

**Akademie múzických umění v Praze
Filmová a televizní fakulta**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Adaptace Joea Wrighta

Nina Djakovičová

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Přidělovaný akademický titul: Bc.A

Praha, srpen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Film and Television Faculty**

Film, Television, Photography and New Media
Screenwriting and Dramaturgy

BACHELOR'S THESIS

Joe Wright's Adaptations

Nina Djakovičová

Thesis supervisor: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Awarded academic title: Bc.A

Prague, August 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Adaptace Joea Wrighta

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Nina Djakovičová

Poděkování

Děkuji doc. PhDr. Marii Mravcové, CSc. za odborné vedení a laskavou podporu nejen během psaní bakalářské práce, ale rovněž během celého studia.

Abstrakt

Tato bakalářská práce si klade za cíl zkoumat filmové adaptace britského režiséra Joea Wrighta. Konkrétně se zaměřuje na snímky *Pýcha a Předsudek* (2005), *Pokání* (2007) a *Anna Karenina* (2012). Každému filmu je věnována samostatná kapitola, která nejprve charakterizuje jeho literární předlohu, a na základě rozhovorů režiséra s médii formuluje Wrightův adaptační záměr, se kterým do projektu vstupoval.

Tyto vstupní poznatky ohledně předlohy a režisérový ambice pro danou látku umožňují formulovat témata, jehož filmová řešení práce následně analyzuje. Témata jsou vždy důležitou součástí literární předlohy, zajímavou výzvou pro filmové médium a rovněž příležitostí pro realizaci režisérový dramaturgické i filmově-obrazové vize. Cílem práce je co nejlíže postihnout tři Wrightovy rozdílné adaptační strategie, které ve svých filmech uplatnil, rovněž jako prohloubit schopnosti uvažovat o literárních dílech v kontextu disciplíny adaptace.

Abstract

This bachelor thesis aims to elaborate on British director Joe Wright's film adaptations. Specifically, it focuses on *Pride and Prejudice* (2005), *Atonement* (2007), and *Anna Karenina* (2012). A separate chapter is dedicated to each film, which first characterizes its literary source and, based on the director's interviews with the media, articulates Wright's adaptation intent vested in the project.

These initial insights, regarding the novel and director's ambition for the source material, enable for formulations of the themes, whose cinematic solutions the thesis subsequently analyzes. These themes always are important parts of the literary subject matter, as well as an exciting challenge for the film medium and an opportunity to realize the director's dramaturgical and cinematic vision. This thesis aims to profoundly analyze Wright's three different adaptation strategies, he has employed in these films, as well as to deepen one's ability to think about literary works in the context of the discipline of adaptation.

Obsah

Úvod	1
1 Pýcha a předsudek	3
1.1 Charakteristika předlohy	3
1.2 Adaptační záměr	5
1.3 Analýza vybraných témat	6
1.3.1 Filmové ztvárnění Longbournu a Pemberley	6
1.3.2 Role přírody ve vyprávění	9
1.4 Závěr	11
2 Pokání	12
2.1 Charakteristika předlohy	12
2.2 Adaptační záměr	15
2.3 Analýza vybraných témat	16
2.3.1 Charakter jednotlivých částí románu a filmu	16
2.3.2 Metafikční postup ve vyprávění	23
2.4 Závěr	25
3 Anna Karenina	26
3.1 Charakteristika předlohy	26
3.2 Adaptační záměr	29
3.3 Analýza vybraných témat	31
3.3.1 Šlechtické versus rolnické Rusko	31
3.3.2 Společenské masky a role	33
3.4 Závěr	36
Závěr	37
Seznam použitých zdrojů	38

Úvod

„Jsem dyslektik a číst jsem pořádně začal až ve svých patnácti nebo šestnácti letech. Pak jsem přečetl Knihu smíchu a zapomnění od Milana Kundery a to mě úplně odzbrojilo. Uvědomil jsem si, že existují věci, které opravdu potřebuji znát, a pokud se na ně nezaměřím, přijdu o velkou část života. Tímto způsobem se dovzdělávám, tito spisovatelé jsou jako moji učitelé [...] Nejsem scénárista, ale adaptace mi nějakým způsobem dávají svobodu; cítím se osvobozený, když pracuji v rámci omezení. Je to vlastně paradox.“¹

Britský režisér Joe Wright svoji zálibu v adaptování nezapře. Všech svých devět celovečerních snímků natočil na základě scénářů jiných autorů a sedm z nich jsou adaptace literárních či dramatických předloh.² V této práci se budu zabývat jeho třemi filmovými adaptacemi literárních děl, a sice celovečerním debutem *Pýcha a předsudek* (2005), druhým filmem *Pokání* (2007) a pozdější *Annou Kareninou* (2012); při výběru snímků jsem zohlednila zejména význam jejich literární předlohy v kontextu světové prózy.

Každému z vybraných filmů věnuji samostatnou kapitolu, ve které nejprve postihnu literární předlohu z hlediska základních kategorií (syžet, vypravěč, žánr, postava, prostor, čas). Činím tak proto, abych co nejlépe pochopila, jaká výzva před tvůrci adaptace vlastně stála - které aspekty díla jsou filmové transformaci nakloněné a které se jí naopak ze své podstaty vzpírají; nikoliv proto, abych po adaptaci následně „vymáhala“ maximální věrnost předloze. Velký důraz kladu na respektování Wrightova adaptačního záměru, který formuluji zejména na základě režisérovy rozhovorů s médii.

Znalost literárního charakteru předlohy i režisérova záměru mi umožňuje vytyčit konkrétní témata, jejichž filmová řešení budu analyzovat. Témata byla formulována tak, aby splňovala následující tři kritéria - měla by se týkat stylu či tematického plánu literárního díla, měla by být pro filmovou adaptaci pobídkou, nikoliv evidentní překážkou, a v neposlední řadě nabízet možnost režisérův adaptační záměr realizovat. Tímto způsobem se snažím vyhnout jednak příliš obecnému hledisku, které by postihovalo každou profesní složku filmu bez konkrétního

¹ THOMPSON, Anne. Joe Wright Talks Liberating 'Anna Karenina,' from Stoppard and Knightley to Dior, Supertramp and 'The Leopard'. In: *IndieWire* [online]. [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/features/general/joe-wright-talks-liberating-anna-karenina-from-stoppard-and-knightley-to-dior-supertramp-and-the-leopard-200911/> Původní text: „I'm dyslexic, and I really didn't start reading properly until i was 15 or 16. And then I read a book called ‚*The Book of Laughter and Forgetting*‘ by Milan Kundera and instantly my brain exploded and I realized there was this stuff I really needed to know and I was missing out on a huge part of life if I didn't really attack it. So I consider it a continuation of my education and these writers are like my teachers [...] I'm not a screenwriter but somehow adaptations give me a freedom, I feel liberated when I'm working within those limitations. It's one of those paradoxes.“ Vlastní překlad autora práce.

² IMDB. Joe Wright. In: *IMDb* [online]. [cit. 2023-08-07]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0942504/>

předmětu zkoumání, jednak pouhému srovnávání románového a filmového syžetu. Při analýzách konkrétních scén se obracím k jejich románovým předobrazům, cílem však opět není zkoumání věrnosti převodu, nýbrž zjištění, zda se již v samotné literární pasáži nachází nosná pobídka (inspirace) pro filmové médium, nebo zda bylo nutné v rámci adaptační strategie hledat jiné řešení.

Prostřednictvím analýzy vybraných témat hodlám postihnout tři různorodé adaptační přístupy, které Joe Wright u jednotlivých projektů volil. Tímto způsobem chci prohloubit svoji dosavadní schopnost přemýšlet o literatuře též z hlediska již uskutečněných filmových verzí a klást si otázky adaptačních možností vzhledem k jedinečnosti každého literárního díla - schopnost, kterou pro svoji budoucí scenáristickou činnost považuji za nedocenitelnou.

1 Pýcha a předsudek

1.1 Charakteristika předlohy

První verze románu *Pýcha a předsudek* anglické spisovatelky Jane Austenové vznikla už okolo roku 1795, vydat se však podařilo až přepracovanou podobu v roce 1813.³ Příběh z prostředí anglického venkova se odehrává na sklonku 18. století a zaměřuje se na manžele Bennetovy a jejich pět dcer: Jane, Elizabeth, Mary, Kitty a Lydii. Dílo je vyprávěno ve třetí osobě a povětšinou se soustřeďuje na perspektivu druhorozené Elizabeth; hlavní dějovou linkou je její vztah k panu Darcymu.

Rodina Bennetových se na počátku vyprávění ocitá ve svízelné pozici - jejich dům v Longbournu po smrti pana Benneta přejde do vlastnictví vzdáleného mužského příbuzného. Proto paní Bennetová zaměřuje veškeré své úsilí na výhodné provdání dcer, aby jim zajistila důstojnou budoucnost. Když na nedaleké panství Netherfield přijede bohatý, svobodný a pohledný pan Bingley, v očích matky se okamžitě stává potenciálním ženichem pro jednu z dcer. Zatímco mezi Bingleym a nejstarší Jane na plese vskutku přeskóčí jiskra, jeho přítel Darcy se o rodině Bennetových vyjádří nelichotivě. Tím okamžitě vyvolá v půvabné a bystré Elizabeth nelibost. Její mínění o zjevně pyšném mladém muži se utvrdí, když se seznámí s šarmantním důstojníkem Wickhamem, kterého Darcy údajně podvedl v majetkových záležitostech. Byť Darcy zprvu považoval celou rodinu Bennetových za zavrženíhodnou, nedokáže se ubránit Elizabethině ostrovtipu, přirozenosti a inteligenci - je totiž zcela zřejmé, na kolik se liší od netaktního jednání její matky a rozjivených mladších sester.

K Bennetovým přijíždí pan Collins, který se má stát výše zmíněným vzdáleným dědicem Bennetovic jmění. Působí jako farář u mimořádně povýšené lady Lucasové a k Bennetovým si přijíždí vybrat jednu z dcer, kterou shledá jako tu nejvhodnější pro manželství. Pro jeho bezpáteří, patolízalské chování však Elizabeth jeho žádost o ruku odmítá, byť tím navýsost pobouří svojí matku. Navíc se zhatí též i zprvu slibná naděje na sňatek Jane a Bingleyho, jelikož Bingley nečekaně odjíždí do Londýna. Elizabeth se později dovtipí, že jeho odloučení od Jane byl podníceno nejen Bingleyovou zákeřnou sestrou, ale rovněž i samotným Darcym, jenž přítele od sňatku odrazoval. Když pak Darcy v citovém výlevu požádá Elizabeth o ruku, odmítne i jeho. Vyčte mu jak zpochybnění Bingleyho a Janina vztahu, tak podvod Wickhama.

Později se ale vše ukáže v jiném světle díky dopisu, který Darcy po hořkém odmítnutí doručí Elizabeth. V něm vysvětluje své činy - Bingleyho od sňatku s Jane zrazoval, jelikož si vyložil

³ NENADÁL, Radoslav. Žena, peníze a vlastní pokoj. In: AUSTENOVÁ, Jane. *Pýcha a předsudek*. Praha: Odeon, 1967, s. 318

Janinu nesmělost jako citovou odtážitost; odhaluje rovněž četné Wickhamovy lži a úskoky, kterých se dopustil na Darcyho rodině, především na mladší sestře Georgianě. Elizabeth pochopí svůj omyl a její změna názoru na Darcyho se dokonává během návštěvy jeho zámku Pemberley, kde ji charakter sídla i samotné služebnictvo přesvědčí o Darcyho dobrotivosti a čestnosti.

V Longbournu nicméně pokračují pobuřující události: Lydie uteče s Wickhamem neznámo kam, čímž ohrozí pověst celé rodiny. Dvojice se nakonec najde a řádně sezdá; až později se Elizabeth dozví, že se tak stalo jenom díky intervenci pana Darcyho, který Wickhama vyplatil. Bingley, který se s Darcym vrací do Netherfieldu, naváže opětovně vztah s Jane a požádá konečně o její ruku. Stejnou nabídku učiní Darcy Elizabeth. Tak jako i jiné autorčiny romány, končí i tento šťastně - obě sestry jsou šťastně zasnoubené a tudíž i zabezpečené.

Při zkoumání literární tvorby Jane Austenové si nelze nevšimnout monotematicnosti, která její nejznámější díla provází a která vychází z autorčiny životní zkušenosti. I román *Pýcha a předsudek* můžeme tudíž charakterizovat jako tzv. domestic novel, román rodinného života, jehož dění je vsazeno do prostředí anglického venkova a líčí život rodiny střední vrstvy. Událostmi, které zpestřují jinak poklidné až jednotvárné dny postav, jsou návštěvy příbuzných či sousedů a zejména všemi vyhlížené plesy. Tato společenská setkání mají především funkci seznamování neprovdaných slečen s potenciálními, pokud možno movitými ženichy, a připravují tak půdu pro romantickou zápletku. Vzniklý vztah mezi ústřední dvojicí je zprvu mařen četnými komplikacemi, avšak díky poznání provázené též sebereflexí dochází k jejich rozuzlení a dvojice nakonec dospívá k naplňujícímu sňatku. Toto schéma v různých variantách naplňuje ve všech šesti hlavních románech Austenové.⁴

Lze si klást otázku, v čem mohou přitažlivost děl Austenové spatřovat ti dnešní čtenáři a čtenářky, kteří žijí v liberální společnosti emancipující ženské pohlaví a manželství pro ně nepředstavuje jedinou cestu k dosažení důstojného života. Jestli je v románech nadčasový aspekt, který lze vnímat jako platný i mimo nastavení anglické společnosti přelomu 18. a 19. století, je jím průběh vztahu ústřední dvojice se všemi jeho peripetemi. I v moderní době se lidé v partnerských vztazích potýkají s četnými nedorozuměními a omyly, které jim cestu k harmonickému soužití výrazně ztěžují; východisko se často nachází v sebereflexi. Právě tyto procesy myšlení a sebepoznání jsou v románech Austenové velmi zdařile tematizovány a analyzovány a není nutné je vnímat pouze ve vztahu k instituci manželství. Konkrétně u *Pýchy a předsudku* spatřuje například Robert Miles jádro nedorozumění v rozdílných hodnotách, na

⁴ MILES, Robert. *Jane Austenová*. Brno: CDK (Centrum pro studium demokracie a kultury), 2009. ISBN 978-80-7325-188-8, s.51

základě nichž jsou Elizabeth a Darcy zvyklí vyhodnocovat kvality člověka. Byť jsou oba dobrotivé povahy, nedokážou ji v sobě zprvu rozeznat, protože Darcy za hlavní ukazatel považuje hodnoty vnější, zatímco Elizabeth vnitřní.⁵ Tyto zjednodušené přístupy fungují v poznávání člověka jen velmi omezeně, proto se Elizabeth a Darcy musí poučit jeden od druhého, aby se stali lepšími znalci lidské povahy a umožnili jejich vztahu, aby se plně projevil a rozvinul.

