

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA
A LITERATURY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

FILMOVÉ INTERPRETACE VÝZNAMNÝCH DĚL
ČESKÉ LITERATURY

Autor práce: **Petra Šauflerová**

Vedoucí práce: **PhDr. Milan Pokorný, Ph.D.**

Studijní obor: Český jazyk a literatura a Občanská výchova pro 2. stupeň ZŠ

Ročník: 5. ročník

2013

Prohlášení

Prohlašuji, že svou diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1988 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 22. dubna 2013

Poděkování

V první řadě bych ráda poděkovala PhDr. Milanu Pokornému, Ph.D. za odborné vedení mé diplomové práce, za jeho cenné rady a připomínky, které mi v průběhu mé práce poskytl. Dále bych ráda poděkovala mé rodině, a to především rodičům, kteří mě vždy v mém studiu podporovali.

Název práce: **Filmové interpretace významných děl české literatury**

Autor: *Petra Šauflerová*

Katedra: *Katedra českého jazyka a literatury*

Vedoucí diplomové práce: *PhDr. Milan Pokorný, Ph.D.*

Abstrakt:

Tato diplomová práce se zabývá filmovými adaptacemi významných děl české literatury. Nejprve se ve své práci zabývám otázkou filmového zpracování literárního díla, představuji základní terminologii a podrobně rozebírám jednotlivé prvky literárního textu. Dále uvádím specifika pro literární a filmové vyjadřování, jednotlivé adaptační přístupy s přihlédnutím k teorii horkých a chladných médií. Další část své práce věnuji narativním technologiím a postavě vypravěče, kde mj. shrnuji rozdílné názory literárních teoretiků na tuto otázku. Pro praktickou část své diplomové práce jsem vybrala zástupce jednotlivých adaptačních přístupů a ty rozebírám z hlediska věrohodnosti k předloze a také z hlediska postavy vypravěče.

Title of thesis: **Film interperations of significant works in Czech literature**

Autor: *Petra Šauflerová*

Department: *Department of Czech Studies*

Supervisor: *PhDr. Milan Pokorný, Ph.D.*

Abstract:

The aim of this diploma thesis is to discuss film interpretations of major works in Czech literature. At first I discussed with the question of literary work rewritten into a movie, I introduced the basic terminology and analyzed in detail the various elements of literary text. I also mentioned the specifics of literary and cinematic expression, individual adaptation approaches and I briefly stopped by the theory of hot and cold media. The next part of my work is devoted to narrative technologies and the figure of the narrator. There I introduced different opinions of literary theorists on this question. For the practical part of my diploma thesis I chose the representatives of each adaptation approach and then I analyzed them in terms of the credibility of literary text and the figure of the narrator.

Obsah

| | |
|--|-----------|
| Prohlášení..... | 2 |
| Poděkování..... | 3 |
| Úvod..... | 8 |
| Teoretická část..... | 10 |
| 1. Adaptace literárního díla..... | 10 |
| 1.1. Úvod do tématu..... | 10 |
| 1.2. Problematika adaptace knižních předloh | 11 |
| 1.3. Důvody pro vznik adaptací..... | 14 |
| 1.4. Klasifikace filmových adaptací | 16 |
| 1.5. Práce s předlohou | 17 |
| 1.6. Stavební prvky adaptace předlohy | 18 |
| 1.6.1. Téma..... | 18 |
| 1.6.2. Postavy | 19 |
| 1.6.3. Situace..... | 21 |
| 1.6.4. Příběh..... | 22 |
| 1.6.5. Motiv | 23 |
| 1.6.6. Styl..... | 23 |
| 1.7. Teorie žánru | 24 |
| 1.8. Specifika literárního a filmového vyjadřování | 26 |
| 1.8.1. Specifičnost literárního vyjádření..... | 26 |
| 1.8.2. Dílčí charakteristiky literárních textů | 27 |
| 1.8.3. Specifičnost filmového vyjádření..... | 31 |
| 1.9. Horká a chladná média | 33 |
| 1.10. Od literárního textu k filmovému scénáři..... | 34 |
| 1.11. Adaptační přístupy | 35 |
| 1.11.1. Adaptace věrná předloze..... | 36 |
| 1.11.2. Adaptace s tvůrčím vkladem scenáristy | 37 |
| 1.11.3. Volná adaptace..... | 37 |
| 1.12. Příklady přístupů k adaptaci předlohy | 38 |
| 1.13. Recipientův přínos k adaptaci..... | 39 |
| 1.14. Postavy..... | 41 |
| 1.14.1. Druhy postav v příběhu..... | 42 |
| 1.14.2. Práce s postavou..... | 43 |
| 1.15. Prostředí | 44 |
| 2. Vypravěč | 47 |
| 2.1. Historická perspektiva vypravěče..... | 48 |
| 2.2. Friedmanův pohled na teorii vypravěče..... | 49 |
| 2.3. Boothův pohled na teorii vypravěče | 51 |
| 2.4. Stanzelův pohled na teorii vypravěče | 52 |
| 2.5. Genettův pohled na teorii vypravěče | 53 |
| 2.6. Další přístupy k pozici vypravěče | 55 |
| 2.7. Další formy vypravěče..... | 57 |
| 2.8. Narativní teorie ve filmu | 58 |

| | |
|--|-----------|
| Praktická část | 60 |
| 1. Spalovač mrtvol – adaptace věrná předloze | 61 |
| 1.1. Knižní předloha a děj..... | 61 |
| 1.2. Filmová adaptace a její porovnání s literárním textem..... | 63 |
| 2. Šakalí léta – adaptace s tvůrčím vkladem scenáristy..... | 67 |
| 2.1. Knižní předloha a děj..... | 67 |
| 2.2. Filmová adaptace a její porovnání s literárním textem..... | 68 |
| 3. Máj – volná adaptace | 71 |
| 3.1. Knižní předloha a děj..... | 71 |
| 3.2. Filmová adaptace a její porovnání s literárním textem..... | 72 |
| Budoucnost filmových adaptací..... | 75 |
| Závěr..... | 77 |
| Použitá literatura | 79 |
| Literární zdroje | 79 |
| Internetové zdroje | 82 |
| Poznámky | 83 |
| Přílohy | 84 |

Úvod

Pro svou diplomovou práci jsem si vybrala téma filmových adaptací. Film již od svého vzniku v lidech podněcoval zájem a přinášel jim zábavu, poučení a především informace. Prvním snímkem vynálezců kinematografického přístroje, bratrů Augusta a Louise Lumièrových, byl dokumentární padesátisekundový *Příjezd vlaku do stanice La Ciotat*. Od té doby uběhlo mnoho let a kinematografie se stala jednou ze základních kulturních a uměleckých kategorií lidské společnosti. V současnosti je filmový průmysl na vzestupu, každoročně se na diváka valí desítky filmových snímků, které se jej snaží zaujmout. Tak jako kdysi slavil svůj „boom“ knihtisk, je v posledních desetiletích na vzestupu audiovizuální komunikace. Velkou měrou se o to zapříčinil i vznik a rozvoj televizního vysílání.

Literatura však zůstává důležitou a neměnnou jednotkou pro lidské poznání a uchovávání vědomostí. Filmoví tvůrci si jejího statusu byli a jsou vědomi, a proto se snaží o jejich vzájemné propojení. Dochází tak k přepisům neboli adaptacím literárních děl na filmová plátna a televizní obrazovky. S nově vydanými knihami vychází často i jejich filmové adaptace, a divák si tak může vybrat jemu milejší formu seznámení se s příběhem. Věrnost nebo nevěrnost adaptací je již od jejich vzniku tématem literárních kritiků a teoretiků. Některé z nich uvádím i já ve své diplomové práci.

Filmové adaptace literárních děl se mohou stát velmi dobrou pomůckou v literární výchově na základních školách. Zhlédnutí snímku často bývá pro žáky mnohem přístupnější variantou než četba. A s přihlédnutím k současnému trendu, kdy děti spíše nečtou, je to pro některé z nich bohužel jediná možnost, jak přijít do kontaktu s literárním dílem. Kreativní učitel zároveň může s audiovizuální kulturou pracovat, a tak své žáky motivovat k přečtení literární předlohy. Samozřejmě, že toto tvrzení neplatí pouze pro žáky základních škol, ale je platné pro kohokoliv. O oblíbenosti literárních předloh svědčí dlouhodobé statistiky nakladatelů a knihkupců.

Cílem mé diplomové práce je představit základní teorie o filmových adaptacích a na několika příkladech z české literatury objasnit možné adaptační přístupy, se kterými se setkáme při převodu literárního textu v jeho audiovizuální podobu. V současnosti existuje velmi mnoho dobrých skript a dalších publikací, jež se danému tématu věnují. S některými z nich jsem ve své práci pracovala.

Diplomová práce je rozdělena na část teoretickou a část praktickou. V prvním oddílu teoretické části uvádím základní informace k adaptaci literárního díla, přibližují důvody

pro jejich vznik, rozdílné klasifikace a přístupy a podrobně rozvádím jednotlivé stavební prvky předlohy, jako je téma, postavy, situace, motivy nebo prostředí. Neopomenula jsem také na krátký náhled na specifika literárního a filmového vyjadřování vycházející z McLuhanova rozdělení na horká a chladná média. Druhý oddíl jsem věnovala narativním strukturám a teorii vypravěče v literárním díle a ve filmu. Rozebírám jednotlivé názory literárních teoretiků, např. Friedmana, Stanzela nebo Genetta na pozici vypravěče v příběhu.

Praktickou část jsem věnovala třem zástupcům českých literárních textů, které byly zpracovány ve filmovou podobu. Jedná se o knihy a následně také snímky *Spalovač mrtvol* od Ladislava Fukse, *Šakalí léta* od Petra Šabacha a *Máj* od Karla Hynka Máchy. U každé uvádím krátký životopis autora, informace ke knize a její děj a porovnávám ji s její filmovou adaptací. U nich se opět krátce zmiňuji o autorském týmu. U porovnání literárního textu a filmové adaptace mne zajímá postava vypravěče, její postavení v literárním textu a ve filmu, popřípadě změny, které se s osobou vypravěče udály.

Teoretická část

1. Adaptace literárního díla

1.1. Úvod do tématu

S převodem literárního díla do jeho audiovizuální podoby, ať už se jedná o filmovou, nebo televizní tvorbu, souvisí mnoho dalších dílčích úkolů, které musí autor nově vznikajícího textu, s největší pravděpodobností scenárista, zvládnout. A proto bych se ráda v této kapitole věnovala adaptaci neboli převodu literárního díla právě do jeho audiovizuální podoby. V počátcích adaptací se divadelníci pokoušeli o převod literárních děl na divadelní prkna a tento trend přetrvává do současnosti zvláště u klasické literatury, například rok 2013 přinesl hned ve svém počátku další přepracování slavného románu Viktora Huga *Bídníci*¹. Naopak literární adaptace současných literárních děl jsou spíše zaměřeny pro filmový trh. Za všechny mohu uvést například celosvětový bestseller Yanna Martela *Pí a jeho život*. Oba snímky jsou filmovými adaptacemi beletristické literatury a zároveň byly nominovány na letošní filmové ceny Oscar. I to je dokladem tendence, že filmová adaptace je na vzestupu.

Literární dílo ve větší či menší míře odráží stylovou i sujetovou osobitost autora, a tak se autor adaptace musí nejdříve vyrovnat s tím, jak se k dané literární látce postaví – zda bude původně nastíněný směr respektovat a bude ho následovat, nebo se dílem bude pouze inspirovat. O způsobech adaptace pojednává jedna z následujících podkapitol (1.10 Adaptační přístupy).

Autor nového textu musí nejprve pochopit, co je vlastně obsahem a smyslem literární předlohy. A samozřejmě pokud je dílo zpracováváno s budoucí vizí filmového ztvárnění, musí do svých úvah zakomponovat i možnosti filmové produkce a jednotlivých filmových profesí, a v neposlední řadě také diváckou spokojenost. Tu nemůže zaměňovat za spokojenost čtenářskou. V současném světě se setkáváme spíše s trendem „nečtenářství“. Mnoho lidí si raději pustí filmové zpracování knižního bestselleru, než aby do ruky vzali pětisetstránkový román a sami se tak alespoň na chvíli

¹ V tomto zpracování *Bídníků* autoři vycházeli z muzikálu *Les Misérables*, který byl poprvé k vidění v roce 1985 v Londýně. Jedná se tak v podstatě o filmové zpracování divadelního představení. Původní knižní předlohu napsal v roce 1862 francouzský spisovatel Viktor Hugo. Snímek je založen převážně právě na zmíněném muzikálu. Autoři snímku doplnili nebo pozměnili některé detaily a skutečnosti, které se v muzikálu nevyskytují, podle knižní předlohy.

Film *Bídníci* v roce 2012 natočil režisér Tom Hooper v hlavních rolích s Hughem Jackmanem, Russellem Crowem a Anne Hathaway.

dostali do fikčních světů literárních hrdinů. To vše je vodou na mlýn filmovým tvůrcům, kteří před nás každý rok staví nové a nové adaptace literárních děl, ať už se jedná o remaky, nové natočení původního snímku, nebo o adaptace aktuálně vydaných literárních děl. Příklady takových děl jsem uvedla výše. Kniha a film jsou naprosto rozdílné, jedno je ale přece spojuje – obě umělecké disciplíny vyprávějí příběh. Radomil Novák vidí jejich kontrast ve slovní abstraktnosti a vizuální konkrétnosti. Film a literatura jsou pro něj dvěma polovinami jablka.²

1.2. Problematika adaptace knižních předloh

Každým rokem vzniká několik filmových adaptací knih, které přinášejí nové a neotřelé příběhy, v nichž se objevují nová témata a motivy. Jako příklad může sloužit současná obliba a růst prodeje erotických románů. Témata, o kterých se dříve ve společnosti mluvilo pouze okrajově, se dnes díky nim stávají součástí literárních diskuzí o posunování hranic v lidské sexualitě. A to, jaká je prodejnost jednotlivých titulů, samozřejmě ovlivňuje a zvyšuje jejich šance pro filmové zpracování. Pravděpodobnost toho, že se v literatuře setkáme s tématem nebo motivem, na který filmová tvorba pozapomněla, a pro diváka tak bude novým, neokoukaným, a tím pádem zajímavým, je velká. Postupem času se ale bude patrně snižovat. Novým tématem může být autor osloven a může ho inspirovat k neotřelým filmovým postupům, které v některých případech oslovují i zavilé nečtenáře³ k přečtení původního díla. Dobrá pověst knihy se může donést naopak k nečtenáři, který pak s chutí zhlédne film. V obou případech tak na diváka čeká kulturní zážitek. Novák opět připomíná, že filmová adaptace je funkčním, masově oblíbeným a atraktivním prostředkem zpřístupnění hodnot české i světové literatury.⁴

S adaptacemi je ale spojen ne jeden problém. Pokud při hovoru s běžným recipientem zabředneme do tématu filmových interpretací, pravděpodobně se dostaneme k diskuzi o plném respektování předlohy. Většina diváků totiž očekává stejnou nebo podobnou zápletku a konečné rozuzlení jako v knize. Mají tak pocit, že si film vychutnali stejně

² NOVÁK, Radomil. *Adaptace literárního díla a její didaktické využití*. Vyd. 1. Ostrava : Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2002. 32 s. ISBN 80-7042-221-1. str. 6

³ Pro svou práci jsem si termín nečtenář volně přeložila z původně anglického termínu non-reader. Termínem non-reader se v angličtině označuje člověk, který neumí číst nebo má se čtením velké problémy. V přeneseném významu se s tímto označením můžeme setkat u lidí, kteří neradi čtou, nevyhledávají čtení ve svých volných chvílích a v podstatě by se dalo říci, že se čtení účelově vyhýbají. Online verze termínu non-reader v *Oxfordském slovníku* k nahlédnutí na adrese: <http://oxforddictionaries.com/definition/english/non-reader>

⁴ NOVÁK, Radomil. *Adaptace literárního díla a její didaktické využití*. Vyd. 1. Ostrava : Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2002. 32 s. ISBN 80-7042-221-1. str. 4

tak jako čtenáři knižní předlohu. Otázkou ale zůstává, zda je možné knihu na filmové plátno nebo televizní obrazovku převést tak důkladně, že neztratí nic ze svého původního kouzla. Tématem adaptace literárních děl do filmové nebo do televizní podoby se zabývá ve svých skriptech Od knížky k televiznímu filmu Pavel Aujezdský, scenárista a dramaturg, který má s filmovou adaptací praktické zkušenosti. Je podepsaný pod několika českými filmy např. film *Sedmero krkavců*, jehož scénář literárně zpracoval na základě původního pohádkového příběhu české spisovatelky Boženy Němcové. *Sedmero krkavců* natočil v roce 1993 režisér Ludvík Ráža. V hlavních rolích se představili Ivana Chýlková, Michal Dlouhý a Boris Rösner. Scenárista ponurost a morální poselství pohádky, původně lidové báchorky, vystihl naprosto přesně a pohádka se dodnes často reprizuje.

Již několikrát jsem v textu zmínila slovo adaptace, ale co to vlastně znamená? Jaký je jeho význam nebo výklad? Linhartův *Slovník cizích slov*⁵ definuje adaptaci jako přizpůsobení, přestavbu, úpravu nebo přetvoření. Adaptace pochází z latinského slova *adaptatio*, což znamená přizpůsobení. Výraz slova adaptace má i své biologické, sociální nebo psychologické vysvětlení.⁶ Vždy se ale jedná o určitý druh přizpůsobení, ať už v kontextu živočišných druhů, společenských skupin nebo rostlinných organismů. Z hlediska zvoleného tématu je ale podstatné literárně-divadelně-filmové vysvětlení, tedy že se jedná o úpravu, přetvoření díla určitého uměleckého druhu nebo žánru v jiný. Adaptace je taktéž vedena způsobem, který podtrhuje určité složky díla. Autor je povětšinou považuje za aktuální a významné, ale hlavně v nich vidí svůj tvůrčí zájem. Adaptace je zároveň převodem z jednobanální komunikace vyjádřené psaným projevem do komunikace vícekanalové. U vícekanalové komunikace se rozlišuje složka auditivní neboli zvuková (např. hudba nebo slovo) a složka obrazová (např. vizualizace prostředí a nálad).

⁵ LINHART, Jiří a kol. *Slovník cizích slov pro nové století* Vyd. 1. Liberec : Dialog, 2007. 412 s. ISBN 80-7382-005-6. str. 17

⁶ K adaptaci organismu na rozdílné vnější podmínky se vyjadřuje studijní text *Fyziologie adaptací* určený pro studenty Ústavu experimentální biologie Přírodovědecké fakulty Masarykovy univerzity. V úvodu druhé kapitoly se můžeme dočíst následující: „Adaptací organismu se rozumí proces vyrovnání se změněným podmínkám vnějšího prostředí do té míry, aby tyto přestaly být faktorem znemožňujícím normální život organismu.“

Možné nahlédnutí do online podoby textu na adrese:

http://www.sci.muni.cz/ofiz/documents/fyz_ad.pdf

Termínem adaptace v psychologickém slova smyslu se zabývá kniha *Psychologie lidské odolnosti* od Karla Paulíka. O lidské adaptaci se zmiňuje hned v prvních větách úvodu: „Základní podmínkou vývoje člověka jako druhu i jeho individuálního přežití je účinná adaptace na neustále se měnící podmínky působící v interakci lidského jedince s prostředím.“ (In: PAULÍK, Karel. *Psychologie lidské odolnosti*. Vyd. 1. Praha : Grada, 2010. 240 s. Psyché. ISBN 978-80-247-2959-6. str. 9)

Všechna tato synonymní vysvětlení ozřejmují práci scenáristy a spisovatele. Pokud chceme adaptovat literární dílo, určitým způsobem ho upravujeme, přibližujeme blíže ke vnímání, rozkládáme na dílky a ty poté slepujeme zpět v nový celek, vhodný pro audiovizuální ztvárnění. Někdy se stává, že dílo a jeho adaptace vznikají téměř současně, a tak se nedá přesně určit, které z nich bylo první. S velkou pravděpodobností tato díla vznikala paralelně, kdy autor literární předlohy a scenárista, v některých případech režisér filmové interpretace, spolupracovali a utvářeli společně kostru celého příběhu. Jako příklad můžeme uvést pohádkový seriál *Arabela* Václava Vorlíčka a Miloše Macourka. Miloš Macourek byl dramatikem a scenáristou, ve svém profesním životě spolupracoval na scénářích mnoha filmových komedií. Václav Vorlíček je uznávaným režisérem klasických českých komedií a pohádek. Tato dvojice je považována za jednu z nejlepších v oblasti české pohádkové a dětské tvorby. Společně pracovali na mnoha úspěšných filmech a seriálech, *Arabela* patří mezi ty nejnámější a zapsala se do paměti několika generací. Vorlíček s Macourkem spolupracoval na scénáři a sám potom usedl i na režisérskou židli. Příběh byl převeden do knižní podoby Hermínou Frankovou a několikrát vydán knižně, naposledy v roce 2004.⁷

Dalším případem adaptace je vznik literárního textu na základě již hotového filmového snímku. Tento proces můžeme považovat za jakousi zpětnou vazbu filmu k literatuře. Výše uvedený případ, kdy filmová interpretace vychází z původní literární předlohy, je ale mnohem častější. Filmové adaptace děl české i světové literatury momentálně tvoří téměř polovinu filmové produkce a v budoucnosti se s tímto trendem budeme setkávat čím dál častěji.⁸ K tomuto tématu se vyjádřil v reportáži pro Studio24 České televize⁹ i šéfredaktor nakladatelství Odeon Jindřich Jůzl, který trend úspěšného zfilmování knižních titulů vidí hlavně ve vzrůstajících hodnotách prodejnosti jednotlivých titulů. Autoři reportáže také přiznávají, že filmová podoba přitahuje mnohem více lidí k četbě původních literárních textů.

Zajímavý názor vyjádřil i Yann Martel, autor knihy *Pí a jeho život*. Martel v rozhovoru uvedl: „Jen román samotný umí zachytit všechny podoby reality – fakta, příběhy, různé jejich příchutě.“¹⁰

⁷ MACOUREK, Miloš. *Arabela. Podle televizního seriálu vypráví Hermína Franková*. 1. vyd. (v Albatrosu). Praha : Albatros, 2004. 271 s., [24] s. obr. příl. Klub mladých čtenářů. ISBN 80-00-01377-0.

⁸ NOVÁK, Radomil. *Adaptace literárního díla a její didaktické využití*. Vyd. 1. Ostrava : Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2002. 32 s. ISBN 80-7042-221-1. str. 4

⁹ Uvedenou reportáž Studia ČT24 ze dne 28. 12. 2012 lze nalézt v internetovém archivu České televize:

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10101491767-studio-ct24/212411058061228/obsah/237078-filmy-podle-knizni-predlohy/>

¹⁰ Tamtéž

1.3. Důvody pro vznik adaptací

Radomil Novák ve své příručce *Adaptace literárního díla a její didaktické využití*¹¹ uvádí šest následujících důvodů pro vznik adaptací:

- a) popularizace předlohy;
- b) „umocnění“ umělecké kvality předlohy;
- c) aktuální polemika autora filmu s autorem předlohy;
- d) nedostatek původních námětů;
- e) komerční důvody;
- f) kombinace předcházejících důvodů.

U prvního typu vede ke vzniku adaptace filmové tvůrce snaha o přiblížení předlohy většímu počtu diváků. Může se jednat o dosud neznámý motiv nebo téma, které adaptátora osobně zaujalo a přijde mu jako dobrý adaptační materiál. Z tohoto důvodu bývají také zfilmovány knihy, které jsou určeny náročnějším čtenářům a nesnadno se čtou. Často tak dochází k zjednodušování a zplošťování příběhu a ochuzování předlohy. Takto zfilmované dílo může vést diváka k přečtení originálního textu.

U druhého typu je silným faktorem tvůrčí individualita autora adaptace. Upravovatel textu může z textu vycítit možný skrytý potenciál, který se plně rozvine až na filmovém plátně.

U třetího typu – aktuální polemiky – se scenárista snaží divákovi ukázat nestárnoucí motiv příběhu, trvalou hodnotu, kterou lidé uznávali již za doby, kdy bylo dílo napsáno, ale je platná dodnes. Jsou to takzvané „věčné příběhy“, jako je například *Romeo a Julie*. Snímek může respektovat časovou lokalizaci předlohy, nebo být aktualizován do naší současnosti. Právě klasická tragédie z pera Williama Shakespeara se dočkala mimo jiné dvou naprosto rozdílných tvůrčích přístupů. Oba snímky jsou umělecky hodnoceny velmi vysoko, i když jdou výrazově proti sobě. Verze z roku 1968 v režii Franca Zeffirelliho¹² se drží klasické verze jak vizuálním zobrazením, tak mluvou. Herci své role recitují a zůstává tak zachován ráz literárního textu. Jedná se o nejslavnější filmovou verzi tohoto příběhu. Oproti tomu režisér Baz Luhrmann v roce 1996 vytvořil snímek sice stejného názvu, lišící se pouze nahrazením spojky matematickým

¹¹ NOVÁK, Radomil. *Adaptace literárního díla a její didaktické využití*. Vyd. 1. Ostrava : Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2002. 32 s. ISBN 80-7042-221-1. str. 5

¹² *Romeo a Julie (Romeo and Juliet, 1968)*, režie Franco Zeffirelli, v hlavních rolích Leonard Whiting a Olivia Hussey

znaménkem¹³, ale jeho děj byl posunut do dnešní doby. Láska Romea a Julie je tak vystavena násilí a krutosti dnešního světa. Tam, kde se v Zeffirelliho filmu Romeo oblečen do renesančního šatu projíždí na koni, se Luhrmannův Romeo prohání v kabrioletu a v košili s havajským potiskem. Režisér Luhrmann nás staví před otázku, zda je možné v současném světě plném nenávisti a zloby pocítit čistou a nezištnou lásku.

Pojmenování dalších tří důvodů mluví samo za sebe. Literatura obsahuje mnoho námětů, které ještě nemusely být filmaři objeveny. Filmový průmysl je samozřejmě závislý na financích, a proto filmoví tvůrci raději sáhnou po literárním bestselleru, který jim s největší pravděpodobností přinese finanční zisk.

