет себя нечестно.

В рамках творчества Владимира Бортко мы наблюдаем переход от фильмов, отражающих повседневную жизнь к более индивидуальным темам, в которых он описывает проблемы обычных людей. В своих фильмах В. Бортко разыгрывает темы, как социальная несправедливость, текущие события в стране и ее политическую ситуацию, деньги, власть, жизнь богатых и бедных, семейные отношения, поведения людей из разных социальных кругов, тему простого человека, или коррупцию. Настоящим режиссер высказывает свое мнение и предупреждает зрителей о действительности, которая не всегда такая, как кажется.

После просмотра избранных фильмов и сериалов мы склоняемся к мнению, что В. Бортко относим к режиссерам традиционной кинематографии. Он предпочитает не только текст и его структуру, но и послание данного произведения. В творчестве В. Бортко мы не видим почти никаких специальных эффектов, как в случае некоторых американских фильмов. Режиссер полагается на свой опыт и мастерство, на качественный сценарий и профессиональную работу актеров. В данном отношении он скорее консервативен. Однако в случае экранизаций этот факт считаем подходящим, потому что образы действуют естественно и верно подходят к времени, в котором было исходное произведение написано.

В. Бортко в всех трех экранизациях переносит содержание исходного произведения без значительных изменений. Экранизации можно отнести

к категории так называемой теории верности (по Л. Чаславской). По этой теории можно определить тип адаптации – в нашем случае прямой. В. Бортко также удалось перевести литературный язык в актуальный язык фильма, что по словам Аронсона очень важно. Диалоги сохранены на высоком уровне, почти в неизменной форме. К целостному настроению фильма содействует качественный выбор актеров и некоторые принципы. К этим относим прежде всего работу с кинокамерой, длинные кадры, снятые в стандартных углах и с помощью специальных фильтров, соответствующих времени, в котором было исходное произведение написано. Очень частым элементом является стилизованная музыка.

В случае нами избранных экранизаций мы узнаем, что некоторые темы присутствуют в всех экранизациях. Это касается прежде всего вопроса религии (конкретно православия, принципами которых общество должно придерживаться), идеологии (как объединяющего элемента) и образования (которое нужно к исправлению и защите общества). Из этого перечня мы видим прямую связь с личными взглядами и мнением режиссера В. Бортко. Это подтверждает то, что режиссер выбирает произведения с такой темой, которая ему близка. Благодаря экранизациям В. Бортко пользуется репутацией удачного переводчика классических произведений на язык кинематографии. Что касается критики, то В. Бортко встречается с положительным отзывом, хотя его иногда укоряют в чрезмерной буквальности и усилию включить в данную экранизацию как можно больше текста из исходного произведения. Также надо отметить, что экранизации «Собачье сердце» и «Тарас Бульба» вызвали ряд дискуссий. В случае первой экранизации дискуссии касались изображения послереволюционных лет и разногласий, которые тогда в стране появлялись. Экранизацию *Тарас Бульба* раскритиковала Украина за то, что фильм является антиукраинским и направлен также против Польши. Положительную оценку В. Бортко получает за верное изображение атмосферы и настоящего смысла литературного произведения. Экранизации Владимира Бортко считаем благоговейными.

На основе вышеприведенного мы приходим к выводу, что все три экранизации сняты в очень подобном стиле. Режиссер использует практически те же самые методы. Первый фильм «Собачье сердце» считаем в рамках экранизаций режиссера В. Бортко чем-то новым, после просмотра фильма «Тарас Бульба» уже можно наблюдать некоторые похожие элементы (в том числе стилизованную музыку, работу с кинокамерой, тщательный отбор актеров и почти буквальный

перенос диалогов из исходного произведения) и в случае третьей экранизации «Идиот» мы уже различаем методы и стиль работы режиссера. После просмотра фильма или сериала мы узнаем работу В. Бортко и это является для каждого режиссера преимуществом. Это свидетельствует о его стиле работы и своеобразности его творчества.