Zápletku činí Austenová poutavou rovněž svým „*ironickým, nesentimentálním viděním a věcným přístupem*“.⁶ Její vyprávění se vymyká tendencím soudobého romantismu zejména minimem popisných pasáží a důležitostí dialogu - právě skrze něj jsou charakterizovány postavy a rozvíjen děj.⁷ Silně ironický podtón autorky proniká do textu jednak v replikách Elizabeth či jejího mimořádně ostrovtipného otce, jednak v rámci volné nepřímé řeči. Tuto techniku postihuje Robert Miles následovně: „... je to volná reprezentace řeči nějaké postavy, jejímž účelem je charakterizovat postavu nikoliv slovy, která skutečně řekla, nýbrž slovy, která jsou příznačná pro její myšlení nebo pro způsob, jímž by případně myslela a mluvila.“⁸ Obzvláště vyniká v případech, kdy jejím prostřednictvím autorka přibližuje slovní výměnu důvtipných postav s těmi konvenčními a více karikovanými: „*Slova jen nedostatečně vyjadřovala, čím mu srdce přetévalo, musel se procházet po pokoji, zatímco Elizabeth se snažila sloučit zdvořilost a pravdu do několika stručných vět*“.⁹ I přes autorčin věcný styl však román nezapře jisté pohádkové či idealizované vyznění. Byť Elizabeth hrdě odmítá společensky výhodný sňatek bez citové podstaty, Austenová jí nakonec v duchu dokonalého happy-endu dopřává jak lásku, tak nejbohatšího muže z celého románu.¹⁰

1.2 Adaptační záměr

Výše jsme pojmenovali některé aspekty předlohy, které mohou být poutavé i pro současného čtenáře moderní literatury, a k podobnému závěru můžeme dojít i v otázce potenciálu filmové adaptace. Pro Wrighta bylo adaptování *Pýchy a předsudku* režijním celovečerním debutem a svůj záměr pro projekt komentoval následovně: „*Spíše než v souladu s pitoreskní tradicí, která zobrazuje idealizovanou verzi English heritage¹¹ jako ráj na zemi, jsem chtěl Pýchu a*

⁵ MILES, Robert. *Jane Austenová*, s.116-7

⁶ NENADÁL, Radoslav. *Žena, peníze a vlastní pokoj*, s.318

⁷ Tamtéž, s. 321

⁸ Tamtéž, s. 51

⁹ AUSTENOVÁ, Jane. *Pýcha a předsudek*. Praha: Odeon, 1967, s.178

¹⁰ AILWOOD, Sarah. What are men to rocks and mountains? Romanticism in Joe Wright's *Pride & Prejudice*. *Jane Austen Society of North America* [online]. 2007 [cit. 2023-07-31]. Dostupné z: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/ailwood.htm>

¹¹ Výraz „English heritage“ je zde použit ve významu tzv. heritage film - „*množina drahých, kvalitních dobových filmů vyrobených v Británii i jinde od roku 1980, obvykle založených na populární klasické literární předloze; má tempo a tón artové kinematografie, ale postrádá výrazný režijní rukopis a je relativně konvenční z hlediska formu a stylu vyprávění*.“ KUHN, Annette a Guy WESTWELL. *A Dictionary of Film Studies: Oxford Quick Reference* [online]. 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press, 2020

předsudek *pojmut v duchu britského realismu. Chtěl jsem, aby byl film skutečný, drsný a co nejupřímnější.*¹² I přes tuto ambici však Wright po uvedení snímku čelil kritice, že film těžší z některých sentimentálních postupů typických pro romantismus. Tuto problematiku budu zkoumat v kapitole *Role přírody ve vyprávění*. Ještě předtím se však zaměřím na ten aspekt snímku, který se částečně týká i žánrového zařazení předlohy mezi tzv. romány rodinného života a v němž se Wrightova ambice rovněž může výrazně projevit. Rozdílné sociální prostředí, ve kterých Elizabeth a Darcy vyrostli a které neopouští ani v dospělosti, je pro jejich vztah zprvu nepřekonatelnou překážkou; Elizabeth však dochází k definitivnímu přehodnocení svého názoru ohledně Darcyho až po návštěvě jeho zámku v Pemberley. Vzhledem k důležitosti, kterou původ a sociální příslušnost protagonistů zaujímá ve vývoji jejich vztahu, bude nejprve zkoumat, jak jsou ve snímku ztvárněny dva kontrastní světy: domácnost Bennetových v Longbournu a Darcyho zámek v Pemberley.

1.3 Analýza vybraných témat

1.3.1 Filmové ztvárnění Longbournu a Pemberley

Dům v Longbournu, ve kterém žijí Bennetovi, není předmětem takřka žádného románové popisu; o příslušnosti rodiny ke střední třídě promlouvají v zásadě pouze dialogy a jednání postav. Představení domácnosti ve filmové adaptaci se realizuje plynulým steadicamovým¹³ záběrem. Zdá se, že ve směru pohybu budeme následovat Elizabeth, ta však ze záběru vystoupí a do domu poprvé vstupujeme bez ní. Poznáváme její sestry a nepořádek, který v prostoru panuje. Na zápraží domu Elizabeth opět vstupuje do záběru a společně s ní může divák skrze okno sledovat rozmluvu jejich rodičů. Plynulá jízda končí ve chvíli, když Elizabeth napomíná mladší sestry za tajné poslouchání rozhovorů rodičů za dveřmi, ale k jejich počínání se beztak připojí. Elizabethin pohyb uvnitř i mimo dům je pro její postavu velice významný,

[cit. 2023-08-06]. ISBN 978-0198832096, s.548. Původní text: „heritage film - a body of lavishly-produced quality costume films made in Britain and elsewhere since 1980, usually based on popular literary classics, and having the pace and tone of art cinema while lacking a distinctive directorial voice and being relatively conventional in the terms of narrative form and style.“ Vlastní překlad autora práce.

¹² FOCUS FEATURES. *Pride & Prejudice: The Production*. In: *Focus Features* [online]. [cit. 2023-08-04]. Dostupné z: https://www.focusfeatures.com/article/pride_prejudice_the_production?film=pride_and_prejudice Původní text: „I wanted to treat it as a piece of British realism rather than going with the picturesque tradition, which tends to depict an idealized version of English heritage as some kind of Heaven on Earth. I wanted to make *Pride & Prejudice* real and gritty - and be as honest as possible.“ Vlastní překlad autora práce.

¹³ „Steadicamové záběry jsou prováděny pomocí speciální tělesné konstrukce, která díky vyvážení a gyroskopickému ovládní umožňuje operátorovi kamery za chůze provádět záběry s takovou mírou plynulosti, která je s ruční kamerou nedosažitelná.“ KUHN, Annette a Guy WESTWELL. *A Dictionary of Film Studies*, s.195. Původní text: „Steadicam shots are captured using a special body brace, which through balance and gyroscopic control allows the camera operator to move on foot while performing shots with a degree of smoothness unachievable with a handheld camera.“ Vlastní překlad autora práce.

jelikož ji hned od počátku filmové adaptace exponuje jako „účastníka akce, ale rovněž ironického pozorovatele stojícího na pomezí.“¹⁴

Nemožnost plně rozhodovat o vlastním osudu, které dívky v tehdejší době čelily, je ve ztvárnění Longbournu rovněž reflektována: dům působí jako prostor, ve kterém privátní sféra jedince prostupuje s tou rodinnou; soukromí je dočasným luxusem, který je velmi snadno narušen jiným členem domácnosti. Úvodní sekvence tuto skutečnost vyjadřuje jednak plynulým pohybem kamery skrze několik místností, který by se dal charakterizovat jako zvědavý či slídívý, jednak dalšími dvěma postupy, které jsou ve filmu užívány opakově. Je jím jistě poslouchání cizího rozhovoru za dveřmi, na kterém často participuje celá rodina, ale z hlediska filmového jazyka jsou zajímavější záběry využívající okno a postavy v jeho bezprostředním okolí. Četné scény ukazují paní Bennetovou, jak skrze okno všetečně pozoruje dění mimo dům; film však tento voyerismus „otáčí“ i opačným směrem a využívá záběry, ve kterých jsou členové rodiny oknem nevědomky pozorováni jinou postavou či samotným divákem. Okno je tak tematizované jako prostupná hranice mezi soukromým a veřejným děním; jako způsob, kterým získává informace jak paní Bennetová o ostatních přítomných, tak my o Bennetových. Mimojiné se tak ztvárňuje ona sousedská rivalita, kterou souboj o co nejvýhodnější provdání středostavovských dcer představoval. Tímto postupem adaptace nerezignuje na románovou oblibu interiérů, do kterých Austenová mnohé dějotvorné dialogy vsazovala, současně je ale představuje způsobem, který je jednak viuzálně zajímavý, jednak tematicky vhodný.

Film do bezprostřední blízkosti domu zahrnuje i chovná domácí zvířata. Vepř, jehož varlatům je poněkud překvapivě věnován detailní záběr, má podle Wrighta zdůraznit těsné sepjetí Bennetových s přirozeným venkovem¹⁵, ale také vyjádřit paralelu mezi zvířecím a lidským pářením.¹⁶ Jelikož režisér úvahu o druhém zmiňovaném významu dále nerozvádí, spokojme se jenom se stručným konstatováním, že na manželství bylo v tehdejší společnosti skutečně nazíráno spíše pragmaticky z hlediska výhodnosti nežli citové podstaty. V rámci jiné, čitelnější

¹⁴ PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie. Staging intimacy and interiority in Joe Wright's *Pride & Prejudice* (2005). *Jane Austen Society of North America* [online]. 2007 [cit. 2023-08-04]. Dostupné z: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/paquet-deyris.htm?#1> Původní text: „The introductory sequence [...] tracks Elizabeth back to the family house and establishes her character as being at once outside and inside or, to be more specific, as taking part in the action but also as being in the liminal position of the ironic observer.” Vlastní překlad autora práce.

¹⁵ BRADY, Tara. On the pig's backside. In: *Hotpress* [online]. [cit. 2023-07-31]. Dostupné z: <https://www.hotpress.com/culture/on-the-pigs-backside-2829547>

¹⁶ ABEEL, Erica. Tackling A Classic: Joe Wright on “Pride and Prejudice”. In: *IndieWire* [online]. [cit. 2023-07-31]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/features/general/tackling-a-classic-joe-wright-on-pride-and-prejudice-77678/>

scénické metafory honí paní Bennetová neposlušnou Elizabeth na cestičce, kde se současně pohybuje hejno hus. Humorného obrazového sepjetí klevetivé matky s tímto druhem opeřence si snad nelze nepovšimnout.

Nyní obraťme pozornost ke ztvárnění zámku Pemberley, které vypovídá o postavě Darcyho více než jeho úsečné poznámky ve společnosti. Ačkoliv Austenová v románové předloze s popisy šetří, právě pasáž o Pemberley představuje jednu z mála výjimek. Byť je popis zámku prokládán dialogy a klade větší důraz na celkovou atmosféru prostoru než na konkrétní detaily, zaujímá podstatně více místa než popisy Longbournu a jiných prostředí.

„Byla to rozlehlá kamenná rezidence, půvabně situovaná na svahu a vzadu ohraničená pásmem lesnatých vršků [...] Všechny pokoje byly vznosné a působivé, jejich zařízení odpovídalo zámožnosti majitele, ale Elizabeth obdivovala jeho vkus, že je nedal zařídít přehnaně honosně a vznešeně, takže působily méně ohromujícím, ale ve skutečnosti přitažlivějším dojmem. [...] Uzřela věrnou podobiznu pana Darcyho, s úsměvem na tváři, který ji připomněl, jak se na ni někdy díval. [...] Všechno, o čem hospodyně začala, svědčilo příznivě o jeho charakteru, a když teď Elizabeth stála před plátnem, na němž byl vypodoben, a vystavila se jeho pohledu, vzpomínala na jeho náklonnost s hlubším pocitem vděčnosti, než v ní kdykoliv předtím vyvolal, a nepatřičný způsob, jakým ji vyjádřil, jí připadal méně důležitý.“¹⁷

Elizabethino uchvácení zámkem by se zprvu dalo vykládat jako zjištěná fascinace majetkem, který měla kdysi jako jeho potenciální snoubenka Darcyho na dosah ruky. Taková interpretace je však silně zjednodušená a nelichotivě zkresluje vývoj Elizabethiny postavy. Robert Miles postihuje význam románové návštěvy Pemberley adekvátně: *„To, na co nyní kladně reaguje a k čemu zaujímá vřelý postoj, jsou Darcyho vnější hodnoty, které začíná chápat jako ukazatel hodnot vnitřních. Darcy se ve své péči o panství vyhýbá luxusu a spotřebě: jeho pozemky prozrazují neviditelné, jelikož zdánlivě přirozené, přednosti náležitého správcovství.“¹⁸* Jak si tedy filmová adaptace vzhledem k důležitosti návštěvy zámku ve vývoji vztahu protagonistů se ztvárněním zámku poradila?

Ve vstupní hale je postava Elizabeth zabírána ze značného nadhledu, čímž se jednoznačně zdůrazňuje její nepatrnost vůči neznámému, velkolepému prostředí. Vzniká zde kontrast mezi úvodním plynulým záběrem z domácího Longbournu, který byly zakomponovaný úměrně k její výšce a který mohla svobodně opouštět a opět do něj vstupovat. Malby, které si románová Elizabeth prohlíží v galerii, nahradila filmová adaptace sochami. Wright měl v úmyslu, aby

¹⁷ AUSTENOVÁ, Jane. *Pýcha a předsudek*, s. 199-204

¹⁸ MILES, Robert. *Jane Austenová*, s.118

daná scéna nabyla větší tělesnosti a stala se tak momentem, kdy si Elizabeth kromě obdivu k Darcyho kultivovanosti rovněž uvědomuje sílu smyslnosti.¹⁹ Bez předchozí znalosti tohoto komentáře je pro diváka poměrně obtížné rozeznat, zda Elizabeth vnímá tělesnost aktu Achilla i ve vztahu k vlastnímu vznikajícímu citu k Darcymu, či jen cudně obdivuje jeho mistrovské provedení. Pregnantnější metaforu však nabízí využití Darcyho busty. Dříve povrchní, nedostačující představa, kterou si Elizabeth o Darcym vytvořila, je nyní nahrazena komplexnějším poznáním jeho osoby - tento proces poznání symbolizuje trojrozměrný objekt výstižněji, než by tomu bylo v případě portrétního zobrazení.

Pohyb kamery v prostoru galerie je opět plynulý, avšak jeho trajektorie a tempo vypovídá o úplně jiné atmosféře. Longbournem kamera bezostyšně proplouvala; zde po vzoru Elizabeth zaujímá roli zdvořilého návštěvníka, který se zastavuje u artefaktů a pomalu kolem nich krouží, aby bylo možno obdivovat všechny vkusné detaily. Kontrast mezi prostředími vyjadřují i odlišné tonality - zatímco venkovský Longbourn je ztvárněn v zemitých odstínech, pro zámek Pemberley je jednoznačně dominantní neposkvrněná, bílá barva.

Oproti Longbournu, zalidněnému rodinou a služebnictvem, je však z Pemberley cítit silná osamělost. Spíš než domácnost připomíná muzeum, kde je jakákoliv živost a spontaneita nemístná. Kromě hospodyně tu zahlédne Elizabeth až Georgianu Darcyovou, a to po dlouhé prohlídce. Mladičká sestra Darcyho hraje na piano stejnou skladbu, kterou hrála v úvodní expozici Longbournu Mary Bennetová. Užití téže hudební skladby nám tak umožňuje ještě jasněji vnímat kontrast, který adaptace mezi těmito prostředími nastavuje. Je příznačné, že filmová Elizabeth v Pemberley nezapře své kořeny a uchýlí se přesně k onomu zvidavému voyerství, které je v jejím rodném domě běžným zvykem. Ve vznešeném zámeckém prostředí je však takové chování nemyslitelné, a proto vyústí v trapnou situaci.

1.3.2 Role přírody ve vyprávění

Analýza Wrightovy *Pýchy a předsudku* se nemůže nedotknout postupu, který se stal předmětem debat kritiků i diváků znalých předlohy - je jím stylizace mnohých scén v duchu romantismu, kdy okolní přírodní jevy podávají jasnou zprávu o vnitřním stavu postav. Odpůrci tohoto postupu se takřka vždy odvolávají na literární styl Austenové, který je romantismu vzdálený²⁰; obhájci podotýkají, že individualistický postoj Elizabeth a Darcyho vůči většinové společnosti, rovněž jako Elizabethinu zálibu v dlouhých procházkách, lze číst jako jakousi

¹⁹ WRIGHT, Joe. *Pýcha a předsudek*. [videobonus na DVD].