Ve většině případů se adaptují díla, jako jsou povídky, novely a romány. Jistou část samozřejmě zabírají filmy zaměřené na dětského diváka, především pohádky. V případě těchto děl se tak setkáváme s termínem předloha neboli preexistenční dílo. Tímto termínem pojmenovává původní literární texty, převedené do scénáře, Pavel Aujezdský.¹⁴

Adaptovaná díla stojí u počátku celé kinematografie, ať už se jedná o světovou, nebo českou. Autoři, kteří svá díla představovali ve válečných a poválečných letech, chtěli pozvednout úroveň, náladu a hrdost českého národa tím, že poukážou na kvalitní díla české literatury. A tak se na plátně objevily adaptace takových děl, jako je *Babička* Boženy Němcové, *Pohádka máje* Viléma Mrštíka nebo *Němá barikáda* Jana Drdy. Společně s nástupem televize se rozšířila možnost literárních adaptací jako televizních filmů. Tak mohlo dojít ještě k většímu prostoupení literární tvorby a její audiovizuální podoby. Televizní tvorba je ve většině případů levnější než filmová, a tudíž vzniká i více snímků, které jsou a priori určeny pro televizní obrazovky. Autoři tak častěji sahají k léty osvědčeným klasickým námětům a tématům. O oblíbenosti literárních předloh mezi tvůrci televizních filmů a seriálů mluví i fakt, že mezi lety 1990 a 1999 vzniklo v České televizi více než 160 televizních filmů a kolem 10 seriálů, které mají původní knižní předlohu¹⁵. Znovu se tak potvrzuje předchozí tvrzení, že filmová a televizní tvorba zprostředkovává literární svět i nečtenářům a lidem, kteří preferují audiovizuální podobu díla.

¹³ *Romeo a Julie (Romeo + Juliet, 1996)*, režie Baz Luhrmann, v hlavních rolích Leonardo DiCaprio a Claire Danes

¹⁴ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu : úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 57 s. ISBN 978-80-86928-68-5. str. 5

¹⁵ Tamtéž str. 10

1.4. Klasifikace filmových adaptací

V odborné literatuře se můžeme setkat se dvěma systematikami filmových adaptací. První kopíruje tradiční literární rozdělení na základě charakteristiky specifických rysů děl. Druhé rozdělení je založeno na rovině vztahů mezi konkrétním uměleckým textem a jeho filmovou podobou. S oběma se můžeme blíže seznámit v Novákových skriptech o adaptaci literárního díla.¹⁶

A

- 1) klasická adaptace – koncepce filmu jako výrazně epického uměleckého druhu (→epický román);
- 2) moderní adaptace – subjektivizace, sblížení s epickou subjektivizovanou prózou;
- 3) kombinace (subjektivizace + objektivizace).

B

- 1) selekce (výběr motivů);
- 2) amplifikace (rozpracování motivů);
- 3) konkretizace (audiovizuální zachycení předmětů a situací);
- 4) aktualizace (hledání nových významů a souvislostí).

Kvantitativní aspekty, které dále rozdělují díla do jednotlivých skupin, jsou ovlivněny mírou převedených motivů. Rozlišujeme tak přepisy věrné, volné a na motivy. K tomuto tématu se v rámci práce ještě vrátím. Dalšími aspekty, kterými se mezi sebou rozlišují jednotlivé literární adaptace, jsou například práce s myšlenkou díla, jeho smyslem a poetikou. Jsou nazývány kvalitativními aspekty. I podle těchto aspektů pak dochází k rozdělení na jednotlivé druhy literárních adaptací. Jednoduše řečeno, pokud se autor držel původní předlohy, takové dílo je pak nazýváno adaptací. Pokud ve své práci odhalil nové a neznámé souvislosti, hovoří se o interpretaci. Rezignací se označuje snímek, ve kterém se autor výrazným způsobem odchýlil od původního díla, tím je zjednodušil nebo naprosto popřel.

¹⁶ NOVÁK, Radomil. *Adaptace literárního díla a její didaktické využití*. Vyd. 1. Ostrava : Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2002. 32 s. ISBN 80-7042-221-1. str. 7

U realizačních aspektů je uvažováno především o použití filmových prostředků. Toto rozdělení ani tak nepracuje s literární předlohou jako s výsledným snímkem. Existuje mnoho různých kategorií – například filmy hudební, výtvarné, stříhové, herecké, režijní nebo pohybově-taneční a výtvarně-kostýmní. Výčet není konečný, existuje ještě mnoho dalších druhů.

1.5. Práce s předlohou

A jak by měl autor, který chce divákům představit svůj názor na literární text, správně postupovat? Správný scenárista by měl nad knihou, kterou chce převést na filmové plátno, uvažovat, přemýšlet o jejím tématu a o autorovi samotném. Divákovi totiž nepřináší pouze zážitek jednoho příběhu, ale představuje mu i jeho autora. Správný scenárista by měl knihu důkladně prostudovat a snažit se o zachování autorových názorů a postojů, které do textu knihy vpletl. Samotná kniha by měla být inspirací a vybízet scenáristovu fantazii při hledání možností, jak ztvárnit jednotlivé scény a hlavní postavy. Jenom tak dokáže autor vdechnout postavě život a divák se tak bude moci s jednotlivými postavami ztotožnit. Kvalitu adaptace můžeme poznat právě i podle míry ztotožnění s postavami nebo podle antipatií, které k nim chováme – pokud stejné pocity vzbuzuje i sama knižní předloha. To, jak na nás postavy působí, pomáhá dotvářet jejich věrohodnost.

Někdy je možné se setkat s adaptací, která překvapuje tím, že je jiná než původní dílo – nebo než adaptace předchozí. V literatuře existují knihy, které lákají filmové tvůrce, a i proto existuje mnoho různých filmových či televizních adaptací. Ze světové literatury se tak setkáme s několika verzemi slavného příběhu od Alexandra Dumase *Hrabě Monte Cristo*. V českém literárním světě se objevují filmové adaptační duplikáty méně často, pravděpodobně i z důvodu finanční náročnosti filmových projektů. V roce 2008 ale vznikl film pod vedením Filipa Renče, který znovu přivedl na stříbrné plátno knihu Josefa Kopta *Hlídač č. 47*¹⁷. Film stejného názvu natočil v roce 1937 Josef Rovenský.¹⁸ Oba snímky od sebe dělí několik desetiletí, přesněji 71 let. K vytvoření remaku přispěl i fakt, že původní snímek je černobílý.

¹⁷ *Hlídač č. 47* (2008), režie Filip Renč, v hlavních rolích Karel Roden, Lucia Siposová a Vladimír Dlouhý

¹⁸ *Hlídač č. 47* (1937), režie Josef Rovenský, v hlavních rolích Jaroslav Průcha, Marie Glázrová a Karel Veselý

1.6. Stavební prvky adaptace předlohy

Při práci s literární předlohou musí autor adaptace pracovat s mnoha různými informacemi. Podle Aujezdského¹⁹ jsou základní informace, které by měl autor při zpracovávání adaptační předlohy zvážit, následující: téma, postavy, situace, příběh, motivy a styl autora. Ráda bych se v následujících pasážích zabývala krátkým rozborem právě těchto šesti základních stavebních jednotek příběhu.

1.6.1. Téma

Téma je nejdůležitější součástí díla, jeho prostřednictvím určitým způsobem nahlížíme na celý příběh, právě ono utváří a určuje naše hledisko, ze kterého příběh chápeme a přemýšlíme o něm. Toto hledisko může být autorem víceméně určeno, nebo si je recipient může vybudovat sám, a to pomocí svých předchozích zkušeností s literaturou nebo sympatiemi k jednotlivým postavám příběhu (např. se zaměří na jednu postavu a příběh prožívá jejíma očima). „Pojmenovává smysl díla, je jeho myšlenkovým jádrem, formulací jeho hlavní myšlenky a předznamenává tu nejelementárnější diváckou volbu: zajímá – nezajímá. Téma je myšlenkovým tmelem díla a má určující význam pro jeho kompoziční uspořádání.“²⁰ Téma v zásadě určuje i kompozici neboli skládání jednotlivých sujetových prvků v jeden celek. Právě konkrétní uspořádání složek děje, postav, vnějšího prostředí nebo vypravěče a jejich ztvárnění v časové následnosti označuje termín sujet.²¹ Se sujetovým uspořádáním je spojená jak literatura, tak film, jde o kauzální vztah se vztahem k temporální struktuře díla.

Dalším termínem, který souvisí s tématem, je fabule. Jednoduše řečeno fabule je „souhrn událostí, příběhů a činů postav vzájemně zřetězených příčinnou a časovou souvislostí; realizuje se prostřednictvím sujetu.“²² Fabule často obsahuje konfliktní situace.

S prvkem tématu v literárním textu úzce souvisí pojem námět. Jedná se o literární předlohu, věcnou stránku filmového díla, jeho skutečné naplnění. Scenárista může námět čerpat z jednoho zdroje, nebo skloubit několik námětů dohromady, a tím vytvořit

¹⁹ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu : úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 57 s. ISBN 978-80-86928-68-5. str. 11

²⁰ Tamtéž

²¹ NOVOTNÝ, David Jan. *Chcete psát scénář?* 2. dopl. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2000. 174 s. Studijní texty. ISBN 80-85883-52-X. str. 9

²² Tamtéž str. 14

nový jednotný celek. Tak postupoval například Zdeněk Svěrák u pohádky *Lotrando a Zubejda*.²³ Svěrák použil dvě pohádky od Karla Čapka, a to *Druhou loupežnickou pohádku* a *Velkou pohádku doktorskou*. Tak vznikl příběh o loupežníkovi Lotrandovi a jeho cestě do Solimánie, kde uzdravuje nemocnou princeznu Zubejdu pomocí slunce, čerstvého vzduchu a hlavně lásky. Námět je zkrácený příběh obsahující věcný obsah literárního díla.

Modifikací tématu dochází k reakcentaci příběhu. Scenárista pokládá důraz neboli akcent na jednotlivé prvky díla. Adaptované dílo obsahuje stejné prvky jako dílo původní, ale akcentace přináší scenáristovi možnost projevit svůj vlastní názor na výklad předlohy. Taková změna akcentů pak způsobuje posun optiky příběhu a dochází k vytvoření nového řádu v příběhové výpovědi. Při reakcentaci dochází k posunu významu jednotlivých postav a motivů příběhu, stejně tak může dojít k přerazování jednotlivých scén.

Pokud se v příběhu vyskytnou další příběhy, další témata, označují se jako vedlejší témata. „Vedlejší téma vždy nějakým způsobem souvisí s tématem hlavním, je jím ovlivněno nebo z něho vychází, dost často pramení z prostředí, do něhož je příběh zasazen, často je prapříčinou problémů a hlavního tématu.“²⁴ Takovým vedlejším tématem může být dějová linka Kitty a Levina v Tolstého *Anně Kareninové*.²⁵

1.6.2. Postavy

Postavy jsou dalším z výrazných strukturních prvků příběhu. Jsou nositeli chování a myšlenek, které se váží k tématu. To, jak se prezentují a jaké jsou jejich hlavní pohnutky, chování také utváří. Hlavní postavy příběhu mívají často opozitní charakterové vlastnosti. Jako příklad uvádím divadelní hru Karla Čapka *Bílá nemoc*, kterou roku 1937 natočil Hugo Haas²⁶, jenž byl nejen režisérem filmu, ale také v něm hrál hlavní roli. Hlavními postavami příběhu jsou doktor Galén, který je zastáncem dobra přinášejícím možnost léčby neznámé nemoci, a Maršál. V diktátoru Maršálovi nalézáme jeho oponenta a základní zápornou postavu příběhu. Spor těchto dvou postav tvoří dramatickou osu příběhu, jenž přes všechna úskalí a ústupky obou hlavních hrdinů končí tragicky.

²³ *Lotrando a Zubejda* (1996), režie Karel Smyczek, v hlavních rolích Jiří Strach, Pavel Zedníček a Barbora Seidlová

²⁴ NOVOTNÝ, David Jan. *Chcete psát scénář?* 2. dopl. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2000. 174 s. Studijní texty. ISBN 80-85883-52-X. str. 9

²⁵ TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Anna Karenina*. V tomto překladu vyd. 6. Praha : Rozmluvy ; Voznice : Leda, 2008. 877 s. ISBN 978-80-7335-123-6.

²⁶ *Bílá nemoc* (1937), režie Hugo Haas, v hlavních rolích Hugo Haas a Zdeněk Štěpánek

Postava doktora Galéna může být nazvána protagonistou a postava Maršála antagonistou. Antagonista je protihráčem a snaží se překazit svému konkurentovi plány. Častěji se v literatuře objevuje protagonista nesoucí kladné charakteristické rysy a ideje. Není ale vyloučeno, že protagonistou se stane postava oplývající negativními charakterovými rysy. S typem tohoto hrdiny přišel Gončarov v románu *Oblomov*.²⁷ Statkář Ilja Iljič Oblomov je líným, pasivním a takzvaně zbytečným člověkem. V příběhu dokonce nedochází ani k podstatným změnám, které by jeho postava zapříčinila.

Pokud je příběh nastíněn černobíle, je postava protagonisty „bílá od hlavy až po paty“. Je čestný, odvážný a nebojí se postavit antagonistovi tváří v tvář, protože za ním stojí veškeré dobro. Vcítění se do takové postavy je pro diváka nebo čtenáře jednodušší. Často je také divákovým tajným snem být jako on, umět všechny ty úžasné věci a nebát se jít za svými sny a cíli. Takovou postavou může být hrdina chlapeckého příběhu, jako jsou například Foglarovi *Hoši od Bobří řeky*.²⁸ V tomto případě je hlavních hrdinů v knize hned několik. Přílišná kladnost hrdinů ale je spíše na škodu. Postava je pak těžko uvěřitelná, neboť nikdo ve své podstatě není čistě bílý nebo naopak černý. Postava, která ve čtenáři vyvolává pocit skutečnosti, musí zákonitě obsahovat od každého trošku. V průběhu děje se pak přiklání na stranu dobra a zla, tak jak jí velí její svědomí a také její touha po uskutečnění svých plánů a přání.

Právě takto pojaté postavy dodávají příběhu náboj, čeří jeho stojaté vody a tím se zasazují o čtenářovu nebo divákovu pozornost. Scenárista by měl umět tyto postavy rozpoznat a správně rozklíčovat. Musí mu být naprosto jasné, která postava je nositelkou kladného a která záporného náboje příběhu. Opět ale musím poznamenat, že otázka kladu a záporu v charakteristice postavy je velmi komplikovaná. Například postava profesora Severuse Snapea z knižní série o životě a dobrodružstvích mladého čaroděje *Harryho Pottera* autorky J. K. Rowlingové je zpočátku považována za spíše negativní postavu příběhů. Čtenář ale postupně zjišťuje, že Snape není jednoznačně záporný. Několikrát dojde ke zlomovým momentům v jeho postoji, to pak silně ovlivňuje budoucí chování jeho, ale i ostatních postav. Na konci příběhu se dokonce objasní dosud skryté okolnosti, které zcela změni pohled na tuto postavu. Filmové zpracování literární předlohy si vzala pod patronát společnost Warner Bros. V průběhu let 2001–2011 tak bylo adaptováno všech sedm knih knižní série o Harrym Potterovi.

²⁷ GONČAROV, Ivan Aleksandrovič. *Oblomov*. 1. vyd. Praha : Levné knihy, 2007. 482 s. ISBN 978-80-7309-431-7.

²⁸ FOGLAR, Jaroslav. *Hoši od Bobří řeky*. 17. vyd. Praha : Olympia, 2005. 194 s. Sebrané spisy ; sv. 1. ISBN 80-7033-925-X.

Stejně jako máme vedlejší téma, tak se v příběhu objevují vedlejší postavy. „Vedlejší postava bývá méně důležitým partnerem postavy hlavní; může, ale nemusí být jen neurčitě naznačena; bývá často katalyzátorem, impulsem, který svou pouhou existencí způsobí nenadálý zvrat v ději či přispěje k jeho završení; může být pouhým ornamentem, doplňující dramatický příběh.“²⁹

Úkolem scenáristy je vdechnout postavám život, a to tak, aby k nim divák mohl zaujmout silný emocionální vztah. Autor před nás staví postavy v určitých situacích, které utvářejí jejich charakter a určitým způsobem definují jejich pohnutky. Pomocí těchto návodných pomůcek by mělo být jednodušší postavy rozklíčovat a určit jejich postavení v rámci příběhu.

1.6.3. Situace

Situace, do kterých se postavy dostávají, přispívají k rozkrytí tématu, a tím pádem i odhalení motivace postav a jejich charakteristik. „Situace je důležitým prvkem filmového (ale i literárního) příběhu. Jde o vzájemný vztah v určitém okamžiku, vztah hlavní postavy k postavě jiné, o vztah hlavní postavy k události, v níž se nachází.“³⁰

Čím je situace propracovanější, tím více se stává pochopitelnou pro pozorovatele. Scenáristovou prací je odhalit nejdůležitější, zlomové situace příběhu tzv. klíčové situace, které nesou základní informace k příběhu a postavám, přinášejí nové a často nečekané informace, obsahují střetnutí ideálů a pohnutek postav opačného charakteru, tzv. krizových momentů v příběhu. Pokud se budeme držet příkladu, který jsem uvedla výše, v knižní sérii o Harrym Potterovi nastává zlomový okamžik v šestém dílu s názvem *Harry Potter a Princ dvojí krve* (v originálu *Harry Potter and the Half-Blood Prince*), kdy Harry odhaluje, co ve skutečnosti stojí za Voldemortovou nesmrtelností.

„Dramatická situace je pak taková, v níž okolnosti (zpravidla společenské nebo psychické) vytvářejí podmínky pro vyjevení a rozvinutí tématu i projevy jedinečných charakterů postav a jejich vzájemných vztahů a střetů.“³¹

Jednou z nejdůležitějších situací v příběhu je samozřejmě jeho rozuzlení, které by mělo být vyústěním nebo vysvětlením celého příběhu. Pokud rozuzlení na rozdíl od knižní předlohy chybí, čtenář má pocit, že je dílo nekompletní nebo že se jedná o nekvalitně

²⁹ NOVOTNÝ, David Jan. *Chcete psát scénář?* 2. dopl. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2000. 174 s. Studijní texty. ISBN 80-85883-52-X. str. 53

³⁰ Tamtéž str. 14

³¹ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu : úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 57 s. ISBN 978-80-86928-68-5. str. 33

odvedenou práci adaptátora. K tomu dochází, pokud je recipient seznámen s původním literárním textem, a může ho tedy s filmovou adaptací porovnat. Pokud příběh není v souladu s předlohou uzavřen, autor hodlal s největší pravděpodobností nechat prostor pro recipientovu vlastní fantazii nebo plánuje pokračování příběhu. Tento postup je třeba odlišit od retrospektivních kompozičních metod, např. autor jako první uvádí situaci finální a od ní se zpětně odvíjí celý příběh. Postup, kdy na sebe jednotlivé situace logicky navazují, se dá ale považovat za klasické rozložení pro práci s příběhem.

1.6.4. Příběh

Příběh je společně s postavami, které jsou jeho nositelem, významotvorným prvkem díla. V rámci příběhu se postavy setkávají, reagují na své chování. Postavy se také ujišťují v průběhu děje ve svém konání, jejich cíle a zájmy zůstávají nebo se různě mění v závislosti na zvratech v příběhu.

Příběh může být vyprávěn v různých kompozičních schématech. Jedním z nich je chronologické pořadí, kdy je příběh vyprávěn tak, jak se ve skutečnosti stal, jak šly jednotlivé události za sebou. Tento přístup je nejčastější a nejběžnější. Chronologický postup se nachází například v historických románech a jejich zpracováních nebo v jiných příbězích, kde je zapotřebí dodržet historicky logickou datovou dějovou linku. Jako příklad může posloužit seriálové zpracování románu Eduarda Basse *Cirkus Humberto*. Seriál vznikl v režii Františka Filipa v roce 1988³² a jeho dějová linka je propojena s časovou osou. Příběh sleduje osudy lidí kolem cirkusu Humberto po několik generací.

Opačným postupem vyprávění příběhu je postup retrospektivní, kdy je příběh vyprávěn „pozpátku“. Autor nebo postava vzpomíná na doby bývalé, reflektuje svoje zkušenosti a zážitky. S tímto typem se velmi často setkáme u biografii, ze světové klasiky lze jmenovat román ruského spisovatele Vladimira Nabokova *Lolita*, jehož nejslavnější filmové zpracování je z roku 1997 od Adriana Lynea.³³ V knize hlavní hrdina vzpomíná na dobu, kdy poznal dívku Lolitu a prožil s ní milostný vztah.

Někteří autoři ve svých dílech pracují s oběma uvedenými postupy. V zásadě postupují chronologicky a některé vedlejší příběhy postav jsou vyprávěny retrospektivně. Za všechny mohu uvést klasiku české literatury *Babičku* od Boženy Němcové, ve které je

³² Dvanáctidílný seriál vznikl v roce 1988 a režie se ujal František Filip, scénáristou byl Oldřich Lipský. V hlavních rolích se představili Jaromír Hanzlík, Petr Haničinec, Jiřina Bohdalová nebo Radoslav Brzobohatý. Ústřední melodii seriálu složil hudební skladatel Karel Svoboda.

³³ *Lolita (Lolita, 1997)*, režie Adrian Lyne, v hlavních rolích Jeremy Irons, Melanie Griffith a Dominique Swain

retrospektivním způsobem přiblížen osud Viktorky. Dva nejznámější snímky, které byly na motivy knihy natočeny, pocházejí z roků 1940³⁴ a 1971³⁵.

1.6.5. Motiv

Dalším ze základních prvků díla je **motiv**. Motívem se rozumí prvek, který je nejmenší tematickou jednotkou uměleckého díla. Motivy se dělí na významové a stylotvorné. Jednotlivé významové motivy se spolu slučují a tak vytváří společně sdělení, která by měla ozřejmit, popřípadě i rozvinout souvislosti v příběhu. Naopak prvky stylotvorné, jak jejich název napovídá, tvoří spíše jazykové prostředky díla. Utvářejí tak osobitý styl díla a jeho autora, určují autorovu vlastní poetiku. Stylotvorný prvek může být nositelem určitého rytmu v příběhu. Pokud se jedná o filmovou adaptaci, zařazují se sem i postupy, které použije režisér společně s kameramanem, například záběry z neobvyklých úhlů, které ozvlášťují příběh. Často se jedná o lyrické prostřihy na krajinu nebo v okamžicích vyhocených scén na oči jednotlivých postav.

Společné a příbuzné motivy se spojují do tzv. motivických linií. Postavy ve svém chování a jednání uplatňují své vlastní motivické linie. Motivické linie jsou strukturními stavebními prvky příběhu a pomáhají čtenáři pochopit chování jednotlivých postav příběhu. Stejně jako jsou postavy příběhů v zásadě rozděleny na kladné a záporné, to samé platí i pro linie motivů. Postavy se snaží dosáhnout různých cílů a jednotlivé motivické linie se mezi sebou kříží. Křížení a proplétání životů jednotlivých postav a jejich motivů je hnacím motorem literárních a filmových příběhů.

1.6.6. Styl

Důležitým úkolem, který stojí před autorem adaptace, je **styl** autora nebo styl v rámci literárního žánru. Literární žánry vymezují jednotlivé okruhy literatury se společnými tematickými nebo tvárnými rysy. Podrobnému nastínění teorie literárního žánru věnuji následující kapitolu.

Jiný případ nastává, pokud se jedná o literární styl spisovatele jako takového. Pokud se jedná o styl samotného autora, ten u většiny významných literárních autorů bývá jednou

³⁴ *Babička* (1940), režie František Čáp, v hlavní roli babičky se představila Terezie Brzková. Tato filmová verze *Babičky* je některými diváky považována spíše za dokumentaristický vhléd do života venkovského obyvatelstva. Obecně je snímek velmi kladně hodnocen.

³⁵ *Babička* (1971), režie Antonín Moskalyk, v hlavních rolích Jarmila Kurandová jako babička a Libuše Šafránková jako Barunka. V případě této adaptace se režisér rozhodl pro dva samostatné díly, jedná se o divácky nejoblíbenější filmovou verzi.

z nejmarkantnějších „značek“ díla. Je neopakovatelný a nenapodobitelný. Je to jedna z prvních věcí, která nám přijde na mysl, pokud někdo vysloví autorovo jméno. Pod prostředky specifickými pro autora si můžeme představit například jeho typický slovník – slova a sousloví, která nejčastěji používá, nebo slovní obraty a jazykové prostředky. U básníků jsou to často metafory a jiné básnické figury. Řadu autorů lze podle jejich autorského stylu poznat již z několika vět nebo odstavců. Audiovizuální adaptace by se měla snažit všechny tyto nuance zachytit a k tomu se používají prostředky, které osobitě vystihnou stylovou charakteristiku daného autora. Scenárista by se měl seznámit s dalšími díly daného autora, což by mu mělo pomoci proniknout lépe do myšlení autora a jeho literárního stylu. Jako příklad se nabízí Hrabalova poetika ve filmech režiséra Jiřího Menzela. Některé stylotvorné prostředky jsou typické pouze v určitých dílech a jiné autor používá napříč svou tvorbou. Odhalení těchto postupů, i to je práce pro scenáristu.

1.7. Teorie žánru

„Žánr je označení pro díla, vykazující společné námětové, kompoziční či formální znaky. Ve filmu jsou žánry stejně jako v literatuře určeny charakterem látky a vycházejí z komedie, tragédie atd.“³⁶ Jako literární termín se používá pro literární texty, které mají shodné nebo podobné obsahové nebo formální znaky. Z toho pak vyplývá, že žánrem se rozumí soubor norem nebo zvyklostí, které jsou pro daný druh literárního textu typické. Žánry jsou spojeny se základními literárními druhy – s epikou, lyrikou a dramatem.³⁷ V jednotlivých literárních druzích rozlišujeme mnoho různých žánrů, jež se dělí např. podle rozsahu. V takových případech žánrově dělíme např. povídku, novelu, román, v audiovizuálních realizacích např. celovečerní hru, seriál, celovečerní film a mnoho dalších. Dalším kritériem dělení může být téma, pak se rozlišují např. životopisné, vědeckofantastické, historické nebo fantastické romány. A samozřejmě se nesmí zapomínat na dělení podle formy a kompozice; jako příklad mohu uvést báseň, epos,

³⁶ NOVOTNÝ, David Jan. *Chcete psát scénář?* 2. dopl. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2000. 174 s. Studijní texty. ISBN 80-85883-52-X. str. 100

³⁷ Epikou myslíme každé literární dílo, které má děj nebo příběh a je sdělováno, nikoli předváděno.

Lyrika se od epiky odlišuje tím, že nemá děj, pouze určité motivy, jež naznačují např. místo, atmosféru, náladu apod., tyto motivy jsou často obrazné, metaforické. Hovoří se o prožitcích samotného autora.

Drama původně znamenalo každou divadelní hru, jedná se o příběh vyprávěný pomocí monologů a dialogů. Od epiky se liší tím, že příběh není vyprávěn, ale předváděn. Drama jako takové má svou klasickou strukturu, kterou mu dodal už Aristoteles. Klasická pevná stavba je pak taková: expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa.

komedii, román v dopisech nebo humoristickou povídku. Teorie žánru je složitým systémem, který má několik různých druhů dělení a srovnání.