BIBLIOGRAFIE

PRAMENY

1. BERNARD, J. *Jazyk, kinematografie, komunikace*. Praha: Národní filmový archiv, 1995, 184 s., ISBN 80-7004-079-3.
2. BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K. *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s., ISBN 978-80-7331-217-6.
3. BORTKO, V.: *Мне не стыдно быть патриотом*. Moskva: Knižnij mir, 2015, 320 s., ISBN 978-5-8041-0773-5
4. BORTKO, V.: *Нужна ли России правда? Записки идиота*. Moskva: Algoritm, 2014, 208 s., ISBN 978-5-4438-0597-9.
5. BULGAKOV, M.: *Novely a povídky*. Praha: Odeon, 1990, 405 s., ISBN 80-207-0167-2.
6. DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Idiot*. Praha: Lidové nakladatelství, 1974, 26-024-74, 432 s.
7. GOGOL, N. V.: *Taras Bulba*, Praha: NV, Knihovna vojáka, 1966, 160 s., 28-003-66 13/32.
8. MONACO, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros nakladatelství, a. s., 2004, 735 s., ISBN 80-00-01410-6.
9. MRAVCOVÁ, M. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, 187 s., ISBN 80-7023-062-2.

10. SATO, V. a autorský kolektiv: Přehled ruské literatury. Od nejstarších dob po dnešek. Praha: Lidové nakladatelství, 1973, 300 s.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

11. ARONSON, Oleg. Столкновение экранизаций. *Киноведческие записки* [online]. 2002. cit. 2015-02-15.
Dostupné z: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/241/>
12. BACHTIN, M. Problémy poetiky románu. Knížnica Slovenského spisovateľa: 1973, 196-265 s. 196-265, 12-72-083-73. 403/21/8.5.
13. BACHTIN, M., M.: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Художественная литература, 1972.
Dostupné z: <http://www.philosophy2.ru/library/bahtin/01/index.html>
14. BUBENÍČEK, P.: *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. ISSN 0862-397X [online]. 2010. cit. 2015-02-15.
Dostupné z:
http://www.phil.muni.cz/plonedata/wcls/texty/intermedialita/cs_bubenicek_hledani_dialogu.pdf
15. BUBENÍČEK, P.: *Zásahy adaptace ke studiu literatury ve filmu*. Studie [online]. 2013. cit. 2015-02-15.
Dostupné z: http://www.phil.muni.cz/wcls/home/Downloads/2_2013_Bubenicek.pdf
16. BURANOVA, N. (portál Pravoslavie i sovremennoť): *Тарас Бульба*. (cit. 2016-03-15)
Dostupné z: http://www.eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_6757
17. ČESÁLKOVÁ, L.: *Adaptace – pojem* [online]. cit. 2015-02-15.
Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=936>

18. DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Idiot*, Praha: Lidové nakladatelství, 1986, 26-041-86, 544 s.
19. DRVOTA, M.: *Základní složky filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1994, 98 s., ISBN 80-7004-076-9.
20. GOGOL, N. V.: *Portrét*. Praha: Československý spisovatel, 1960, 66 s.
21. GOGOL, N. V.: *Výbor z díla I.*, Praha: Nakladatelství Svoboda, 1949, 510 s.
22. HRALA, M.: *Groteskní výstrahy (doslov)*
Z knihy: Bulgakov, M.: *Novely a povídky*. Odeon, 1990, 405 s., ISBN 80-207-0167-2.
23. KASPE, Irina: *Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература* [online]. 2006. cit. 2015-02-15.
Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/ka18.html>
24. KODEŠ, R. Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu. *Illuminace*: roč. 21, 2009, č. 4 (76) [online]. cit. 2016-03-24
Dostupné z: <http://www.douglaskokes.cz/wp-content/uploads/2015/08/2009-Koke%C5%A1-R.-D.-Ficni-svety-kriminalniho-TV-serialu.pdf>
25. OGNEV K. K.: *Литература и экран России на перекрестке столетий (из XX в XXI век)* [online]. cit. 2015-03-24.
Dostupné z: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2320>
26. ZADRAŽIL, L.: *Za polidštění dvacátého století*
Z knihy: Bulgakov, M.: *Osudná vejce, Psí srdce*. Lidové nakladatelství, 1990, 212 s., ISBN 80-7022-019-8.
27. ZADRAŽILOVÁ, M.: *Doslov*
Z knihy: Bulgakov M. – *Psí srdce*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1989, ISBN 80-207-0228-8. (s. 207-221)