²⁰ Způsob, kterým filmová adaptace pracuje s prostředími, silně kritizuje například Laurie Kaplan - viz KAPLAN, Laurie. Inside Out/Outside In: *Pride & Prejudice on Film 2005*. *Jane Austen Society of North America* [online]. 2007 [cit. 2023-08-02]. Dostupné z: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/kaplan.htm>

romantickou stopu, která se v předloze nachází.²¹ Představím ty filmové scény a sekvence, kde se tento postup realizuje nejvýrazněji, a to ve vztahu k románovým pasážím, které byly jejich předobrazem.

Zmínka o Elizabethiných procházkách, které vykonává nejraději o samotě, najdeme v předloze pozhnaně; román však nevztahuje přírodu k hrdinčině momentálnímu duševnímu rozpoložení. Svědčí o tom zejména pasáže z prostředí zámků Rosings a Pemberley, jejíž skvostné, upravené stráně rozhodně neslouží jako projekce Elizabethina silného duševního zmatku, které kvůli svým citům k Darcymu prožívá. Příroda ani počasí neslouží čtenáři jako ukazatel jejich momentálních pocitů; časté procházky spíše svědčí o její dlouhodobé duševní nezávislosti na „*společenské hře empírového salonu*“²², jak Radoslav Nenadál pojmenovává typickou interiérovou scénu, na níž vystupují typické postavy Austenové, včetně individualizovaných hrdinek.

Filmová adaptace naopak přírodním jevům a místům právě onu ryze romantickou schopnost vyjadřovat duševní rozpoložení postav propůjčuje. Často tak činí tam, kde se Elizabeth nachází v osamocení. Můžeme tu připomenout její poklidné čtení knihy za východu slunce z úvodu filmu, chvilkový pocit svobody a distance od všech trápení na vrcholku útesu či zdrcující návrat do Longbournu po odhalení Lydiiny aféry s Wickhamem za černočerného nebe. Tento postup je rovněž nepřehlédnutelný v kulminačních scénách Elizabethina a Darcyho komplikovaného vztahu, a sice ve dvou scénách požádání o ruku, které Darcy Elizabeth učiní. Dle Roberta Milese se tyto dvě navýsost důležité scény dají považovat za ty, kolem nichž je vlastně celý román vybudován. Pro lepší porozumění odpovídajících scén ve filmovém zpracování se opět nejprve obrátíme k jejich románovému předobrazu.

První románová žádost o ruku proběhne v salonu, kam se Elizabeth kvůli bolesti hlavy uchýlila a kam Darcy vpadne bez předchozího ohlášení. Zdá se, že zasazení tohoto citového výlevu do uzavřeného prostoru, kde se obvykle zachovává veškeré dekorum, má za účel navodit pocit nepatřičnosti a trapnosti. Film zasazuje tuto scénu do parkového prostoru během silně deštivé bouře. Zmoklá dvojice se ukryje pod stříškou honosného pavilonu a po Elizabethině odmítnutí začíná prudká hádka. Výbuch dlouho potlačovaných emocí přímo koresponduje se soubojem živlů, který se postavám odehrává přímo za zády; je nasnadě, že se tu odehrává ta největší krize, kterou jejich vztah zažije.

Druhá nabídka k sňatku se v předloze odehrává během Elizabethiny a Darcyho procházky,

²¹ Tyto argumenty formuluje například Sarah Ailwood - viz AILWOOD, Sarah. What are men to rocks and mountains? Romanticism in Joe Wright's *Pride & Prejudice*.

²² NENADÁL, Radoslav. *Lyrická komedie empírového salonu*, s.10

kdy popisu okolí nevěnuje Austenová žádnou pozornost. Vypravěč spíše zdůrazňuje, že je pro ně v tu chvíli bezpředmětné: „*Kráčeli, aniž si všímali kam. Srdce jim překvypovala a měli si toho tolik co povědět, že nemohli věnovat pozornost ničemu jinému.*”²³ Filmová obrazová narace nemohla prostředí ponechat divákově představivosti. Pro finální setkání protagonistů zvolil film rozlehlou louku za východu slunce, v jehož paprscích si milenci odpouští veškeré dávné křivdy a dosahují láskyplného souznění. Začátek nového dne by se dal považovat za metaforu k novému začátku Elizabethina a Darcyho vztahu, který byl nyní povýšen na úroveň zasnoubení.

1.4 Závěr

Filmová adaptace *Pýchy a předsudku* obohatila epický syžet jedné z „domestic novels“ o zdařile ztvárněná prostředí, aniž by se uchýlila k černobílé schematizaci. Longbourn ve snímku působí jako živá, zalidněná, též lehce provinční usedlost, kde na aristokratickou etiketu, soukromí a skrupule není čas ani prostor. Z Pemberley čiší vznešená kultivovanost a vkus, avšak zároveň osamělost a jistá sterilita. Je pochopitelné, že onen syrovější charakter, který chtěl Wright snímku propůjčit, uplatnil spíše v středostavovském domovu prostředí hlavní hrdinky, než v rámci mizanscény pečlivě opečovávaného aristokratického sídla. Tento kontrast je zde více než na místě - jednotlivá prostředí zdařile zrcadlí rozdílné hodnoty, které Elizabeth a Darcy vyznávají, a pomáhají tak divákovi pochopit, proč si k sobě museli tak dlouho hledat cestu.

Wrightova zmiňovaná ambice však značně pokulhává v realizaci psychologického plánu postav a jejich milostné linky. Přímé zrcadlení emočních stavů v přírodních jevech je nepřehlédnutelným odklonem od Wrightova záměru, což považuji za výrazně diskutabilnější než s tímto související odklon od literárního stylu předlohy. Nerovnováhu mezi původní ambicí a výslednou podobou snímku částečně přiznává i sám Wright, když druhou, sluncem zalitou žádost o ruku komentuje následovně: „*Ohledně této scény mám protichůdné pocity, protože je pravděpodobně trochu přehnaná, příliš romantická a příliš sentimentální, ale pokud jsme k ní zaslouženě nedospěli teď, pak už nikdy.*”²⁴

²³ AUSTENOVÁ, Jane. *Pýcha a předsudek*, s. 296

²⁴ WRIGHT, Joe. *Pýcha a předsudek*. [videobonus na DVD].

2 Pokání

2.1 Charakteristika předlohy

Po debutu zaměřil Wright své adaptační ambice na zcela odlišnou předlohu. Od kanonického díla 19. století se posunul k současnému románu využívajícímu postmoderní narativ - je jím Pokání britského autora Iana McEwana z roku 2001.

McEwan je autor mimořádně plodný a stručně charakterizovat takto obsáhlou množinu děl je úkolem nesnadným. Zejména jeho ranné tvorbě z přelomu 70. a 80. let se však jednoznačně nedá upřít silně znepokojivá, morbidní tematika. O tom přesvědčil již autorův románový debut *Betonová zahrada* (1978), vyprávějící o anarchickém stavu skupiny osiřelých sourozenců. Prestižní Bookerovu cenu McEwanovi vynesl o dvacet let později román *Amsterdam*, byť převažovaly názory kritiků, že nedosahuje takových kvalit a originality, jako jeho dřívější díla.²⁵ Nedlouho po této hořkosladké výhře se však autor navrátil ve své plné síle a v roce 2001 exceloval románem Pokání.

Co se týče McEwanovy tvorby po přelomu milénií, můžeme v ní pozorovat odklon od perverzní a makabrozní tematiky k o něco umírněnějším, ale stále závažným studiím lidských charakterů, morálky a společnosti. *Sobota* (2006), *Solar* (2011), *Mlsoun* (2013) a *Myslete na děti* (2016) zkoumají životy vysoce postavených profesí, kterým ani „*vynikající kariéra nepomohla ke smíření se sebou samým*“.²⁶ Z těch nejnovějších počinů zmiňme novelu Šváb chápanou jako aluzi na Kafkovu Proměnu a zároveň politickou satiru o situaci ve Velké Británii po brexitu; dále Stroje a já, líčící nedávnou alternativní minulost determinovanou ještě prudším rozmachem technologií a umělé inteligence, než zažíváme dnes.

Pokání splétá příběh osudové lásky komplikované stavovskými bariérami s kriminální, v podstatě tragickou zápletkou a válečným tématem. Syžet románu je zprostředkován ve čtyřech částech, které se od sebe nápadně liší užitými literárními postupy a vytváří tak jakousi fragmentární skladbu. Ta se však neustále vztahuje k jedné centrální události, a sice ke zločinu v podobě křivého obvinění, který nenávratně změnil životní osudy postav. Kromě silně

²⁵ CHALUPSKÝ, Petr. *Continuity and Change in Ian McEwan's Works*. [online]. [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/profile/Petr-Chalupsky/publication/259864588_Atonement_-_Continuity_and_Change_in_Ian_McEwan's_Works/links/0a85e52e2ded11e0ba000000/Atonement-Continuity-and-Change-in-Ian-McEwans-Works.pdf s.1

²⁶ VITVAR, Jan H. Myslete na děti!. *Respekt* [online]. 2016, (3) [cit. 2023-08-07]. ISSN 1801-1446. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2016/3/za-prahem-soudni-sine>

dramatického syžetu román rovněž rozvíjí bohatý psychologický plán, díky němuž nahlížíme momentální duševní reakce postav i jejich vzpomínky.

První část románu se odehrává v průběhu dvou letních dní a jedné noci roku 1935 v Anglii na venkovském sídle rodiny Tallisových. Je dělena do kapitol, ve kterých se vševědoucí vypravěč omezuje na perspektivu různých postav. Nejvíce prostoru je jednoznačně poskytnuto třináctileté Briony, její starší sestře Cecilii a synovi hospodyně Robbiemu Turnerovi. Perspektivy však nejsou střídány za lineárního chodu děje. Na určité klíčové momenty je nám umožněno zpětně nahlédnout optikou jiné postavy, a jsme tak s to vnímat její diametrálně odlišné chápání dané události.

Ambiciózní mladičká autorka Briony právě dokončuje svoji divadelní hru *Útrapy Arabeliny*. Nacvičit ji má s patnáctiletou sestřenicí Lolou Quinceyovou a devítiletými bratranci-dvojčaty Jacksonem a Pierrotem, kteří jsou u Tallisových na návštěvě. Mezi Cecilíí a Robbiem panuje zvláštní napětí, které si ani jeden nedokáže vysvětlit a které vyústí v incident u fontány, kdy nervózní dvojice nedopatřením rozbije cennou vázu. Briony celou situaci skrze okno svého pokoje náhodou zahlédne a přemítá nad možnostmi, co se mezi dvojicí vlastně událo.

Do sídla dorazí i poslední ze tří sourozenců Tallisových - bratr Leon společně se svým bohatým přítelem Paulem Marshalllem. V plánu je velká večeře, na kterou Leon pozval i Robbieho. Ten si před večeří uvědomí, že je do Cecilie zamilovaný. Rozepíše omluvný dopis, a ve výbuchu spontaneity v poslední větě explicitně pojmenuje své erotické představy, které v něm Cecilie probouzí. Jsa si vědom, že takové psaní nemůže dát z ruky, napíše jinou - cudnou verzi a poprosí Briony, aby dopis sestře doručila. Až pozdě si uvědomí, že do obálky vložil omylem onu obnaženě erotickou verzi, která nebyla určena ke čtení.

Cecilia na základě vášnivého dopisu Robbieho pocítí, že jeho touhy opětuje; je však znepokojena tím, že list nebyl v obálce. Briony, která si dopis před předáním přečetla, je jeho obsahem silně otřesena. Záhy navíc přistihne Cecilii a Robbieho při milování v knihovně, kde se rozvášněná dvojice tiskne k regálům. To, že milostný akt evidentně vychází z opěťovaného a vroucího citu, Briony netuší a vnímá jej naprosto zkresleně - jako potvrzení Robbieho deviace.

Během večeře rodina zjistí, že Jackson a Pierrot Quinceyovi utekli. Všichni přítomní se vydávají hledat chlapce do zahrady a přilehlých pozemků, a díky Briony se odhalí, že Lola byla při pátrání znásilněna. Lola sama není schopna určit pachatele; nicméně Briony ho pod vlivem předchozích událostí dne identifikuje jako Robbieho, byť spatřila jenom prchající siluetu muže

podobné výšky. Poté, co se Robbie vrátí k domu s nalezenými dvojčaty, je namísto ocenění zatčen policií. Jedině Cecilia a Robbieho matka bezmezně věří v jeho nevinu.

Druhá část románu se odehrává roku 1940 a vypravěč se drží pouze perspektivy Robbieho. Ten byl z vězení byl propuštěn pod podmínkou, že se připojí k britské armádě. Při ústupu k Dunkerque čelí kruté válečné realitě a vlastnímu zranění; útěchou jsou mu vzpomínky na Cecilii. Když se snaží pochopit, co vedlo Briony k jejímu obvinění, vytane mu v mysli okamžik, který se odehrál několik let před onou osudnou nocí, kdy mu ještě jako desetiletá vyznala lásku. Přemítá, zda mohla Brionino nařčení motivovat žárlivost. Se svými spolubojovníky dorazí k pobřeží Dunkerku, kde ve zhoršujícím se zdravotním stavu čeká na evakuaci.

Třetí část se odehrává rovněž roku 1940, avšak v Londýně a věnuje se perspektivě osmnáctileté Briony, která pracuje jako ošetřovatelka v nemocnici. Od svého otce obdrží dopis s informací, že se Lola Quinceyová a Paul Marshall budou brát. Tato skutečnost v ní oživí potlačovaný pocit viny ohledně osudného nařčení Robbieho. Do nemocnice navíc začnou proudit zranění vojáci z fronty a Briony si pronikavě uvědomuje křehkost života a ničivé následky, které mohou lidské činy mít. Svatbu Loly sleduje s trýznivým, nyní již plně přiznaným vědomím, že zločinu na sestřenici se dopustil právě její nynější ženich, a že ona lživou výpovědí ublížila nevinnému. Když Briony vyhledá Ceciliiin domov, najde tam kromě sestry (ke svému překvapení) i Robbieho, a vyjeví dvojici touhu vše napravit. Cecilia a Robbie ji přijmou velmi chladně a skepticky, nicméně od ní žádají, aby pravdu řekla též rodičům a své nové svědectví sepsala. Část je uzavřena signováním a datací „BT Londýn 1999“²⁷, tedy hravým odkazem k epilogové části, přinášející překvapivé odhalení.

Čtvrtá část, nazvaná Londýn 1999, je jako jediná podaná v první osobě. Vypravěčka se probouzí v den svých sedmasedmdesátiletých narozenin; byla ji nově diagnostikovaná vaskulární demence. Záhy se dovítíme, že vypravěčkou epilogu je sama Briony, která se stala uznávanou spisovatelkou. Po vyřízení posledních náležitostí ohledně rešerše o Dunkerku, kterou prováděla v muzeu, se odebrá na cestu k sídlu Tallisových, kde ji čeká narozeninová oslava. Přítomni jsou i Leon a Pierrot, jejichž potomci z několikáté generace předvedou na Brioninu počest kdysi neuskutečněnou inscenaci *Útrap Arabeliných*.