V průběhu práce na adaptaci může scenárista zvážit i přechod z jednoho žánru do druhého. K tomu dochází hlavně v případech, pokud forma původní literární předlohy neodpovídá současným nebo produkčním záměrům. Takový posun pak přináší původnímu dílu novou kvalitu. Realistický román se tak může změnit na fraškovitou komedii utahující si ze soudobých poměrů společnosti. Takový osud potkal například díla Julese Verna, která ve své době byla plná fantastických idejí a neuskutečnitelných vynálezů. V dnešní době, kdy jsou možnosti techniky téměř nedozírné, jsou adaptace Vernových děl spíše nostalgické. Nic to ale nemění na autorově kvalitě.

Složitější rozdělení přináší tzv. žánrové varianty. „Žánrovou variantou bývá míněna určitá podoblast žánru, v níž se její charakteristické rysy rozlišují blíže a podrobněji, kdy tedy určuje jakoby „žánr uvnitř žánru“ podle detailnějšího tematického členění nebo významového zaměření či okruhu užívaných postupů.“³⁸ V takových případech se např. v románovém žánru diferencují sociální romány, venkovské prózy, historické romány nebo science fiction.

Novější teorie raději než žánr a žánrová varianta používají termín literární oblasti³⁹. Tyto oblasti jsou spíše podmnožinami literatury obsahující společné rysy, jejich vymezení je spíše orientační. Znaky, podle kterých literární texty zařazujeme do literárních oblastí, ale nemusí být podstatné. Svou roli sehrál i historický vývoj jednotlivých žánrů, v určitých obdobích docházelo k jejich rozmachu nebo naopak útlumu.

³⁸ CHALOUPKA, Otakar. *Příruční slovník české literatury : od počátků do současnosti*. Vyd. 2., V nakl. KMa 1. Praha : Levné knihy, 2007. 1116 s. ISBN 978-80-7309-463-8. str. 1092

³⁹ Termín literární oblasti používá ve svém *Příručním slovníku* Otakar Chaloupka (CHALOUPKA, Otakar. *Příruční slovník české literatury : od počátků do současnosti*. Vyd. 2., V nakl. KMa 1. Praha : Levné knihy, 2007. 1116 s. ISBN 978-80-7309-463-8.). Tímto termínem má na mysli množiny literatury, které jsou vymezeny nezávisle na žánrových variantách, ale spíše závislostmi na daných kontextech, tzn. souvislostech a vztazích v literárním díle.

K teorii žánrových hranic se vyjádřil i Ivo Pospíšil ve svých *Základních okruzích filologické a literárněvědné metodologie a teorie*, kde uvádí, že „přírodovědné“ dělení literatury na rody a žánry již postrádá smyslu. (in: POSPÍŠIL, Ivo. *Základní okruhy filologické a literárněvědné metodologie a teorie (elementy, materiály, úvahy, pojetí, texty)*. Trnava : Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnavě, Filozofická fakulta, 2010. 275 s. ISBN 978-80-8105-191-3.)

1.8. Specifika literárního a filmového vyjadřování

Literární a filmové vyjadřování má svá specifika neboli vlastnosti, které jsou čistě literární a čistě filmové. O jaká specifika se jedná, bych ráda konkrétně uvedla v následujících podkapitolách.

1.8.1. Specifičnost literárního vyjádření

Specifičností literárního vyjadřování myslíme skutečnost, když hovoříme o věci či situaci a snažíme se u posluchače nebo recipienta vyvolat představu objektu. Novák ve svých skriptech přibližuje teorii slovního vyjádření, tak jak ji vidí Adam Shaff, takto: „Je nutné vzít na zřetel zvláštní povahu slovního vyjádření, zejména že podstatou jakéhokoliv vyjádření je abstrakce, slovní vyjádření nelze ztotožnit s předmětem, komunikace prostřednictvím slovního znaku. Jazyk je spjat s myšlením.“⁴⁰ Znakovost literárního díla obstarává vlastně každé slovo. Z jednotlivých slov je literární dílo vyskládáno v ucelený koncept a ten je nositelem významu nebo významů díla, které jsou na sebe navázané. „Znakové pojetí díla pak umožňuje přirozeným způsobem těmito významy pronikat, osvojovat si nejprve svrchní vrstvu znaku a pak se ptát, jaké další významy nese znak dále, co vše v jeho tvárné jednotě lze nalézt.“⁴¹ V souvislosti se znakovostí literárního díla jsou často zmiňovány termíny denotace a konotace.⁴² Slova jako taková nemají vlastnost vyvolávat představy, ale jsou určitým asociačním podnětem. Asociací jsou z naší mysli vyvolávány představy jednotlivých významů slov v závislosti na konkrétním využití v literárním textu. Tento proces je závislý na našich zkušenostech a je tudíž osobitý a jedinečný. Čtenářská rekonstrukce literárního díla je vysoce aktivní a speciální proces.

⁴⁰ NOVÁK, Radomil. *Adaptace literárního díla a její didaktické využití*. Vyd. 1. Ostrava : Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2002. 32 s. ISBN 80-7042-221-1. str. 11

⁴¹ CHALOUPKA, Otakar. *Příruční slovník české literatury : od počátků do současnosti*. Vyd. 2., V nakl. KMa 1. Praha : Levné knihy, 2007. 1116 s. ISBN 978-80-7309-463-8. Str. 1084

⁴² Denotace (od lat. denoto = zřetelně označovat) vyjadřuje skutečnost, že slovo jako znak je zpravidla obecně sdíleným a platným označením určitého významu (nebo několika významů blízkých), tento přímý význam je potom denotátem znaku. Denotát je tedy „přímý“, zřetelný a jasný význam slova. Denotaci ovšem můžeme rozšířit z jednoho slova na celé slovní spojení a na obsáhlejší výpovědní celek, případně na celé dílo – potom je jeho denotátem svrchní významová vrstva díla, např., jeho příběh, události atd.

Konotace (z lat. conoto = spoluoznačovat) vyjadřuje skutečnost, že deponát může být i zprostředkováním významu jiného, že má svou „hlubší“ významovou vrstvu, tzv. konotát. Rozumět denotátu, pokud známe daný jazyk, není zpravidla tak nesnadné. Rozumět konotátu vyjadřuje však už jistou zkušenost či představivost. (in: CHALOUPKA, Otakar. *Příruční slovník české literatury : od počátků do současnosti*. Vyd. 2., V nakl. KMa 1. Praha : Levné knihy, 2007. 1116 s. ISBN 978-80-7309-463-8. Str. 1084-5)

Radomil Novák ve svých skriptech uvádí následující seznam specifických vlastností literárního textu⁴³:

- slovo se jen málo podřizuje vlivu času, je tím více mimočasové, čím obecnější pojem označuje;
- má analytický charakter;
- je částí uměle vytvořeného logického systému;
- převážně patří do sféry intelektuální;
- jeho použití je omezeno na oblast určitého lidského kolektivu, který ten jazyk ovládá, případně na sociální vrstvu (slang);
- je základním prostředkem lidského dorozumívání, stojí za všemi ostatními komunikačními prostředky.

1.8.2. Dílčí charakteristiky literárních textů

Dílčí charakteristiky literárních textů jsou vlastnosti, které silně ovlivňují možnost převedení textu do divadelní nebo filmové podoby. Takovýchto vlastností je podle Nováka osm – pohybovost, příběhovitost, konfliktivost, výtvarnost, popis a přímá charakterizace osob, zvukovost, dialogičnost a v neposlední řadě také úvahovitost.

Pohybovost, pohybová dynamičnost nebo také přítomnost pohybové akce je vlastnost označující explicitní nebo implicitní vyjádření fyzického pohybu v textu. Tedy zda se v textu autor zmiňuje o pohybech jednotlivých postav v prostoru, jejich gestech a mimice. Jejich intenzita určuje vnitřní dramatičnost daného textu a pohybovost ve spojení se slovem předpovídá i akčnost textu. Příkladem může být ukázka z *Babičky* Boženy Němcové⁴⁴: „Viktorka zakroutila hlavou a řekla: ‚Jen povídej, Mařenko!‘ ‚Večer než vojáci odešli,‘ začala Mařenka; sotva ale doslovila, popadla ji Viktorka za ruku, kvapně se tázajíc: ‚Vojáci odešli? A kam?‘ ‚Pryč, kam - to nevím.‘ ‚Chválabohu,‘ vzdychla si Viktorka a položila se nazpět do podušek.“

Příběhovitost neboli epická dynamičnost je vyjádřena množstvím situací epického charakteru a jejich uspořádání v časové a prostorové rovině příběhu. Jednoduše jde o to, jak přenést časovou rovinu díla do jeho filmové nebo divadelní roviny a zároveň vystihnout základní informace a děj příběhu. V praxi se tak musí scenárista pokusit

⁴³ NOVÁK, Radomil. *Adaptace literárního díla a její didaktické využití*. Vyd. 1. Ostrava : Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2002. 32 s. ISBN 80-7042-221-1. str. 11

⁴⁴ NĚMCOVÁ, Božena. *Babička : obrazy venkovského života*. 7. vyd. v SPN. Praha : SPN, 1975. 253, [1] s. Mimočítanková četba. ISBN (Váz.). str. 70

Jedná se o přesný přepis textu z daného vydání, tudíž znaky ‚ a ‘ v textu označují přímou řeč jednotlivých postav příběhu.

převést například Tolstého román *Anna Karenina* s jeho téměř 900 stranami⁴⁵ do filmu, který má únosnou stopáž, v posledním zpracování z roku 2012⁴⁶ se jedná o 130 minut.

Charakteristikou konfliktnosti je rozuměna přítomnost dramatického rozporu, tj. zda a jak soustředěně míří děj k rozporu, srážce, konfliktu.⁴⁷

Předmětná obraznost, výtvarnost společně s popisem prostředí je také jednou z dílčích charakteristik, které by scenárista neměl ve své práci s literárním textem zanedbat. V textu se nacházejí buď přímo, nebo nepřímo vyslovené popisy prostředí a knižního světa. Obraznost sama o sobě nebývá zásadním výrazovým prostředkem, ke změně dochází v případě, pokud má být znakem nějakého děje nebo například změny nálady. Jako ukázka předmětné obraznosti poslouží ukázka z poslední kapitoly Karafiátových *Broučků*⁴⁸: „A byla zima. Ach, to byla zima, zlá zima. Potoky zamrzly až na dno, ptáci padali z povětří – mrzlo, až se jiskřilo. Ach, ti broučci pod jalovcem, jestli oni to vydrží? – Necht'. Však jestli zmrznou, oni poslušně zmrznou. A bylo jaro. Všecko, všecko kvetlo, ale pravšecko, a tam pod jalovcem kvetlo dvanáct chudobiček, devět bělounek jako mléko a tři s kraječkem jako krev červeným. Však tam kvetou podnes.“ Do obrazotvorných vlastností se řadí i intenzita a barevnost světla nebo postavení herce vůči ostatním osobám na jevišti, tzv. proxemika⁴⁹.

Charakteristika postav je důležitou součástí výstavby díla, zachycuje povahové vlastnosti člověka, jeho schopnosti, zájmy a vztahy k okolí. Rozlišujeme čtyři typy charakteristik – přímou, nepřímou, vnější a vnitřní.⁵⁰ Literatuře je vlastní spíše přímá

⁴⁵ TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Anna Karenina*. V tomto překladu vyd. 6. Praha : Rozmluvy ; Voznice : Leda, 2008. 877 s. ISBN 978-80-7335-123-6.

⁴⁶ *Anna Karenina (Anna Karenina, 2012)*, režie Joe Wright, v hlavních rolích Keira Knightley, Jude Law a Aaron Taylor-Johnson

⁴⁷ NOVÁK, Radomil. *Adaptace literárního díla a její didaktické využití*. Vyd. 1. Ostrava : Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2002. 32 s. ISBN 80-7042-221-1. str. 11

⁴⁸ KARAFIÁT, Jan. *Broučci : pro malé a velké děti*. 81. vyd., V SNDK 1. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1968. 106 s.

⁴⁹ K teorii proxemiky se vyjádřil např. Jaro Křivohlavý: „Nejen výrazy obličej, ale i tak nevinným způsobem, jako je přiblížení se k druhé osobě nebo naopak odstoupení a tím i oddálení se od ní, jí něco sdělujeme. Obdobně přiblížením se k nám či naopak odstoupením od nás sděluje druhý člověk též něco sám. Je dobré to nepřehlédnout. O tomto druhu mimoslovního sdělování pojednává proxemika. Oproti mimice má tu výhodu, že vzdálenost mezi dvěma lidmi, kteří spolu přicházejí do styku, je možno měřit v metrech. Tuto vzdálenost měříme v horizontální rovině, například na podlaze, ale také ve vertikální, tj. svislé rovině, a to tak, že zjišťujeme, oč má jeden oči výše než druhý.“ (in: KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Jak si navzájem lépe porozumíme : kapitoly z psychologie sociální komunikace*. 1. vyd. Praha : Svoboda, 1988. 235 s. Členská knihovna. str. 43)

⁵⁰ Přímou charakteristiku podává sám autor, vyjadřuje ji tedy doslovně, a to jak pokud jde o vnější, tak pokud jde o vnitřní (např. povahové) rysy. Nepřímou charakteristiku pak při interpretaci vyvozuje sám čtenář z jednání a chování postavy, jejich proměn v průběhu děje, ale také z jejich vztahů k postavám dalším.

Vnější charakteristika se týká především vzhledu postavy, případně jejich zřejmých a vyslovených způsobů, jednání a zálib. Vnitřní charakteristika postihuje postavu spíše tím, co je na první pohled skryto, tedy především tím, co se týká její psychiky, myšlení, pocitů a emocí. (in: CHALOUPKA, Otakar. *Příruční slovník české literatury: od počátků do současnosti*. Vyd. 2., V nakl. KMa 1. Praha : Levné knihy, 2007. 1116 s. ISBN 978-80-7309-463-8. Str. 333)

charakterizace osob, naopak u divadla či filmu se spíše setkáme s charakteristikou nepřímou vyjádřenou jednáním postavy. Osoba herce postavě pak dává jasné fyzické vzezření. Scenárista pracuje s převodem charakterizačních pasáží, tak aby byly vnitřní pohnutky a vlastnosti jasně vyjádřené, a přesto nebylo věnováno charakteristice jednotlivých postav přílišné množství času. Recipient musí být obeznámen s osobností postav, tak aby si na ně mohl utvořit vlastní názor, zvláště pokud se jedná o postavy opozitní, tj. kladné a záporné. Určité postavy mají již předem dané charakterové vlastnosti, které čtenář, popřípadě divák již podvědomě očekává, např. král v pohádkách bývá moudrý, rytíř chrabrý a princezna krásná. Jako příklad si můžeme uvést dvě různé charakteristiky. První je z knihy *Dášeňka čili život štěněte* od Karla Čapka⁵¹: „Když se to narodilo, bylo to jenom takové bílé nic, do hrsti se to vešlo; ale ažto to mělo pár černých ušisek a vzadu ocásek, uznali jsme, že to psisko, a protože jsme si přáli mít psí holčičku, dali jsme tomu jméno Dášeňka.“ A takto popisuje Božena Němcová paní Proškovou v počátcích knihy *Babička*⁵²: „Dceru svoji by byla babička již skoro ani nepoznala; viděla ji vždycky před sebou co veselé selské děvče, a tu shledala se s paní málomluvnou, více vážné povahy, v panských šatech, panského mravu! To nebyla její Tereška!“

Zvukovost literárního díla se, jak už název napovídá, zabývá pojmenovanými nebo popsány zvuky literárního textu. V práci s adaptací takové zvuky pomáhají scenáristovi při převodu do divadelní nebo filmové podoby. Existuje skupina zvláštních zvuků, která je nějakým způsobem spojena s danou postavou nebo určitým motivem v díle, např. tikot hodin odměřující čas, odbíjení zvonů, zašustění za zavřenými dveřmi. Takové zvuky potom přinášejí do příběhu dějovost a určitou informaci, jsou více než pouze doprovod děje.

Důležitou charakteristikou literárního textu je dialogičnost. Dialog je dramatický převod rozhovoru dvou nebo více postav a má kladný vliv na možnost případné adaptace, v dialogu se odehrávají názorové střety postav příběhu. Dialog by měl plnit několik základních funkcí, ale hlavně by měl vypovídat o postavě. To, jak se postava vyjadřuje, utváří její obraz u recipientů, její prvotní repliky představují postavu divákovi. Dialog postav také vytváří napětí a sděluje recipientovi, po čem postavy touží, co cítí a jaké mají plány. Dialog přináší informace o působení ostatních postav příběhu na hlavního hrdinu. Takový dialog může obsahovat i okamžiky změny postoje nebo názorů a ve

⁵¹ ČAPEK, Karel. *Dášeňka, čili Život štěněte*. 8. vyd. Praha : Albatros, 1994. 1 sv. ISBN 80-00-00090-3. Str. 7

⁵² NĚMCOVÁ, Božena. *Babička : obrazy venkovského života*. 7. vyd. v SPN. Praha : SPN, 1975. 253, [1] s. Mimočítanková četba. ISBN (Váz.). str. 12

filmové adaptaci nemusí být vůbec slovně vyjádřen neboli verbalizován. Naopak ústřední střet dvou postav musí být co nejlépe formulovaný a obsahovat všechny možné argumenty.

Velmi dobrý literární dialog ale neznamená jeho skutečnou možnost použití ve filmové adaptaci. Dobrý dialog by měl mít svůj určený směr a emotivní náboj. V takovém případě dokáže film části dialogu nahradit obrazem a jinými prostředky, jedná se například o emoční a duševní rozpoložení postav. „Z podstaty audiovizuální komunikace plyne, že by postavy ve svých replikách neměly říkat vše, ale jen to, co není zjevné. Dialog by tedy měl být pokud možno jednoznačný. Nejednoznačnost replik svádí k domněnce, že postava ve skutečnosti chce něco jiného, než říká.“⁵³ Využití protirečení si postav může autor využít při odlákání pozornosti čtenáře a odvedení na tzv. falešnou stopu.

Vlastnost dialogičnosti ještě dále Novák dělí na dialog podle obsahu a dialog podle struktury. U dialogu podle struktury rozlišuje dělení podle literárních druhů – na epický, lyrický a dramatický dialog. Epický dialog vypráví příběh formou dialogu, ale chybí mu konfliktní jádro, u lyrického dialogu se jedná o vyjádření pocitů dvou lidí. Taktéž se sem řadí tzv. vnitřní dialog, který postava vede sama se sebou ve svém nitru. Dramatický dialog obsahuje spor dvou lidí. Dělení dialogu podle struktury je podobné, Novák zde opět používá členění podle literárních druhů. Dialog v epice slouží k určitému oživení příběhu, přibližuje recipientovi děj, který se právě v příběhu odehrává. Pomocí takovýchto rozhovorů dochází k zpomalování plynutí času v literárním díle a fakticky pouze ilustruje vyprávění.

Příkladem dialogu v epice může být rozhovor paní Bennetové s jejími dcerami z knihy *Pýcha a předsudek* autorky Jane Austenové⁵⁴: „S důstojníky!“ zvolala Lydia. „To je mi divné, že o tom paní tetinka nic neříkala.“ „Večeří mimo domov,“ podotkla paní Bennetová, „to je velká smůla.“ „Smím si vzít kočár?“ zeptala se Jane. „Ale ne, děvenko, jeď raději na koni; déšť je na spadnutí a pak se budeš muset zdržet do rána.“ „Vymyslela jste si to pěkně,“ řekla Elizabeth, „jen kdybyste měla jistotu, že se nenabídnou dovézt ji domů.“

Dialog v lyrice je velmi osobní promluvou, ostatně lyrika je postavena na pocitech a dojmech autora. Takovýto dialog pak přináší napětí, možný nesouhlas a dohady osoby sama se sebou. Dialogem v dramatu se oproti dialogu v epice čas zrychluje. Vyprávění

⁵³ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu : úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 57 s. ISBN 978-80-86928-68-5. str. 34

⁵⁴ AUSTEN, Jane. *Pýcha a předsudek*. 2. vyd. Praha : Odeon, 1974. 318 s. Světová knihovna. Str. 30

vložená do dramatu příběh zpomalují a dialog se tak stává hybatelem děje. Tím, že autor používá v dramatických dílech dialog, přináší větší napětí a rychlejší směřování k cíli a jádru konfliktu. Příkladem může být klasická renesanční tragédie *Hamlet* od Williama Shakespeara⁵⁵:

- Král. Stůj! – víno sem. Ta perla, Hamlete je tvoje. Na tvé zdraví!
(Tuš; střelba z děl za scénou.) Nuž ten pohár mu podejte.
- Ham. Dřív skončím výpad; postavte ho tam. Dál – (Šermují) – Zase bod. – Co tomu říkáte?
- Laert. Žeť trefa, trefa! – já se přiznávám.
- Král. Syn vyhrá.
- Králov. Tělnať jest, má krátký dech. Zde, Hamlete, můj šátek, setři pot. Na tvoje štěstí pije královna.
- Ham. Má dobrá paní!
- Král. Nepij, Gertrudo!
- Králov. Já chci, můj choti; prosím, dovolte.
- Král. (stranou) Tot' pohár s jedem; příliš pozdě již.

Poslední dílčí vlastností je úvahovost či filozofičnost. Sem se řadí úvahy a názory autora nebo jeho hodnocení chování a situací. Může také komentovat a vysvětlovat děj. Autor někdy ke zhodnocení situace používá samotné postavy, ať už spolu vede dialog více postav, nebo jedna postava sama k sobě promlouvá monologem či vnitřním dialogem. I zde se setkáme se zpomalováním děje.

1.8.3. Specifičnost filmového vyjádření

Tak jako má literární text svá specifika, i u filmového vyjádření najdeme specifické vlastnosti. Nejvýraznějším specifickým rysem filmu je jeho syntetičnost. Filmový snímek je strukturou výrazových prostředků, jako je například technologie nebo jazyk snímku. Skripta *Adaptace literárního díla* Radomila Nováka dělí tyto výrazové prostředky na dvě vrstvy⁵⁶:

⁵⁵ SHAKESPEARE, William. *Hamlet, králevic dánský : tragédie v pěti jednáních*. 3. vyd. V Praze : J. Otto, 1917. 185 s. str. 179

⁵⁶ NOVÁK, Radomil. *Adaptace literárního díla a její didaktické využití*. Vyd. 1. Ostrava : Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2002. 32 s. ISBN 80-7042-221-1. str. 15

a) vrstva obrazová – malířství, architektura, herectví;

- je primární (tradice němého filmu, komunikační funkce filmu se uskutečňuje především ve složce obrazové – filmová řeč);
- základním výrazovým prostředkem je obraz, který má sdělnou hodnotu, je sémantický.

b) vrstva zvuková – řeč, hudba, ostatní zvuky;

- nejméně se homogenizaci podřizuje prvek zvukový, řečová složka má konstantní charakter daný mimo filmovými pravidly, jedná se o samostatný systém;
- totéž platí o hudbě;
- ostatní zvuky se uplatňují na základě jejich symbolického nebo signálního využití, které nelze spojovat s bezprostředností slovního významu (výstřel);
- autonomnost, časová konstantnost.

Všechny tyto prostředky pak nejsou rovnocenné, ale různí se podle způsobu využití v daném filmu. Všechny se společně podřizují dramaturgicko-režijnímu záměru a společně tvoří jediný celek. Znakovost filmu je vyjadřována pomocí obrazových a slovních znaků. Oba dva mají komunikativní funkci, pro diváka představují a přibližují příběh. Komunikovat pomocí obrazového znaku můžeme pouze za případu, kdy ho převedeme na znak slovní a tím zaktivizujeme myšlení. Obrazový znak se tak stává paralelou slovně znakovou. Jednoduše řečeno: pokud ve filmu divák rozpozná stůl, je schopen ho pojmenovat a přemýšlet o něm jako o reálné věci. Z toho vyplývá, že je obrazový znak pouhým zástupným znakem za slovo. Naopak slovní znak je nejvyšší možná forma umělého znaku. Pokud zastupuje obraz za slovo, musí mít svůj symbolický základ. K zástupu obrazu za slovo dochází v případech, kdy nějaký předmět reprezentuje abstraktní pojem nebo se opírá o úmluvu, kterou musíme znát k porozumění symbolu. S tím souvisí i metaforické vyjádření ve filmu. To se také opírá o alegorickou podobu slova. To, že film představuje jednodušeji zapamatovatelný a přístupnější pohled, nahrazuje často abstraktní vyjádření konkrétním, z něj dělá oblíbenější formu seznamování se s literaturou.

Specifické vlastnosti filmového vyjadřování⁵⁷:

- názorná konkrétnost;
- nevyjadřuje pojem, ale jeho specifickou hodnotu;
- nemůže být ve svém původním „významu“ podnětem asociace představy;
- není schopen abstrakce, vyjadřuje konkrétní kvality, není schopen postihnout jeho pojmovou podstatu;
- nutná míra abstrakce se do obrazu dostává druhotně, že totiž filmový obraz není komplexním vyjádřením sám o sobě, nýbrž že má ještě další metaforický či symbolický význam.

1.9. Horká a chladná média

S teorií horkých a chladných médií přišel jako první v roce 1964 kanadský mediální teoretik Marshall McLuhan. K tématu horkých a chladných médií se vyjadřuje převážně ve svých knihách *Jak rozumět médiím : extenze člověka*⁵⁸ a *Člověk, média a elektronická kultura : výbor z díla*⁵⁹.

McLuhan se k teorii médií staví jako k lidské budoucnosti a nezbytnosti, v médiích vidí nástroj komunikace, poselství a informací. Jednotlivá média spolupracují a často jsou prvky jednoho média obsaženy v druhém; McLuhan uvádí příklad provázanosti jednotlivých médií na řadě řeč – písmo (psané slovo) – knihtisk – telegraf.

McLuhan ve své klasifikaci využívá „metody teploměru“ a rozděluje média na horká a chladná. Dělení médií je závislé na míře participace a interakce mezi recipientem a samotným médiem. Horká média působí jak na emoce recipientů, tak na jejich smysly. U horkých médií je recipientovi poskytována jasná a srozumitelná informace, kterou recipient může snadno zpracovat. Naopak u chladných médií dostává recipient částečné informace, které si musí sám myšlenkově zpracovat na základě svých předchozích zkušeností. Při zpracovávání informací z chladných médií zapojuje recipient mnohem více svoje vlastní uvažování a myšlení a sám si z nich volí příjem informací. McLuhan horké médium vidí jako extenzi jediného smyslu pomocí vysoké definice, tzv. naplněnosti daty. Chladná média trpí nízkou naplněností daty.

⁵⁷ NOVÁK, Radomil. *Adaptace literárního díla a její didaktické využití*. Vyd. 1. Ostrava : Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2002. 32 s. ISBN 80-7042-221-1. str. 16

⁵⁸ MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím : extenze člověka*. Vyd. 1. Praha : Odeon, 1991. 348 s. Eseje ; sv. 4. ISBN 80-207-0296-2.

⁵⁹ MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura : výbor z díla*. Vyd. 1. Brno : JOTA, 2000. 415 s. Nové obzory. ISBN 80-7217-128-3.