INTERNETOVÉ ZDROJE

28. ARKUS, L. (журнал Сеанс): Энциклопедия отечественного кино: *Экранизации в отечественном кино* [online]. 2004. cit. 2015-03-18.
Dostupné z: http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=45
29. ARTAMONOV, A.: *Алхимический символизм повести М.Булгакова Собачье сердце* [online]. 2015. cit. 2016-03-19.
Dostupné z: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4115&level1=main&level2=articles>
30. BEZNOSOV, E.: *Образ послереволюционной советской действительности в повести Булгакова «Роковые яйца» и образы “новых” людей в сатирической повести «Собачье сердце»* [online]. cit. 2016-03-17.
Dostupné z: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200403811>
31. BONDARENKO, V.: Об экранизациях: *Идиот* [online]. cit. 2016-02-19.
Dostupné z: http://gondolier.ru/163/163bondarenko_7.html
32. BUZINA, O.: Истории от Олеся Бузины. *Русская сила Тараса Бульбы* [online]. 2009. cit. 2016-01-12.
Dostupné z: <http://www.segodnya.ua/ukraine/ictorii-ot-olecja-buziny-ruccakaja-cila-taraca-bulby.html>
33. DUBIN, Boris: *Классик - звезда - модное имя - культовая фигура: о стратегиях легитимации культурного авторитета*. Синий Диван [online]. 2006. cit. 2016-01-29.
Dostupné z: <http://polit.ru/article/2006/08/24/dubin/>
34. DUBIN, Boris: *Старое и новое в трех телеэкранизациях 2005 года* [online]. 2006. cit. 2016-01-29)

Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/du16.html>

35. DOROVATOVSKAJA-LJUBIMOVA V.: «Идиот» Достоевского и уголовная хроника его времени [online]. 2011. cit. 2016-02-18.

Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/neva/2011/11/d19.html>

36. Dva protiv odnogo: *Bortko Vladimir Vladimirovič* [online]. 2009 cit. 2015-10-28.

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=whCUnGI9R1A>

37. FEDOROV, D.: *Министр культуры Украины отозвался о Тарасе Бульбе* [online]. 2009. cit. 2016-01-12.

Dostupné z:

http://www.eurosmi.ru/ministr_kultury_ukrainy_otozvalsya_o_tarase_bulbe.html

38. GALKIN, A. B.: *Тарас Бульба*. Литературные герои. — Академик [online]. 2009. cit. 2015-12-15.

Dostupné z:

<http://dic.academic.ru/dic.nsf/litheroes/591/%D0%A2%D0%90%D0%A0%D0%90%D0%A1>

39. CHLOBYSTOVA, L.: *Драма Владимира Бортко Душа шпиона выйдет на канале Россия*. [online]. cit. 2015-10-27.

Dostupné z: http://russia.tv/article/show/article_id/24032/

40. JABLOKOV, J.: *Беспокойное «Собачье сердце», или Горькие плоды легкого чтения* [online]. 2010. cit. 2016-03-05.

Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/october/2010/3/ia15.html>

41. JELISTRATOV, V. : *Режиссёр Бортко назвал цензуру сериала «Мастер и Маргарита» на канале «Россия-1» нарушением Конституции РФ* [online]. 2015. cit. 2015-10-27.

