

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Ten, kdo stojí v koutě: analýza filmové
adaptace**

Veronika Stoimenovová

Katedra divadelních a filmových studií


Vedoucí práce: Mgr. Michal Sýkora, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia – Televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Ten, kdo stojí v koutě: analýza filmové adaptace* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum: 11.05.2023


.....
podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování panu doktoru Michalovi Sýkorovi za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat rodině a přátelům za podporu v průběhu psaní.

OBSAH

ÚVOD	5
1. PŘEDSTAVENÍ METODOLOGIE	7
1.1. FORMY.....	7
1.2. ADAPTÁTOŘI	11
1.3. OBECENSTVO.....	12
1.4. KONTEXTY	13
1.5. METODOLOGICKÝ RÁMEC.....	13
2. VYHODNOCENÍ LITERATURY A ZDROJŮ	15
3. ADAPTACE JAKO FORMÁLNÍ JEDNOTKA	16
1.1. ZOBRAZENÍ PRVNÍ OSOBY	17
1.2. HUDBA A ZVUK.....	20
1.3. POSTAVY A KOSTÝMY.....	24
1.4. SHRnutí	29
4. AUTOR A ADAPTÁTOR	31
1.1. POSUN OD AUTORA K ADAPTÁTOROVI	33
1.2. KOMERČNÍ A OSOBNÍ MOTIVACE.....	34
5. KONTEXT	37
1.1. STATUS CELEBRITY.....	37
1.2. TRANSKULTURALIZACE	39
ZÁVĚR	42
BIBLIOGRAFIE	44

Úvod

V této bakalářské práci se budu zabývat analýzou filmové adaptace *Ten, kdo stojí v koutě*, jež vznikla roku 2012 ze stejnojmenné předlohy z roku 1999. Autorem předlohy, scénáristou i režisérem je ve všech případech tatáž osoba, Stephen Chbosky. To byl také jeden z hlavních důvodů ke zvolení zmíněného tématu k mé bakalářské práci. Chtěla jsem prozkoumat, jakým způsobem se může promítnout vize jednoho člověka ve dvou samostatně stojících dílech, ačkoliv je jedno z těchto děl adaptací.

Předmětem mé bakalářské práce je, jak jsem předeslala, předloha a adaptace s názvem *Ten, kdo stojí v koutě*. Obě tato díla pojednávají o patnáctiletém studentovi prvního ročníku Charliem Kelmeckisovi. Když byl Charlie dítě, sexuálně ho zneužívala jeho teta Helen, ovšem tato vzpomínka je pro něj tak traumatizující, že ji vytěsnil a prožívá pocit silných depresí, které nemají zjevný důvod. Potlačené trauma se spojuje s nástupem na střední školu, kterého se děsí, protože nemá žádné přátele. Jediný kamarád, se kterým měl do ročníku nastoupit, se v létě zastřelil a Charlie s tímto šokem nastupuje na novou školu. I přes přetrvávající deprese si najde nové přátele, dívku Sam a chlapce Patricka. Charlie se do Sam okamžitě zamiluje, ale lásku k ní v sobě dusí. Sam a Patrick Charlieho seznámí s dalšími přáteli. Ve škole tak Charlie tráví čas se skupinou čtvrtáků, do které patří Sam, Patrick, Mary Elizabeth a Alice. S touto partou Charlie poprvé zkouší alkohol, cigarety i drogy, také brzy začne chodit s Mary Elizabeth, ačkoliv s ní ve skutečnosti vztah mít nechce. Když mají na konci ročníku jít všichni přátelé na univerzity, tak se sblíží se Sam. Dojde mezi nimi k sexuální interakci, po které se Charliemu vybaví vzpomínky na trauma z dětství. Charlie nakonec podstupuje terapii, s jejíž pomocí překoná psychické problémy a rozhodne se vést plnohodnotný život.

Předloha je psaná v dopisech, které Charlie vždy uvádí slovy „*Milý příteli*“¹ a zakončuje „*S pozdravem Charlie*“² Neposílá je žádné konkrétní osobě, ale nějakému

¹ CHBOSKY, Stephen. *Ten., kdo stojí v koutě*. Přeložil Vratislav KADLEC. Praha: Slovart, 2012, 10 s. ISBN 9788075297228

anonymnímu adresátovi, u něhož doufá získat porozumění. Charlie se poprvé odhlodal ke psaní v předvečer nástupu na střední školu a pokračuje s ním až po své psychické zhroucení. Epilog je poté vysvětlením až s delším odstupem, v němž je vysvětleno, co se Charliemu stalo a jak se s traumatem vypořádal. Jedná se taky o poslední dopis, protože už se chce místo psaní aktivně zapojovat do života. Novela mapuje období Charlieho nejsilnějšího psychického vypětí, dokud nedojde k průchodu všech potlačovaných emocí, jež v sobě nosí.

V práci budu postupně analyzovat obě tato díla, přičemž jako metodologický rámec využiji *Teóriu* adaptácie od Lindy Hutcheonové. Cílem této práce nebude pouze poukázání na shody a odlišnosti mezi jednotlivými uměleckými díly, ale především snaha tyto shody a odlišnosti pomocí analýzy kontextualizovat. Bude tedy potřeba, abych obě tato díla formálně zanalyzovala a následně uvedla, proč se Stephen Chbosky rozhodl novelu adaptovat a veškeré své poznatky následně zkontextualizovala.