„Pro horká média je tedy charakteristická nízká participace, zatímco chladná média vedou posluchače k vysoké míře participace a doplnění. Je proto přirozené, že účinky, které má na uživatele horké médium, jako je rozhlas, se značně liší od účinků chladných médií, jako je telefon.“⁶⁰ Typem horkého média může být například kniha, přednáška nebo tisk, chladným médiem s větší formou participace je naopak například seminář, rozhovor nebo telefon. McLuhan do kategorie horkých médií ještě zařazuje rozhlas, fotografii a samozřejmě film. Horká média mají mnohem větší vliv na publikum. Televizi McLuhan řadí do studených médií, ale toto zařazení odpovídá technickému pokroku na počátku 60. let minulého století, kdy televizní tvorba nebyla tolik rozvinutá a také televizory byly ještě černobílé. V současnosti je televize považována spíše za horké médium.

1.10. Od literárního textu k filmovému scénáři

Cesta od původního literárního textu k finálnímu filmovému scénáři má několik etap. Scenárista, který byl zaujat námětem nebo tématem textu, v nich rozpracovává a upravuje původní verzi a aplikuje adaptační přístup. Scenárista může projít při své práci s textem postupně všemi fázemi přípravy scénáře nebo text převést přímo na zadaný typ. Záleží na situaci, ve které chce scénárista použít daný přepis. Filmovému producentovi pravděpodobně nebude předkládat rozsáhlý technický scénář se všemi poznámkami například o osvětlení nebo kostýmech, ale spíše se jej bude snažit zaujmout krátkým a výstižným shrnutím literární předlohy.

Přepis literárního díla do podoby filmového scénáře má několik variant používaných v závislosti na dosažené fázi adaptace. Pro tyto varianty se nejčastěji používají termíny synopsis, treatment, literární scénář a filmový scénář.

Termín synopsis nebo počestěle synopse označuje jednoduše odvyprávěný příběh adaptovaného díla. Přepis by měl být přehledně vypracován a následně podat informaci o jeho možném filmovém zpracování. Scenárista si tak ověřuje svou domněnku, že z jeho nápadu ve formě krátké povídky je možno vytvořit celovečerní film, který bude divácky atraktivní. Synopse obsahuje téma příběhu, základní informace k jeho ději, zápletkám, postavám a konečnému vyústění příběhu.

Filmová povídka neboli treatment obsahuje ideově uměleckou koncepci a vypracovaný dramatický děj. Je více rozvinutá než synopse, obsahuje už přesně vykreslené

⁶⁰ MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím : extenze člověka*. Vyd. 1. Praha : Odeon, 1991. 348 s. Eseej ; sv. 4. ISBN 80-207-0296-2. str. 33

charaktery postav a jejich dialogy. Pokud se jedná o seriál, obsahuje treatment i popisy jednotlivých epizod. Treatment je delší než synopse a může být prvním krokem k literárnímu scénáři.

„Literární scénář je již hotové filmově dramatické literární dílo. Podává celý děj, rozdělený na jednotlivé obrazy s popisem prostředí, osob i zvuků, se všemi dialogy v konečném znění, se všemi vedlejšími postavami.“⁶¹ Scenárista by v tomto případě měl zvážit i délku konečného snímku.

Poslední a nejrozpracovanější podobou filmového scénáře je scénář technický, označen může být i jako scénář režijní. Takovýto scénář obsahuje režijní poznámky pro kameramany, kostymérnu, techniky, hudební skladatele. Nachází se zde tedy poznámky o snímání, technických pomůckách potřebných pro realizaci jednotlivých scén, užití hudebních podkresů a zvuků. Je podkladem, se kterým pak pracují filmoví pracovníci a na jehož základě budují filmové dílo.

1.11. Adaptační přístupy

V jedné z minulých podkapitol jsem konkrétně rozvedla jednotlivé vlastnosti a informace, jichž je literární dílo nositelem. V následující pasáži bych se ráda zaměřila na samotné adaptační přístupy, se kterými scenárista ve své práci pracuje.

V zásadě se setkáme se třemi hlavními typy možné práce s adaptací. Jedná se o následující druhy: adaptace věrná předloze, adaptace s tvůrčím vkladem scenáristy a v neposlední řadě volná adaptace.⁶² I přes toto rozdělení není možné některé adaptace zařadit jednoznačně do uvedených kategorií, ale existuje i jejich vzájemné prolínání. Výběr vhodného typu adaptace závisí na scenáristovi, který s dílem pracuje. Tato volba je silně subjektivní. Někteří scenáristé taktéž preferují určitý druh adaptace, mají svůj oblíbený styl.

Velkou roli ve výběru správného přístupu hraje také doba vzniku daného díla a nový autor by tak do svého rozhodování měl zařadit i vhodnost zpracovávaného tématu. Adaptace tak odpovídají době svého vzniku, i proto může existovat několik odlišných adaptací stejného tématu. Příkladem může být osobnost dělnického úderníka v budovatelských románech z padesátých let. Pokud by dnes došlo k adaptaci literárního textu z tohoto období, pravděpodobně by se velmi lišil od původně zpracovaného

⁶¹ NOVOTNÝ, David Jan. *Chcete psát scénář?* 2. dopl. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2000. 174 s. Studijní texty. ISBN 80-85883-52-X. str. 23

⁶² AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu : úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 57 s. ISBN 978-80-86928-68-5. Str. 13

snímku. V takových případech by měl scenárista adaptaci přepracovat tak, aby jádro příběhu zůstalo stejné, mělo svou platnost, ale dobové rysy, dnešnímu recipientovi nesrozumitelné, byly odstraněny nebo alespoň eliminovány. Pokud chce autor zachovat dílo jako celek, měl by nesrozumitelnosti vysvětlit např. pomocí dialogu dvou postav, které danou situaci objasňují.

1.11.1. Adaptace věrná předloze

U prvního typu adaptace věrné předloze se adaptátor snaží dodržovat původně nastíněné dějové linie. Celkové uspořádání příběhu je stejné jako v původním literárním textu. Autor nového textu se snaží využít veškerého možného potenciálu příběhu a pouze ho správným způsobem převést do audiovizuální podoby. Jako velký nedostatek tohoto způsobu literární adaptace je vnímána nemožnost dodržení času nebo časových harmonogramů. Jednoduše není možné převést několikasetstránkovou knihu na filmové plátno bez vyškrtnutí některých scén. Hlavním kritériem změn časového formátu je úplnost vyslovení tématu. Adaptátor tak musí zachovat podstatné prvky a motivy předlohy. Většinou jsou tak zkracuje scény činností, které ve skutečném světě trvají delší dobu. K tomu došlo v adaptaci knih *Pána prstenů* od J.R.R. Tolkiena.⁶³ Zde bylo zkráceno celé putování Froda a jeho přátel na nejnmutnější „zastávky“ v jejich cestě do Mordoru.

Při práci s literárním dílem musí adaptátor zvážit závažnost jednotlivých postav, situací, detailů a dějů, které může v novém zpracování vypustit. V tu chvíli přináší své znalosti a zkušenosti z předchozí práce, orientuje se také podle soudobých tradic ve filmovém vypravování. Některé scény tak autor adaptace vybírá čistě subjektivně. I proto je přepis knih do filmové podoby tak jedinečný. V návaznosti na jeho práci a možné vypuštění některých částí děje může docházet k problémům. Dochází tak k nesrovnalostem a nedorozuměním mezi scenáristou a divákem, který je pak rozhořčen nad scenáristovým hrubým zásahem do děje knihy. Každý čtenář totiž k četbě přistupuje jako samostatná jednotka a v díle si takzvaně „hledá to své“ dle vlastního horizontu očekávání. Právě v těchto případech se pozná um správného scenáristy. Pokud v příběhu nedokázal vyškrtané scény správně vysvětlit a divák tak v podstatě tápe v příběhu, který nemá logické vyústění, neodvedl v převodu díla dobrou práci.

⁶³ TOLKIEN, J. R. R. *Pán prstenů. I, Společenstvo prstenu*. Vyd. 2. Praha : Mladá fronta, 1993. 379 s. ISBN 80-204-0362-0.

1.11.2. Adaptace s tvůrčím vkladem scenáristy

Druhým případem je adaptace s tvůrčím vkladem scenáristy, kdy je autor scénáře spolutvůrcem nového díla, které má základy v pretextu. Scenárista se tak inspiruje v díle a upravuje ho podle nových podmínek a podle svého záměru. Na rozdíl od prvního typu adaptace je v tomto případě vytvářeno nové dílo, které může mít naprosto odlišnou formu. A tak se velmi krátká téměř nedějová povídka může stát inspirací pro audiovizuální snímek, jako se to stalo v případě Šabachových *Šakalích let* v roce 1993⁶⁴.

V souvislosti s inspiračními zdroji knih pro filmová díla se mluví o určité degradaci literatury. Zůstává však otázkou, zda je možné literární díla do filmové podoby převést bez zásahu scenáristů. A pokud by k takovému zásahu nedocházelo, zda by tato díla byla na filmovém plátně divácky stejně atraktivní jako jejich literární protějšky. S tím souvisí i další typ literární adaptace.

1.11.3. Volná adaptace

Posledním typem je tzv. volná adaptace neboli scénář na motivy. V tomto případě je autor značně nezávislý na dané předloze, tou se pouze volně a lehce inspiruje, původní příběh však doznal značných změn, ať už se jedná o děj příběhu samotného nebo jeho postavy, ale často také i o časovou rovinu. Scenárista používá pouze část autorova díla a zbytek vytváří sám na základě své vlastní fantazie a požadavků, které by měl nebo musí splnit. Je jen na jeho uvážení, jak se příběh bude vyvíjet a zda bude respektovat základní fakta. Takovým způsobem byla v roce 1995 adaptována kniha Viktora Huga *Bídničů*. Snímek *Bídničů 20. století*⁶⁵, v originále se stejným názvem jako původní literární dílo *Les misérables* a s Jeanem-Paulem Belmondem v hlavní roli, se odehrává během 2. světové války při obsazení Francie německou armádou. Hlavní postavy si dlouhou cestu do Švýcarska krátí čtením Hugova románu. Dějová linka románu a filmový příběh spolu vytvářejí paralelu.

S autorským vkladem souvisí i plná autorská odpovědnost za budoucí dílo. Tento typ adaptace se nesnaží dokazovat divákovi, že je věrnou adaptací knihy, ale již od počátku

⁶⁴ *Šakalí léta* (1993), režie Jan Hřebejk, v hlavních rolích Jakub Špalek, Martin Dejdar a Josef Abrahám

⁶⁵ *Bídničů 20. Století (Les Misérables)*, 1995, režie Claude Lelouch, v hlavních rolích Jean-Paul Belmondo, Michel Boujenah a Alessandra Martines

upozorňuje na volnou vazbu k původní inspiraci. V novém díle se tak snadněji setkáme s postavami, které se v původním díle vůbec neobjevily nebo byly okrajové. Scenárista se rozhodl přidat je k hlavním postavám příběhu. Volnou adaptací by se částečně dal nazvat i *Máj* režiséra F. A. Brabce,⁶⁶ i když někteří ho považují spíše za adaptaci s tvůrčím vkladem scenáristy. Režisér, kameraman a scenárista v jedné osobě děj povětšinou lyrické básně převedl do příběhu s dějovou linkou a přidal navíc do děje několik postav. Podobnou práci odvedl i na svém dalším snímku *Kytice*⁶⁷, který je inspirovaný dílem Karla Jaromíra Erbena. Kvalitou scenáristického zpracování je však o mnoho stupňů výše než *Máj*.

1.12. Příklady přístupů k adaptaci předlohy

Adaptace literárního díla je náročnou záležitostí a nelze o ní uvažovat jako o pouhém přepracování knihy do podoby filmového scénáře. Pokud si adaptátor vybral, jakým způsobem bude s předlohou pracovat a jakým způsobem ji bude interpretovat, měl by předtím skutečně porozumět obsahu díla. Tento proces lze nazývat i správným výkladem předlohy. Některé adaptace na čtenáře a diváky zapůsobí více než jiné. Čím je to způsobeno?

Jak už jsem výše uvedla, s několikaletými interpretacemi stejných literárních textů se v naší filmografii nesetkáme příliš často. Mnohem častěji je tomu v zahraničí například u interpretací světových klasických autorů. Příkladem mohou být naprosto rozdílné interpretace románů francouzského spisovatele Alexandra Dumase, ať už se jedná o *Hraběte Monte Cristo*, nebo o *Tři mušketýry*. Každých pár let vznikne nová filmová podoba jeho děl, která má často potřebu být lepší než ta předchozí. Zůstává otázkou, zda je možné toho dosáhnout. A také jestli by měla adaptace vznikat z komerčních důvodů. Další otázkou zůstává, zda je možné, aby dokázala filmová adaptace překonat svou literární předlohu. Ve světové kinematografii se setkáme s mnoha různými typy adaptací stejných literárních textů. Příběh a dějová linka zůstávají zachovány, ale konečné vyznění díla může být diametrálně odlišné. Každé takové zpracování tak má svůj jedinečný význam a také styl. Například ve snímku *Tři mušketýři: Královniny přívěsky* se filmová adaptace přesně drží knižní předlohy. Jak jazyková, tak historická

⁶⁶ *Máj* (2008), režie F. A. Brabec, v hlavních rolích Matěj Stropnický, Sandra Lehnertová a Juraj Kukura

⁶⁷ *Kytice* (2000), režie F. A. Brabec, v hlavních rolích Linda Rybová, Bolek Polívka, Stella Zázvorková, Jiří Schmitzer a další

forma odpovídá literární předloze.⁶⁸ Momentálně nejnovější verze *Tří mušketýrů* je dějově zasazena do časové osy předlohy, ale styl mluvy a jednání postav má snahu o aktualizaci v současných společenských poměrech.⁶⁹ Jako poslední bych chtěla zmínit adaptaci, která by se dala považovat za určitou formu parodie. Je primárně určena pro dětského diváka. Animovaná adaptace *Tří mušketýři* vznikla ve studiích Walta Disneyho a z příběhu si vypůjčila pouze jeho jméno a několik postav.⁷⁰

Všechny uvedené adaptace mají společnou základní dějovou linku, ta buď je, nebo není pozměněna autorem v závislosti na jeho scenáristických záměrech. Záleží tedy pouze na něm, zda bude respektovat poselství, které dílo samo o sobě přináší, nebo bude o příběhu uvažovat v jiných souvislostech. Stejný příběh tak může přinášet úplně jiný význam a poselství jednotlivých filmových děl se v závislosti na tom bude diametrálně lišit. Zvláště u třetího příkladu je příběhový posun více než pochopitelný. Snímek by při zachování původního vyznění díla nebyl pro dětského diváka tak atraktivní.

1.13. Recipientův přínos k adaptaci

Při práci na adaptaci literárního díla by si autor literárního scénáře měl položit základní otázky – O čem je vlastně původní dílo? Jaký je jeho smysl? Koho, proč a jak oslovuje? Pokud dokáže na otázky nalézt správné odpovědi, existuje velká pravděpodobnost, že vytvoří kvalitní interpretaci, která bude respektovat původní vyznění díla. Smysl díla ale není pevně stanoven, není pouze jeden jediný, a tak může být, jak už jsem zmínila, adaptátorem různě upravován a měněn. Čtenář má po přečtení knihy svůj vlastní neopakovatelný pocit. U každého je jiný a mění se také v závislosti na našich zkušenostech a věku. Takovou knihou je například známý pohádkový příběh pro velké i malé *Malý princ* od Antoina de Saint-Exupéryho.⁷¹ V současnosti existuje i opačný

⁶⁸ Snímek *Tří mušketýři: Královniny přívěsky* z roku 1961, je považován za jedno z nejlepších filmových zpracování románu.

Tří mušketýři: Královniny přívěsky (*Les Tois mousquetaires: Les ferrets de la reine*, 1961), režie Bernard Borderie, v hlavních rolích Gérard Barray, Mylène Demongeot a Georges Descrières

⁶⁹ *Tří mušketýři* z roku 2011 mají své odpůrce, ale i zastánce. Názory na zpracování díla se velmi liší. Pro kritiky této adaptace je právě snaha o přesun současných společenských tendencí velmi nešťastná.

Tří mušketýři (*The Three Musketeers*, 2011), režie Paul W. S. Anderson, v hlavních rolích Logan Lerman, Matthew MacFadyen, Ray Stevenson a Milla Jovovich

⁷⁰ Pohádkový příběh z roku 2004 od Walta Disneyho, hlavní roli mušketýrů obsadily kreslené postavičky Mickey, Donald, Goofy a společně jako mušketýři zachraňují princeznu Minnie.

Tří mušketýři (*Mickey, Donald, Goofy: The Three Musketeers*, 2004), režie Donovan Cook, namluvili Wayne Allwine, Tony Anselmo, Bill Farmer a Russi Taylor

⁷¹ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Malý princ*. 11. vyd. v Albatrosu. Praha : Albatros, 2002. 93 s. ISBN 80-00-01038-0.

trend, kdy je nejdříve natočena filmová adaptace a v závislosti na zhlédnutém snímku pak divák sahá i po knižní předloze.

Zásahy adaptátora posoudí divák, který s dílem komunikuje, probíhá mezi nimi určitá interakce. Recipient při kontaktu s filmovým dílem reflektuje své vlastní zkušenosti a znalosti s novými poznatky, které mu pro něj neznámé dílo přináší. To, jak k novému dílu přistupuje, závisí na vnitřních i vnějších předpokladech. Za vnitřní můžeme považovat jeho znalosti a zkušenosti, jeho povahu, náladu nebo třeba i zážitky, které může mít s daným hrdinou příběhu společně. Tomuto procesu se říká tvůrčí čtení⁷². Adaptátor i recipient si hledají svoje vlastní porozumění dílu, tím se stávají spolutvůrci textu. Oba se snaží pochopit smysl díla, přičemž adaptátor je jeho určitým svébytným dovršitelem.⁷³ Jeho vysvětlení a převyprávění díla může, ale nemusí být v kontrastu s divákovým očekáváním a jeho představami. Nový autor uměleckého díla se tak dostává do pozice obhajitele své práce a snaží se argumentovat pro svou představu o adaptaci. Jedno je ale jisté – správná adaptace by měla obsahovat podstatné prvky předlohy. Pokud tomu tak není, dochází k nesrovnalostem mezi všemi účastníky komunikace. Pochopení a porozumění knižní předloze může být ztíženo tím, že význam nemusí být otevřeně vysloven. I to musí adaptátor ve své práci sledovat a musí se pokusit mínění autora pochopit. Nový autor tak musí „vidět spisovateli do hlavy“ a přečíst v knize i to, co autor do textu nenapsal. Svůj názor na autorův záměr v literárním textu pak předkládá divákovi a ten ho opět svébytně zpracovává.

S procesem interpretace a pochopení díla recipientem souvisí termín horizont očekávání (horizont of expectations), který přivedl do literárního bádání německý literární teoretik Hans Robert Jauss⁷⁴ společně s termínem recepční estetika. Cílem recepční estetiky bylo obnovení pozice čtenáře jako výchozího bodu úvah o působení literárního textu.

Literární dílo není pouhým sledem psychologických reakcí a subjektivního posuzování jednotlivých recipientů. Obsahuje zjevné i skryté signály, vlastnosti a narážky, které známe již z předchozích textů. Tím dochází k určitému předpokladu a očekávání, souhrnně označovanému jako horizont očekávání. Tyto signály, vlastnosti a narážky jsou pak interpretovány v textu v nových souvislostech. Nejvýrazněji se tento horizont projevuje u parodií na literární žánry. Recipient očekává chování, které nepřichází.

⁷² BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Společnost nevolnosti : eseje z pozdější doby*. Vyd. 1. Praha : Sociologické nakladatelství (SLON), 2007. 301 s. Knižnice sociologických aktualit ; sv. 13. ISBN 978-80-86429-80-9.

⁷³ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu : úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 57 s. ISBN 978-80-86928-68-5. str. 15

⁷⁴ JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception (Theory and History of Literature)*. 1 edition. Minnesota : University Of Minnesota, 1982. 264 s. ISBN 978-0816610372

Autor se tak vysmívá tradičním zažitým představám o jednotlivých literárních žánrech. Horizont očekávání připouští skutečnost, že literární text má své sociologicky určitelné publikum. Kultura buduje v myslích čtenářů schémata a předvídatelné vzorce chování. Hans-Georg Gadamer uvádí, že lidé mají tzv. historicky ovlivněné vědomí (německy „wirkungsgeschichtliches Bewußtsein“). Ve své knize *Pravda a metoda*⁷⁵ rozpracovává teorii hermeneutiky. Hermeneutika neboli nauka o rozumění je metoda správného chápání a výkladů textů. Gadamer ve svém názoru o čtenáři a jeho vztahu k textu vychází z předpokladu, že čtenář k textu nepřistupuje nikdy nepředpojatě. Již ve výchozí situaci existuje předporozumění (německy Vorverständnis) a až poté přichází samotná analýza textu. Pochopení historického kontextu a shromáždění informací o autorovi textu také přispívá k lepšímu pochopení díla.

Samotný umělecký charakter díla je podle Jausse určován reakcí recipientů. Pokud dojde při čtení literárního díla ke změně horizontu očekávání, můžeme dané dílo považovat za esteticky hodnotné. Horizont očekávání zároveň umožňuje současnému čtenáři pochopit díla starších autorů. U takových děl existuje nadčasový smysl díla.

1.14. Postavy

Jakým způsobem autor pracuje ve svém díle s postavami a prostředím, hodně napovídá o jeho uvažování. O práci s postavami jsem se zmínila již v části o základních informacích předlohy. Nyní bych toto téma dále rozvedla.

Postavy jsou, jak už víme, hlavními nositeli příběhu. Aujezdský ve své práci dokonce přiznává: „Není to totiž myšlenková konstrukce, ale jsou to právě postavy, které zajímají čtenáře, resp. potencionálního diváka, nejvíce. S nimi se může identifikovat, může s nimi prožívat, polemizovat.“⁷⁶ Postavy, které čtenáře nejvíce zajímají, bývají právě ty, jejichž charaktery autor rozvedl do nejmenších detailů. Divák o nich má nejvíce informací a může si o nich utvořit vlastní názor. V textu se může objevit i postava, která zaujme recipienta, ale nejedná se o hlavní nebo vedlejší postavu příběhu. Scenárista by tak měl porozumět postavám příběhu, odhalit jejich skrytá jednání a jejich vlastnosti. Odhalení všech motivů chování, jednání a tajných přání nepřichází vždy v jeden čas, naopak čtenář očekává, že postava se bude v rámci děje vyvíjet.

⁷⁵ GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda. I, Narys filosofické hermeneutiky*. Vyd. 1. Praha : Triáda, 2010. 415 s. Paprsek ; sv. 18. ISBN 978-80-87256-04-6.

⁷⁶ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu : úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 57 s. ISBN 978-80-86928-68-5. str. 16

Nejdůležitější motivy pak mohou zůstat divákovi skryté a budou odhaleny až na konci příběhu. Scenárista proto musí mít jasno o celé koncepci příběhu.

1.14.1. Druhy postav v příběhu

Jednotlivé postavy jsou posuzovány podle svého významu v příběhu. Dělíme je tak na čtyři druhy: postavy hlavní, postavy vedlejší, postavy se zvláštním postavením a postavy pomocné.⁷⁷ O teorii postav v příběhu jsem se již zmínila výše v kapitole Stavební prvky adaptace předlohy, pouze bych znovu upozornila na rozpor v postavách antagonisty a protagonisty. Tzv. opačné postavy mají své zájmy, motivy a usilují o vyplnění svých vytyčených cílů. Jejich cesty se tak v rámci příběhu kříží a vytvářejí dějovou linku. Dochází tak ke sporu a ten bývá častým hlavním tématem příběhu. Někdy se postavy protagonistů a antagonistů označují i jako hráči a protihráči. Příkladem může být klasický pohádkový příběh *O Šípkové Růžence*. Původní verze příběhu se nachází v pohádkových knihách Charlese Perraulta i bratří Grimmů. U nás ji na filmové plátno v roce 1977 převedl Václav Vorlíček pod názvem *Jak se budí princezny*.⁷⁸ V pohádce jsou hlavními postavami příběhu princezna Růženka a princ Jaroslav, její vysvoboditel. Jednoznačně zápornou postavou je královnina sestra Melánie žijící v opuštěné tvrzi. Výběr příkladu byl záměrný, protože v pohádkových příbězích je rozdělení kladných a záporných postav nejmarkantnější.

Kromě hlavních postav v příběhu hrají roli i vedlejší postavy. Vedlejší postavy mají určitý vztah k postavám hlavním a specifickým způsobem ovlivňují děj. Pomáhají hlavním postavám v naplnění jejich motivů a zájmů. Protihráčům svých blízkých postav se naopak snaží plány překazit. Ve filmové adaptaci *Jak se budí princezny* je takovou postavou Matěj, kterého ztvárnil herec Vladimír Menšík. Postava Matěje pomáhá princovi k záchraně princezny, ale hlavní postavou se nazvat nedá.

Částečně vedlejšími postavami jsou tzv. postavy se zvláštním postavením. Za takové postavy považujeme osoby převyšující jistým způsobem ostatní, někdy i hlavní postavy. Převážně se jedná o vypravěče, soudce chování ostatních postav nebo hodnotitele celého příběhu.

Posledním typem postav jsou postavy pomocné. Tyto osoby mají v ději velmi malé role, jedná se většinou o nositele nějaké zprávy, náhlý výkřik jedné osoby z davu nebo

⁷⁷ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu : úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 57 s. ISBN 978-80-86928-68-5. str. 16

⁷⁸ *Jak se budí princezny* (1977), režie Václav Vorlíček, v hlavních rolích Jiří Sovák, Milena Dvorská, Jan Hrušínský a Vladimír Menšík

postavu vystupující pouze v jedné či několika scénách příběhu. Ve Vorlíčkově filmu je takovým poslem zpráv chalupník Jakub, kterému propůjčil tvář Václav Postránecký. Jeho postava přináší do Půlnočního království zprávu o kletbě uvalené na princeznu a celé království.

1.14.2. Práce s postavou

Pro všechny výše zmíněné typy postav ale platí, že jejich vnitřní motivace není pouze jedna. Postavu vždy v jejím chování vede něco určitého, postava má svá přání, záměry a cíle. Postavy se jich pak snaží svým chováním dosáhnout, přičemž motivace k těmto cílům bývá vyřčená, nebo pro ostatní skrytá, tj. nevyřčená. Nejenom že postavy bojují o uskutečnění svých plánů mezi sebou, ale postava někdy bojuje i sama se sebou. Prožívá tak rozpor, svár mezi sebou samotným nebo samotnou. Ví, že se musí zachovat určitým způsobem, ale uvědomuje si, že takové chování je v rozporu například s jejím svědomím.