Dostupné z: <https://tjournal.ru/p/annushka-oil>

42. KANTOR, J.: *Владимир Бортко: «Мне все равно, что снимать»* [online]. cit. 2016-02-19.
Dostupné z: <http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/bortko/>
43. KARELIN, Anton: *Должна ли экранизация соответствовать книге?* [online]. 2005. cit. 2015-03-03.
Dostupné z: <http://old.mirf.ru/Articles/print506.htm>
44. KFS FF UK: *Ruští formalisté* [online]. cit. 2015-11-16.
Dostupné z: http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/r_formaliste.pdf
45. KRALJUK, P.: *Бортковский «Тарас Бульба»: народность, православие, самодержавие* [online]. 2009. cit. 2016-03-15.
Dostupné z: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/bortkovskiy-taras-bulba-narodnost-pravoslavie-samoderzhavie>
46. KOTRJELJEV, F.(интернет-издание Православие и мир): *Полковник Бульба: новый русский герой* [online]. 2009. cit. 2016-03-15.
Dostupné z: http://www.pravmir.ru/stat-content/sc_printer_3982.html
47. KUDRJAVCEV, S.: *Историко-революционный трагифарс с элементами фантастики* [online]. 2009. cit. 2015-02-20.
Dostupné z: <http://www.kinopoisk.ru/review/938499/>
48. KVH KP (Klub Vojenské Historie Красный Поросёнок): *Stručná historie kozáku* [online]. cit. 2016-02-07
Dostupné z: <http://www.kvh-kp.cz/kozaci/strucna-historie-kozaku>
49. LEVČENKO, Jan: *Контуры ненаписанной теории: кинематографический сюжет русских формалистов* [online]. cit. 2015-02-15.
Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/nlo%20/2008/92/le4-pr.html>
50. LOJÍN, J.: *Bulgakov na faustovské téma* [online]. 2013. cit. 2016-03-07.
Dostupné z: <http://www.vaseliteratura.cz/pro-dospele/2771-psi-srdce>

51. MAŠNIKOV, I.: Парадоксы Собачьего сердца. Что скрывал Булгаков? [online]. cit. 2015-12-01.
Dostupné z: http://www.hrono.ru/slovo/2003_01/mashnik01_03.html
52. Mnenije Rossii: Украинцы запретили Тараса Бульбу [online]. 2014. cit. 2015-10-28.
Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PQ4f5I9qoXA>
53. OLŠOVSKÝ, M.: Proč zůstává aktuální Mistr a Markétka, román Michaila Bulgakova, který se narodil před 120 lety [online]. 2011. cit. 2015-11-11.
Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/proc-zustava-aktualni-mistr-a-marketka-roman-michaila-bulgakova-ktery-se-narodil-pred-120-lety-i0i-/zpr_archiv.aspx?c=A110512_135827_kavarna_chu
54. PSYCHOLOGIE S: Hromadné chování, masové psychické jevy a procesy [online]. cit. 2016 -04-01
Dostupné z: http://web.quick.cz/psychologies/hromadne_chovani.htm
55. PROCHOROV, J.: Тарас Бульба в русской критике [online]. cit. 2016-03-12.
Dostupné z: <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/gtb/gtb-182-.htm>
56. PTÁČEK, L.: Ve víru existence – Idiot Akiry Kurosawy. Aluze 3/2010 – Studie [online]. cit. 2016-03-03.
Dostupné z: http://www.aluze.cz/2010_03/07_studie_ptacek.php
57. RYČLOVÁ, I.: Michail Bulgakov jinak než z literární encyklopedie [online]. 2010. 2015-11-11.
Dostupné z: <http://virtually.cz/archiv.php?art=6451>
58. RYLJEV, K.: Тайны фильма Собачье сердце [online]. 2013. cit. 2016-01-27.
Dostupné z: <http://vesti-ukr.com/kultura/29275-tajny-filma-jubiljara-sobache-serdce>

59. SEREBRJAKOV, A.: *«Собачье сердце» как зеркало русской контрреволюции* [online]. cit. 2016-01-31.
Dostupné z: http://scepsis.net/library/id_848.html
60. SKABJEJEVA, O.: *Киев объявил Гоголя "ватником" и запретил Тараса Бульбу* [online]. 2014. cit. 2016-03-14.
Dostupné z: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=2223004>
61. SKLJAROV, V.: *Как Владимир Бортко Гоголя поправлял. Рецензия на фильм «Тарас Бульба»* [online]. cit. 2016-03-15.
Dostupné z: <http://old.gazetapetersburska.org/node/302>
62. SVATOŇ, V.: *Don Quijote a don Juan v Dostojevského románu Idiot*. Svět literatury, roč. XV., č. 32 [online]. 2005. cit. 2016-03-02.
63. ŠTOURAČOVÁ, A.: *Ruský formalismus* [online]. 2009. cit. 2016-01-27.
Dostupné z: <http://www.vaseliteratura.cz/teorie-literatury/45-clanky/318-rusky-formalismus>
64. VACHTEL, E.: *Идиот Достоевского. Томан как фотография* [online]. 2002 cit. 2016-02-09.
Dostupné z: <http://www.philology.ru/literature2/vachtel-02.htm>
65. VASILIEV, R.: *Съёмки фильма «Собачье сердце» | Владимир Толоконников* [online]. cit. 2015-11-19.
Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=OHxcricFAB4>
66. VASJAJEVA, O.: *Своеобразие главного героя романа Ф.М. Достоевского «Идиот»* [online]. cit. 2016-03-02.
Dostupné z: <http://festival.1september.ru/articles/512025/>
67. VDOVIČENKOV, V. V.: *Тарас Бульба* [online]. 2012. cit. 2016-03-15.
Dostupné z: <http://www.vdovichenkov.ru/taras-bulba.html>