Představení Briony silně překvapí a vyvolá v ní úvahy o rukopisu jejího nejnovějšího románu. Dozvídáme se, že rukopis sestává právě z těch tří částí, které předchází epilogu a které jsme měli možnost číst. Briony se zároveň přiznává k zásadním změnám, které do románové fikce oproti skutečným událostem zanesla - Robbie zemřel roku 1940 na sepsi a Cecilia téhož roku

²⁷ McEWAN, Ian. *Pokání*. Vydání čtvrté. Praha: Odeon, 2021. ISBN 978-802-0720-207, s.303

při bombardování Londýna. Setkání trojice v Cecilině bytě je rovněž fiktivní. Briony má však pocit, že pravdivý konec by nikomu neposloužil, zvláště ne poté, co všichni jeho aktéři zemřou a román bude tím jediným, co po nich na světě zůstane. Epilog činí z McEwanova románu dílo, jehož síla tkví z velké části v uplatnění postupu metafikce.²⁸

2.2 Adaptační záměr

Je patrné, že příběh o osudové lásce, narušené zločinem a mylným nařčením představuje velmi zajímavý materiál k filmové adaptaci - a to zejména tehdy, když je nám díky spletité stavbě dlouho ztajováno jak rozuzlení kriminální zápletky, tak i povaha celého vyprávění. Scénárista Christopher Hampton však na projektu nejprve pracoval s režisérem Richardem Eyrem a první verze scénáře na románový syžet rezignovala; vyprávění mělo lineární strukturu bez jasně vymezených částí a využívalo voiceover.²⁹ Poté, co musel Eyre projekt opustit kvůli jiným závazkům, režijního postu se ujal Wright a požádal Hamptona, aby napsal další verzi, která bude respektovat románový syžet. I Hampton s tímto Wrightovým záměrem nakonec souzněl. „Řekl: ‚Vyprávějme příběh v částech, tak, jak to je v knize. Pokusme se reprodukovat způsob, jakým se zpětně vrací k událostem a vidí je z různých úhlů pohledu.‘ A to dávalo velký smysl.“³⁰ Ve srovnání s debutem vstupoval Wright do druhého celovečerního projektu s větším sebevědomím a jasnější vizí, což ostatně sám reflektoval v rozhovorech. „Zatímco Pýchou a předsudkem jsem se trochu protloukal, u Pokání jsem věděl, co dělám. To zní, jako kdybych neměl pochybnosti - ty jsem měl, nevěděl jsem, jestli bude film fungovat. Ale věděl jsem přesně, o co se chci pokusit.“³¹

Výsledná podoba Hamptonova scénáře tudíž dostála Wrightově požadavku co nejvěrněji zachovat románový syžet. Jak jsme ovšem již zmínili, románové části se od sebe výrazně

²⁸ Pojem metafikce - „Metafikcionální jsou sebereflexivní výpovědi a prvky vyprávění, které se nezaměřují na obsahovou stránku jako zdánlivou skutečnost. Naopak umožňují recipientovi uvědomit si textuální a fiktivnost (ve smyslu umělosti, konstruovanosti nebo smyšlenosti) a s tím související jevy.“ NÜNNING, Ansgar. Lexikon teorie literatury a kultury. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4, s.501

²⁹ THE NEW YORK TIMES. 'Atonement': Adapting a literary device to the big screen. *The New York Times* [online]. [cit. 2023-08-05]. ISSN 1553-8095. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2007/11/06/arts/06iht-atone.1.8211347.html>

³⁰ Tamtéž. Původní text: „Not what you want to hear,” Hampton said, quickly adding: „He said: ‚Let's do the story in blocks, the way the book does. Let's try to reproduce the way it has of looping back on events and seeing them from different viewpoints.‘ And that made a lot of sense.” Vlastní překlad autora práce.

³¹ STOLWORTHY, Jacob. Darkest Hour director Joe Wright shares candid thoughts on each of his films. *The Independent* [online]. [cit. 2023-08-07]. ISSN 1741-9743. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/darkest-hour-joe-wright-interview-films-gary-oldman-churchill-hanna-atonement-anna-karenina-saoirse-ronan-filmography-a8149826.html>

Původní text: „I kind of muddled through *Pride & Prejudice* but with *Atonement*, I knew what I was doing. That makes it sound like I had no doubt – I had doubts; I didn't know whether it would work. But I knew exactly what I wanted to try to do.” Vlastní překlad autora práce.

odlišují - změny se týkají zejména vypravěčských postupů, časoprostoru i celkové atmosféry. Bude tak jistě zajímavé analyzovat, jak se ve snímku tato odlišnost jednotlivých částí uchovává. Rovněž budeme zkoumat, jak si adaptace poradila s metafikčním „překvapením“, které odhaluje epilog.

2.3 Analýza vybraných témat

2.3.1 Charakter jednotlivých částí románu a filmu

2.3.1.1 První část

Román otvírá kapitola, v níž se vypravěč omezuje na perspektivu Briony. Její povaha v sobě nese navýsost důležité téma - touhu po řádu. Petr Chalupský ho blíže charakterizuje jako téma „vnuceného řádu, vytvořeného za účelem ovládnání nebo dokonce manipulace s jinými lidmi“³² a řadí je mezi ta, která McEwan ve své tvorbě reflektuje dlouhodobě. Přímo k Pokání Chalupský uvádí: „Od samého začátku je to Briony, která je prezentována jako největší hledač pořádku, ta, která touží žít ve spořádaném, bezproblémovém světě [...]. Vše, co by mohlo způsobit pocit nejistoty nebo chaosu, musí být okamžitě uzavřeno ochrannými zdmi hotového příběhu [...].“³³

Brioniny vlastnosti i to, jak se projevují v pokusech o literární tvorbu, film skvěle reflektuje od úvodní scény. První záběr ukazuje miniaturu domu Tallisových a po chvíli plynulým švenkem přejde k pečlivě uspořádané řadě hracích figurek, které svým postavením jako by pochodovaly od domu přímo k písčící Briony u stolu. Toto jasně předesílá skutečnost, že Briony bude svoji touhu po kontrole vymáhat nejen na svých fiktivních postavách, ale i členech domácnosti Tallisových. Během psaní *Útrap Arabeliných* kamera krouží kolem Briony jako planeta kolem Slunce, stejně jako se v jejím fikčním světě točí všechno okolo její představivosti a jejích rozhodnutí. V jejím následném pohybu rodinným domem vidíme úzkostlivě přesnou trajektorii pravoúhlých odboček, které vykonává, jako kdyby svůj smysl pro řád promítala i do stylu své chůze.

Filmové uplatnění zmnožené perspektivy můžeme analyzovat na dvou scénách, v nichž se tento postup uplatňuje s největší důležitostí a funkčností. Jde o scénu u fontány a v knihovně, které zobrazují přerod vztahu Cecilie a Robbieho; v obou případech zde však figuruje i Brionin voyeurismus.

³² CHALUPSKÝ, Petr. *Continuity and Change in Ian McEwan's Works*, s.3. Původní text: „...imposed order, one created in order to control or even manipulate other people...“ Vlastní překlad autora práce.

³³ Tamtéž, s.3-4. Původní text: „From the very beginning it is Briony who is presented as the greatest order seeker, the one who long to live in and orderly, seamless world [...]. Everything that might cause a feeling of insecurity or chaos must immediately be enclosed within the protective walls of a finished story [...].“ Vlastní překlad autora práce.

Scéna u fontány je v předloze poprvé nahlížena pohledem Cecilie, poté prostřednictvím Briony, která dvojici sleduje ze svého pokoje, a až po několika kapitolách jako reminiscenci Robbieho. Byť je Ceciliiino hledisko zatíženo jejími subjektivními pocity, dává poměrně jasnou zprávu o nevinné povaze incidentu. Ve filmu je scéna poprvé představena pohledem Briony. Došlo tedy ke změně pořadí perspektiv, které dává divákovi příležitost být při této scéně v pozici Briony, bez znalosti jakéhokoliv kontextu, a je mu tak umožněno spolu s ní přemítat nad možným významem spatřeného.

Robbieho a Ceciliiiny dosud neuvědoměné vášně kulminují ve scéně v knihovně. V tomto případě film následuje románové pořadí perspektiv, kdy událost poprvé vnímáme prostřednictvím Briony a až pak jako milenecký prožitek. Co však o nespolehlivé povaze Brionina hlediska vypovídá víc, než samotné pořadí perspektiv, je zvuková skladba. Brionin voyerismus je v obou zkoumaných scénách podpořen zlověstnou hudbou, zatímco zkušenost přímých účastníků podkresluje pouze diegetické zvuky. Tento postup podtrhuje propastný rozdíl mezi Brioninými přebujelými interpretacemi a realitou přirozeného erotického zaujetí mezi dvěma zamilovanými lidmi.

Pro celou první část románu je příznačný pocit, který Petr Chalupský pojmenovává jako pocit zlověstné předtuchy, jenž je pro začátky McEwanových děl naprosto typický.

„S postavami [Pokání] se setkáváme v extrémně horkém letním dni a McEwanovo vyprávění tomuto faktu odpovídá do nejmenších detailů - nic zásadního se ve skutečnosti neděje, nálada, stejně jako horký vzduch, je těžká a nehybná, přesto McEwan trpělivě dává hlas všem přítomným členům domácnosti [...]. McEwan tím nechává čtenáře krok za krokem odhalovat, že ani jedna věc není tak příjemná a neposkvrněná, jak se může zdát, a rozvíjí atmosféru zlověstného ticha před bouří.“³⁴

Kromě horkého ovzduší vytváří pomyslné dusno pro čtenáře i narativní postup. V několika pasážích vypravěč přiznává, že jde o retrospektivu, přičemž často anticipuje sestupnou tendenci událostí, o které však postavy v daný moment nemají potuchy. To vyvolává pocit vypravěčovy nadřazenosti: *„Tehdy to mohla Briony stěžít vědět, ale tohle byl okamžik, kdy byl celý projekt nejbliž k dokončení.“³⁵*

³⁴ CHALUPSKÝ, Petr. *Continuity and Change in Ian McEwan's Works*, s.3. Původní text: „We meet the characters on an extremely hot summer day and McEwan's narration corresponds to this fact to the minutest detail - nothing crucial is in fact happening, the mood, like the hot air, is heavy and motionless, yet McEwan patiently gives voice to all the present household members [...]. By doing so McEwan lets the reader discover step by step that not a single thing is as pleasant or spotless as it may seem, and he develops the atmosphere of ominous silence before a storm.“ Vlastní překlad autora práce.

³⁵ MCEWAN, Ian. *Pokání*, s.10

Dá se říct, že první část pojednává o okamžiku životního zlomu. Průběh dne naznačuje, že dosavadní způsob života ústřední trojice - Briony, Robbieho a Cecilie - se chýlí ke konci. Briony začíná pociťovat, že její dětský výklad světa je omezený a nedostačující; v Cecilii a Robbiem dozívají poslední ozvuky jejich dětského přátelství, které se mění v cit zcela jiný. Nadcházející noc se tak stává bodem zlomu, který dosavadní životní etapy ukončuje; díky vypravěčově předjímání však tušíme, že se bude jednat o zlom neblahý, který další osudy postav zvrátí a navýsost zkomplikuje.

Filmová architektka Sarah Greenwood našla pro tento stav paralelu v přírodním světě, a sice hranici zralosti a hniloby, kterou se na plátne snažila přenést³⁶ - do zahrad nechala vysadit rostliny těsně před uvadnutím a celému obrazu nechala dominovat sytou, ostře zelenou barvu. Ve výsledné podobě snímku však nevidíme žádné uvadající květy, ani přezrálé plody; kytice, kterou dává Cecilia do vázy, se zdá být podobně jako celá zahrada v Tallisových svěžích, bez zjevných vad na kráse. Zelená barva v obrazu jednoznačně převládá, ale podprahovou informaci o atmosféře dění tak zcela nepředává - evokuje opět čerstvost a svěžest, nežli onu hranici zralosti a rozkladu. Film tak vytváří obraz jakési idylické rajské zahrady, kterou noc a zločin naruší náhle, bez předchozí anticipace, a o to víc překvapivěji.

2.3.1.2 Druhá část

V druhé části se vypravěč omezuje pouze na perspektivu Robbieho Turnera, nyní nazývaného jenom příjmením. Od osudné noci v sídle Tallisových uběhlo pět let a vyprávění nás vrhá do prostoru válkou rozvráceného francouzského venkova, kterým Robbie společně s několika dalšími vojáky putuje vstříc k Dunkerku. Namísto pouhé anticipace čehosi znepokojivého jsme v této části s krutostmi konfrontováni přímo a téměř neustále. Robbie je hrůzami války zpočátku silně otřesen, ale jeho horšící se zranění a stoupající horečka ho nutí, aby se od spatřených tragédií odosobnil a v pudu sebezáchovy obracel pozornost do svého nitra.

Během bezesných nocí se Turner uchyluje ke vzpomínkám na Cecilii a na jediné setkání, které jim bylo před jeho narukováním dopřáno, byť sám sobě přiznává, že vzpomínky „*přílišným omíláním vybledly*.”³⁷ Flashback zobrazující krátké setkání milenců září bílou barvou, vycházející z ubrusů v kavárně a z vysoce kontrastního světla v oknech. Toto užití světla umožňuje nenásilné převedení románové charakterizace scény do filmového média. Film neopomíjí ani Robbieho vzpomínku na desetiletou Briony. Tento flashback, odehrávající se v

³⁶ FOCUS FEATURES. Design of History: Sarah Greenwood's Atonement. In: *Focus Features* [online]. 2008 [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: https://www.focusfeatures.com/article/design_of_history_sarah_greenwood_s_atonement

³⁷ McEWAN, Ian. *Pokání*, s.196

okolí sídla Tallisových, svou zelenou tonalitou zcela odpovídá stylu první části. Zachování stylizace je zde na místě, jelikož pro diváka signalizuje, že se jedná o reminiscenci na ony nevinné doby, kdy byl Robbie ještě součástí světa Tallisových. Dodejme však, že užití těchto flashbacků je ojedinělé a pro analýzu druhé části bude důležitější zaměřit se na ztvárnění válečné přítomnosti.

Co se románového putování k pobřeží týče, jisté přírodní jevy představují pro Robbieho alespoň částečnou formu útěchy:

„Když stoupali lesíkem mladých kaštanů k vrcholu, zapadající slunce vykuklo zpod mraku, ozářilo kus země a osnilo ty tři vojáky, kteří vkročili do jeho světa. Jaká by to mohla být nádhera zakončit celodenní trmácení na francouzském venkově, jít proti zapadajícímu slunci. To je vždycky příslib naděje.“³⁸

Druhá část filmu na toto románové využití přírodních jevů velmi silně navazuje. Valná většina scén se odehrává v exteriéru a cesty vojáků jsou takřka poetizovány pomocí pastelově zbarvených scenérií. Jednotlivou dominantu sytě zelené barvy tak střídají pastelové tóny modré, růžové a žluté. Vizuální kontrast první a druhé části je natolik silný, že vytváří dojem dvou různých filmů, což by se dalo jistě identifikovat jako jeden ze způsobů, kterým snímek nakládá se základním kontrastem románových částí. *„Greenwood se nespolehala na tradiční, předvídatelnou, zelenou a špinavě hnědou barvu války, ale zvolila odstíny zašlého přímořského letoviska. Vycházela z pastelových barev přímořských domů v Dunkerku.“³⁹* Byť zelenohnědá barva z obrazu zcela nezmizela, zejména kvůli uniformám vojáků, pastelová tonalita je evidentním, kontinuálním postupem druhé části a týká se i velkolepé scény průchodu pláží, které se analýza Wrightovy adaptace nemůže alespoň nedotknout.