Postavy v rámci příběhu ale odhalují i skryté snahy a touhy. Adaptátor by měl ve své práci odhalit právě i skryté rysy postavy, které autor v textu vůbec nezmněl. Autor si často v popisu postavy vede velmi úsporně (vzhled, jednání, myšlení nebo skryté pohnutky). Děje se tak hlavně u krátkých příběhů, kdy je znalost komplexního vzhledu nedůležitá a podstatný je děj příběhu a okamžité jednání postavy. Tím, že adaptátor rozvede i tyto nevyjádřené vlastnosti jednotlivých postav, může lépe pracovat s chováním postavy, které vychází z jejího nitra. Tak dostává původně literární postava plastičnost. Celý proces je pak ve finále dokončen, když je k postavě ve scénáři připojena tvář filmového herce. A i ten k postavě přistupuje podle svých vlastních zkušeností. Postava se tak stává subjektivně zhodnocenou hned třikrát, čtvrté hodnocení provádí divák při sledování snímku.

Každý divák se určitě setkal s postavou, která se mu zdála příliš hodná, anebo na druhé straně příliš zlá nebo hloupá. Takové postavy se nazývají opozitní. Tímto způsobem s postavou pracujeme, pokud chceme jasně oddělit dobro od zla, hloupost od chytrosti. Ve skutečném životě se s takto opozitními postavami pravděpodobně nesetkáme. Psychologický profil takovýchto postav je velmi obtížný a autor se snaží o neomylné zařazení postavy v rámci příběhu. Tyto opozitní osobnosti také nejčastěji procházejí velkým vývojem v rámci příběhu. V závislosti na situacích a událostech v příběhu, které jsou pro danou postavu zlomové, se v jejím nitru dějí změny, které ji odsouvají blíže k pomyslnému středu osy dobra a zla. I tato změna postavě přináší větší míru

uvěřitelnosti. Vnitřní obsah postavy je totiž vždy to nejpodstatnější, co divák očekává od kvalitně provedené adaptace, a úspěšný scenárista by měl vnitřní obsah postav ve správné chvíli odhalit nebo alespoň částečně poodhalit.

Postavu ve svém chování nepohánějí pouze vnitřní pohnutky, ale je modelována také svým sociálním postavením a tzv. sociálními pohnutkami. Mezi ty můžeme zařadit formální i neformální skupiny, jichž je osoba členem. Například tušíme, jak by se měl správně chovat lékař, jak zemědělec nebo zločinec. Pointou příběhu může být i snaha hlavního hrdiny odpoutat se od dané skupiny, proniknout do jiné, lepší skupiny, a tím získat určitý sociální status. Jednou z nejznámějších knih o společenském vzestupu a pádu je bezpochyby *Miláček* od Guy de Maupassanta.⁷⁹ K motivaci postavy se tak přidává i motiv sociální. Postava touží po změně svého sociálního postavení a po získání moci a úspěchu. Problémem při filmových adaptacích může být zobrazení již neaktuálního politického rozpoložení. Scenárista v tu chvíli zvažuje aktualizaci společenských poměrů na soudobou společnost nebo zachování originálního vyznění. Naopak někteří scenáristé filmy postavené na satíře politického obsahu dokázali přivést téměř k dokonalosti, příkladem mohou být *Černí baroni*⁸⁰ režiséra Zdeňka Sirového. Původní knižní předlohu napsal Miloslav Švandrlík a vzpomíná v ní na svá mladická léta v socialistické armádě. Sociální motivace postavy je významnou součástí povahy literární postavy a ve většině případů nebývá v počátcích přímo pojmenována.

1.15. Prostředí

Popisy prostředí jsou nedílnou součástí literárního díla. Realistická literatura učinila z věrných popisů jednu z konstantních složek struktury textu. Současná próza ale spíše inklinuje k omezení této složky. Popis prostředí je zhuštěn pouze na nejnужnější informace. Tím je poskytnut značný prostor pro čtenářovu vlastní fantazii a adaptátorovi se naskýtá možnost vlastního vstupu do díla. „Prostředí má kvality nejen vizuální, architektonicko-urbanistické nebo přímo výtvarné, ale také emotivní, psychologické (navozuje v divácích pocity pohody, stísněnosti, vznešenosti, ubohosti apod.) a sociální (prostředí je výrazem sociálního zařazení postavy, uskutečňují se v něm společenské kontakty, svých charakterem na postavy působí). Zároveň je užší

⁷⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Miláček*. Vyd. 9., V SNKL 1. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 320 s. Nesmrtelní ; sv. 25.

⁸⁰ *Černí baroni* (1992), režie Zdeněk Sirový, v hlavních rolích Pavel Landovský, Bronislav Poloczek, Miroslav Donutil, Ondřej Vetchý a další

prostředí (např. byt) odrazem jedinečné individuality osobnosti hrdiny.⁸¹ Takové prostředí vypovídá o postavě často do nejmenších detailů. Scenárista z literárního textu konkretizuje alespoň základní informace o prostředí, filmoví pracovníci jim pak dávají konkrétní tvář, když vybírají lokace pro filmování.

Jednotliví spisovatelé se popisům prostředí věnují s nestejnou intenzitou. Český spisovatel Josef Věromír Pleva se pro své dílo *Robinson Crusoe* inspiroval u světového autora Daniela Defoa, který napsal *Život a zvláštní podivná dobrodružství Robinsona Crusoa, námořníka z Yorku*. Pleva se popisům krajiny opuštěného ostrova věnoval opravdu pečlivě: „Pobřeží v těchto místech bylo porostlé trávou vysokou až po pás. Z trávy vyčnívaly koruny stromů i keřů. Za nimi ve vzdálenosti asi pěti set metrů byla zelená hradba vysokých stromů. Tam začínal hustý, neproniknutelný prales. Bylo veliké dusno a Robinsona sužovala hejna komárů. Ubíral se vysokou trávou směrem k hoře. Přišel k podivnému, plamě podobnému, ale docela nízkému stromu, jehož listy byly asi tři metry dlouhé a na půl metru široké. Všiml si jeho překrásných červených a žlutých květů. Na stromě hned pod květy bylo nějaké ovoce podobné okurkám, seskupené v bohatý hrozen.“⁸² Nejenom že autor popisuje prostředí, ale věnuje se i popisům objektů, se kterými přichází Robinson do styku. Příběh je tak více barvitý. Postava s prostředím vytváří společný celek. To jak prostředí působí na postavu, ovlivňuje i její vlastnosti a chování, mezi postavou a prostředím probíhá komunikace beze slov. Ve výše uvedeném příkladu tak Robinson objevuje jemu neznámý svět. S tím, jak se přizpůsobuje životu na ostrově, se mění i jeho vlastnosti a názory.

To, v jakém prostředí se postava pohybuje nebo žije, je zároveň odrazem jejího nitra. Například to, jak má postava zařízený byt, může odpovídat jejím vlastnostem. Tak si například čtenář dokáže představit byt starého mládence, stejně tak jako rodiny žijící v jedné domácnosti se dvěma dětmi, babičkou a psem. Scenárista pak využívá prostředí i k rozšíření popisů postav, hlavně v otázkách nepřímé charakteristiky. Pozice jednotlivých předmětů v prostoru vytváří neopakovatelnou atmosféru místa. Atmosféru místa také ovlivňuje práce architektů, kteří scenáristovy náměty přenesou do skutečného života.

⁸¹ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu : úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 57 s. ISBN 978-80-86928-68-5. str. 25

⁸² PLEVA, Josef Věromír. *Robinson Crusoe*. 8. vyd. Praha : Albatros, 1973. 250 s. Klub mladých čtenářů. str. 53

Jednotlivá díla mají také svá vlastní vyznění a jejich děj probíhá v určité historické době. Takovým dílem je zcela jistě *Babička* od Boženy Němcové⁸³, ta je typickým příkladem českého *biedermeieru*⁸⁴. *Biedermeier* je v díle zastoupen hlavně v popisech prostředí. Hlavní postavy, kromě babičky, pocházejí z české rodiny, která je ovlivněna německým prostředím. Jan Prošek, babiččin zeť, mluví pouze německy, a tak i celé prostředí je ovlivněno dvoujazyčností Proškovy rodiny. Celý příběh stojí na rozdílnosti životních stylů v daném období – roubenky na Starém bělidle a ratibořického zámku. Převod takového rozdílu do filmové podoby musí být pro scenáristu prvotním úkolem. Funkce architektury je mimo jiné také subjektivní záležitostí. To, jak své okolní prostředí vnímá kněžna a babička, jsou naprosto odlišné věci. I přesto mají jedno společné: to, kde se pohybují, určuje jejich společenskou třídu a očekávané chování. Vize prostředí tak zůstává důležitou po celou práci s adaptovaným dílem, je důležitá pro představitelství tvůrců, ale i pro konečné působení ve filmu. Pokud taková vize chybí, s adaptací se špatně pracuje. V *Babičce* ale vize prostředí nechybí: „V kněžnině kabinetu byly čalouny světlazelené, zlatem protkané, též takové byly záclony u dveří a u jediného okna, jež skoro tak veliké bylo jako dvěře. Po zdech viselo mnoho větších i menších obrazů, představující naskrze jen podobizny. Proti oknu byl krb z šedého, černě a bíle žehaného mramoru, na něm pak stály dvě vázy z japonského porcelánu a v nich překrásné květiny, jichž vůně kabinet nadchnut byl.“⁸⁵ Společně s takovou představou pak dochází i k představě kněžny samotné. Scenárista převádí na filmové plátno svou vlastní představu o literárním díle a zůstává otázkou, do jaké míry se protne zhmotnění jeho představy s představou a očekáváním čtenářů. „Vztah postavy a jejího prostředí je jedním ze základních charakterizačních vztahů moderní kinematografie.“⁸⁶

⁸³ NĚMCOVÁ, Božena. *Babička : obrazy venkovského života*. 7. vyd. v SPN. Praha : SPN, 1975. 253, [1] s. Mimočítanková četba. ISBN (Váz.).

⁸⁴ *Biedermeier* je označení měšťanského životního stylu v pol. 19. stol., původně byl tento termín používán hanlivě. Slovo se však rychle vžilo a je používáno dodnes terminologicky např. v souvislosti s bytovou kulturou, oblečením, společenskými zvyky apod. oné doby. (in: CHALOUPKA, Otakar. *Příruční slovník české literatury : od počátků do současnosti*. Vyd. 2., V nakl. KMa 1. Praha : Levné knihy, 2007. 1116 s. ISBN 978-80-7309-463-8. str. 73)

⁸⁵ NĚMCOVÁ, Božena. *Babička : obrazy venkovského života*. 7. vyd. v SPN. Praha : SPN, 1975. 253, [1] s. Mimočítanková četba. ISBN (Váz.). str. 83

⁸⁶ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knihy k televiznímu filmu : úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 57 s. ISBN 978-80-86928-68-5. str. 29

2. Vypravěč

„Vypravěč je mluvčí nebo hlas narativního diskurzu. Je tím, kdo ustanovuje komunikační kontakt s adresátem vyprávění, je tím, kdo vypráví příběh. A z toho vyplývá i základní otázka, s jejíž pomocí jej literární teorie vymezuje a systematizuje: Kdo vlastně vypráví a jaký je jeho vztah k příběhu?“⁸⁷

Postava vypravěče v literárním díle je jedním z ústředních témat literární teorie vyprávění. Tato větev teorie literatury se také označuje termínem naratologie a zkoumá způsob vytváření a výstavby příběhů. Zabývá se schémata uspořádání vytvářených fabulí v textu a jejich typologií. A pomocí naratologie jsou odhalovány jednotlivé vyprávěcí struktury a formy. „V našem pojetí se proto naratologie stává souborem nástrojů (pojmu), které pomáhají pojmenovat a určit základní kvality vyprávění a jejich vzájemné vztahy. Je pro nás metodou analýzy, která umožňuje pochopit strukturní souvislosti mezi jednotlivými komponenty vyprávění v procesu jejich zapojování za účelem souvislé významové výstavby.“⁸⁸

„Podle strukturalistické teorie má každý narativ dvě části. Příběh (histoire), tj. obsah neboli řetězec událostí (jednání a dění) spolu s tím, co lze nazývat existenty (postavy, prvky prostředí), a diskurs (diskurs), tj. výraz neboli prostředek, jímž se obsah vyjadřuje. Jednoduše řečeno, příběh je to, co je v narativu zobrazeno, a diskurs je způsob, jakým je to zobrazeno.“⁸⁹

Narativním strukturám se v průběhu dějin věnovalo mnoho literárních teoretiků, ve své práci jsem vybrala pouze některé, jmenovitě Normana Friedmana, Wayne C. Booth, Franze K. Stanzela, Gérarda Genetta, Seymoura Chatmana a českého zástupce Lubomíra Doležela.

V současné době se teorii vypravěče v literárním díle věnuje Tomáš Kubíček ve své knize *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*⁹⁰. V zahraničí se narativním strukturám

⁸⁷ KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : kategorie narativní analýzy*. Vyd. 1. Brno : Host, 2007. 240 s. Studium ; sv. 20. ISBN 978-80-7294-215-2. str. 17

⁸⁸ KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : kategorie narativní analýzy*. Vyd. 1. Brno : Host, 2007. 240 s. Studium ; sv. 20. ISBN 978-80-7294-215-2. str. 12

⁸⁹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs : narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno : Host, 2008. 326 s. Teoretická knihovna ; 21. ISBN 978-80-7294-260-2. str. 18

⁹⁰ KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : kategorie narativní analýzy*. Vyd. 1. Brno : Host, 2007. 240 s. Studium ; sv. 20. ISBN 978-80-7294-215-2.

věnuje například Seymour Chatman v knize *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*⁹¹.

2.1. Historická perspektiva vypravěče

V průběhu dějin literární teorie přicházeli literární teoretikové s různými názory na pozici vypravěče. Pro druhou polovinu 19. století byl typický ústup vypravěče do pozadí, tím mělo být docíleno větší dramatizace příběhu a čtenář měl být přímým svědkem vyprávěného, nepotřeboval prostředníka v osobě vypravěče. Důležitou osobou v historii naratologie se stal na přelomu devatenáctého a dvacátého století Vladimir Propp, který přišel s prací *Morfologie pohádky*⁹² a sémiotickým modelem výstavby příběhu společně s průzkumem postav a jejich funkcí ve vyprávěcím světě. Pozornost se soustředila na vypravěče, který doplňuje již vyřčené a doplňuje případné mezery v příběhu. Otázka vypravěče se dostala do popředí zájmu literárních teoretiků a stává se jednou z nejkomplikovanějších. Jednotlivé teorie ale vždy potvrdili vypravěče jako centrální skutečnost v narativním díle.

Kätte Friedemannová ve své práci *Úloha vypravěče v epice (Die Rolle des Erzählers in der Epik)* z roku 1910 ještě tvrdí, že vypravěč má být téměř neviditelný za samotným vyprávěním a měl by to být někdo v přítomnosti, který vypráví příběh do minulosti. Prvotní typologie vypravěče se formovaly kolem hledání hlediska, ze kterého je na příběh pohlíženo. Jako první s termínem hledisko (point of view) přišel Angličan Henry James, který v něm viděl závislost na úhlu pohledu a postoji, který je zaujímán k příběhu.

Na Jamese navázal anglický esejist Percy Lubbock a položil si otázku: V jakém vztahu je vypravěč k příběhu? Na onu otázku navazuje teorie showing a telling (předvádět a říkat), lišící se od sebe mírou přítomnosti vypravěče v příběhu.⁹³ Oba typy také liší základní postupy, které se v naraci využívají, jedná se například o popis, dialog nebo přímou řeč. Při používání těchto dvou typů zesiluje nebo naopak zeslabuje autor

⁹¹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs : narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno : Host, 2008. 326 s. Teoretická knihovna ; 21. ISBN 978-80-7294-260-2.

⁹² PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Vyd. tohoto souboru 1. Jinočany : H & H, 1999. 362 s. ISBN 80-86022-16-1.

⁹³ KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : kategorie narativní analýzy*. Vyd. 1. Brno : Host, 2007. 240 s. Studium ; sv. 20. ISBN 978-80-7294-215-2. str. 48

realističnost textu, čtenář je více nebo méně ponořen do samotného příběhu. Tak jako jsou propojeny termíny showing a telling, existuje propojení mezi mimesis a diegesis⁹⁴.

„Když se vypravěč vytrácí z vyprávění a čtenář má pocit, že vyprávěnému je bezprostředně přítomen, vítězí showing nad telling, a tím se prosazuje i princip mimesis. Opakem je dietetické vyprávění, v němž je vypravěč zřetelným průvodcem čtenáře po příběhu.“⁹⁵

Ruští formalisté se také snažili o rozlišení příběhu a diskursu, používali však termíny fabule a sujet. Fabule označuje základní příběhový materiál a ruští formalisté ji považují za soubor spojených událostí, které jsou recipientovi vypravovány. Sujet vypovídá o způsobu, jak narativ skutečně vypráví a spojuje události příběhu, například zda vypráví přirozeně, nebo retrospektivně.

2.2. Friedmanův pohled na teorii vypravěče

Důležitým momentem v teorii literární narace bylo vydání studie Normana Friedmana *Hledisko ve fikci (View in Fiction)*⁹⁶ v roce 1955, ve které Friedman nastínil koncept point of view, hlediska projekce do vyprávění, a formuluje čtyři základní otázky pro správné pochopení problematiky hlediska⁹⁷:

- 1) Kdo mluví ke čtenáři? – autor ve třetí osobě nebo první osobě, postava v první osobě, či zdánlivě nikdo?
- 2) Z jakého úhlu či z jaké pozice je pohlíženo na příběh? – z periferie, z centra či z proměnlivé pozice?
- 3) Jakou informační cestu používá vypravěč, aby příběh dopravil ke čtenáři? – autorská slova, myšlenky, vjemy, pocity; pocity, myšlenky a vjemy postavy?

⁹⁴ Oba termíny mimesis a diegesis se používají pro teorii vyprávění již od antiky. Platón ji tematizuje ve svém dialogu *Ión*, a především v *Ústavě* (in: PLATÓN. *Ústava*. 4., opr. vyd. Praha : OIKOYMENH, 2005. 427 s. Platónovy dialogy ; sv. 18. ISBN 80-7298-142-0.). Aristotelés pojednává o mimesis ve své *Poetice*.

Pojem mimesis je odvozen z řeckého slova mimesis (= napodobení) a vyjadřuje přiblížení díla realitě, napodobení skutečnosti. Odkazuje k důležitým stylistickým činitelům, ke vztahu významů a výrazových prostředků, k otázkám obrazného pojmenování, fabulace prózy i k některým otázkám žánrovým. (in: CHALOUPKA, Otakar. *Příruční slovník české literatury : od počátků do současnosti*. Vyd. 2., V nakl. KMa 1. Praha : Levné knihy, 2007. 1116 s. ISBN 978-80-7309-463-8. str. 597)

Termín diegesis Aristoteles vysvětluje jako vyprávění, kdy básník vypravuje ústy někoho jiného, nebo jako stále týž, aniž by užil změny. Dalším způsobem může být převod díla do roviny, jako by působili a byli činní sami.

⁹⁵ KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : kategorie narativní analýzy*. Vyd. 1. Brno : Host, 2007. 240 s. Studium ; sv. 20. ISBN 978-80-7294-215-2. str. 48

⁹⁶ FRIEDMAN, Norman. *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*. In: Philip Stevick (ed.): *The Theory of the Novel*. New York : Free Press, 1967. str. 108-137

⁹⁷ KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : kategorie narativní analýzy*. Vyd. 1. Brno : Host, 2007. 240 s. Studium ; sv. 20. ISBN 978-80-7294-215-2. str. 50

4) Jakou pozici zaujímá čtenář k příběhu? – blízkou, vzdálenou, či proměnlivou?

Kombinací těchto otázek a protikladu showing a telling Friedman vytváří škálu osmi vypravěčských typů⁹⁸. U produktorské vševědčnosti (Editorial Omniscience) vypravěč není nijak omezen, je bodem v prostoru a čase a stává se flexibilním k časovému rozvrhu příběhu i způsobu jeho zprostředkování. Může přidávat své vlastní komentáře, například k morálním nebo společenským otázkám, a přidat i své názory na dané dění a používat tak veškeré dostupné prostředky vyprávění. Neutrální vševědčnost (Neutral Omniscience) se od předchozího typu liší tím, že se vypravěč nevměšuje přímo do vypravování. Prakticky je tak vyprávění vedeno ve třetí osobě, ale čtenář si stále uvědomuje osobu vypravěče. Třetí vypravěčský typ „Já“ jako svědek („I“ as a Witness) přináší postavu vypravěče ponořeného do příběhu jako svědka, sám je účastníkem vyprávěného příběhu a tudíž nezná tak dobře motivy ostatních postav příběhu. Jedná se spíše o pozorovatele a vedlejší postavu příběhu. Naopak v typu „Já“ jako protagonista („I“ as Protagonist) je vypravěč hlavní postavou příběhu, ale dochází k jeho omezení v rámci vypravování na jeho osobní zainteresovanost. Při užití vypravěčského typu mnohostní selektivní vševědčnosti (Multiple Selective Omniscience) dochází k eliminaci jakékoliv postavy vypravěče, čtenáři je příběh přibližován přes mysl jedné nebo více postav. Ale samotný příběh není nikým vyprávěn. Příběh je veden v tzv. scénickém vyprávění, kdy dochází k přímému ztvárnění časově a prostorově ohraničeného děje. Pokud autor vypráví příběh pouze prostřednictvím myslí jedné postavy, užívá se termínu selektivní vševědčnost (Selective Omniscience). Při využití dramatického způsobu (Dramatic Mode) se čtenář dozvídá o ději pouze prostřednictvím činů a chování postav. Autor úplně vynechal jejich vnitřní stav, jejich city nebo myšlenky. V některých případech si je může čtenář odvodit z probíhajícího děje. Posledním vypravěčským typem je kamera (Camera), která absolutně vylučuje jakékoliv autorské vyjádření a příběh se tak odehrává bez uspořádání a jakoby mimochodem. Friedman ve své teorii spojuje pojem autora a vševědčího vypravěče, vypravěč je pro něj nejvýše umístěnou kategorií.

⁹⁸

Tamtéž str. 51

2.3. Boothův pohled na teorii vypravěče

Další významnou postavou spjatou s teorií vypravěče je americký literární teoretik Wayne C. Booth. Booth nepovažoval za dostačující rozdělení vyprávěcích struktur na první a třetí osobu vyprávění. Pro Bootha byl nejdůležitější účinek vypravování a nebyl pro něj příliš podstatný rozdíl mezi showing a telling. Vytvořil tak tři typy vypravěče – implikovaného autora (někdy je nazýván autorovým druhým já), nedramatického vypravěče a dramatického vypravěče.⁹⁹

Implikovaný autor je implicitním obrazem autora stojícího za vyprávěním, ale od skutečného autora je odlišný. Autor ve své podstatě vytváří novou lepší verzi sama sebe. Typ nedramatického vypravěče je charakterizován vyprávěním pomocí mluvčího, vědomí či pomocí první či třetí osoby vyprávění. Čtenář tak k příběhu a jeho hodnocení přistupuje právě pomocí prostředníka. Ona postava vypravěče vstupuje mezi čtenáře a vyprávěný děj. Dramatický vypravěč dramatizuje příběh a odlišuje se svou životností. Autor o něm začne mluvit jako o „já“. Spektrum dramatizovaných lidských typů je velmi široké stejně jako ostatní literární postavy. V některých případech k označení vypravěče ani nedochází, děj je vyprávěn každou novou promluvou a činy postavy, objevuje se tak postava skrytého vypravěče. Jedná se hlavně o postavy promlouvající ke svým posluchačům a přinášející např. morální poselství, zprávu nebo další informace k příběhu.

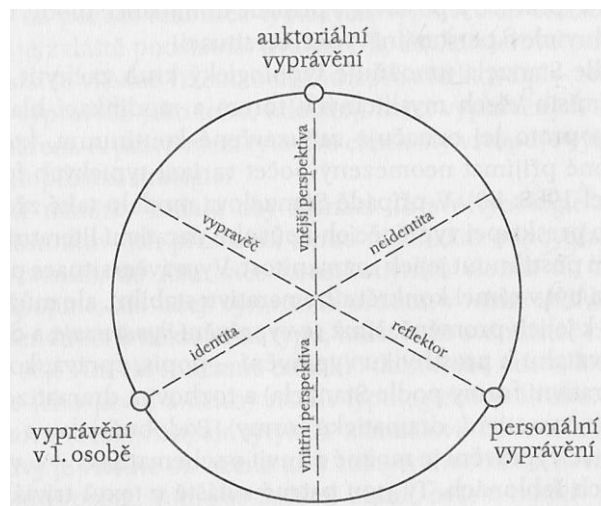
V rámci dramatického vypravěče existují dvě podskupiny: pozorovatelé (observers) a vypravěči-původci děje (narrators – agents). Rozdíl mezi pozorovateli a vypravěči je v otázce, zda si sami uvědomují nebo neuvědomují sebe sama jako spisovatele. Booth ve své teorii také řeší problém distance vypravěče k jeho autorovi, čtenáři, ostatním postavám příběhu a jeho okolí. Vypravěč může být více nebo méně vzdálen od implicitního autora, od postav příběhu (a to jak morálně, tak intelektuálně nebo časově), také se může vzdalovat od čtenáře či jeho fyzických a morálních norem a v neposlední řadě i od ostatních postav. Boothova klasifikace je fakticky založena na stupni přítomnosti vypravěče v příběhu a právě na jeho distanci k okolí.

⁹⁹

Tamtéž str. 54-55

2.4. Stanzelův pohled na teorii vyprávěče

Rakouský literární vědec Franz K. Stanzel přišel v roce 1955 se studií *Typické vyprávěcí situace v románu* (*Die typischen Erzählsituationen im Roman*) a ta se stala základem jednoho z nevlivnějších modelů vyprávěčských studií v současnosti. Stanzel vyprávění chápe jako zprostředkování a strukturu s prvky vstupujícími do systému vzájemných vztahů. Vytvořil také návrh tzv. typologického kruhu.¹⁰⁰



Stanzel - Typologický kruh

Auktoriální vyprávěcí situace se vyznačuje přítomností osobního vypravěče. Tento vypravěč stojí na hranici mezi fikčním světem příběhu a světem reálným, světem autora a čtenáře. Vypravěč je stvořen autorem jako samostatná postava. Základním časem je epické préteritum a vypravování je vedeno v minulosti. Vyprávěcí situace v první osobě se odlišuje od auktoriální situace obsazením vypravěče přímo v příběhu, vypravěč je součástí děje a postav. Vypravěč sám příběh prožil nebo mu byl vyprávěn samotným aktérem děje. Personální vyprávěcí situace naopak ve čtenáři vzbuzuje dojem, že vypravěč chybí, je odsunut za postavy. Čtenář má pak pocit přímého vtažení do děje nebo vyprávění vidí očima postavy, ve kterých se příběh zrcadlí. Seymour Chatman tento způsob dělení kritizuje. Podle něj není možné do tohoto typologického kruhu umístit všechny typy vyprávění.