68. Vesti.ru: *Тарас Бульба удостоен гран-при на фестивале Виват, кино России!* [online]. 2009. cit. 2016-01-12.
Dostupné z: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=285409>
69. VOLGIN, I.: *Остановите Парфена (О фильме «Идиот» В. Бортко).* Литературная газета № 23–24 [online]. 2003. cit. 2016-02-19.
Dostupné z: <http://www.volgin.ru/public/898.html>
70. VOLOŽIN, S.: *Достоевский. Бортко, Идиот. Художественный смысл* [online]. 2005. cit. 2016-02-19.
Dostupné z: <http://art-otkrytie.narod.ru/dostoev1.htm>
71. ZORKAJA, N. M.: *История советского кино. Классика как отражение современности. Ретро 1950–1970 годов* [online]. cit. 2016-01-29.
Dostupné z: <http://www.portal-slovo.ru/art/35994.php>
72. Akademik.ru: *Улицы разбитых фонарей* [online]. cit. 2015-07-21.
Dostupné z: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/143484>
73. Аргументы и факты: *Раскольников против «ментов». Звёзды классики в битве за ТВ-рейтинг* [online]. cit. 2015-03-24.
Dostupné z: <http://www.aif.ru/culture/1484>
74. Arsenij (Махпарк): *Булгаковский Профессор Преображенский - как самый негативный персонаж в Собачьем сердце* [online]. 2013. cit. 2016-01-31.
Dostupné z: <http://maxpark.com/community/5392/content/2043609>
75. Arts Lexikon: *Román polyfonický* [online]. cit. 2016-03-01.
Dostupné z: http://artslexikon.cz/index.php/Rom%C3%A1n_polyfonick%C3%BD
76. Book: *Расшифрованный Достоевский. Тайны романов о Христе. Преступление и наказание. Идиот. Бесы. Братья Карамазовы.* (cit. 2016-02-09)

Dostupné z: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1022460/Sokolov_-_Rasshifrovanny_Dostoevskiy.html

77. FOM (База данных ФОМ) [online]. 2006. cit. 2016-03-01.

Dostupné z: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1028147>

78. Kino-teatr.ru: *Афганский излом* [online]. cit. 2015-06-30.

Dostupné z: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/318/annot/>

79. Kino-teatr.ru: *Блондинка за углом* [online]. cit. 2015-07-03.

Dostupné z: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/563/annot/>

80. Kino-teatr.ru: *Комиссия по расследованию* [online]. cit. 2015-07-14.

Dostupné z: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/3113/annot/>

81. Kino-teatr.ru: *Мастер и Маргарита* [online]. cit. 2015-10-24.

Dostupné z: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/3752/annot/>

82. Korrespondent.net: *Украинские коммунисты присудили Бортко Ленинскую премию за Тараса Бульбу* [online]. 2009. cit. 2016-01-12.

Dostupné z:

<http://korrespondent.net/showbiz/cinema/814617-ukrainskie-kommunisty-prisudili-bortko-leninskuyu-premiyu-za-tarasa-bulbu>

83. Leporelo.info: *Antiromán* [online]. cit. 2016-03-03.

Dostupné z: <https://leporelo.info/antiroman>

84. Litra.ru: *В чем смысл финала романа Ф.М.Достоевского «Идиот»?* [online]. cit. 2016-03-23.

Dostupné z:

<http://www.litra.ru/composition/download/coid/00043301184864191389/>

85. Litra.ru: *Каково значение образа Настасьи Филипповны в раскрытии образа князя Мышкина?* (По роману Ф.М. Достоевского «Идиот») [online]. cit. 2016-03-02. Dostupné z: <http://www.litra.ru/composition/get/coid/00094101184864192101/woid/00061501184773070213>
86. Spisovatele.cz: *Fjodor Michajlovič Dostojevskij* [online]. cit. 2016-02-08. Dostupné z: <http://www.spisovatele.cz/fjodor-michajlovic-dostojevskij>
87. Школьные сочинения по литературе: *Рождественская история на Пречистенке (основные темы повести М. Булгакова «Собачье сердце»)* [online]. cit. 2016-01-28. Dostupné z: <http://www.freesoch.com/sochineniya-po-avtoram/bulgakov-ma/sobache-serdtse/rozhdestvenskaya-istoriya-na-prechistenke-osnovny>
88. Школьные сочинения по литературе: *Образ Шарикова в повести М. Булгакова «Собачье сердце»* [online]. cit. 2016-01-28. Dostupné z: <http://www.freesoch.com/sochineniya-po-avtoram/bulgakov-ma/sobache-serdtse/obraz-sharikova-v-povesti-m-bulgakova-sobache-s-0>
89. TV Center: *Собачье сердце. Тайны нашего кино* [online]. 2013. cit. 2015-11-17. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xIKBR5Emw-E>
90. Tvkinoradio.ru: *Приемы: Мизанабим или «фильм в фильме»* [online]. cit. 2016-03-19. Dostupné z: <http://tvkinoradio.ru/article/article4167-priemi-mizanabim-ili-film-v-filme>

PŘÍLOHY

VLADIMIR VLADIMIROVIČ BORTKO



Obr. 1 – režisér V. V. Bortko



Obr. 2 – politik V. V. Bortko



Obr. 3 - režisér V. Bortko při práci



Obr. 4 – V. Bortko (napravo) –
filmová adaptace *Psí srdce*



Obr. 5 – režisér V. Bortko při natáčení
seriálové adaptace *Mistr a Markétka*



Obr. 6 – V. Bortko při natáčení
adaptace *Mistr a Markétka*

FILMOVÁ ADAPTACE PSÍ SRDCE



Obr. 7 – M. Bulgakov



Obr. 8 – filmoví představitelé profesora Preobraženského (J. Jevstignějev), Šarika (Karaj) a Bormentala (B. Plotnikov)



Obr. 9 – členové domovního výboru v čele se Švonderem (Roman Karcev)



Obr. 10 – pooperační stav Šarikova



Obr. 11 – Šarikov hrající na balalajku



Obr. 12 – Vladimir Tolokonnikov v roli Šarikova

FILMOVÁ ADAPTACE TARAS BULBA



Obr. 13 – N. V. Gogol



Obr. 14 – Bogdan Stupka v roli Tarase Bulby



Obr. 15 – Tarasovy synové
Ostap a Andrij



Obr. 16 – Andrij a Elžbeta

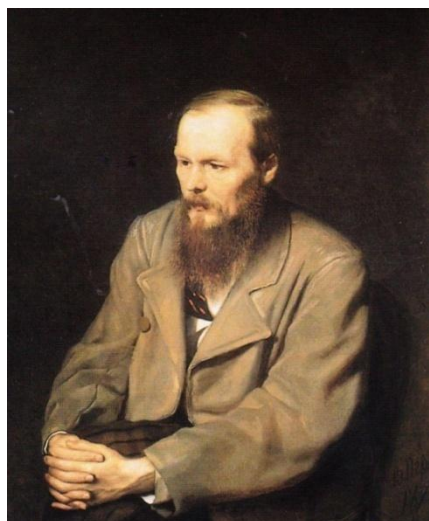


Obr. 17 – Polští husaři
a jejich bílá křídla



Obr. 18 – Okamžik před výstřelem

SERIÁLOVÁ ADAPTACE IDIOT



Obr. 19 – F. M. Dostojevskij



Obr. 20 – Jevgenij Mironov jako kníže Myškin



Obr. 21 – Jpančinovi (O. Basilašvili
I. Čurikova, A. Melnikova, R. Cidulko)



Obr. 22 – Aglaja (O. Budina),
Myškin (J. Mironov),
Jevgenij Pavlovič (A. Domogarov)



Obr. 23 – V. Maškov (Rogožin),
J. Mironov, L. Veleževa (Nastasja)