Poté, co románový Robbie vstřebá šok z obrovské masy vojáků a nepřítomnosti záchranných lodí, zaměřuje se na jednotlivosti, které se na pláži dějí, a to s mimořádnou přirozenou plynulostí:

„Viděl tisíce mužů, dvacet tisíc, možná víc, roztroušených po celém rozlehlém pobřeží. Na dálku vypadali jako zrnka černého písku, po nějakých lodí však nebylo vidu, až na jednu rybářskou loď, která se převracela ve vlnách nedaleko. [...] A tito muži byli pouhou malou částí celku. Převážná část jich zůstala na pobřeží a bezcílně se přelézala sem a tam. Malé hloučky se tvořily kolem raněných po posledním útoku štuky. Stejně bezcílně běhal při kraji vody v

³⁸ McEWAN, Ian. *Pokání*, s.167

³⁹ FOCUS FEATURES. Design of History: Sarah Greenwood's Atonement.

*houfu pŭltucet koní od dělostřelectva. [...] O kus dál na východ byl v proudu fotbalový zápas a ze stejného směru se slabě ozývala sborově zpívaná hymna, po chvíli ale umlkla. [...] Nalevo bylo letoviště Bray, veselá řada kavárniček a obchůdků, kde za normálních časů půjčovali plážová lehátka a kola.*⁴⁰

Filmová adaptace podobně jako román nejprve odhaluje velký celek pobřeží zaplněného čekajícími vojáky, konfrontuje tento děním kypící celek s nevěřícími reakcemi příchozího Robbieho a jeho kolegů, načež sleduje jejich průchod masou a snahu se v ní zorientovat. Právě průchod pláží a bližší pohled na jednotlivé akce, které se na místě odehrávají, snímek ztvárnil navýsost velkolepě. Zachycen je v jediném pětiminutovém kontinuálním záběru, kdy společně s Robbiem procházíme davy vojáků a sledujeme mnohdy tragické, jindy dojemné scény, které byly inspirovány románem - jsme svědky utracení koní, sborového zpěvu, bezcílného poflakování a rvaček. Wright měl původně v plánu natočit sekvenci jako montáž; z finančních důvodů si ale mohl dovolit početný kompars pouze na jeden den, a měl proto obavy, že v omezeném čase nezvládne pokrýt potřebné množství záběrů a zároveň udržet kontinuitu světla. Proto se nakonec s kameramanem McGarveyem rozhodli využít jeden plynulý záběr ze steadicamu.⁴¹

Scéna však není působivá jenom z hlediska technických prostředků, ale hlavně díky emoci, kterou nese. Pohyb žasnoucího Robbieho chaotickým prostorem pláže předjímá apokalypsu až biblických rozměrů; je to právě plynulost celého záběru, která umožňuje zachytit marnost jednotlivých detailů a přitom zachovat kontext děsivě obrovitého celku. Způsob snímání je významný i ve vztahu k románovému narativu - lze říct, že v sobě skýtá podstatu proměny vypravěče. Ztělesňuje nepřerušované subjektivní prožívání jedné postavy bez intervence jakéhokoliv cizího hlediska. Proto je možná škoda, že film nevyužívá víc kontinuálních záběrů jak v druhé, tak třetí části (která rovněž představuje úhel pohledu jediné postavy, tentokrát Briony). Vedle radikální změny tonality by se tak vytvořilo další stylistické vymezení jednotlivých částí a jakési ryze filmové ztvárnění změny hlediska. Řeč zde není o nutnosti zachovat podobně velkolepou výpravu a početnost komparzu. Byť tyto prvky nesporně přispívají k síle scény, samotný způsob snímání na nich přímo závislý není. Průchod pláží představuje skvostnou a emočně působivou scénu, nedá se však říci, že by byla vyvrcholením určitého filmového postupu, který lze v dané části snímku sledovat kontinuálně.

⁴⁰ McEWAN, Ian. *Pokání*, s.215

⁴¹ DOUGLAS, Edward. Joe Wright on Directing Atonement. In: *ComingSoon.net - Movie Trailers, TV* [online]. [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: <https://www.comingsoon.net/movies/features/39526-joe-wright-on-directing-atonement>

2.3.1.3 Třetí část

Třetí část románu je vyprávěna z perspektivy osmnáctileté Briony, která se dobrovolně vzdala místa na škole v Cambridge a během války slouží jako zdravotní sestra v londýnské nemocnici. I zde se zajímavě uplatňuje anticipace nebezpečí. V první části jakousi neblahou událost předjímal zejména vypravěč; zde si je Briony blížícího se zlomu sama vědoma.

Neklid a strach se neomezovaly jen na nemocnici. [...] Postarší pomocnice ztratily náladu, když vozily pacienty z pokojů do pokojů a jako by zapomněly na bezstarostně veselé průpovídky z rozhlasových zábavných pořadů, a možná by to Briony dokonce utěšilo, kdyby od nich znovu uslyšela to nenáviděné - „Hlavu vzhůru, pusinko, třeba k tomu ani nedojde.“⁴²

Fakt, že tuto tenzi nevnímáme prizmatem nadřazeného vypravěče, nýbrž prostřednictvím Brionina momentálního prožívání, nám umožňuje být v bližším, osobnějším sejetí s její subjektivitou. Snaha o osobní pokání je zřejmě to nejvýraznější téma, které třetí částí prostupuje:

„Fyzické nepohodlí Briony pomohlo zdušit její myšlenkový rozlet. Vysoké naškrobené límečky jí dokrvava odíraly krk. Mytím rukou mnohokrát za den pod štíplavě ledovou vodu a kostkou sody si přivodila první omrzliny. Střevíce, které si musela koupit za vlastní peníze, ji krutě tlačily.“⁴³

Filmová adaptace vývoj Brioniny postavy reflektuje od první sekvence, která nápadně kontrastuje s jejím pohybem rodinným domem v první části, hned po dopsání Útrap Arabeliných. Teď už před divákem není soliterní, svéhlavá holčička - místo toho chodbou rázuje početná řada uniformovaných nemocničních sester, a až po notné chvíli je odhaleno, že Briony je jednou z nich. Už není princeznou honosného, rodinného sídla, která si jde pro pochvalu k matce; stala se malou, zaměnitelnou součástí velkého soukolí, která při sebemenším vybočení z řádu dostane vyhubováno od nadřízené. Prostor nemocnice, podobně jako symetricky přesné kompozice obrazů, přímo dýchají řádem a disciplínou. Sterilitu prostředí reflektuje i tonalita, která se tentokrát pohybuje ve studeném barevném spektru s důrazem na bílou a modrou - opět se tedy výrazně mění a navozuje pocit sledování zcela jiného snímku.

⁴² McEWAN, Ian. *Pokání*, s.233

⁴³ Tamtéž, s.239

Onou tušenou událostí, která sužuje celé město, se ukáže být příliv raněných vojáků z Francie. I přes četné přípravy tento nápor chod nemocnice rozkolísá a uvrhne dříve vycizelovaný prostor v chaos.

„Briony se otočila ke svým svěřencům, kteří se za ní shlukli. Nedívali se na ni. Upírali pohled mimo ni na velkolepé viktoriánské prostory, na vznosné sloupy, palmy v květináčích, úhledně vyrovnané postele, a čisté, rozestlané lůžkoviny. [...] Zděšeně začala mávat rukama. „Vraťte se prosím, jděte zpátky a počkejte.“ Ale už se rozcházeli po pokoji. Každý si našel svoji postel. Lezli do postelí, aniž by si je nechali přidělit, bez koupání a odvěšvení a nemocničního pyžama. Jejich špinavé vlasy a začerněné obličejy spočinuly na polštářích.“⁴⁴

Ve filmové adaptaci je tento nastávající chaos odráží navozen několika postupy. Statické záběry s přesnými kompozicemi dočasně nahradí ruční snímání, které podtrhuje zmatečnou atmosféru a vnitřní otřes Briony. Doposud v obrazech třetí části panovala záměrná absence červené barvy; objevuje se až s touto sekvencí, a to v podobě krve.⁴⁵ Díky tomuto postupu je konfrontace s červenou barvou, respektive s válečným utrpením a smrtí, kterou v tomto případě znamená, silně šokující.

Červená barva se od dané chvíle objevuje v obraze ve výrazných akcentech: na závěsech u nemocničního lůžka umírajícího vojáka, hlavně ale na Briony samotné. Děje se tak ve scénách, které jsou pro její osobní příběh ještě zlomovější, než byl návrat raněných z fronty. Řeč je o svatbě Loly s Paulem a konfrontaci s Cecilí a Robbiem. V obou těchto scénách má totiž Briony na sobě svrchník s nápadně červeným křížením na hrudi. To může připomínat až jakési šarlatové písmeno⁴⁶; v tomto případě však neznačí cejch smilstva, nýbrž utrpení, které svým nařčením přinesla jak mladým milencům, tak sobě samotné.

2.3.1.4 Epilog

Wrightův snímek na všechny akce z románového epilogu rezignuje a nahrazuje je televizním rozhovorem se stárnoucí spisovatelkou Briony, který se koná k příležitosti vydání jejího posledního románu. O tom, že román pojednává události, kterých jsme byli jako filmoví diváci svědky, se dozvídáme z takřka jednozáběrové výpovědi mluvící hlavy Briony; narušuje ji několik záběrů ilustrujících pravdu o skutečných osudech postav: utopení Cecilie v londýnském metru nebo smrt Robbieho při čekání na evakuaci. Poslední záběr filmu sice

⁴⁴ Tamtéž, s.255

⁴⁵ FOCUS FEATURES. Design of History: Sarah Greenwood's Atonement.

⁴⁶ V románu *Šarlatové písmeno* autora Nathaniela Hawthorna z roku 1850 je hrdinka po cizoložství nucena na šatstvu nosit přišité červené S značící její smilstvo (v angličtině A jako adulteress). V podobném duchu volně interpretuji Brionino výrazné červené křížení svrchníku ve tvaru písmene X jako jakýsi cejch hříchu, jehož následky musí nést.

vyjevuje jejich šťastný konec, my už však díky Brionině výpovědi víme, že existuje pouze v její představivosti, v onom tvárném světě fikce, který tolik milovala.

Forma televizního rozhovoru je v rámci filmu novým postupem, který stylisticky nijak nekomunikuje s předchozími částmi. I románový epilog je díky vyprávění v první osobě částí ojedinělou; byť se liší způsobem vyprávění, skrze určité dějové sekvence dramaticky uzavírá několik důležitých oblouků. Navrací postavy do místa činu - sídla Tallisových, které bylo přebudováno na hotel - a zejména prezentuje představení *Útrap Arabeliných*. Divadelní hra je důležitým románovým symbolem, který je spjatý s vývojem Brioniny povahy a životní situace. Na začátku se Briony s velkým sebezapřením vzdává hlavní role, o to urputněji pak hru režíruje a představa o sebemenší odchylce od její původní představy ji způsobuje nevýslovnou újmu. Na konci románu se ocitá v té nejpasivnější pozici vůbec, v pozici divačky, která je schopna určité sebereflexe: „*Moc jsem se tady nevytáhla, pomyslela jsem si...*“⁴⁷ Fakt, že se natolik změněná Briony o desítky let později inscenace své hry skutečně dočkala, pomáhá pomyslně uzavřít její strastiplný životní příběh. Proto nezbyvá než litovat, že ve filmu toto rámování příběhu divadelní hrou mizí.

2.3.2 Metafikční postup ve vyprávění

První část románu sice navozuje povědomí o jakémsi nadřazeném vypravěči, ale spojit si ho s postavou Briony by čtenáře sotva mohlo napadnout. První skutečnou stopou jejího autorství představuje až signování třetí části. Epilog, psaný v první osobě a odhalující skutečný charakter vyprávění i důvod signování, je nečekaným závěrem, který zásadně mění vnímání celého románu. Změny přiznané samotnou Briony nejsou jedinými částmi příběhu, nad kterými nyní visí stín pochybnosti: i přes snahu podat pravdivou výpověď nemohla Briony prožít mnoho pasáží. Mnohé z nich jsou tak zatížené její interpretací, fantazií a domněnkami. Tato hra se čtenářem funguje v románové podobě velice dobře, jelikož Brionin rukopis jsme celou dobu měli před sebou, aniž bychom si toho byli vědomi - o to silněji na nás závěrečné odhalení může zapůsobit. Jak může takové odhalení fungovat ve filmové adaptaci, bez hmotného rukopisu v ruce?

Ani film neposkytuje divákovi neznalého předlohy natolik jasné indicie, aby byla povaha vyprávění evidentní dřív, než dojde na epilog; ti „zasvěcení“ čtenáři však mohou přeci jen zbystřit už v prvních vteřinách snímku. Během úvodní titulkové sekvence na černém pozadí slyšíme zvuk psacího stroje a název filmu se zjevuje po jednotlivých písmenech, jako kdyby ho právě „datloval“ neviditelný autor. Tento zvuk se následně v prvním záběru snímku v diegetickém smyslu spájí s třináctiletou Briony, písíicí Útrapy Arabeliny. Při jejím následném

⁴⁷ McEWAN, Ian. *Pokání*, s.320

pohybu rodinným domem zvuk psacího stroje přechází do závratně rychlého tempa, až se z něj stává součást filmové hudby. Už jen z několika prvních sekvencí snímku je tudíž patrné, že s ohledem na románový metafikční postup a postavu Briony bude zvuková skladba zřejmě důležitá. Co o ní říká sám skladatel Dario Marianelli?

„Nápad s psacím strojem přišel velmi brzy - Joe hledal způsob, jak přemostit propast mezi autorem uvnitř filmu a tím mimo něj. [...] Cílem bylo rozostřit hranice mezi různými vrstvami „pravdy“ v příběhu a skrytě podnítit myšlenku, že to, čeho jsme jako diváci svědky, může být fikcí v rámci fikce.“⁴⁸

S ohledem na tento záměr tvůrců bude zajímavé zkoumat, jak se zvukový motiv ve vztahu ke sledovanému tématu rozvíjí dále. V několika důležitých scénách první části - Brionino čtení Robbieho dopisu, její podávání svědectví policii a sledování Robbieho zatčení - se zvuk psacího stroje navrácí. V první části tedy evidentně symbolizuje jednak zhoubně bujnou představivost třináctileté Briony, jednak jako by vzhledem k titulkové sekvenci předesílal její autorství celého příběhu.

Po dobu trvání druhé části filmové adaptace, soustředěné na postavu Robbieho, však zvuk psacího stroje nápadně utichne. Vzhledem ke skutečnosti, že právě ty části, které Briony konstruovala je na základě cizích svědectví, budou jejím autorstvím zatíženy nejvíce, vyznívá tato odmlka překvapivě. Lze ji interpretovat jako způsob, kterým snímek na určitou dobu ztahuje povahu vyprávění, aby si pohrál s diváckým očekáváním a učinil závěrečné odhalení o to víc překvapující. *„Ruka autora ustupuje a kontrola je zdánlivě předána zamilovaným protagonistům příběhu, což v nás vyvolá důvěru ve způsob vyprávění, kterou závěrečné sekvence filmu šokujícím způsobem zradí.“⁴⁹*

Ve třetí části se zvuk psacího stroje vrací v plné síle při pochodu zástupu sester nemocničními chodbami. Dalším důležitým momentem, kdy se uplatňuje, je pak scéna svatby Loly a Paula Marshalla. Spolu s hudbou podkresluje vzpomínkový flashback na to, co Briony skutečně při oné osudné noci viděla - Marshallovu tvář. Díky podobnosti zvukové složky první a třetí částí máme možnost spojit si určité související scény (pochod malé Briony domem versus nástup zdravotních sester; svědectví malé Briony policii o totožnosti viníka versus flashback při

⁴⁸ FOCUS FEATURES. Dario Marianelli. In: *Focus Features* [online]. 2008 [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: https://www.focusfeatures.com/article/dario_marianelli

⁴⁹ GRIGGS, Yvonne, ed. *Writing for the Movies: Writing and Screening Atonement* (2007). In: CARTMELL, Deborah. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Wiley-Blackwell, 2012, s.345-359. ISBN 9781444334975, s.355. Původní text: „The hand of the author seemingly recedes, and control of the narration is passed on to the storyline’s romantic protagonists, lulling us into a false sense of narrative certainty that is shockingly undermined in the film’s closing sequences.“ Vlastní překlad autora práce.

svatbě) a jsme pak s to vnímat rozdíl v Brionině minulé a přítomné situaci rovněž jako rozdíl ve výkladu proběhlých událostí. Ve třetí části se tedy společně s Briony ocitáme v procesu přehodnocování, a zvuk psacího stroje tu může metaforicky představovat „přepisování“ poznaného na základě nových informací.