Stanzel také rozlišuje tři základní konstitutivní složky vyprávěcích situací – osobu perspektivu a modus. Základem osoby je otázka „Kdo vypráví?“ a je založena na identičnosti a neidentičnosti existence vypravěče. Zároveň se v ní odráží míra přítomnosti vypravěče a vztah mezi ním a příběhem. Otázka perspektivy je vyjádřena

¹⁰⁰

Tamtéž str. 61

vztahem mezi vypravěčem a vědomím postavy. Pomocí perspektivy také získává čtenář informace o mentálních procesech jednotlivých postav. Složku modusu reprezentuje otázka „Jakou pozici zaujímá vypravěč k příběhu?“ Modus je opozicí mezi vypravěčem a nevypravěčem v podobě vypravěče jako postavy nebo pouze hlasu, který přináší děj příběhu.

„V dějinách literatury zřetelně rozeznáváme období s dominancí určitého typu vyprávěcí situace. Z tohoto pohledu je Stanzelův model vyprávěcích situací užitečným klíčem pro zkoumání vývoje narativních žánrů a umožňuje sledovat dějiny literatury jako dějiny literárních řad, a tedy v opozici proti koncepcím, které sledují proměnu literatury spíše jako proměnu tématu, v nichž je literární vývoj vnímán pouze či především jako důsledek společenského vývoje, a dějiny literatury tak vlastně jen odrážejí či dokumentují dějiny společnosti jako součást obecných dějin idejí.“¹⁰¹

2.5. Genettův pohled na teorii vypravěče

Francouzský literární teoretik Gérard Genette přichází s termínem fokalizace. Tímto termínem Genette nahradil původní termín point of view neboli hledisko, perspektivu. Naratologie by podle něj měla zkoumat textovou perspektivu ze dvou oblastí – z oblasti hlasu vypravěče, který zprostředkovává příběh, a z oblasti způsobu anebo prostředků, kterými dochází k poznávání narativních informací. Termín fokalizace je konstruován abstraktněji a není přímo závislý na vizualizaci. Genette v závislosti na fokalizaci rozlišuje tři typy: nulovou, interní a externí fokalizaci.

U nulové fokalizace vypravěč ví a zná víc než všechny postavy příběhu a v tomto případě dochází ke splývání vyprávění více postav s vševědoucím vyprávěním. U vnitřní fokalizace je vypravěč na stejné úrovni jako každá jiná postava v příběhu, Genette zde ještě rozlišuje fixní (omezena na jednu postavu), variabilní (prostřednictvím několika postav) a multiplicitní (ta samá událost je nahlížena několika postavami) fokalizaci. U posledního typu externí fokalizace ví vypravěč méně než postava. Fokalizace je podle něj otázkou způsobu a není možné ji ztotožnit s postavou vypravěče.

Narativní rovina vypravování může být extradiegetická nebo intradiegetická. U prvního typu je vypravěč na stejné úrovni jako recipient textu, naopak intradiegetická rovina přináší vypravěči vloženou postavu adresáta přímo v textovém světě. Zvláštním případem je metalepse, kdy je autor sám součástí děje. Dalším dělicím prvkem

¹⁰¹ Tamtéž str. 64

Genettovy teorie vypravěčských struktur je osoba. Pokud je vypravěč postavou příběhu, používá se termín homodiegetické vyprávění, pokud tomu tak není, jedná se o heterodiegetické vyprávění.

Genette zároveň zkoumá otázku narativního hlasu a rozděluje čtyři základní typy¹⁰²:

- a) následné vyprávění – klasický příklad vyprávění prostřednictvím formy minulého času;
- b) predikativní vyprávění – příběh všeobecně spočívá v budoucnosti, vyprávění může být podáváno i v přítomném čase;
- c) současné vyprávění – vyprávění v přítomném čase, jednání probíhá simultánně
- d) vložené vyprávění – jedná se o vyprávění s více instancemi, příběh a vyprávění se do sebe navzájem zapojují.

„Rozhodující rozdíl mezi hlediskem a narativním hlasem spočívá tedy v následujícím: hledisko je fyzické místo, ideologická situace nebo praktická životní orientace, k níž jsou v určitém vztahu narativní události. Naproti tomu hlas označuje řeč nebo jiný explicitní prostředek, jímž jsou publiku oznamovány události a existenty. Hledisko neznamená vyprávění; znamená toliko perspektivu, z níž se vyprávění realizuje.“¹⁰³

Genette představuje ještě jednu teorii vypravěčských situací, v tomto rozdělení nehraje roli fokalizace, ale uvažuje o vyprávění jako o zprostředkování. Určuje tak funkce podle jejich vztahu k narativním aspektům. Základní, prvotní funkce vypravěče je tak funkce narativní. Další funkcí je režijní – vypravěč se svým způsobem podílí na základech textu. Komunikační funkce se nalézají ve vztahu mezi vypravěčem a jeho adresátem, kdy mezi nimi díky vyprávění vzniká kontakt. Osobní zainteresovanost a emoce vypravěče zastupuje svědecká či stvrzovací funkce. Pokud autor do textu přidává autoritativní komentáře, nebo jinak komentuje dění v příběhu, jedná se o funkci ideologickou.

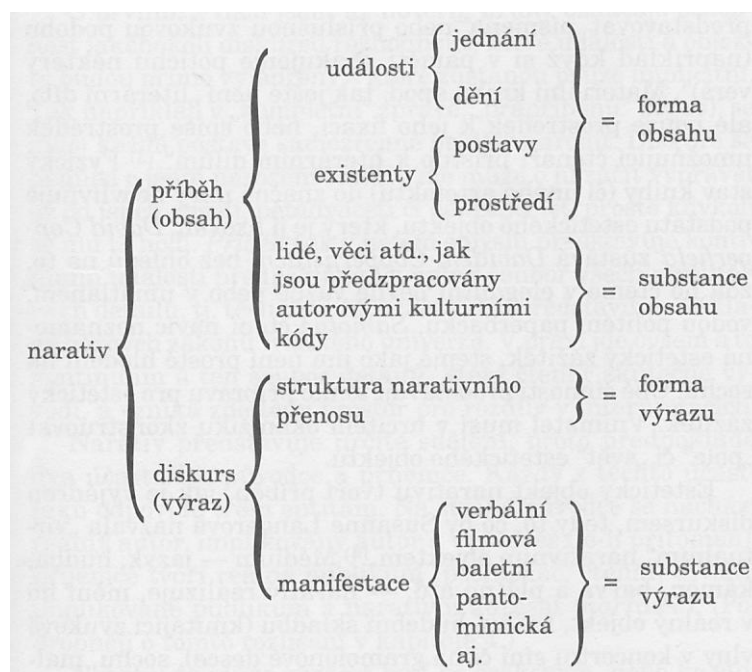
¹⁰² Tamtéž str. 79-80

¹⁰³ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs : narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno : Host, 2008. 326 s. Teoretická knihovna ; 21. ISBN 978-80-7294-260-2. str. 160

2.6. Další přístupy k pozici vypravěče

Seymour Chatman se ve své knize *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*¹⁰⁴ pokouší více specifikovat hledisko point of view. „Podle Chatmana jsou tu přinejmenším tři významy pojmu hlediska, které je třeba od sebe odlišit: doslovný – vnímání prostřednictvím pohledu (percepce); obrazný – vnímání prostřednictvím určitého světonázoru (ideologie, pojmový systém atd.); přenesený – vnímání děje „v něčím zájmu“, v něčí prospěch. Následně proto rozlišuje tři typy hlediska: percepční (perceptual), pojmové (conceptual) a zájmové (interest).“¹⁰⁵ Percepční hledisko přináší vnímání přímo z centra, ve druhém případě známe vnímatelův postoj a ve třetím případě neznáme ani postoj ani myšlení vnímatele.

Chatman při svém bádání o literární teorii narativní struktury literárního díla sestavil následující grafické zobrazení¹⁰⁶:



Chatmanův graf narativu

Českým zástupcem v oboru literární naratologie je Lubomír Doležel. Doležel ve své studii *Narativní způsoby v české literatuře* hovoří o kombinaci promluv vypravěče a promluv postav. Z tohoto kontextu pak fikční svět chápe jako textové konstrukce

¹⁰⁴ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs : narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno : Host, 2008. 326 s. Teoretická knihovna ; 21. ISBN 978-80-7294-260-2.

¹⁰⁵ KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : kategorie narativní analýzy*. Vyd. 1. Brno : Host, 2007. 240 s. Studium ; sv. 20. ISBN 978-80-7294-215-2. str. 90

¹⁰⁶ Tamtéž str. 25

rekonstruované později čtenářem. Vypravěč má tak funkce konstrukční a kontrolní, v té ovlivňuje promluvy postav. Postavy naopak mají své funkce akční a interpretační.

Typologii Doležel vystavěl na modelu rozlišování mluvčího, posluchače, předmětu sdělení a funkcí apelativní, expresivní a zobrazovací. S literárním textem je tak zacházeno jako s jednotou znakových kódů využívaných při označování. Doleželovo myšlení tak podle Kubíčka navazuje na tradici Pražské školy¹⁰⁷.

Klasický narativní text je vytvářen objektivní er-formou a přímou řečí. Text je rozdělen na postavy a vypravěče, časové a prostorové roviny jsou jasně oddělené a vyprávěné události jsou v minulosti. Text je také členěn pomocí grafických znaků. Moderní narativní text je závislý na procesu rekonstrukce čtenářem, kdy dochází ke strukturním proměnám textu. Samotný fikční svět je určen textem, ale jeho rozpoznání záleží na čtenáři. Znepřesnění hranice mezi pásmem postav a vypravěče vytváří neznačená přímá řeč, polopřímá řeč (objektivní vyprávění v přímé řeči se složitým vztahem k vyprávění) a smíšená řeč. Polopřímá řeč také bývá více apelativní a expresivní. Ve smíšené řeči se rozdíl mezi oběma typy stírá. Doležel tak vytváří abstraktní sémiotický systém se čtyřmi typy promluvy: přímou řečí, polopřímou řečí, smíšenou řečí a také objektivním vyprávěním. „Tyto typy určují míru subjektivizace narativu a umožňují sledovat (označovat) proměnu vyprávěcích způsobů v konkrétním narativním textu, čímž odkazují na pragmatickou funkci těchto způsobů. Současně zřetelně vidíme, že základem této škály se Doleželovi stala binární opozice mezi subjektivní a objektivní promluvou.“¹⁰⁸

K původně dvěma funkcím vypravěče – konstrukční a kontrolní – přidává Doležel funkci postav a dává tak vzniknout vypravěči rétorickému a osobnímu. Rétorický vypravěč vstupuje do děje se svým hodnocením a ve druhém případě ovlivňuje události a jedná v rámci děje. Tím dochází k splynutí postavy i vypravěče v jednu.

Doležel je taktéž autorem tzv. stromového grafu vypravěčských způsobů¹⁰⁹:

¹⁰⁷ Kubíček se své knize používá termínu Pražská škola, kterým se někdy zkráceně označuje Pražský lingvistický kroužek (PLK). PLK byl založen roku 1926 Vilémem Mathesiem, Bohumilem Trnkou, Bohuslavem Havránkem, Janem Mukařovským a dalšími. Mezinárodní myšlenky přinesl do skupiny Roman Jakobson. PLK se převážně zabýval strukturalismem a Saussurovou teorií znakového jazyka.

¹⁰⁸ KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : kategorie narativní analýzy*. Vyd. 1. Brno : Host, 2007. 240 s. Studium ; sv. 20. ISBN 978-80-7294-215-2. str. 97

¹⁰⁹ Tamtéž str. 98

A) Er-forma

- a) Rétorická Er-forma
- b) Subjektivní Er-forma
- c) Objektivní Er-forma

B) Ich-forma

- a) Objektivní Ich-forma
- b) Rétorická Ich-forma
- c) Osobní Ich-forma

2.7. Další formy vypravěče

V historickém přehledu vyprávěcích struktur jsem již některé druhy vypravěčů zmínila, nyní bych ráda doplnila ty, které jsem ještě v textu své práce nezmínila.

Jedním z nich je bezpochyby skrytý vypravěč. Osoba vypravěče vyprávějící děj příběhu, popisující jednání postav a prostředí, zůstává v tomto případě skryta. Čtenáři je jasné, že je příběh někým vyprávěn, není ale schopen určit konkrétní osobu. Skrytý vypravěč může popisovat příběh z externího hlediska, popřípadě vniknout do hlavní postavy, odhalit její nitro, myšlenky a pocity svými vlastními slovy. Vypravěč přesto může přecházet z mysli jedné postavy do mysli druhé a přesto zůstat čtenáři skrytý. Vypravěč tak činí za určitým účelem, ale nedochází k řešení problémů nebo osvětlení celé situace, má tak pohyblivě omezený přístup do myslí postav. Vypravěč v myslích postav nepátrá po všech informacích vzájemných se k příběhu, ale tyto návštěvy by měly působit přirozeně, spíš jako náhody.

Opakem je vševědoucí vypravěč, který mysl postav navštěvuje právě za účelem zjištění nových skutečností k ději, okamžitých nápadů a myšlenek postav. Vševědoucí vypravěč pak naopak ví všechno, zná celé dění, myšlení postav, jejich pocity a myšlenky. A ví i proč se dané události odehrávají přesně tak, jak se odehrávají. I přesto vševědoucí vypravěč nemusí říct všechno a některé pohnutky mohou zůstat před čtenářem skryty. Vševědoucí vypravěč nahlíží do přítomnosti, ale může mu být povoleno vidět minulost i budoucnost, ať už samotného děje nebo jednotlivých postav.

Shrnutí teorie vypravěče na závěr jedné z kapitol přináší Tomáš Kubíček:

„I z tohoto důvodu je vypravěč primární kategorií naratologického rozboru. Svě sjednocující významotvorné aktivitě podřizuje totiž i otázky distribuce časových a

prostorových vztahů, určuje poměr ke skutečnosti jako k souboru obecně platných norem či fyzikálních zákonů, hodnotově rozvrhuje ostatní postavy vyprávění, nastavuje komunikaci se čtenářem, a tedy se svým publikem, stejně tak jako i odkazuje ke svému autorovi jako k intenci do díla vložené, a modeluje tak autorské publikum či implicitního čtenáře – tedy dvojúrovňovou komunikaci literárního díla.¹¹⁰

2.8. Narativní teorie ve filmu

S příchodem filmových adaptací literárních děl se narativní teorie dostávají i do filmových děl. Prvním velkým dílem o vyprávěcích strukturách ve filmovém světě je studie francouzského filmového teoretika Christiana Metz z roku 1966 *Velká syntagmatika filmového vyprávění (Le grande syntagmatique du film narratif)*. Ve své studii vycházel ze strukturalismu Ferdinanda de Saussura. Cílem je vyhledávat tzv. syntagmata ve struktuře filmu. Metz viděl filmové dílo jako nesystematický komplexně sémiotický jazyk, film je řečí bez jazyka a důležitým je vztah jednotky ke kódu. Takový kód může být čistě kinematografický (světla, pohyb kamery), nebo nekinematografický (hudba, dialog). Poté existují kódy dané jednotlivými žánry. Metz také svou teorii propojil s Freudovou psychoanalýzou¹¹¹.

Diskurs, způsob vyjádření děje příběhu, je ve filmu někdy problémem. V literárním textu by měl text být, i přes přeskupení jednotlivých událostí, rozeznatelný. Ve filmu ale máme možnost střihu signalizující tzv. flashbacky a flashforwardy. Flashback (analepse) připomíná důležité události příběhu, které se již odehrály, u flashforwardu diskurs přeskakuje k událostem v budoucnosti a lze jej v příběhu rozpoznat až zpětně. V dnešní době také dochází k vypouštění některých pasáží, tzv. elipse. Například osoba sedí v baru, oznamuje ostatním svůj odchod domů a v dalším střihu je již doma v obývacím pokoji. V minulosti by se mezi oběma událostmi osoba nacházela na ulici před barem, později v autě a následně vcházela dveřmi do domu. Elipsou může být přeskočeno i několik dní, týdnů, měsíců nebo dokonce i let. Elipsa a střih neznamenaají stejný filmový proces. „Elipsa označuje narativní nesoulad mezi příběhem a diskursem. Naproti tomu střih představuje manifestaci elipsy jako procesu v konkrétním médiu a

¹¹⁰ Tamtéž str. 111

¹¹¹ METZ, Christian. *Imaginární signifikant : psychoanalýza a film*. 1. vyd. Praha : Český filmový ústav, 1991. 307 s. ISBN 80-7004-064-5.

odpovídá prázdnému prostoru nebo hvězdičce na vytištěné stránce.¹¹² K tomu v současné filmové naraci nedochází. Shrnutí děje na filmovém plátně probíhá rychleji i díky technice. Režiséři tak přistupují k „montážním sekvencím“, v nich probíhá děj pomocí rychlého sledu událostí často podkreslené hudebním doprovodem.

„Stejně jako je dimenzí událostí příběhu čas, dimenzí jeho existence je prostor. A protože rozlišujeme mezi časem příběhu a časem diskursu, musíme také rozlišovat mezi prostorem příběhu a prostorem diskursu. Tento rozdíl se nejzřetelněji projevuje ve vizuálních narativech. Ve filmu je explicitním prostorem příběhu výsek světla aktuálně ukázaný na plátně; implikovaným prostorem příběhu je všechno, co sice nevidíme my, co však vidí postavy, anebo to, co pouze slyšíme nebo vyvozujeme z dějových náznaků.“¹¹³ „Prostor diskursu jakožto obecnou vlastnost tak můžeme definovat jako ohnisko prostorové pozornosti.“¹¹⁴

Prostor ve filmu ukazuje parametry, jako jsou např. objekty, vztahy a rozměry takové, jaké jsou v reálném světě. Prostor je ve filmu doslovný a parametry se na plátně objeví specifikované. Literární narativ je abstraktní a k rekonstrukci jeho kategorií dochází v čtenářově mysli. Proměnlivost prostoru vytváří u filmového narativu mnohem větší možnosti a pružnost kombinací zobrazení. Filmové vyjadřování má dva simultánní kanály – vizuální a auditivní. Režisér může zobrazovat děj vizuálně objektivně nebo může zdůraznit hledisko jedné postavy. V tomto případě se používá tzv. match-cut, kterým nejprve vidíme očima postavy a následně stříhově vidíme postavu v prostoru. Pokud je příběh vnímán očima postavy jedná se o tzv. subjektivní kameru. Právě kamera dokáže velmi rychle a plynule měnit hledisko náhledu příběhu. Ve filmovém narativu neexistuje čistý popis existentů, množství a rozmanitost je nekonečná. Všechny vlastnosti objektů je možné považovat za jednotný celek, který je popřípadě rozbit pomocí zvláštních filmových operací, např. detailními záběry. „Mimetickou časovou normu, běžně se uplatňující ve filmu a v divadle, představuje scéna, v níž si čas diskursu a čas příběhu odpovídají. Tímto způsobem nakládají s časem nevyprávěné narativy. Čím víc se narativ od této normy vzdaluje, tím víc zvýrazňuje práci s časem jako určitý proces či trik a tím hlasitěji nám zní v uších vypravěčův hlas.“¹¹⁵

¹¹² CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs : narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno : Host, 2008. 326 s. Teoretická knihovna ; 21. ISBN 978-80-7294-260-2. str. 73

¹¹³ Tamtéž str. 100

¹¹⁴ Tamtéž str. 106

¹¹⁵ Tamtéž str. 235

Praktická část

V praktické části své diplomové práce bych ráda uvedla příklady jednotlivých druhů filmových adaptací, tak jak je rozděluje ve svých skriptech *Od knížky k televiznímu filmu : úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky* Pavel Aujezdský¹¹⁶. Uvádím tedy příklady adaptace věrné předloze, adaptace s tvůrčím vkladem scénáristy a také volné adaptace.

Filmové přepisy jsem vybírala nejenom na základě jejich věrnosti literární předloze, ale i pro historický kontext, tedy dobu, ve které byly natočeny. V případě *Spalovače mrtvol* došlo k filmovému zpracování následující rok po uveřejnění knižní podoby, povídka *Šakalí léta* vznikla již v roce 1986, ale na její filmovou adaptaci si diváci počkali až do roku 1993. Nejdelší časový úsek dělí Máchovu báseň *Máj* z roku 1836 a její filmové zpracování z roku 2008.¹¹⁷

Všechny texty jsou také rozdílné svou literární formou a stylem, proto je zajímavé pozorovat, jak se s jejich filmovými adaptacemi popasovali jednotliví tvůrci.

¹¹⁶ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu : úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 57 s. ISBN 978-80-86928-68-5. Str. 13

¹¹⁷ Přesný přehled literárních předloh a jejich filmových adaptací uvádím níže:
Spalovač mrtvol – 1967 (kniha) / 1968 (film)
Šakalí léta – 1986 (kniha) / 1993 (film)
Máj – 1836 (kniha) / 2008 (film)

1. Spalovač mrtvol – adaptace věrná předloze

Největší lstí ďábla je, když sám o sobě prohlašuje, že není.

(Giovanni Papini, L. Fuks: Spalovač mrtvol, motto)

1.1. Knižní předloha a děj

Ladislav Fuks pochází z Prahy, kde se roku 1923 narodil do rodiny policejního úředníka. Jedná se o jednu z nejvýraznějších osob české literatury, výrazným motivem v jeho próze je schopnost vidět skryté stránky lidské psychiky. Prózy jsou plné představivosti a obraznosti, někdy se tak můžeme setkat s termínem magický realismus.¹¹⁸ Všechny prózy jsou vnitřně provázané, mají svou logiku a i zdánlivě nespojitelné detaily na konci vytváří mozaiku přesně podle autorova záměru. Například v novele *Spalovač mrtvol* je pouťová divadelní atrakce předobrazem skutečných činů hlavní postavy. Za války byl totálně nasazen a po jejím skončení vystudoval Filozofickou fakultu Karlovy univerzity. Pracoval ve Státní památkové správě, ale později se stal spisovatelem z povolání. Jeho prvotina *Pan Theodor Mundstock* mu přinesla obrovský úspěch a Fuks se díky překladům do jiných jazyků stal mezinárodně známým spisovatelem. Dalšími významnými díly, kterými se Fuks zapsal navždy do české literatury, jsou například *Myši Natálie Mooshabrové*, *Variace na temnou strunu* nebo detektivní příběh *Příběh kriminálního rady*. Poslední Fuksovou knihou je rozsáhlý román *Vévodkyně a kuchařka* odehrávající se na vídeňském dvoře před nástupem etapy habsburské monarchie.

Jeho novela *Spalovač mrtvol* pak dotváří autorovu snahu o zachycení lidské psychiky a jejích zvláštností. Hlavní postavy jeho děl jsou postavy trpící nějakou psychickou poruchou nebo jsou svým způsobem deformovaní v sociálních oblastech. Celý půdorys románu stojí na konfrontaci bezbranného lidského charakteru se zlem a násilím, které je přítomno kolem něj. Pravděpodobně i díky jeho válečným zkušenostem se v knihách

¹¹⁸ Magický realismus se objevuje ve druhé polovině dvacátého století. V dílech tohoto literárního stylu se prolínají prvky skutečného reálného světa a snových iluzivních prvků. Magický realismus je prvotně spojován s latinskoamerickými spisovateli ovlivněnými mystičností jejich kultury. V magickém realismu se začaly objevovat prvky nastupujícího vlivu postmodernismu. Někteří teoretikové ho naopak za předzvěst postmodernismu nepovažují. (in: PROKOP, Vladimír. *Přehled světové literatury 20. století (pro výuku literatury na středních školách)*. Sokolov : O.K. - Soft, 2001. 68 s. str. 44)

setkáme s vědomím hrozícího nebezpečí, strachem nebo úzkostí. Ruku v ruce s válečnou tematikou jde i tematika židovství.

Spalovač mrtvol (1967) je psychologický horor o přeměně obyčejného člověka na chladnokrevného vraha. Dílo má velmi propracovanou strukturu. Hlavní postavou je Karel Kopfrkingl, který pracuje v pražském krematoriu. Se svojí rodinou má hezký, i když poněkud zvláštní vztah. Jeho chování je distingované a je zapřísáhlým abstinentem a nekuřákem, své přesvědčení demonstruje při každé příležitosti. Stejně tak jako jeho kladný vztah ke kultuře a umění, převážně malířství a hudbě. Vše ve svém okolí nazývá zvláštními exotickými jmény a tak své ženě Marii říká Lakmé, sám si nechává říkat Roman. Sám o sobě tvrdí, že je neskutečným romantikem. Manželé mají společně dvě děti Zinu a Milivoje. Svou práci vidí jako boží poslání a spalování nebožtíků pro něj pouze urychluje biblické úsloví „popel popelu a prach prachu“. Budovu krematoria tak oslavně nazývá Chrámem smrti.

Psychologická proměna postavy začíná s nástupem nacismu v Evropě, kdy odhaluje, že i on má trochu německé krve. Vše je umocněno jeho nacistickým přítelem Willim Reinkem a okolní fašistickou propagandou. Díky němu se mění, začíná dokonce udávat své kolegy, a když má možnost postoupit ve své kariéře, neváhá a bez skrupulí obětuje své nejbližší. Kvůli židovskému původu vraždí svou manželku a i svého syna. V přestrojení za žebráka postává v okolí synagogy v podvečer slavnosti židovského Pohřebního bratrstva a poté, co je zřízen Protektorát, si udáním zajišťuje vstup do nacistického Casina. Po celou dobu si čte ve své oblíbené knize o Tibetu a své zločiny omlouvá jako pomoc nešťastným lidem nechápajícím nutné vyšší zájmy a cíle nově vznikajícího světa. Kniha o Tibetu je spojující linkou celého příběhu, pan Kopfrkingl ji považuje nejprve za hezké čtení a později právě s její pomocí omlouvá své chování. Když se snaží zabít i svou dceru, objevuje se na scéně jeho schizofrenní dvojník, tibetský vyslanec. Ten mu přináší poselství o jeho vyvolení a nástupu na tibetský trůn. Poté se objevují „andělé“, kteří odvádějí pana Kopfrkingla do sanitky. V tuto chvíli už je válka je u konce a při jízdě sanitkou pan Kopfrkingl sleduje lidi vracející se z koncentračních táborů; i přesto stále dál věří ve svou jedinečnost a boží osvětlení.

Postavy příběhu vytvářejí velmi zvláštní společenství lidí, jejich charakteristiky jsou velmi jednoduché, dalo by se říct, že i schematizované. Určitým schématem se vyznačují i jména vedlejších postav zaměstnanců krematoria: pracuje zde uklízečka Lišková, vrátní Vrána a Fenek nebo zaměstnanci Beran a Zajíc. Tím je podhaleno Kopfrkinglovo smýšlení o lidech a zvířatech jako rovnocenných bytostech. Další

skupinou jsou jména evokující hudební skladatele, například Dvořák, Strauss nebo Wagner.