Obr. 24 – Útěk Nastasji z chystané
svatby s Myškinem

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Akademický rok: 2013/2014

Studijní program: Filologie
Forma: Prezenční
Obor/komb.: Ruská filologie (RUSFN)

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
URBÁŠKOVÁ Lenka	Kozinova 3, Zábřeh	F130373

TÉMA ČESKY:

Filmová zpracování ruské klasiky v díle Vladimira Bortko

NÁZEV ANGLICKY:

Film processing of Russian classics in the work of Vladimir Bortko

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Jekatěrina Mikešová, Ph.D. - KSR

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Filmová tvorba a její tradice v Rusku. Následné zpracování vybraných filmů režiséra Vladimira Bortko a jejich analýza.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Chomjakova, Ju.: Knižnoe kino. Ekranizacii literaturnych proizvedenij (1968 - 1985). In: Posle ottepeli. Kinematograf 1970-ch. Moskva 2009

Eko, U.: Skazat' počti to že samoe. Opyty o perevode. S.-Peterburg, 2006.

Istorija otečestvennogo kino. Chrestomatija. (ed.) A.S. Trošin, Moskva, 2012.

Nünning, A.: Lexikon teorie literatury a kultury. Host, 2006.

Podpis studenta: *Mikešová*

Datum: *27.11.2013*

Podpis vedoucího práce: *[Signature]*

Datum: *27. 11. 2013*

ANOTACE

Jméno a příjmení: Lenka Urbášková

Název katedry a fakulty: Katedra slavistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název práce: Filmová zpracování ruské klasiky v díle Vladimira Bortko

Vedoucí práce: Mgr. Jekatěrina Mikešová Ph.D.

Počet znaků: 285 842

Počet titulů použité literatury: 90

Klíčová slova: Vladimir Vladimirovič Bortko, režisér, filmová adaptace, televizní seriálová adaptace, novela Psí srdce, filmová adaptace Psí srdce, novela Taras Bulba, filmová adaptace Taras Bulba, román Idiot, seriálová adaptace Idiot

Charakteristika: Hlavním tématem této diplomové práce je analýza tří adaptací: filmové adaptace novely Psí srdce od M. Bulgakova, filmové adaptace historické novely Taras Bulba od N. V. Gogola a seriálové adaptace románu Idiot od F. M. Dostojevského. Samotné analýze předchází úvodní kapitola Adaptace, která je věnovaná vybraným aspektům teorie filmové a seriálové adaptace. Poté následuje biografie režiséra V. V. Bortko a přehled jeho tvorby. Cílem této diplomové práce je konfrontace jednotlivých adaptací s původním dílem a analýza provedená na základě stanovených kritérií, jejíž výsledek poukáže na shody a rozdíly mezi původním dílem a danými adaptacemi. Tato práce také přináší poznatky, které se týkají záměru V. V. Bortko, kritiky jeho děl, a také celkového vyznění vybraných adaptací.

ANNOTATION

Name and surname: Lenka Urbášková

Name of department and faculty: Department of Slavonic Studies, Philosophical Faculty, Palacký University Olomouc

Name of thesis: Film processing of Russian classics in the work of Vladimir Bortko

Work leader consultant: Mgr. Jekatěrina Mikešová Ph.D.

Number of symbols: 285 842

Number of titles of used literature: 90

Key words: Vladimir Vladimirovich Bortko, director, film adaptation, television series adaptation, novella Heart of a Dog, historical novella Taras Bulba, novel The Idiot

Characteristics: The main theme of this thesis is an analysis of the three adaptations: the film adaptation Heart of a Dog by M. Bulgakov, the film adaptation of the historical novel Taras Bulba by N. V. Gogol and the serial novel adaptation The Idiot by F. M. Dostojevski. The introductory chapter Adaptation is devoted to selected aspects of the film theory and the series adaptation. Then follows the biography of the producer V. V. Bortko and his works summary. The aim of this thesis is to confrontate the particular adaptations with the original work and an analysis carried out on the basis of defined criteria. Its result shows on similarities and differences between the original work and the adaptations. This thesis also includes knowledge of the V. V. Bortko intent, his works criticism and overall impression of the chosen adaptations.