Ve filmovém epilogu zazní zvuk psacího stroje pouze diegeticky, při flashbacku na píšící osmnáctiletou Briony v nemocnici; po zbytek vyprávění zní jenom filmová hudba. Tato další odmlka nediegetického užití psacího stroje může zprvu překvapit, jelikož by se dalo očekávat, že se v samotném srdceryvném finále rozpracovaný zvukový motiv využije. Na stranu druhou, není nutné znovu zdůrazňovat neviditelné autorství, ani sílu bujné představivosti, jelikož autorka celého příběhu sedí před námi a ze svých činů se dozývá. Pokud chtěl Dario Marianelli svojí zvukovou skladbou rozostřit hranice mezi různými pravdami v rámci příběhu, epilog nám představuje tu pravdu, která v celé hierarchii příběhu stojí nejvýše. Struktura i povaha vyprávění je nám zcela odhalena, zbývá ho jenom vstřebat.

2.4 Závěr

Joe Wright odklonil filmovou adaptaci *Pokání od cesty* lineárního vyprávění a rozhodl se využít potenciál, který spleť románový syžet skýtal pro filmové médium. Pro odlišení jednotlivých částí byly ve snímku využity zejména radikálně odlišné barevné tonality, nicméně je škoda, že druhá a třetí část více netěží z postupu dlouhých, nepřerušovaných záběrů, které by mohly implicitně znamenat pohled jedné postavy. Téma Brionina autorství zdařile reflektuje složka zvuková a hudební - předjímá povahu vyprávění způsobem, který pro diváka neznalého předlohy neprozrazuje příliš, avšak zpětně se stává velmi evidentní a funkční. Skladatel Dario Marianelli za ní zasloužile vyhrál cenu Americké akademie v kategorii Nejlepší filmová hudba.⁵⁰

⁵⁰ ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES. The 80th Academy Awards. In: *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* [online]. [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2008>

3 Anna Karenina

3.1 Charakteristika předlohy

Román *Anna Karenina* se svým rozsahem a hlubokými ponory do psychologie postav v zásadě vzpírá adaptaci, obzvláště do podoby jednoho celovečerního snímku. I přesto se však Joe Wright jako mnoho režisérů před ním rozhodlo, že na plátno tento rozsáhlý román z pera Lva Nikolajeviče Tolstého převede.

Lev Nikolajevič Tolstoj se narodil roku 1828 v ruské Jasně Poljaně do šlechtické rodiny. Nastoupil na kazaňskou univerzitu, kde se věnoval studiu jazyků a práv, avšak vzdělání nedokončil. V 50. letech Tolstoj vstoupil do armády, sloužil v Krymské válce a současně započal i svoji literární kariéru, a to autobiografickou trilogií *Dětství - Chlapectví - Jinošství*. Jiří Honzík v Tolstého tvorbě rozlišuje tři období⁵¹ - z toho prvního jmenujme *Sevastopolské povídky*, inspirované autorovou válečnou zkušeností; druhé a zároveň vrcholné období autorovy tvorby přichází v 60. a 70. letech v podobě dvou monumentálních románů *Vojna a mír* a *Anna Karenina*. Záhy však v Tolstém vrcholí dlouhotrvající rozpor mezi láskou k prostému rolnickému způsobu života a neschopností vzdát se všech privilegií šlechty. Z období po tomto duševním přerodu autora pochází například novela *Kreuzerova sonáta* a román *Vzkříšení*. Roku 1910 Tolstoj tajně opustil rodinný dům v Jasně Poljaně, na cestě ho však zachvátil zápal plic, kterému podlehl.⁵²

Román *Anna Karenina*, který vznikl v letech 1873 až 1877⁵³, je dodnes považován za jedno z emblematických děl evropského realismu. Na pozadí vývoje ruské společnosti Tolstoj sleduje paralelně životy propletených rodin Kareninových, Oblonských a Levinových, přičemž jádrem vyprávění se stává mimomanželský vztah titulní hrdinky Anny, který ji z výšin petrohradské smetánky srazí až na společenské i psychické dno.

Děj románu přitom začíná manželskou krizí jiných postav, a sice Štěpána a Dolly Oblonských poté, co Dolly odhalila mužovu avantýru s vychovatelkou. Na pomoc jim do Moskvy přispěchá právě Anna - Štěpánova sestra, nešťastně provdaná za chladného úředníka Karenina, se kterým má malého syna Serjožu. Byť se Anně skutečně podaří spor Oblonských zažehnat, její vlastní duševní svět je zjitřen, když se na nádraží setká s šarmantním důstojníkem Vronským. Toto první setkání ovšem poznamenává tragické úmrtí železničáře pod koly vlaku, které lze považovat za jednu z románových tragických předzvěstí.

⁵¹ HONZÍK, Jiří. *Dvě století ruské literatury*. Praha: Torst, 2000. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-721-5104-5, s.132

⁵² FIGES, Orlando. *Natašin tanec: kulturní dějiny Ruska*. Praha: Beta-Dobrovský, 2004. ISBN 80-730-6162-7, s.297

⁵³ HONZÍK, Jiří. *Dvě století ruské literatury*, s.125

Dollyině mladší sestře Kitty se v úvodní části románu dvoří dva nápadníci - Vronskij a statkář Konstantin Levin. Kitty odmítne Levinovu nabídku k sňatku a doufá, že ji stejnou nabídku učiní na význačném sezónním plese Vronskij. Ten je však plně okouzlen Annou. Po společně protančeném plese ji následuje z Moskvy až do Petrohradu, kde Kareninovi žijí.

Zhrzená Kitty odjíždí do ciziny a Levin se snaží zahnat myšlenky na zlomené srdce prací a filosofickými úvahami na svém venkovském statku. Anna a Vronskij se vídají na společenských událostech, mimo jiné i v salonu Vronského sestřenice Betsy Tverské. Zanedlouho svým citům podlehnou naplno a začíná jejich zapovězený poměr, který se veřejně odhalí na dostizích, kdy po pádu Vronského z koně Anna neuváženě projeví své emoce. Karenin ji s celou záležitostí konfrontuje a vyhrožuje odejmutím syna. Anna, která poprvé prožívá skutečnou vášeň k muži, však není s to poměr ukončit. Situaci ještě víc zkomplikuje její těhotenství s Vronským a těžký porod, při němž se Anna ocitne na pokraji smrti a po němž se duševně vyčerpaný Vronskij neúspěšně pokusí o sebevraždu. Po Annině rekonvalescenci milenecká dvojice prchá před bezvýhodnou situací do Itálie, zatímco Kitty a Levin k sobě znovu nachází cestu a z upřímné lásky se stávají manžely.

Po návratu Anny a Vronského do Ruska na Annu plně dolehne stesk po synovi a vyloučení ze společnosti. Zatímco ona je při návštěvě opery veřejně ostouzena, Vronskij podobným postihům čelit nemusí. Vztah milenců se pod vlivem Anniny rostoucí frustrace a žárlivosti začíná bortit, až vyústí v Anninu duševní krizi a sebevražedný skok pod vlak. Myšlenkám na sebevraždu se neubrání ani novopečený manžel a otec Levin, když se trápí otázkami ohledně třídnického sváru, smyslu života a náboženství; nakonec však nachází smysl v konání dobra.

I z tohoto velmi stručného a nutně zjednodušeného nastínění románového syžetu vyvstávají dvě nejvýraznější linie. Jiří Honzík⁵⁴ ji pojmenovává jako linie dvou vztahů - Anny a Vronského na jedné straně, Kitty a Levina na straně druhé, které jsou navzájem kontrapunktní; úpadek jednoho vyvažuje štěstí druhého. Pavel Nešpor⁵⁵ ve svém výkladu zužuje syžetové linie na postavy Anny a Levina - hledačů dvou rozdílných štěstí. V Annině případě se jedná o štěstí úzce osobní, zatímco Levinovi leží na srdci i širší soužití společenských vrstev a osud vykořisťovaného rolnictva.⁵⁶ Nutno dodat, že do postavy Levina vtisknul Tolstoj mnoho svých názorů a dilemat, čímž se stává postavou částečně autobiografickou.⁵⁷

⁵⁴ HONZÍK, Jiří. *Dvě století ruské literatury*, s.127

⁵⁵ NEŠPOR, Pavel. *L. N. Tolstoj*. Orbis, 1971. Portréty, s.117

⁵⁶ HONZÍK, Jiří. *Dvě století ruské literatury*, s.117

⁵⁷ Tamtéž, s.142

Byť se životní cíle Anny a Levina liší, oba na své životní cestě naráží na nástrahy též pokrytecké společnosti, která toleruje milenecký vztah, ale neumožňuje důstojný odchod z manželství; hlásá snahy o zkvalitnění života rolníků, ale v praxi k tomu není schopna přispět. O kontextu soudobých ruských dějin bude podrobněji řeč později, ale je zřejmé, že v základním tématu románu lze sledovat „*proces destrukce hodnot, naprostého rozkolísání všech norem - onen proces, jehož ráz tak přesně vystihují známá a často připomínaná slova autorova ideového alter ega Levina: ‚... teď, když se všechno převrátilo a teprve se utváří...‘*”⁵⁸

Mimořádně komplexní záběr Tolstého díla sebou přirozeně nese nutnost hledat pro ně vícero žánrových zařazení. Kromě společenského a rodinného románu je Anna Karenina jistě i román psychologický, který čtenáři prostřednictvím vševědoucího autorského vypravěče nezaújatě předkládá různorodé myšlenkové pochody a citové pohnutky mnohých postav. Sledování všech hlubinných prožitků je mimořádně zajímavé zejména díky tomu, že svět románu obývají prokreslené postavy vymykající se typizaci. Důvody, proč jsou Tolstého postavy vzdálené pouhým ideálním modelům, pojednává Lydia Ginzburgová ve své knize *Psychologická próza*. Objasňuje, že Tolstoj při tvorbě postavy sice nerezignuje na typologické schéma úplně, ale použije ho pouze jako jakousi kostru, kterou obalí masem přirozeně proměnlivé podstaty myšlenek, tužeb a postojů.⁵⁹ Jádrem této proměnlivosti spočívá v uznání toho, že chování člověka podmiňuje jak vnitřní, vrozené nastavení, tak i všechny vnější vlivy času a prostředí, v němž se nachází. Tuto „*souvztažnost člověka a prostředí, události a okolností, činu a situace*”⁶⁰ v kontextu románu zdůrazňuje též Jiří Honzík.

Tolstoj se nezdráhá postihovat protichůdnost, která do mnohých myšlenkových procesů postav proniká. Uvědomíme-li si vlastní schopnost prožívat ambivalentní vztahy a jejich četné proměny, stává se pro nás i tato protichůdnost navýsost lidskou a jen umocňuje věrohodnost postav. Jakými konkrétními literárními prostředky Tolstoj v románu psychologizaci postav realizuje? „*V jádru u něho můžeme nalézt všechno to, na čem literatura 20. století usilovně pracovala a co považovala za svou osobitost: proud vědomí (klasickým vzorem může sloužit Annin vnitřní monolog cestou na nádraží, kde se vrhne pod vlak), podvědomí, podtext rozhovoru, zvětšené, ostré detaily.*”⁶¹

Ginzburgovou zmíněná Annina cesta na nádraží před sebevraždou je obzvláště výjimečná tím, že obsahuje oba typy vnitřního monologu, které můžeme v Tolstého tvorbě nalézt - logický i

⁵⁸ Tamtéž, s.129

⁵⁹ GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, 1982, s. 268 - 286

⁶⁰ HONZÍK, Jiří. *Dvě století ruské literatury*, s.140

⁶¹ GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*, s.267

alogický.⁶² U logického se postavy většinou snaží co nejpřesněji analyzovat situaci, ve které se ocitly, a své další možnosti konání; alogický většinou sleduje splet' zmatených myšlenek ve stavech podobajících se blouznění, kdy postava není s to uvažovat rozumově. Oba tyto postupy, byť rozličnými způsoby, umožňují nahlédnout do Annina totálního vnitřního chaosu, který ji zbaví schopnosti zvládnout svoji situaci a nakonec ji uvrhne pod kola vlaku.

Rozhovor a jeho podtext je dalším významným nástrojem, který bychom při zkoumání Tolstého prostředků neměli opominout. Pronášené repliky jsou pomocí vypravěčova vysvětlujícího komentáře doplňovány o vnitřní procesy postav, díky čemuž se často vyjevuje rozpor mezi vyřčeným a cítěným. Tento postup Ginzburgová ilustruje například na rozhovoru Anny a Karenina po dostizích:

„Viděl, že se chová nevhodně, a považoval za svou povinnost jí to říci. Ale bylo mu velmi zatěžko neříci více, nýbrž jen toto. Otevřel ústa, aby jí řekl, jak nevhodně se chovala, ale mimoděk řekl něco docela jiného. ‚Jakou máme zálibu v takové surové podívané,‘ řekl. ‚Pozoruj...‘ ‚Copak? Nerozumím,‘ řekla Anna pohrdavě. Urazil se a ihned začal o tom, co jí chtěl říci. ‚Musím vám něco sdělit...‘ začal. Už je to tady, dojde k vážné rozmluvě. Padl na ni strach.“⁶³

3.2 Adaptační záměr

Pokud se film rozhodne využívat pouze dialogů mezi herci bez voiceoveru či jiného postupu, který umožňuje blíže nahlížet nitro postavy, je nabíledni, že velice konkrétní niterné procesy z literární předlohy zůstanou divákovi skryty. I v takovém případě by však filmové zpracování mělo hledat strategii, která by vnitřní svět určitým způsobem reflektovala a zamezila tomu, aby postavy na plátně působily jako zjednodušené typy. Nás bude zajímat, jak k adaptování monumentální sondy do lidské duše i ruské společnosti 19. století přistoupil režisér Wright.

Scénář Toma Stopparda⁶⁴, jenž měl Wright realizovat, původně využíval reálné lokace, ale při jejich obhlídkách Wrighta přepadly obavy, že se projekt ubírá příliš obvyklou a nepřekvapivou cestou. Na základě této úvahy se rozhodl, že chce celý film natočit pouze v rámci jedné lokace s využitím určité stylizace, která by mu umožnila zacházet „*expresivněji s emocemi postav a*

⁶² Tamtéž, s.306

⁶³ TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Anna Kareninová I* [online]. Praha: Městská knihovna v Praze, 2019 [cit. 2023-08-05]. Klasická světová próza. ISBN 978-80-7602-510-3. Dostupné z: https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/45/40/24/anna_kareninova_i.pdf, s.275

⁶⁴ Britský scénárista a dramatik Tom Stoppard, rodným jménem Tomáš Straussler, se narodil roku 1937 v Československu, konkrétně ve Zlíně. THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, ed. Tom Stoppard. In: *Britannica* [online]. [cit. 2023-08-06]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Tom-Stoppard>

jejich vnitřním světem.”⁶⁵ Myšlenku, že touto jedinou lokací by mohl být prostor divadla, mu vnikla rozsáhlá publikace *Natašin tanec*⁶⁶ britského historika Orlanda Figese.