Příběh je vyprávěn v er-formě a je plný symboliky a metaforičnosti. Mystifikace dílu dodává nádech tajemna a fantastičnosti. Hranice mezi realitou a fikcí je rozmazána a není snadné ji určit. Hlavní postava je v příběhu dominantní, ale sama o sobě nemá svůj vlastní názor, spíše je ovlivňována frázemi a chováním svého okolí. Některé fráze, věty a sousloví jsou v průběhu knihy opakovány několikrát při různých příležitostech, stejně tak jako opakující se motivy, např. růžolící dívka v černých šatech nebo postava ženy v klobouku s pérem. Rozdíl mezi postavou vypravěče a Kopfrkingla je v některých případech těžko rozpoznatelný, vypravěč je pouze zaznamenatelem skutečností, které žádným způsobem neinterpretuje ani nehodnotí. Kopfrkinglovo chování a jeho motivace některých činů tedy zůstávají tajemstvím. Jazyk v knize je spisovný, a to i v obyčejných promluvách a dialozích postav. Objevuje se ale i hovorová čeština. Postavy používající spisovný jazyk v některých pasážích působí značně uměle a ztrácí se i jejich životnost. Rozpor ve vnějším chování hlavní postavy a jejího vnitřního prožívání je naznačen i slovníkem, který hlavní postava používá. Své okolí nazývá vznešenými a líbivými jmény, například nebeská, něžná nebo čarokrásná. Tak jak dochází v průběhu děje k proměnám postavy blíže k šílenství, dostávají tato přívlastka podtón určité morbidity.

1.2. Filmová adaptace a její porovnání s literárním textem

Snímek *Spalovač mrtvol* natočil roku 1968 Juraj Herz podle stejnojmenné novely Ladislava Fukse. Zvláštností snímku dotvářející unikátní atmosféru je jeho černobílé provedení. Autor knižní předlohy spolupracoval s režisérem i na scénáři filmové adaptace a s konečnou filmovou verzí byl velmi spokojen. Snímek byl ihned po své premiéře uložen do trezoru a byl znovu uveden až po sametové revoluci v roce 1990. Režisér Herz ke zpracování látky přistupoval v duchu expresionismu a snímek se tak řadí do tzv. české filmové nové vlny. Snímek byl rovněž nominován na Oscara v kategorii nejlepší cizojazyčný film, ale svou nominaci neproměnil. Podle filmových kritiků i diváků se snímek řadí k nejlepším českým filmům.

Do hlavní role Karla Kopfrkingla byl obsazen Rudolf Hrušínský st. a do postavy jeho ženy Lakmé Vlasta Chramostová. Rudolf Hrušínský svou roli zvládnul bravurně, jeho

Karel Kopfrkingl vytváří v divákovi od prvních okamžiků pocity nervozity. Neustálé morbidní narážky pak dávají tušit, že jeho psychický stav není úplně normální a jeho práce ho poznamenala i v osobním životě. Při jakékoli činnosti nebo okolnostech zmiňuje smrt, umírání nebo jeho uctívání Chrám smrti. Zvráceným může být fakt upravování mrtvol vlastním hřebenem nebo jeho ruce automaticky držící členy své rodiny zezadu za krk. U manželky to může evokovat její budoucí smrt oběšením.

Další postavy příběhu ztvárnili Jana Stehnová, Miloš Vognič, Zora Božinová a Ilja Prachař. Počet herců ve filmu je omezen, stejní herci se objevují v průběhu děje v různých rolích. A tak Vlasta Chramostová hraje postavu Lakmé, ale i prostitutky Dagmar. Tento filmařský záměr v divákovi vzbuzuje pocity úzkosti a bizarnosti. Atmosféra je vystavěna také na velmi detailních záběrech, které doplňují záběry shlížení ze shora dolů, evokující úctu tibetského vyslance k vyvolenému panu Kopfrkinglovi. Velmi zvláště působí i scéna spouštění katafalku, z které má divák pocit, že on sám je na katafalku spouštěn do podzemí krematoria. Ve filmu bylo také použito do té doby u nás neznámého stylu snímání obrazu, tzv. rybího oka, který je patný na začátku filmu před úvodními titulky. V celém filmu se opakují stejné motivy jako v knize – setkáváme se s různolící dívkou z rámařství nebo s bláznivou paní s pérem na klobouku. Hrůzu vyvolávají i občasné náznaky budoucích činů hlavní postavy, například tyč v krematoriu, která se bude možná někdy hodit, je poté vražedným nástrojem.

Snímek začíná promluvou pana Kopfrkingla na slavnosti, jeho promluvy s ostatními postavami se v průběhu děje několikrát opakují, stejně tak jeho vnitřní monology. Některé promluvy se v rámci příběhu objevují na jiných místech než v knižní předloze. Kopfrkingl je i ve filmové adaptaci jakousi „houbou“ nasávající fráze od ostatních lidí a jeho monology obsahují názory spíše ostatních lidí než jeho vlastní. Děj filmové adaptace je prakticky stejný jako jeho knižní předloha. Návaznosti jednotlivých kapitol docílili režisér a kameraman přechodným prvkem, kterým končí jeden záběr a zároveň začíná záběr následující. Za všechny jmenuji například chryzantémy v krematoriu, které se proměňují v květinový záhon při procházce parkem. V parku také rodina navštěvuje panoptikum, které na rozdíl od knižní předlohy zobrazuje vrahy a jejich činy. I zde jsou určité alegorie budoucích činů hlavní postavy. Nejmorbidněji pak působí věta při zdobení vánočního stromečku: „Nebeská, ty jsi tak zářící! Co abych tě tak pověsil mezi ty anděly?“

Velkou roli v osobní a psychické proměně hlavního hrdiny, stejně tak jako v knize, hraje jeho přítel německý nacističtí Willi Reinke, skvěle obsazený Ilja Prachař, který Kopfrkingla silně ovlivňuje. Právě od něj Kopfrkingl dostává pokyn, aby navštívil židovskou obec a jejich slavnost Pohřebního bratrstva. Tím, že Kopfrkingl začíná udávat Židy ve svém okolí, dostává se do německého Casina, které slouží spíše jako nevěstinec s prověřenými německými blondýnkami. Kopfrkingl i předtím navštěvoval slečnu Dagmar v masérském salónu. Jeho pokrytectví se násobí neustálými kontrolami u židovského lékaře, experta na pohlavní choroby, Bettelheima, kde vždy tvrdí, že se nákazy bojí kvůli své práci v krematoriu. Po doktorovi dokonce chce zjistit, jaká je jeho krev – zda slovanská, nebo germánská. Ale podle Bettelheima v krvi není rozdíl, stejně tak jako v prachu po kremaci. I zde se objevují jednoduché narážky na budoucí události. Williho tlak na Kopfrkingla se stupňuje: upozorňuje ho například na negativní vliv Lakmé na Miliho a také na její nechuť nechat manžela vstoupit do Sudetoněmecké strany. Správný Němec musí přece přinášet oběti a v lepším světě není místo pro nečistou krev.

Kopfrkingl udává ostatní pracovníky krematoria i přítele Bettelheima pro špatný postoj k říši a stává se ředitelem. V tu chvíli začíná i Lakmé tušit, že s jejím manželem není něco v pořádku. Kopfrkingl posílá děti k tetě a chce slavnostně povečeřet se svou ženou. Přeje si, aby si Lakmé oblékla černé slavnostní šaty, poté ji na šňůře od ventilátoru v koupelně oběsí. Tehdy poprvé se mu zjevuje tibetský vyslanec a oznamuje mu jeho vyvolení. Fanatičnost hlavního hrdiny se začíná stupňovat, jeho projev na pohřbu manželky se podobá Hitlerovým projevům.

Protože je syn z jedné čtvrtiny Žid, bere ho Kopfrkingl s sebou do krematoria, kde ho zabíjí v textu několikrát zmíněnou kovovou tyčí. Syna potom dává do rakve se stoprocentním Němcem, v popelu totiž není rozdíl. Své dceři tvrdí, že se Mili ztratil, a také ji chce vzít na procházku do krematoria. Dcera ale začíná tušit otcovo narůstající šílenství. Když se jí pokouší zabít, Zina svému otci utíká a v tu chvíli se opět objevuje tibetský vyslanec. V závěru pan Kopfrkingl odjíždí vykonávat práci pro spasení celého lidstva – stavět pece pro co nejvíc lidí. Tím chce osvobodit celý svět, všechny duše uvězněné ve slabých lidských tělech.

Knižní adaptace je plná narážek na Kopfrkinglův kladný vztah k hudbě a malířství. Díky filmovým prostředkům mohlo dojít ke zpracování i této roviny osobnosti hlavní postavy. Kameraman tak zabírá jednotlivé obrazy například v rámařství nebo u Kopfrkinglů doma. Zároveň si můžeme povšimnout až přehnaně vyzdobených stěn

obývacího pokoje. Jednotlivé obrazy také vytvářejí kulisy při zásadních scénách příběhu. Za všechny uvádím scénu, kdy je Kopfrkinglovi představen nápad s obrovskými pecemi. Za ním na zdi si můžeme všimnout výrazného obrazu od Hieronyma Bosche Zahrada pozemských rozkoší. Různé obrazy se pak objevují v rámci celého snímku.

Pokud porovnáme knižní a filmovou verzi, jedná se o věrnou adaptaci lišící se pouze drobnostmi a přidáním některých scén oproti původní knižní předloze. Jedná se například o scénu v masérském salonu. Scénárista také volně pracoval s pořadím jednotlivých kapitol. Drobným rozdílem je jméno vedlejší postavy Zinina přítele, ve filmu je to Kája v knize Míla. Větší změnou oproti knižní předloze prošlo Kopfrkinglovo slídění u židovské synagogy. V knize pouze postává u vchodu jako žebrák, ve filmu se dostává na pozvání doktora Bettelheima dovnitř a naslouchá.

Velké změny doznal závěr a konečné vyústění celého příběhu. V obou verzích Kopfrkingl nestíhá zabít svou dceru Zinu, i když to má již v mysli naplánováno. Ve filmu ji zve na prohlídku krematoria, kde se jí chce zbavit stejnou cestou jako svého syna. Dcera utíká a pro Kopfrkingla si přijíždějí nacističtí pohlaváři, kteří uklidňují Kopfrkingla slovy: „Nebojte, my už se o ni postaráme.“ Konec je tak otevřený a spíše vyznívá ve prospěch zla. Tomu napovídají i narážky na práci, se kterou jim hlavní postava musí pomoci. S největší pravděpodobností jsou touto prací míněny pece v koncentračních táborech.

V knize si pro Kopfrkingla přímo do bytu přijdou jacísi andělé a v bílém autě s červeným křížem a německou poznávací značkou ho odvázejí pryč. S největší pravděpodobností je odvážen do blázince. V dovětku příběhu pak Kopfrkingl vidí z okna vlaku vyhublé Židy vracející se z koncentračních táborů a je stále přesvědčen o svém vyvolení a spáse zmatených lidských duší. V knize je tak naznačen pro svět mnohem šťastnější konec.

V obou případech se objevuje stejná myšlenka nadčasového boje dobra se zlem. Kniha i film jsou originálně pojaté a jeho filmová adaptace je velmi zdařilá a odpovídá ve značné míře své knižní předloze.

2. Šakalí léta – adaptace s tvůrčím vkladem scénáristy

Říkali jsme mu Bejby... Bejby byl idol, byl postrach a miláček zároveň.
Byl to psanec a dobrodruh, a lidi jako já ho prostě museli přijmout za vzor.

(P. Šabach: Šakalí léta)

2.1. Knižní předloha a děj

Autor humoristických próz Petr Šabach se narodil roku 1951 v Praze, jeho otec byl důstojníkem Československé lidové armády a Šabach s ním kvůli tomu nikdy dobře nevycházel. Po problémech, které mu přinesl jeho svévolně prodloužený pobyt ve Velké Británii, odmaturoval na knihovnické škole a dálkově vystudoval teorii kultury. Před svým vstupem do literatury pracoval na nejrůznějších pozicích například jako noční hlídač. Do literárního podvědomí se dostal v devadesátých letech a hned jeho debutová povídková sbírka *Jak potopit Austrálii* (1986) mu přinesla velkou oblibu u čtenářů. Již u ní se objevily hlavní rysy jeho osobitého literárního stylu. Šabach je ve svých dílech zaujatý všedností obyčejného života, jeho díla jsou nostalgicky laděná a inklinuje k autobiografii a osobitému vypravěči. Právě povídka *Šakalí léta*, která vyšla poprvé ve sbírce *Jak potopit Austrálii*, přináší atmosféru padesátých let a počátku šedesátých let na pražském předměstí v Dejvicích. Hlavním motivem je dospívání a konfrontace ideálů a tužeb se společností a autoritou, zde personifikované v osobě otce komunisty. Šabach poté vydal sbírku *Hovno hoří*, která byla taktéž zfilmována pod názvem *Pelíšky*. Dalším typickým rysem Šabachových próz je hovorovost, která se objevuje také v povídce *Šakalí léta*. Šabach používá hovorovou češtinu a tím přibližuje a zlidšťuje své vyprávění. Mezi další Šabachova díla se řadí prózy *Babičky*, *Opilé banány*, *Občanský průkaz* (v roce 2010 taktéž zfilmováno) nebo *Máslem dolů*.

Právě díky filmové verzi *Šakalích let* se Petr Šabach stal oblíbeným autorem mezi mladými čtenáři. Šabach v *Šakalích letech* zachycuje život mladé generace svým osobitým způsobem, vše, co má nějaký význam, je sdělováno akcí a jednáním. Velký prostor v díle dostávají také dialogy a hlavně humor. Do životů hlavních hrdinů zasáhne nástup nového hudebního stylu rock 'n' rollu a příchod nového kluka Bejbyho. Bejby se stává idolem celé party, imponuje jim tím, jak se obléká, a především tím, že má holku. Chlapci se mu chtějí vyrovnat, ale jejich nadšení nesdílí jejich rodiče. Ti jsou jeho

chováním a vizáží spíše zděšení. Když Bejbyho babička onemocní a musí být umístěna do ústavu, Bejby odchází stejně tak rychle jako přišel. V průběhu vyprávění řeší kluci problémy spojené s jejich dospíváním a získávají první zkušenosti s opačným pohlavím.

Celý příběh je vyprávěn chronologicky, jedná se spíše o řadu příběhů seřazených volně za sebou a celý příběh působí dojmem bezdějovosti. Děj je rámován příchodem a odchodem idola Bejbyho a je spíše snahou o zachycení nálad, které v té době autor zažíval a okolního prostředí. Povídka zároveň obsahuje mnoho různých historek a krátkých příběhů, které chlupci zažívali za Bejbyho přítomnosti v Dejvicích. Příběh je vyprávěn v ich-formě a jedná se o autobiografické zážitky samotného autora. Po formální stránce je celá povídka krátkým textem rozděleným na osm nečíslovaných částí, hojnou měrou se zde objevuje přímá řeč. Stejně tak se nedozvíme ani jméno hlavního hrdiny, který je vypravěčem příběhu, pravděpodobně se jedná o samotného autora v klukovských letech. Známe pouze jméno jeho kamaráda Kšandy. Na konci příběhu reflektuje vypravěč své chování a uvědomuje si, že se blíží část jeho dospívání. Hlavní postava vypráví a zároveň prožívá, má dvě zobrazení – prožívající a vyprávěcí. Prožívající vypravěč nám osvětluje vnitřní svět myšlení a pocitů vlastního hrdiny, v některých pasážích, kdy vypravěč hodnotí dobu dávno minulou, se objevuje poloha vyprávěcí. Vypravěč je hlavním hrdinou příběhu, ale své chování hodnotí i zpětně.

2.2. Filmová adaptace a její porovnání s literárním textem

Roku 1993 se režisér Jan Hřebejk rozhodl natočit film na motivy Šabachovy povídky z knihy *Jak potopit Austrálii* a vznikly *Šakalí léta*. Filmová adaptace je stejně tak jako její literární předloha mozaikou jednotlivých příběhů, které spojují hlavní postavy příběhu. Na scénáři se podílela autorská dvojice Jan Hřebejk a Petr Jarchovský, do scénáře svou měrou zasahoval i autor knižní předlohy. A tak z téměř dvacetistránkové povídky vznikl celovečerní muzikál, který stojí na tanečních číslech a hudbě Ivana Hlase. Hudba dotváří atmosféru celého snímku a přibližuje tehdejší dobu, v průběhu písni se dále rozvíjí vyprávěný příběh. V hlavních rolích se představili Jakub Špalek jako Eda Drábek, Martin Dejdar jako Bejby, Josef Abrahám jako příslušník SNB Prokop a hlavní chlapeckou postavu Kšandy ztvárnil Jan Semotán. Do roli Bejbiny chtěl Hřebejk původně obsadit Annu Geislerovou, roli nakonec získala Sylva Tománková. Film *Šakalí léta* byl diváky přijat s nadšením a získal i čtyři ceny Českého lva – za

nejlepší film, nejlepší režii, nejlepší hudbu a mužský herecký výkon pro Josefa Abrháma.

Filmový příběh se odehrává roku 1959 v okolí dejvického hotelu Internacional, kde se stejně tak jako v knižní předloze scházejí kluci, celý prostor je nazýván Cizinou. V průběhu celého děje dochází ke konfrontacím dvou part kluků z Dejvic a ze Suchdola, tzv. Suchdoláků. Oproti knižní předloze jsou postavy chlapců o trochu starší. Novou postavou je pak číšník Eda Drábek a hlavní chlapeckou postavou, kolem které se celý příběh odehrává, je postava Kšandy. Kšandův otec je příslušníkem Sboru národní bezpečnosti (SNB) a před lety při nehodě přišel o chuť. Sestra Alena dostává v průběhu příběhu přezdívku Bejbina a udržuje romantický vztah právě s Edou, zároveň ji otec bere jako sobě rovnou a radí se s ní v základních otázkách výchovy Kšandy. Celou rodinu doplňuje stará senilní teta a osoba Bejbyho, vlastním jménem Pavla Juříčky, který je tetiným synovcem. Bejby je stejně tak jako v povídce okamžitě středem pozornosti, seznámí se s chlapeckou partou a poprvé jim představuje rock 'n' roll. Otec Prokop je postavou Bejbyho zděšen a uvědomuje si, že on jako příslušník policie může mít díky pobytu problémového mladíka problém. Snaží se svému synovi vysvětlit, že obdiv k Bejbymu, „dítěti“, jak ho nazývá, je nepatřičný. Bejby se seznamuje se zpěvačkou Miladou, manželkou příslušníka Státní bezpečnosti, a vzápětí je Sucholáky zmlácen kvůli desce s rock 'n' rollem. Milada je zobrazena jako panička z lepší rodiny, žije v luxusní vile získané z konfiskátu, a navíc je její manžel je vysoce postaveným komunistou.

Dějová linka Edy a Aleny pokračuje zasnubní hostinou, na kterou Alena nepřijde kvůli návštěvě tety v nemocnici, a tak Eda stráví noc u Milady. Mezitím je u Prokopů návštěva vysoce postavených komunistických pohlavárů. Kšanda, domnívaje se, že pivo, které předtím vypil, nese pouze nemocnému otci, do džbánu namočí. Návštěva záměnu okamžitě odhaluje a Prokop musí celou situaci vysvětlit. Celá parta společně vyráží na tancovačku a po cestě zpátky se vybourají. Zvláště tyto scény stojí na tanečních výkonech a hudebním podkresu. I vztah Edy a Aleny je rámován milostným duetem. Eda je celou situací zklamaný a přenechává Alenu Bejbymu. Ten na rozloučenou chce, aby kluky z party naučila líbat. Naštvaný Eda si vymýšlí lež o údajném Miladině těhotenství s Bejbym. Ta se šíří celým okolím. Situace vyvrcholí, když k Prokopům vtrhne Miladin manžel Přemek. Při potyčce mezi Prokopem a Přemkem se Prokopovi zázračně vrací chuť. Přitom se Prokop zastává Bejbyho i proti svému nadřízenému. Zde se autoři nenápadně zmínili o vlivu komunistické moci

v tehdejší době na možnosti studia nevhodných osob. Bejby musí odejít, protože jeho osoba začíná být „nebezpečnou“ i pro život celé rodiny. Proti režimu se bouří i Eda a v závěru filmu vtrhne na slavnostní večeři do hotelu. Tady přichází asi nejslavnější píseň z filmu Na kolena.

Některé krátké příběhy jsou ve filmu stejné jako v knize. Například Kšandovo nenáviděné stříhání u holiče nebo Bejbyho poslední přání. Historický koncept příběhu je završen letem vesmírné rakety, na jejíž palubě je první živý tvor, pes Lajka.

Celý příběh je vypravován z pohledu Kšandy, který se tak posunul do pozice vypravěče příběhu. Hřebejk s Jarchovským Šabachovu povídku upravili v rámci lepší návaznosti a propojenosti příběhu. V knižní předloze je Bejby neznámý kluk z ulice, ve filmové verzi se jedná o příbuzného Kšandovy rodiny. A stejnou proměnou prošla i hlavní dívčí postava Bejbiny, která napomohla lepšímu propojení příběhu s novou postavou číšníka Edy. Tím oba scenáristé vytvořili kvalitní dějovou linku linoucí se celým příběhem.

Podoba filmového muzikálu byla v tehdejší době novým žánrem a snímek se tak stal nejúspěšnějším snímkem roku 1993 mezi mládeží i mnohými dospělými. Filmová adaptace slouží spíše k nahlédnutí do doby padesátých let a nástupu rock 'n' rollu v tehdejším Československu.

3. Máj – volná adaptace

Dalekát' cesta má!
marné volání!!!

(K. H. Mácha: Máj, motto)

3.1. Knižní předloha a děj

Karel Hynek Mácha je považován za spisovatele, který svůj životní osud, nesoucí rysy romantických epických i poetických linií, přenesl i do svého literárního díla. Mácha pocházel z chudé pražské rodiny, vystudoval filozofii a stal se advokátním praktikantem v Litoměřicích. Díky svému přirozenému inklinování k romantismu podnikal dlouhé pěší výlety na nejrůznější hrady a také do krajiny kolem Bezdězu. S psaním začal už na gymnáziu a velmi často se zúčastňoval českých vlasteneckých diskuzí, ale i přesto psal svá díla německy. Se svou nastávající manželkou Eleonorou Šonkovou měl syna, ale těsně před plánovanou svatbou zemřel ve dvaceti šesti letech na cholera.

Ve své nejslavnější skladbě *Máj* se inspiroval romantickými evropskými díly, která hojně četl a vypisoval si z nich poznámky. Z nich víme, že četl například Byrona, Scotta nebo Goetha.

Při vyslovení Máchova jména se ve většině případů vybaví lyrickoepická skladba *Máj*, ten je také jedinou knihou, která vyšla za autorova života.¹¹⁹ Mezi další známá díla patří povídka *Marinka, Pout' krkonošská, Kat* (první díl zamýšlené tetralogie *Křivoklad*) a román *Cikáni*. Mácha je považován za zakladatele moderní české poezie.

Skladba *Máj* byla poprvé vydána roku 1836, s prací na jejím textu začal Mácha pravděpodobně již o rok dříve. Celou skladbu Mácha věnoval svému mecenáši a pražskému měšťanu Hynku Kommovi. *Máj* je komponován jako hudební skladba se čtyřmi zpěvy a dvěma intermezzy, v úvodu se nachází ještě věnování, tzv. dedikace. Pro své dílo se Mácha inspiroval v oblíbené krajině kolem Bezdězu, kam zasadil děj básně. Samotný příběh má i svůj historický základ, který Mácha romanticky upravil. Ve své

¹¹⁹ S tímto tvrzením se setkáme například ve *Školním slovníku českých spisovatelů* (DOLEJŠÍ, Pavel. *Školní slovník českých spisovatelů : 331 českých spisovatelů od počátku písemnictví do současnosti*. 6., aktualiz. vyd. Humpolec : Pavel Dolejší, 2005. 287 s. ISBN 80-86480-58-5. str. 158), kde se přesně dočteme: „Máchovo dílo se zachovalo jen částečně. Jeho některé lyrické básně a prózy byly uveřejněny časopisecky (Květy, Jindy a nyní, Krok), knižně vyšel (vlastním nákladem) jen Máj. Ostatní práce se zachovaly v rukopisech nebo opisech.“

době nebyl *Máj* příznivě přijat kritikou, pro řadu jeho současníků nebyl tou pravou oslavou národního hrdinství, byl v rozporu s dobovým ideálem a Máchovi bylo vytýkáno i neumělé zacházení s českým jazykem.

Mladík Vilém, který byl vyhnán otcem z domova a stal se loupežníkem, se dozvídá, že jeho milá Jarmila byla svedena v době ještě před jejich seznámením. Rozhoduje se křivdu pomstít a zabíjí Jarmilina svůdce, jenž je zároveň i Vilémovým otcem. Vilém ho nepoznává, stává se tak otcovrahem a je odsouzen k trestu smrti. Jarmila dobrovolně končí svůj život skokem do jezera.

V díle převažují lyrické a reflexivní pasáže, a to hlavně citové reflexe a přírodní líčení, ve kterých autor oslavuje krásy májové přírody. Ta je necitlivá k Vilémovu příběhu, který vytváří epickou rovinu textu. V některých pasážích je epická rovina pouze naznačena. Reflexivní rovina v textu těží z Vilémových pocitů životního ztroskotání a absence víry v posmrtný život. V básni hrdinové touží po životním naplnění a lásce, dochází však ke zklamání a jejich osudy končí tragicky. Autor v duchu romantismu uvažuje o osudovosti lidského údělu, o základních otázkách lidské existence a o pomíjivosti a proměnlivosti času. Mácha dokázal pozvednout soudobou češtinu a vytvořit dílo plné metafor a v té době neobvyklých slovních spojení, jako jsou oxymóra a veršové úseky plné zvukomalby. Mácha vystavěl báseň jako celek, skládající se z jednotlivých obrazů, slov a veršů. V textu se objevuje i přímá řeč.

Postava vypravěče je obsažena v Hynkovi, samotném autorovi vyprávějším příběh. Vyprávění je vedeno ve třetí osobě, tzv. er-formě, ale v posledním čtvrtém zpěvu dochází k přechodu do ich-formy, vyprávění v první osobě. Mácha se tak ztotožňuje s myšlením hlavního hrdiny, splývá s jeho postavou a srovnává se s ním ve svém životě a zkušenostech. V posledním verši klade své jméno na první místo před oslovení dvou protagonistů příběhu Viléma a Jarmily.