„V tu dobu jsem četl knihu Orlanda Figese *Natašin tanec* a zjistil jsem, že ruská společnost 70. let 19. století skutečně prožívala jakousi krizi identity. Nebyli si zcela jisti, kam se zařadit - zda byli víc východní nebo západní - a rozhodli se přivlastnit si francouzský způsob života. Všichni mluvili francouzsky, nosili nejnovější pařížskou módu. Taneční sály, které navštěvovali, byly dokonce zrcadlové, aby se mohli pozorovat, takže žili svůj život opravdu jako na jevišti. Divadlo mi připadalo jako vhodná metafora jak společnosti, tak i příběhu Anny - kniha je pro mě o hledání autentické formy života a o rolích, které hraje; o rolích, které už někdy nejsou vhodné.”⁶⁷

Tuto ruskou touhu dokonale napodobit evropský a zejména francouzský způsob života Figes ve svém díle skutečně postihuje, ale za éru vrcholné frankomanie považuje století osmnácté⁶⁸, což je o jedno století dřív, než se odehrává děj Anny Kareniny. V 19. století vztah Ruska k západním vlivům komplikuje řada událostí - za zlomovou Figes považuje ruskou výhru nad Napoleonovou armádou roku 1812.⁶⁹ Zejména v silně poevropštěných šlechtických kruzích sice nedošlo k radikálnímu odmítnutí předchozích postojů (například ve sféře jazykové mohla dlouhodobě zanedbávaná ruština jen těžko náhle nahradit osvojenou francouzštinu⁷⁰), zároveň však vzniknul hlas další, volající po návratu k ruským kořenům a vyzdvihující prostá venkovská společenství jako ta nezkažená a veskrze ideální.⁷¹ Pozice venkova sílila i po Krymské válce v letech 1853 až 1856 - poté, co Rusko proti Osmanské říši a jejím evropským spojencům utrpělo porážku, došel car Alexandr II. k mínění, že se „*Rusko západním mocnostem nevyrovná do té doby, dokud nepřekoná zastaralé nevolnické hospodářství a neprojde modernizací.*”⁷² Během 60. let 19. století se tak daly do pohybu reformní snahy, které měly za cíl venkovskému lidu významně přilepšit - jmenujme zrušení nevolnictví z roku 1861. Tento zákon však v praxi rolníkům neposkytoval tolik svobod, kolik si představovali, protože

⁶⁵ National Public Radio: Director Joe Wright On Tolstoy's Iconic Adultress. In: NPR [online]. [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: <https://www.npr.org/2012/11/16/165049660/director-joe-wright-on-tolstoys-iconic-adultress>

⁶⁶ Sám název díla odkazuje na scénu z Tolstého *Vojny a míru*, ve které šlechtična Nataša spontánně zatančí venkovský tanec.

⁶⁷ National Public Radio: Director Joe Wright On Tolstoy's Iconic Adultress.

⁶⁸ Konkrétní pasáž, která Wrighta pravděpodobně inspirovala: „*Etiketa vyžadovala, aby se chovali a jednali podle nařízeného scénáře [...] Proto byla na stěnách tanečních sálů a přijímacích salonů rozvěšena zrcadla, aby v nich elegantní svět mohl sledovat vlastní výstupy. Ruská aristokracie osmnáctého století si uvědomovala, že svůj život předvádí, jako by stála na jevišti. Ruský šlechtic se jako evropský nenarodil a evropské způsoby mu vrozeny nebyly. Musel se jim naučit, jako se člověk učí cizímu jazyku, vědomým a ritualizovaným napodobováním Západu.*” FIGES, Orlando. *Natašin tanec: kulturní dějiny Ruska*, s. 62

⁶⁹ FIGES, Orlando. *Natašin tanec: kulturní dějiny Ruska*, s.109

⁷⁰ Tamtéž, s.72

⁷¹ Tamtéž, s.106

⁷² Tamtéž, s.141

byl pořád silně závislý na svévoli statkářů.⁷³ Nastal tak paradox, kdy se část šlechty chtěla po evropsku bavit, avšak nikoliv hospodařit. Rusko se tedy ocitlo ve střetu názorů ohledně dalšího vývoje říše; a právě na pozadí tohoto přechodného, rozpolceného období Tolstoj příběh *Anny Kareniny* rozehrává. Bude velmi zajímavé zkoumat, zda je Wrightova stylizace tento střet starých způsobů šlechty se silícím hlasem venkova s to postihnout - této otázce věnujeme kapitolu zjednodušeně pojmenovanou „Šlechtické versus rolnické Rusko.“

Rovněž nás bude zajímat, jak filmovými tvůrci uplatněná stylizace postihuje uvíznutí románových postav v určitých soukromých a společenských rolích. Už jen při pomyšlení na titulní postavu *Anny*, zmítající se v trojúhelníku manželka-matka-milenka je patrné, že v tomto aspektu může divadelní metafora nabývat skutečně přiléhavé podoby.

3.3 Analýza vybraných témat

3.3.1 Šlechtické versus rolnické Rusko

Do prostoru divadelního komplexu je ve Wrightově adaptaci *Anny Kareniny* vsazeno dění, které se v románu odehrává v Moskvě a Petrohradu. Nezůstáváme ale pouze na jevišti, neustále se přesouváme do jiných částí divadla - do foyer, provaziště, zákulisních prostorů nebo do hlediště bez diváků, které Wright často proměňuje spouštěním a zvedáním kulis. Díky důmyslné choreografii scénografických změn a kamerových pohybů se divadelní prostory fluidně mění v rozmanitá prostředí - z hlediště se kupříkladu může v rámci jedné sekvence postupně stát úřad, restaurace a sídlo Ščerbackých. Je zde tedy nemožné najít určitý logický řád, ve kterém by byl jeden divadelní prostor striktně spjat s tou či onou lokací - to by bylo ostatně vzhledem k vysokému počtu románových prostředí neúnosné. Nepravidelnost scénografických proměn navíc z divadla vytváří jakýsi hravý labyrint, kterým nás může provést jedině fantazie tvůrců a neustále nás tak překvapuje svojí důmyslností. Najdeme tu však i několik scén, kterými Wright jako by vzdával hold ryze divadelnímu světu - děj na dvou vzdálených místech nerozděluje ani kulisami, ani pohyby kamery, nýbrž je přiznaně nechává střetnout v nerealistické, ale z divadelní logiky přípustné konfrontaci. I takový postup je cenný - nenásilně připomíná propletení osudů všech postav, byť se právě ve stejném prostředí nenachází. Příkladem může být míjení se *Anny* a *Levina* na jevišti, kdy *Anna* přebývá v Moskvě u *Oblonských* a *Levin* město opouští. Silně se nám vyjeví kontrast vnitřních světů postav, kdy v *Anně* nezadržitelně bují vášeň pro *Vronského*, zatímco zdrcenému *Levinovi* stejný muž zmařil šanci na sňatek s *Kitty*.

⁷³ Tamtéž, s. 143

Charakteristika prostoru divadla je vzhledem ke sledovanému tématu velmi důležitá - divadlo totiž působí dojmem kdysi honosného paláce, na kterém se však podepsal zub času. Oprýskanou omítkou na stěnách a v koutech navršené kusy nábytku vidíme jak v úvodní scéně, která nás do prostoru divadla uvádí, tak i v průběhu celého filmu. Zejména ve scénách společenských událostí toto zchátralé prostředí silně kontrastuje s dokonale upravenými vzezřeními postav. Tento aspekt scénografie můžeme interpretovat jako vyjádření soudobého stavu šlechty - byť jejímu výsadnímu postavení hrozí úpadek, toto nebezpečí na své sebezprezentaci nehodlají její příslušníci nechat znát.

Mezi vizualitou Petrohradu a Moskvy existoval v tehdejší ruské říši podstatný rozdíl. „*Moskva vždy mísila evropský styl se svým vlastním. Klasická průčelí zjemnila teplými barvami, objemou boubelatostí tvarů a ruskou výzdobou. Ve výsledku město vyzařovalo nenucené kouzlo, které naprosto postrádalo chladnou eleganci a imperiální majestánost Petrohradu. Petrohradský styl byl diktován dvorem a evropskou módou; moskevský spíše ruskými provinciemi.*”⁷⁴ Reflektuje stylizace i tuto odlišnost dvou velkoměst? Nezdá se, že by byla akcentována ve scénách z veřejných prostranství, ale o to silněji je přítomna v domácnostech Kareninových a Oblonských. Pro petrohradský domov Kareninových je typická chladně modrá barva, úzkostlivý pořádek a střídma výzdoba, zatímco moskevští Oblonští žijí v přeplněném prostoru plném zlatých akcentů a teplých barev - Anna a Kitty při svém dialogu o plese dokonce sedí v jakési miniatuře zlatého pravoslavného chrámu. Tento markantní rozdíl ve vzhledu domácností reflektuje i odlišné extrémy povah, které Karenin a Oblonskij představují - Karenin je chladný milovník pořádku, Oblonskij bujarý milovník života.

Dění, které se odehrává na venkově, na divadelní stylizaci naprosto rezignuje. Poprvé se nám tento postup odhalí při cestě zhrzeného Levina na venkov, kdy se v navýsost působivé scéně otevírá kulisa dřevěných vrat a odhaluje skutečnou zasněženou pláň. Neméně působivé jsou sekvence kosení za teplých dnů, ze kterých číší prostota a harmonie. Absence divadelní stylizace promlouvá o venkově jako o místě přirozeném a nezkaženém. Těsné sepjetí tohoto prostředí s dějovou linkou Levina vyjadřuje jeho touhu žít podle své vlastní pravdy, daleko od povýšené městské šlechty, jež se zuby nehty drží svého status quo. Formální rozlišení světa šlechty a rolníků, které filmová adaptace uskutečnila, je ve svém myšlenkovém jádru prosté, ale funkční. Prostor divadla se může kvůli viditelné umělosti kulis a absenci denního světla stát lehce klaustrofobním, proto scény odehrávající se v reálných exteriérech takřka „dýchají” a jsou jakýmsi uvolněním jak pro postavy, tak pro diváky.

⁷⁴ FIGES, Orlando. *Natašin tanec: kulturní dějiny Ruska*, s.151

3.3.2 Společenské masky a role

Výše zmiňované využití všech divadelních prostorů, které nesleduje obvyklé vymezení divácké a herecké sféry, vyznívá jako pozvánka ke sledování i účinkování současně. To je velmi signifikantní, vzhledem k tomu, že postavy tuto dvojí funkci zastávají takřka neustále - v divadelním prostoru se odehrává jak osobní, tak veřejná sféra životů Oblonských a Kareninových. To dává jasnou zprávu o povaze jejich vztahů a ukazuje, že ani doma nemohou tyto postavy odložit masku. Štěpán skrývá svoji nevěru před Dolly, dokud to jen jde; Anna potlačuje nedostatek lásky ke Kareninovi. Svého syna Serjožu sice miluje celým svým srdcem, ale v roli matky kvůli nastavení norem tehdejší doby vlastně selhává. Proto je příznačné, že každá scéna v Serjožově ložnici se odehrává na jevišti.

Co se veřejné sféry týče, k bližšímu zkoumání jsem vybrala pět scén - ples, návštěvu u Betsy Tverské, dostihy, Anninu návštěvu opery a hádku Anny s Vronským v hotelovém pokoji. Tyto scény tematizují hraní určité společenské role a zejména bedlivé pozorování výkonu ostatními postavami velmi výrazně.

Scéna plesu je v románu spjata s hlediskem Kitty a tematizuje její zdrcující zklamání, kdy jí naději na zasnoubení s Vronským hatí jeho fascinace Annou:

„Byla jako motýlek, který usedl na stéblo a užuž chce rozepnout duhová křídla a zase vzlétnout, ale přitom jí strašlivé zoufalství svíralo srdce. [...] Vronskij a Anna seděli takřka naproti ní. Viděla je svým bystrým zrakem, viděla je i zblízka, kdykoli se setkali při tanci, a čím déle je pozorovala, tím nabývala větší jistoty, že její neštěstí je dovršeno. Viděla, že se oba v tom nabitém sále cítí sami.“⁷⁵

Filmová scéna plesu zpočátku ukazuje společenské tance jako předvedení nastudované, složité choreografie, když se však na parket vrhnou Anna a Vronskij, vedle ustálých pohybů se dopouští nenacvičených, čistě spontánních projevů vášně. Film využívá inspiraci příslušnou románovou pasáží a ztrátu ostražitosti dominující dvojice ztvárňuje dočasným zmizením všech ostatních účastníků. Toto zmizení je však čistě iluzivní, takže jejich počínání samozřejmě neunikne ani zoufalé Kitty, ani dalším hostům, o čemž svědčí série záběrů na jejich kritické, zkoumavé pohledy. Sledování situace v obraze zpřítomněným publikem je navíc zdůrazněno pomocí světla divadelních reflektorů, jež jsou na Annu, Vronského a Kitty posléze upřena. Scéna končí Anniným zděšeným pohledem na sebe samu v zrcadle. Můžeme tu vzpomenout Figesův výklad, který praví, že zrcadla v sálech sloužila pro sledování vlastního výkonu. Annino zděšení promlouvá o skutečnosti, že se zapomněla kontrolovat a dala na odívání víc, než

⁷⁵ TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Anna Kareninová I* [online], s.114

se slušelo; možná je rovněž zaskočena pohledem do tváře ženy, která poprvé zažívá vášeň a v odraze se takřka nepoznává.

Večeru u Betsy Tverské předchází návštěva divadla a důvěrný dialog mezi ní a jejím bratrancem Vronským v lóži. „Dovolíte,‘ dodal, vzal jí z ruky kukátko a začal si prohlížet přes její odhalené rameno řadu lóží na druhé straně. ‚Bojím se, že začínám být směšný.“⁷⁶ Filmová adaptace se znovu inspiruje zmínkou v románové pasáži a v dané scéně použije kukátko, v němž se Anna a Vronskij navzájem pozorují. Poté, co se opona zvedne, místo očekávané kulturní podívané plynule přejdeme do následného soirée u Betsy, plného hostů v krokolomných, strojených pózách. Všechny ženy mají vějíře, podle potřeby za nimi schovávají ústa, šeptající si nejnovější drby, nebo jimi místo karnevalové škrabošky rovnou zakryjí části svých tváří. Toto nahrazení či snad splynutí uměleckého představení a setkání šlechty jasně sděluje, že obě události od svých účastníků vyžadují podobnou míru přetvářky.

Scéna dostihů je pro příběh doslova zlomovou, jelikož stvrzuje pouto Anny a Vronského jak pro veřejnost, tak i pro samotného Karenina. V románu dostihy poprvé nahlížíme skrze pohled Vronského. Na poslední překážce způsobí pád své klisny Frou-Frou, která si zláme vaz. Vronskij jí na místě musí utratit výstřelem z pistole, což mu způsobuje nevídané duševní utrpení, jelikož „poprvé v životě poznal největší neštěstí, neštěstí nenapravitelné a způsobené vlastní vinou.“⁷⁷ Annina emotivní reakce na celou situaci je zprostředkována perspektivou Karenina: „Zmítala se jako polapený pták, chtěla vstát a odejít, a zas se obracela k Betsy. [...] Anna muži neodpovídala, jen zvedla kukátko a dívala se na místo, kde spadl Vronskij [...] Důstojník přišel se zprávou, že se jezdec nezabil, ale kůň si zlomil páteř. Jakmile to Anna uslyšela, rychle se posadila a zakryla si tvář vějířem. Alexej Alexandrovič viděl, že pláče, že nemůže potlačit slzy ani vzlyky, které jí vzdouvaly ňadra. Stoupl si před ni, aby na ni nebylo vidět, dokud se nevzpamatuje.“⁷⁸

Honzík zdůrazňuje, že zlom byl pro nefunkční manželství Kareninových nevyhnutelný, avšak k neštěstí postav „proběhl v podobě skandálu na širokém a zejména vysokém fóru, takřka před tváří dvora a navíc v souvislosti s neúspěchem všeobecně (netoliko na závodní dráze) favorizovaného Vronského.“⁷⁹ Nešpor ve smrti Frou-Frou navíc spatřuje předjímání tragického osudu Anny, kterou spojení s Vronským rovněž připraví o život.⁸⁰

⁷⁶ Tamtéž, s.171

⁷⁷ Tamtéž, s.261

⁷⁸ TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Anna Kareninová I* [online], s.274-275

⁷⁹ HONZÍK, Jiří. *Dvě století ruské literatury*, s. 140

⁸⁰ NEŠPOR, Pavel. *L. N. Tolstoj*. Orbis, 1971. Portréty. s.120

Filmová adaptace do velkolepé scény zapojuje motiv zrcadla, tentokrát v podobě Anniny pudřenky. Před začátkem dostihů, kdy je ještě schopna držet své emoce na uzdě, svůj zjev v zrcátku kontroluje a vzápětí pomocí něj zjišťuje, zda ji pozoruje manžel. Jeho upřený pohled ke své nelibosti v zrcátku skutečně zachytí. Po započnutí dostihů se rozvíjí a násobí užití kukátka, když skrze něj Anna pozoruje Vronského na trati a Karenin skrze něj nadále pozoruje Annu. Scéna dostihů pomocí těchto dvou motivů tak velmi zdařile reflektuje téma neustálého drobnohledu, pod kterým se postavy nachází.

Annina bezprostřední reakce na pád Frou-Frou je ztvárněna v záběru, kdy jsou všichni diváci dokonale a nepřírozeně ustrnutí v půli pohybu, zatímco Anna vystupuje z jinak nehybného obrazu jakožto jediný živý prvek. Díky tomuto postupu v ustrnutí okolních postav prodléváme déle, než by bylo přirozené, a skandálnost Aninna rozrušení se tak silně zdůrazňuje.

Návštěva opery je Anniným posledním velkým pokusem o vzdor vůči společenským konvencím. Neuposlechne naléhání Vronského, aby nikam nejezdila, a následné dění v divadle je nahlíženo právě jeho perspektivou, která dává čtenáři pocítit obavy z Annina ponížení.

„Annu Vronskij dosud neviděl, schválně se nedíval tím směrem. Ale z pohledů ostatních poznal, kde sedí. [...] Stácel kukátko z přízemí na první pořadí a prohlížel si lóže. [...] Vronskij nechápal, co se vlastně událo mezi Kartasovovými a Annou, pochopil však, že to bylo něco pro Annu pokořujícího. Poznal to z toho, co viděl, ale především to viděl na Anně, jež napínala (jak věděl) poslední síly, aby nevypadla ze své role.“⁸¹

Zostuzení Anny je ve filmové scéně ztvárněno užitím reflektoru i kukátek, které se na ni jakožto na předmět hanby ze všech stran upřou. Její okolí ustrne v podobně nehybném obrazu, jako tomu bylo při dostihové scéně, aby se moment hanby trýznivě prodloužil. Vyloučení Anny ze společnosti je touto scénou nezpochybnitelně zpečetěno.

Scéna v hotelovém pokoji vyjevuje hádku již zcela psychicky zdevastované Anny a Vronského, kterému dochází ohledy a trpělivost. Byť se tu nezobrazuje žádná společenská událost, dovršuje se užití motivu zrcadla, ve kterém tentokrát Vronskij pozoruje Annino labilní počínání. Fakt, že se na Annin odraz dívá jenom Vronskij, nikoliv ona sama, promlouvá o tom, že Anna naprosto ztratila schopnost reflektovat svoje emoce, natož je ovládat a zastírat pro pohodlí jiných. Vronskému tak nezbyvá než pozorovat, co zbylo z ženy, do které se zamiloval.

⁸¹ TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Anna Kareninová I* [online], s.148-150

Ve Wrightově osobité adaptaci *Anny Kareniny* jsou použity scény, které vnímám jako jakési pojítka mezi dvěma zkoumanými tématy. V obou vystupuje Anna a Vronskij - v prvním případě se jedná o jejich piknik, v druhém případě o oznámení Annina těhotenství - obě jsou natočené v reálném exteriéru uprostřed přírody, podobně jako vše, co se odehrává na venkovském panství Levina. Ani Anna, ani Vronskij nemají k rolnickému prostředí žádný vztah. Proč tedy zmiňované scény s mileneckou dvojicí plně rezignují na divadelní stylizaci? To můžeme interpretovat tak, že přírodní exteriéry nejsou ve filmové adaptaci spjaty jenom s rolnickou vrstvou, ale rovněž s možností svobodně vyjadřovat city a alespoň na chvíli odložit masku městské, zvláště interiérové přetvářky. Avšak ani v intimním čase těchto úniků do náruče přírody se milenci nevyhnou svědkům zcela. „*Někdo by se mohl dívat,*“⁸² podotkne Vronskij, načež se Anna posměšně rozhlédne po liduprázdném lesním háji. Vzápětí ale zakloní hlavu, zadívá se na oblohu a její úsměv zamrzne. „*Jsem stejně ztracena,*“⁸³ odvětlí. Zdá se, že zřítí nebe nad hlavou ji sice oprošťuje od pohledů petrohradské smetánky, ale ne od pohledu Boha. Při svém sebevražedném skoku pod vlak prosí o odpuštění právě jeho, stejně jako to činí Anna románová.

3.4 Závěr

Silný kontrast divadelních interiérů a venkovských exteriérů postihuje jak onen rozpolcený stav, ve kterém se nacházela ruská říše, tak zejména dualitu života postav, která spočívá v nesouladu mezi přisouzenou společenskou rolí a vlastním citovým prožitkem. Drobnohled, kterému jsou postavy ze šlechtických kruhů neustále vystaveny, ve snímku zdařile zpodobňuje zejména motiv kukátka, zrcadel a světel divadelních reflektorů. Byť se Wrightova filmová adaptace nemůže přiblížit románové konkrétnosti ve zpodobňování duševních stavů postav, velmi nápaditě ztvárnila společenské nároky, které tyto duševní stavy přímo způsobují či bezprostředně ovlivňují. Proto se domnívám, že Wrightovo nápadité zobrazení společnosti a latentní kritika jejího nastavení si zaslouží uznání.

⁸² WRIGHT, JOE. *Anna Karenina* [Anna Karenina]. Film. 2012.

⁸³ Tamtéž.

Závěr

Joe Wright zvolil pro každou analyzovanou adaptaci zcela odlišný dramaturgický i filmově-obrazový přístup. U svého režijního debutu projevil ambici pohlát si s diváckým očekáváním a romantický příběh představit v syrovější stylizaci, ale výsledná podoba *Pýchy a předsudku* naplňuje tento záměr jenom částečně. Film se zejména v kulminačních scénách milostné dějové linky uchyluje k silně nerealistické projekci momentálních duševních stavů protagonistů do okolní krajiny. O některých takto pojatých scénách vyjádřil zpětně pochybnosti i sám režisér.

Oproti debutu lze z druhého Wrightova snímku *Pokání* vyvodit sebejistější a vyzrálejší režiséřský přístup a rozpoznat záměr zachovat spleť románový syžet i postmoderní vypravěčské techniky, tedy záměr, který Wright prosazoval od fáze scénáře a důsledně ho realizoval v celém snímku. Charakter románových části převádí do filmového média zejména prostřednictvím odlišné barevné tonality; pro metafikční postup ve vyprávění, který pro filmovou transformaci představoval podstatnou výzvu, adaptace našla vynalézavé řešení též ve zvukové skladbě.

Zatímco Wrightovy dva první celovečerní snímky využívají klasickou filmovou výpravu, u pozdějšího zfilmování *Anny Kareniny* kulminují režiséřovy adaptátorské ambice naprostou a zásadní formální stylizací, která umísťuje takřka veškeré dění snímku do uzavřeného prostoru divadla. Režisér se tak vypořádal s obtížnou otázkou převodu románové psychologie do filmového média svým osobitým způsobem, který rezignuje na snahu o realistické převyprávění a těží z takřka scénického předvedení důležitých témat a vnitřních světů postav.

Je nutno dodat, že výběr témat byl přizpůsoben rozsahu bakalářské práce, neboť rozsáhlejší analýze by mohlo být podrobena mnoho dalších aspektů. Zaměřila jsem se na ty, které mají význam pro předlohu a Wrightův záměr, a které se mnou při sledování snímků nejvíce rezonovaly. Analýza odlišných přístupů, které jsou z Wrightových adaptací patrné, ve mně jakožto scenáristce prohloubila úctu a pokoru k dalším profesním složkám filmu. Nápad, který z adaptace učiní mimořádné filmové dílo, jistě může být přítomen už ve scénáři, ale jak jsme viděli na příkladech Wrightových adaptací, často se rodí až z pojetí jiné profesní složky. Tato skutečnost ostatně platí nejen pro realizaci adaptačního, ale i původního scénáře. S tímto vědomím hodlám ve své budoucí scenáristické činnosti přistupovat k invenci všech svých profesních spolupracovníků s otevřenou myslí.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

1. AILWOOD, Sarah. "What are men to rocks and mountains?" Romanticism in Joe Wright's *Pride & Prejudice*. *Jane Austen Society of North America* [online]. 2007 [cit. 2023-07-31]. Dostupné z: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/ailwood.htm>
2. FIGES, Orlando. *Natašín tanec: kulturní dějiny Ruska*. Praha: Beta-Dobrovský, 2004. ISBN 80-730-6162-7.
3. GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, 1982.
4. GRIGGS, Yvonne. Writing for the Movies: Writing and Screening *Atonement* (2007). In: CARTMELL, Deborah. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Wiley-Blackwell, 2012, s. 345-359. ISBN 9781444334975.
5. HONZÍK, Jiří. *Dvě století ruské literatury*. Praha: Torst, 2000. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-721-5104-5.
6. CHALUPSKÝ, Petr. *Continuity and Change in Ian McEwan's Works* [online]. 2006. [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/259864588_Atonement_Continuity_and_Change_in_Ian_McEwan's_Works
7. KAPLAN, Laurie. Inside Out/Outside In: *Pride & Prejudice* on Film 2005. *Jane Austen Society of North America* [online]. 2007 [cit. 2023-08-02]. Dostupné z: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/kaplan.htm>
8. KUHN, Annette a Guy WESTWELL. *A Dictionary of Film Studies: Oxford Quick Reference* [online]. 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press, 2020 [cit. 2023-08-07]. ISBN 978-0198832096.
9. MILES, Robert. *Jane Austenová*. Brno: CDK (Centrum pro studium demokracie a kultury), 2009. ISBN 978-80-7325-188-8.
10. NENADÁL, Radoslav. Žena, peníze a vlastní pokoj. In: AUSTENOVÁ, Jane. *Pýcha a předsudek*. Praha: Odeon, 1967, s. 315-323.
11. NENADÁL, Radoslav. Lyrická komedie empírového salonu. In: AUSTENOVÁ, Jane. *Anna Elliotová*. Praha: Odeon, 1968, s. 7-16.
12. NEŠPOR, Pavel. *L. N. Tolstoj*. Orbis, 1971. Portréty.
13. NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
14. PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie. Staging intimacy and interiority in Joe Wright's *Pride & Prejudice* (2005). *Jane Austen Society of North America* [online]. 2007 [cit. 2023-08-04]. Dostupné z: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/paquet-deyris.htm?#1>

Elektronické zdroje

1. ABEEL, Erica. Tackling A Classic: Joe Wright on “Pride and Prejudice.” In: *IndieWire* [online]. [cit. 2023-07-31]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/features/general/tackling-a-classic-joe-wright-on-pride-and-prejudice-77678/>
2. ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES. The 80th Academy Awards. In: *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* [online]. [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2008>
3. AILWOOD, Sarah. What are men to rocks and mountains?” Romanticism in Joe Wright’s *Pride & Prejudice*. *Jane Austen Society of North America* [online]. 2007 [cit. 2023-07-31]. Dostupné z: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/ailwood.htm>
4. BRADY, Tara. On the pig's backside. In: *Hotpress* [online]. [cit. 2023-07-31]. Dostupné z: <https://www.hotpress.com/culture/on-the-pigs-backside-2829547>
5. DOUGLAS, Edward. Joe Wright on Directing *Atonement*. In: *ComingSoon.net - Movie Trailers, TV* [online]. [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: <https://www.comingsoon.net/movies/features/39526-joe-wright-on-directing-atonement>
6. FOCUS FEATURES. Dario Marianelli. In: *Focus Features* [online]. 2008 [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: https://www.focusfeatures.com/article/dario_marianelli
7. FOCUS FEATURES. Design of History: Sarah Greenwood's *Atonement*. In: *Focus Features* [online]. 2008 [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: https://www.focusfeatures.com/article/design_of_history_sarah_greenwood_s_atonement
8. FOCUS FEATURES. *Pride & Prejudice: The Production*. In: *Focus Features* [online]. [cit. 2023-08-04]. Dostupné z: https://www.focusfeatures.com/article/pride_prejudice_the_production?film=pride_and_prejudice
9. IMDB. Joe Wright. In: *IMDb* [online]. [cit. 2023-08-07]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0942504/>
10. WRIGHT, Joe. *Pýcha a předsudek*. [videobonus DVD]. Magicbox, 2005.
11. NATION PUBLIC RADIO. Director Joe Wright On Tolstoy's Iconic Adultress. In: *NPR* [online]. [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: <https://www.npr.org/2012/11/16/165049660/director-joe-wright-on-tolstoys-iconic-adultress>
12. STOLWORTHY, Jacob. Darkest Hour director Joe Wright shares candid thoughts on each of his films. *The Independent* [online]. [cit. 2023-08-07]. ISSN 1741-9743.

- Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/darkest-hour-joe-wright-interview-films-gary-oldman-churchill-hanna-atonement-anna-karenina-saoirse-ronan-filmography-a8149826.html>
13. THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, ed. Tom Stoppard. In: *Britannica* [online]. [cit. 2023-08-06]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Tom-Stoppard>
 14. THE NEW YORK TIMES. 'Atonement': Adapting a literary device to the big screen. *The New York Times* [online]. [cit. 2023-08-05]. ISSN 1553-8095. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2007/11/06/arts/06iht-atone.1.8211347.html>
 15. THOMPSON, Anne. Joe Wright Talks Liberating 'Anna Karenina,' from Stoppard and Knightley to Dior, Supertramp and 'The Leopard'. In: *IndieWire* [online]. [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/features/general/joe-wright-talks-liberating-anna-karenina-from-stoppard-and-knightley-to-dior-supertramp-and-the-leopard-200911/>

Prameny

1. AUSTENOVÁ, Jane. *Pýcha a předsudek*. Praha: Odeon, 1967.
2. MCEWAN, Ian. *Pokání*. Vydání čtvrté. Praha: Odeon, 2021. ISBN 978-802-0720-207.
3. TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Anna Kareninová I* [online]. Praha: Městská knihovna v Praze, 2019 [cit. 2023-08-05]. Klasická světová próza. ISBN 978-80-7602-510-3. Dostupné z: https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/45/40/24/anna_kareninova_i.pdf
4. TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Anna Kareninová II* [online]. Praha: Městská knihovna v Praze, 2019 [cit. 2023-08-05]. Klasická světová próza. ISBN 978-80-7602-525-7. Dostupné z: https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/45/40/25/anna_kareninova_ii.pdf
5. WRIGHT, Joe. *Anna Karenina* [Anna Karenina]. Film. 2012.
6. WRIGHT, Joe. *Atonement* [Pokání]. Film. 2007.
7. WRIGHT, Joe. *Pride and Prejudice* [Pýcha a předsudek]. Film. 2005.