3.2. Filmová adaptace a její porovnání s literárním textem

Filmovou verzi *Máje* natočil v roce 2008 český režisér a kameraman F. A. (František Antonín) Brabec. Společně se scenáristkou Ivanou Novákovou v něm zpracovali klasický příběh ze stejnojmenné Máchovy básně, a pokusili se tak vystavět obrazovou báseň zaznamenávající pocity a prožitky hrdinů, ale i čtenářů. Podstatnou roli ve filmu hraje hudební složka kapely Support Lesbiens. Do hlavních rolí byli obsazeni Matěj Stropnický jako Vilém, Sandra Lehnertová jako Jarmila a Juraj Kukura, který ztvárnil

postavu Vilémova otce mlynáře Schiffnera. Jeho jméno i jména ostatních postav si režisér Brabec vypůjčil z historického příběhu, kterým se Mácha pro *Máj* inspiroval.¹²⁰ V ději se setkáváme i s dalšími postavami, které v původním literárním textu chybějí. Jedná se například o Jarmilinu matku Tietzeovou v podání Niny Divíškové nebo okrajové postavy Hindla (Bronislav Poloczek) a Kampa (Jan Přeučil). Zvláštní postavení v příběhu mají další dvě nově vytvořené postavy kněze (Vladimír Javorský) a kata (Jan Tříška).

Právě postava kata je ve filmové interpretaci vypravěčem příběhu, je svědkem a samotným aktérem, který byl Vilémovu životnímu osudu a popravě přítomen. Původní postava samotného autora jako vypravěče je ve filmové adaptaci odstraněna a nahrazena právě katem. Ten se po sedmi letech vrací na místo Vilémovy popravky a vypráví jeho příběh. Začíná recitací veršů ze čtvrtého zpěvu a recitace dalších veršů se postupně objevuje v celém díle, ale povětšinou neodpovídají původnímu literárnímu umístění. Postava kata je taktéž tou, která se ptá po otázkách viny a nutnosti Vilémovy popravky. Kat Vilémovi, jenž Jarmile přísahá věčnou lásku, zároveň připomíná, že jedinou věčností je smrt.

Brabec kvůli zvýraznění epických linií díla originálně pojal i motiv svedené Jarmily. V Máchově textu se o Jarmilině svedení Vilémovým otcem dozvídáme pouze útržkovitě, filmová podoba tomuto tématu věnuje mnohem více prostoru. Jarmilina postava, ač za celý snímek nepromluví, je zde zobrazena jako koketní dívka udržující milostný poměr s Vilémovým otcem. O jejich poměru ví jak farář, tak Jarmilina matka, která dokonce domlouvá Jarmilin odchod do mlýna. Zároveň jsou si všichni vědomi rodinného vztahu mezi Vilémem a mlynářem, a Schiffner dokonce o Vilémově vyhnání s Jarmilou rozmlouvá a vysvětluje jí své rozhodnutí tím, že pro něj syn nebyl dobrým nástupcem. Vilémova otcovražda v tomto světle vyznívá úplně jinak než v Máchově textu. Tam je Vilémovi jeho otec neznámý, naopak ve filmové podobě se několikrát setkávají tváří v tvář. Nedochozí tak k jednoznačnému odsouzení společnosti a rozložení viny mezi několik viníků, jako je tomu v literární předloze. Hlavním nedostatkem, který bývá filmové adaptaci často vytýkán, je právě absence otázek po osobní a kolektivní vině nebo tragickém osudu jednotlivých postav.

¹²⁰ Více o pověsti, která Karla Hynka Máchu inspirovala pro práci na textu *Máje*, se nachází na webových stránkách České televize věnovaných filmové adaptaci *Máje*:

Historie Máje: Máj. *Česká televize* [online]. 2008 [cit. 2013-04-04]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10134575629-maj/20751212022/2485-historie-maje/>

V adaptaci si je Vilém naprosto jistý, že se jedná o jeho otce, a chladnokrevně ho při milostných hrátkách s Jarmilou zabíjí. Vilém je hnát touhou se pomstít jak za vyhnání z domova, tak za svedení Jarmily. Otázkou zůstává, zda Vilém věděl o milostném vztahu mezi svým otcem a Jarmilou.

Máchovu možná nejdůležitější otázku viny řeší Brabec po svém. Vínou naopak obtěžkává Jarmilu, která i přesto, že znala celou situaci, udržovala nadále milostný poměr jak s otcem, tak se synem. Vilémova snaha, aby přísahala na jejich lásku, je také zbytečná, protože přísahal za ni, a tak je Jarmilina postava částečně zbavena viny. Obžaloby společnosti se v tomto případě nedočkáme vůbec. Díky tomu, že Vilém páchá úmyslnou vraždu na svém otci, se z příběhu stává klasický milostný trojúhelník mezi Vilémem, Jarmilou a mlynářem Schiffnerem.

Změnou dějového prvku prošla i Jarmilina sebevražda. V původním textu *Máje* Jarmila umírá na konci prvního verše, naopak ve filmu je svědkem Vilémovy popravy a následně končí svůj život v jezeře. Obě intermezza jsou ve filmové adaptaci zobrazena jako reje duchů kolem popraviště. Připravují se na Vilémovu popravu a očekávají jeho příchod.

Novým a důležitým prvkem v adaptaci je motiv náboženství, vyjádřený v postavě kněze, májovou poutí nebo kázáním. To narušuje Vilémova loupežnická skupina a zde se také poprvé setkávají Jarmila a Vilém. V literárním textu není o seznámení milenecké dvojice ani zmínky, celkově se epická vrstva příběhu odehrává v minulosti.

Lyrickou rovinu příběhu, která hraje podstatnou roli v původní literární předloze, zastupují opakované letecké záběry na krajinu, vítr pohrávající si s prádlem na prádelních šňůrách nebo Jarmiliny vlající šaty. Určitou alegorií je i padající hvězda naznačující Jarmilin tragický osud.

Kladně bych u filmové adaptace *Máje* hodnotila snahu o navození májové atmosféry a zakomponování veršů do filmu. Tím by mohlo být pro diváka, který se s literární předlohou ještě nesešel, pravděpodobně žáka základní školy nižšího ročníku, lákavější si ji sám přečíst. Pro takového diváka může být film dobrým úvodem pro pochopení základního motivu a děje příběhu, i když se, jak už jsem výše uvedla, v několika zásadních otázkách liší. Jako negativum bych hodnotila přílišnou snahu o upoutání pozornosti diváka erotickou složkou filmu.

Budoucnost filmových adaptací

Filmové adaptace jsou nejenom v českém filmu velmi oblíbené. Jak už jsem uvedla výše, tvoří důležitou část kinematografie a představují literární díla v novém a často neznámém světle. Filmová adaptace je v současnosti velmi oblíbenou možností osvojení si základní představy o obsahu literárních děl. O kvalitě jednotlivých adaptací by se dalo polemizovat a i ve své práci jsem se snažila o porovnání jednotlivých typů u vybraných adaptovaných snímků.

O oblíbenosti filmových adaptací svědčí i fakt, že obsazují přední místa v žebříčku nejoblíbenějších filmů na portálu Česko-Slovenské filmové databáze. Velkou část filmových adaptací v žebříčku zastupují zahraniční snímky. Z českých zástupců mohu jmenovat např. *Pelišky*¹²¹ (adaptace několika povídek Petra Šabacha), mnou rozebíraného *Spalovače mrtvol*¹²² nebo *Vyšší princip*,¹²³ který zfilmoval v roce 1960 Jiří Krejčík podle jedné povídky z knihy *Němá barikáda* od Jana Drdy.

Budoucnost pro filmové adaptace je zdá se otevřená. V roce 2013 například je uvedeno filmové zpracování románu F. Scotta Fitzgeralda *Velký Gatsby*¹²⁴ nebo druhé pokračování trilogie *Hobit* od Johna Ronalda Reuela Tolkiena s názvem *Hobit: Šmakova dračí poušť*,¹²⁵ poslední část adaptace *Hobit: Tam a zase zpátky*¹²⁶ přijde do kin v roce 2014. Na webové stránce *Upcoming Movie Based on Books*¹²⁷ si divák může udělat obrázek o připravovaných filmových adaptacích v letošním a následujícím roce.

Adaptace českých literárních titulů se v současnosti orientují na oblíbené a prodávané spisovatele. V posledních letech tak vzniklo několik adaptací Vieweghových románů například *Účastníci zájezdu*¹²⁸ nebo *Román pro ženy*.¹²⁹

¹²¹ *Pelišky* (1999), režie Jan Hřebejk, v hlavních rolích Jiří Kodet, Emília Vášáryová, Miroslav Donutil a Simona Stašová

¹²² *Spalovač mrtvol* (1968), režie Juraj Herz, v hlavních rolích Rudolf Hrušínský, Vlasta Chramostová a Ilja Prachař

¹²³ *Vyšší princip* (1960), režie Jiří Krejčík, v hlavních rolích František Smolík, Jana Brejchová, Ivan Mistrík a Jan Šmíd

¹²⁴ *Velký Gatsby* (*The Great Gatsby*, 2013), režie Baz Luhrmann, v hlavních rolích Leonardo DiCaprio, Carey Mulligan a Tobey Maguire

¹²⁵ *Hobit: Šmakova dračí poušť* (*The Hobbit: The Desolation Of Smaug*, 2013), režie Peter Jackson, v hlavních rolích Martin Freeman, Richard Armitage, a Ian McKellen,

¹²⁶ *Hobit: Tam a zase zpátky* (*The Hobbit: There And Back Again*, 2014), režie Peter Jackson, v hlavních rolích Benedict Cumberbatch, Martin Freeman, Elijah Wood, Evangeline Lilly,

¹²⁷ Upcoming Movies Based on Books 2013, 2014. *Squidoo* [online]. 2013 [cit. 2013-04-14]. Dostupné z: <http://www.squidoo.com/upcoming-movies-based-on-books>

¹²⁸ *Účastníci zájezdu* (2006), režie Jiří Vejdělek, v hlavních rolích Anna Polívková, Eva Holubová, Bohumil Klepl a Květa Fialová

¹²⁹ *Román pro ženy* (2004), režie Filip Renč, v hlavních rolích Zuzana Kanócz, Marek Vašut a Simona Stašová

Pro regionální literaturu se v posledním týdnu také blýská na lepší časy. Českobudějovický Deník informoval dne 11. 4. 2012 na svých stránkách¹³⁰ o adaptaci nového románu o legendárním Králi Šumavy. Kniha *Návrat Krále Šumavy* Davida Jana Žáka, jihočeského spisovatele a středoškolského učitele, vyšla loni na podzim a okamžitě se dostala na první příčky v prodejnosti knižních titulů. Knihu převede do audiovizuální podoby režisér Radim Špaček jako televizní miniseriál. Režisér v článku přiznává, že pokud by knihu zpracovával jako klasický celovečerní snímek, byla by tzv. vykostěna. Proto, aby nedocházelo k vyškrtání některých podstatných scén, nebo proto, že si literární text „sám říká“ o zpracování v podstatně delším formátu, se scenáristé často uchýlovali a uchylují k adaptacím v seriálové podobě. Mezi nejnámější knihy adaptované jako televizní seriály patří například *Cirkus Humberto*¹³¹ natočený podle románu Eduarda Basse nebo *Bylo nás pět* podle Karla Poláčka.¹³²

¹³⁰ KOBLENC, Václav. Krále Šumavy jsem přečetl za čtyři dny, říká režisér Radim Špaček. [Http://ceskobudejovicky.denik.cz](http://ceskobudejovicky.denik.cz) [online]. 11.4.2013 [cit. 2013-04-14]. Dostupné z: http://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura_region/krale-sumavy-jsem-precetil-za-ctyri-dny-rika-reziser-radim-spacek-20130411.html

¹³¹ *Cirkus Humberto* (1988, 12x50 min), režie František Filip, v hlavních rolích Jaromír Hanzlík, Petr Haničinec, Martin Růžek, Jiřina Bohdalová, Radoslav Brzobohatý a další

¹³² *Bylo nás pět* (1994, 6x60 min), režie Karel Smyczek, v hlavních rolích Oldřich Navrátil, Adam Novák a Dagmar Veškrnová-Havlová a další

Závěr

Filmové adaptace jsou v současné době hojně oblíbenou formou seznámení se s literárním světem. I přesto, že se adaptace jedna od druhé odlišují, spojuje je snaha o přiblížení literatury divákům a čtenářům.

V mé diplomové práci jsem se zaměřila pouze na tři zástupce filmových adaptací českých literárních děl, ale jak už jsem uvedla výše, je jejich počet v české kultuře mnohem vyšší. Všechny mnou uvedené příklady spojuje zobrazení rozdílných negativních elementů ve společnosti napříč historickým vývojem. I když jednotlivé literární texty dělí mezi sebou několik desetiletí, tyto skutečnosti bývají přítomné v téměř každé společnosti a nelze je omezit na určitou historickou dobu. V prvním textu se jedná o zobrazení holocaustu, druhý nám představuje politickou ideologii komunismu a v posledním případě se jedná o vraždu, popřípadě o otcovraždu.

Filmová adaptace *Spalovače mrtvol* je skvostem v české kinematografii. Film i kniha zobrazují nebezpečnost totalitních a nacistických režimů a slabost lidského jedince, který se nedokázal ubránit všeobjímajícímu nátlaku okolí. I když byl autor knižní předlohy již zavedeným spisovatelem, přinesla mu novela větší zájem o jeho literární tvorbu. S postavou vypravěče nebylo v tomto případě ve filmové adaptaci výrazně manipulováno, zůstal buď v osobě hlavní postavy, nebo jako nezávislý pozorovatel.

Povídka Petra Šabacha *Šakalí léta* sice nepatří mezi nejvýznamnější díla české literatury, ale její filmová adaptace je pokládána za významný snímek počátku devadesátých let minulého století. Petr Šabach je zároveň oblíbeným českým spisovatelem a jeho knihy jsou do filmové podoby převáděny často. *Šakalí léta* patří k literatuře mapující dobu dospívání v padesátých letech a přinášejí svědectví o tehdejší době a společnosti. Autobiografický vypravěč se v tomto případě z filmové adaptace vytratil kvůli změně v postavě hlavního hrdiny. Původní bezejmenná postava vypravěče se změnila v osobu Kšandy a několika dalších postav, kterými je příběh vyprávěn. Na kvalitu adaptace ale tato změna vliv nemá, právě naopak jí tato změna prospěla.

Filmová adaptace *Máje* je oproti zmíněným dvěma titulům převodem básnického textu do audiovizuální podoby. Zpracování prózy ve filmový scénář je pravděpodobně snadnější než převést na filmové plátno báseň, zvláště pokud se jedná o lyriku jako v tomto případě. Scenáristé ale i zde svou úlohu splnili, i když může docházet k určitým polemikám, jež jsem zmínila výše. Filmová adaptace *Máje* tak divákovi představuje základní kostru příběhu a základní motivy, se kterými se čtenář v knize setkává.

Celkově zde ale došlo k největším zásahům v ději, postavách i samotném konečném vyznění příběhu. Nejvýraznější proměnou prošla osoba vypravěče právě ve filmové adaptaci *Máje*. Původní postava vypravěče se ztratila a byla nahrazena jinou – postavou Kata, který byl do příběhu přidán právě z důvodů lepších vypravěčských možností.

Literatura již od pradávna sloužila jako úschova informací a přinášela nová a zajímavá prostředí a příběhy. Pomocí literatury lidé cestovali na neznámá místa a prožívali dobrodružství se svými hrdiny. Literatura je tak neodmyslitelnou součástí našich životů. Vznik filmu přinesl možnost tyto představy a dojmy přenést a zobrazit v reálném světě na filmovém plátně. Film lidem přinášel potěšení a radost, a tak budoucí spojení filmu s literaturou bylo předpokládatelné. Film zobrazil příběhy, myšlenky, pocity a dojmy, které literatura ve svých divácích vyvolala, a pomohl tak rozšíření jejích příběhů mezi mnohem větší počet lidí. Literatura a film vytváří dvojici, která mimořádně dobře funguje.

Použitá literatura

Literární zdroje:

AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu : úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 57 s. ISBN 978-80-86928-68-5.

AUSTEN, Jane. *Pýcha a předsudek*. 2. vyd. Praha : Odeon, 1974. 318 s. Světová knihovna.

BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Společnost nevolnosti : eseje z pozdější doby*. Vyd. 1. Praha : Sociologické nakladatelství (SLON), 2007. 301 s. Knižnice sociologických aktualit ; sv. 13. ISBN 978-80-86429-80-9.

BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1968. 238 s. Filmové publikace.

ČAPEK, Karel. *Dášeňka, čili Život štěněte*. 8. vyd. Praha : Albatros, 1994. 1 sv. ISBN 80-00-00090-3.

DOLEJŠÍ, Pavel. *Školní slovník českých spisovatelů : 331 českých spisovatelů od počátků písemnictví do současnosti*. 6., aktualiz. vyd. Humpolec : Pavel Dolejší, 2005. 287 s. ISBN 80-86480-58-5.

FOGLAR, Jaroslav. *Hoši od Bobří řeky*. 17. vyd. Praha : Olympia, 2005. 194 s. Sebrané spisy ; sv. 1. ISBN 80-7033-925-X.

FRIEDMAN, Norman. *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*. In: Philip Stevick (ed.): *The Theory of the Novel*. New York : Free Press, 1967. str. 108-137

FUKS, Ladislav. *Spalovač mrtvol*. Vyd. 5., V nakl. Academia 1. Praha : Academia, 2007. 154 s. ISBN 978-80-200-1516-7.

GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda*. I, Nárýs filosofické hermeneutiky. Vyd. 1. Praha : Triáda, 2010. 415 s. Paprsek ; sv. 18. ISBN 978-80-87256-04-6.

GONČAROV, Ivan Aleksandrovič. *Oblomov*. 1. vyd. Praha : Levné knihy, 2007. 482 s. ISBN 978-80-7309-431-7.

Hledání nových cest v didaktice slohu a literární výchovy. V Českých Budějovicích : Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, 2007. 117 s. ISBN 978-80-7394-059-1.

CHALOUPKA, Otakar. *Příruční slovník české literatury : od počátků do současnosti*. Vyd. 2., V nakl. KMa 1. Praha : Levné knihy, 2007. 1116 s. ISBN 978-80-7309-463-8.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs : narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno : Host, 2008. 326 s. Teoretická knihovna ; 21. ISBN 978-80-7294-260-2.

JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception (Theory and History of Literature)*. 1 edition. Minnesota : University Of Minnesota, 1982. 264 s. ISBN 978-0816610372

JASEK, Ivan. *Postava a vypravěč v prózách Petra Šabacha* [online]. 2007 [cit. 2013-04-13]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce David Kroča. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/79655/pedf_m/>.

KARAFIÁT, Jan. *Broučci : pro malé a veliké děti*. 81. vyd., V SNDK 1. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1968.

KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Jak si navzájem lépe porozumíme : kapitoly z psychologie sociální komunikace*. 1. vyd. Praha : Svoboda, 1988. 235 s. Členská knihnice.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : kategorie narativní analýzy*. Vyd. 1. Brno : Host, 2007. 240 s. Studium ; sv. 20. ISBN 978-80-7294-215-2.

LINHART, Jiří a kol. *Slovník cizích slov pro nové století* Vyd. 1. Liberec : Dialog, 2007. 412 s. ISBN 80-7382-005-6.

MACOUREK, Miloš. *Arabela. Podle televizního seriálu vypráví Hermína Franková*. 1. vyd. (v Albatrosu). Praha : Albatros, 2004. 271 s., [24] s. obr. příl. Klub mladých čtenářů. ISBN 80-00-01377-0.

MÁCHA, Karel Hynek. *Máj*. Vyd. v tomto provedení 1. Praha : Práh, 2012. 70 s. ISBN 978-80-7252-378-8.

MATHAUSOVÁ, Milena. *12 pádů scenáristiky : scenáristický slabikář*. 1. vyd. Praha : Victoria Publishing, 1996. 161 s. ISBN 80-7187-071-4.

MAUPASSANT, Guy de. *Miláček*. Vyd. 9., V SNKL 1. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 320 s. Nesmrtelní ; sv. 25.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996, viii, 279 p. ISBN 01-987-1150-6. Dostupné z: <http://seas3.elte.hu/coursematerial/BulgozdiImola/NoveltoFilm.doc>

MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím : extenze člověka*. Vyd. 1. Praha : Odeon, 1991. 348 s. Eseje ; sv. 4. ISBN 80-207-0296-2.

MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura : výbor z díla*. Vyd. 1. Brno : JOTA, 2000. 415 s. Nové obzory. ISBN 80-7217-128-3.

MENCLOVÁ, Věra. *Slovník českých spisovatelů*. 2., přeprac. a dopl. vyd. Praha : Libri, 2005. 822 s. ISBN 80-7277-179-5.

METZ, Christian. *Imaginární signifikant : psychoanalýza a film*. 1. vyd. Praha : Český filmový ústav, 1991. 307 s. ISBN 80-7004-064-5.

NĚMCOVÁ, Božena. *Babička : obrazy venkovského života*. 7. vyd. v SPN. Praha : SPN, 1975. 253, [1] s. Mimočítanková četba. ISBN (Váz.).

NIKLESOVÁ, Eva - BÍNA, Daniel. *Mediální gramotnost a mediální výchova : studijní texty*. 1. vyd. České Budějovice : Vlastimil Johanus, 2010. 86 s. Dostupné na internetu: <http://toc.nkp.cz/NKC/201101/contents/nkc20102153998_1.pdf> ISBN 978-80-904247-6-0.

NOVÁK, Radomil. *Adaptace literárního díla a její didaktické využití*. Vyd. 1. Ostrava : Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2002. 32 s. ISBN 80-7042-221-1.

NOVOTNÝ, David Jan. *Chcete psát scénář?* 2. dopl. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2000. 174 s. Studijní texty. ISBN 80-85883-52-X.

PAULÍK, Karel. *Psychologie lidské odolnosti*. Vyd. 1. Praha : Grada, 2010. 240 s. Psyché. ISBN 978-80-247-2959-6.

PLATÓN. *Ústava*. 4., opr. vyd. Praha : OIKOYMENH, 2005. 427 s. Platónovy dialogy ; sv. 18. ISBN 80-7298-142-0.

PLEVA, Josef Věromír. *Robinson Crusoe*. 8. vyd. Praha : Albatros, 1973. 250 s. Klub mladých čtenářů.

POSPÍŠIL, Ivo. *Základní okruhy filologické a literárněvědné metodologie a teorie (elementy, materiály, úvahy, pojetí, texty)*. Trnava : Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, Filozofická fakulta, 2010. 275 s. ISBN 978-80-8105-191-3.

PROKOP, Vladimír. *Přehled české literatury 20. století pro výuku literatury na středních školách*. Sokolov : O.K. - Soft, 1998. 82 s.

PROKOP, Vladimír. *Literatura 19. a počátku 20. století : (od romantiků po buřiče) : pro výuku literatury na středních školách*. Sokolov : O.K. - Soft, 2000. 72 s.

PROKOP, Vladimír. *Přehled světové literatury 20. století (pro výuku literatury na středních školách)*. Sokolov : O.K. - Soft, 2001. 68 s.

PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Vyd. tohoto souboru 1. Jinočany : H & H, 1999. 362 s. ISBN 80-86022-16-1.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Malý princ*. 11. vyd. v Albatrosu. Praha : Albatros, 2002. 93 s. ISBN 80-00-01038-0.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, králevic dánský : tragédie v pěti jednáních*. 3. vyd. V Praze : J. Otto, 1917. 185 s.

SLANAŘ, Otakar. *Obsahy a rozbory děl k literatuře - přehledu SŠ učiva*. 1. vyd. Třebíč : Petra Velanová, 2006. 255 s. Maturita. ISBN 80-902571-7-8.

ŠABACH, Petr. *Šakalí léta*. 1. vyd. v tomto uspoř. Praha : Paseka, 1993. 241 s. ISBN 80-85192-68-3.

TOLKIEN, J. R. R. *Pán prstenů. I, Společenstvo prstenu*. Vyd. 2. Praha : Mladá fronta, 1993. 379 s. ISBN 80-204-0362-0.

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Anna Karenina*. V tomto překladu vyd. 6. Praha : Rozmluvy ; Voznice : Leda, 2008. 877 s. ISBN 978-80-7335-123-6.

Internetové zdroje:

Česko-Slovenská filmová databáze [online]. 2001-2013 [cit. 2013-04-14]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/>

Filmy podle knižní předlohy: StudioČT24. ČESKÁ TELEVIZE. *iVysílání* [online]. 28.12.2012. 2012 [cit. 2013-04-02]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10101491767-studio-ct24/212411058061228/obsah/237078-filmy-podle-knizni-predlohy/>

Fyziologie adaptací. In: *Masarykova univerzita: Přírodovědecká fakulta* [online]. Brno, 2012 [cit. 2013-04-01]. Dostupné z: http://www.sci.muni.cz/ofiz/documents/fyz_ad.pdf

Historie Máje: Máj. *Česká televize* [online]. 2008 [cit. 2013-04-04]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10134575629-maj/20751212022/2485-historie-maje/>

IMDb: Movies, TV and Celebrities [online]. 1990-2013 [cit. 2013-04-14]. Dostupné z: <http://www.imdb.com>

KOBLENC, Václav. Krále Šumavy jsem přečetl za čtyři dny, říká režisér Radim Špaček. [Http://ceskobudejovicky.denik.cz](http://ceskobudejovicky.denik.cz) [online]. 11.4.2013 [cit. 2013-04-14]. Dostupné z: http://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura_region/krale-sumavy-jsem-precetl-za-ctyri-dny-rika-reziser-radim-spacek-20130411.html

Ladislav Fuks: Spalovač mrtvol. *Bigblogger.lidovky.cz* [online]. 2008 [cit. 2013-04-13]. Dostupné z: <http://petrazajicova.bigblogger.lidovky.cz/c/44604/Ladislav-Fuks-Spalovac-mrtvol.html>

OXFORD DICTIONARIES ONLINE. *Non-reader* [online]. 2013 [cit. 2013-04-02]. Dostupné z: <http://oxforddictionaries.com/definition/english/non-reader>

Upcoming Movies Based on Books 2013, 2014. *Squidoo* [online]. 2013 [cit. 2013-04-14]. Dostupné z: <http://www.squidoo.com/upcoming-movies-based-on-books>

Poznámky

Ve své práci jsem používala internetovou filmovou databázi IMDb (Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/>) a Česko-Slovenskou filmovou databázi (CSFD, <http://www.csfd.cz/>). IMDb je považována za nejlepší a nejnavštěvovanější filmovou databázi obsahující informace k filmům, hercům, herečkám, režisérům a dalším filmovým pracovníkům. Její součástí je taktéž databáze filmových lokací, hudby nebo chyb ve filmech a samozřejmě hodnocení.

Česko-Slovenská filmová databáze je českou obdobou mezinárodní IMDb. Obsahuje základní informace, hodnocení filmů a navíc diskuzi registrovaných uživatelů.

Z těchto databází jsem čerpala veškeré informace týkající se zmíněných filmů. Pokud jsme použila jiný zdroj, jeho použití jsem označila v textu.