Bakalářskou práci rozdělím na úvod, pět navazujících kapitol, závěr a bibliografii. Úvodem představím téma bakalářské práce, cíl a strukturu. V první z kapitol se budu věnovat představení metodologie. Vysvětlím, jakou metodu budu v rámci práce využívat a objasním postupy této metodologie. Ve druhé kapitole shrnu, o jakou literaturou se budu v práci opírat a k čemu ji využiji. Ve třetí kapitole se chci soustředit na formální stránku adaptace, a to za pomoci analýzy. Tu následně rozdělím do tří segmentů – zobrazení první osoby, hudba a zvuk, postavy a kostýmy. V kapitole následující se zaměřím na autora a adaptátora, důvody, jež ho přivedly k procesu adaptace, a na jeho tvůrčí vize. Vycházet budu z rozhovorů, jež s ním byly vedeny na různých platformách. V poslední kapitole se plánuji zabývat kontextem doby vzniku předlohy a snímku. V obou případech se budu soustředit především na období a místo. V závěru bakalářské práce shrnu poznatky z dílčích kapitol. Spojím své bádání v ucelenou analýzu filmové adaptace podle teoretického rámce, který nabízí Linda Hutcheonová v *Teorii adaptácie*. Na závěr této práce připojím bibliografii a zdroje, kde bude možné najít veškerou literaturu a prameny využité k mému bádání.

² CHBOSKY, Stephen. *Ten., kdo stojí v koutě*. Přeložil Vratislav KADLEC. Praha: Slovart, 2012, 14 s. ISBN 9788075297228

1. Představení metodologie

Metodologicky budu vycházet z *Teórie adaptácie* od Lindy Hutcheonové. Již v úvodu Hutcheonová vysvětluje, že vznik adaptace jako druhé neznamena, že je druhotná či podřadná, stejně tak vznik prvního textu neodkazuje k jeho originalitě a autoritativnosti. S touto literaturou je možné odkrýt plný potenciál adaptovaného snímku *Ten, kdo stojí v koutě*, aniž by byl pouze komparován s ohledem na věrnost k předloze, čímž by vlastně došlo k pomyslné degradaci snímku. „*Existuje veľa rôznych podnetov k adaptácii a málo z nich súvisí s vernosťou.*“³ Adaptace totiž souvisí s procesem vytváření a vnímání.

1.1. Formy

V první kapitole *Teórie adaptácie* Linda Hutcheonová nastiňuje teoretické otázky, v druhé kapitole začíná s nabízením teoretického rámce, jak na tyto otázky případně odpovědět. Hutcheonová se v ní zabývá otázkou „*Čo?*“⁴ a formami. V bakalářské práci jí bude věnována pozornost s ohledem jak na představení románu, tak na jeho následnou dramaturgii do podoby filmového scénáře. Bude na ni brán zřetel také při analyzování, jak bylo ve filmu zobrazeno dané vyprávění formálními prostředky. Nejprve Hutcheonová pro potřeby dané kapitoly definuje, co je to adaptace. Označuje ji jako tvořivou interpretační transpozici jiného díla či děl a druh rozšířeného palimpsestu, při němž dochází k překódování do odlišného souboru pravidel. Médium definuje jako materiální prostředek vyjádření adaptace, přičemž upozorňuje na to, že adaptace nepřináší vždy změnu média. Hutcheonová pokládá otázku: „*Čo môže dokázat jedna umělecká forma alebo médium a druhé nie, ak sa vlastne môžu stanovit' všetky „základné elementy každého umenia“*“, ako na tom trval *Greenberg?*“⁵

³ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 11 s. ISBN 9788074600272

⁴ Tamtéž, 49-92 s.

⁵ Tamtéž, 124-148 s.

Linda Hutcheonová v návaznosti rozebírá tyto změny médií. Většinu prostoru věnuje posunu od vyprávění k zobrazení, jelikož transpozice z dlouhého a komplexního románu do inscenace či filmu je obvykle vnímána jako ta nejsložitější. Román se při dramatizaci musí destilovat a je potřeba redukovat právě jeho délku a komplexnost. Někdy zkrácení příběhu pomůže, jindy však dochází ke ztrátě důležitých detailů a odkazů. Zhuštění je ovšem nezbytné, protože vždy déle trvá akci zahrát nebo předvést, než si o ní pouze číst. Se zhuštěním také přichází doplnění o těla, hlasy, zvuk, hudbu, rekvizity, kostýmy, architekturu, motivace postav či ke vkládání postav nových a zvyšování napětí. Hutcheonová rozděluje tyto prvky z pohledu tří způsobů zapojení v adaptacích.

Prvním způsobem je změna z vyprávění na zobrazení, přičemž ji lze aplikovat oběma směry. Při změně ze zobrazení na vyprávění bývá často problém s velikostí a rozsahem. Romány tvořené z filmů mohou končit jako krátké a nudné, nebo jako opisné s přidáním motivací. Při změně z vyprávění na zobrazení zase Hutcheonová naráží na problematiku už v samotné definici. Pouze některá zobrazení se označují jako adaptace románu, Hutcheonová tedy doplňuje, že se musí jednat o rozšířené kritické a tvůrčí zapojení do konkrétního textu. V románech je mnoho informací, které se dají na plátně či jevišti převést na akci a gesta, lze je ale také úplně vypustit. Jedná se o posun představy k vlastnímu očnímu vjemu, ovšem vizuální stránka není jediná důležitá při této změně způsobu zapojení. Ke spojení vnitřních a vnějších stavů v méně explicitní podobě, než se dá docílit třeba záběry z kamery, se dá použít zvuk. Adaptace románu tedy zahrnuje vizuální a zvukovou dimenzi, avšak také dimenzi slovní a hudební.

Druhým způsobem Hutcheonová označuje změnu ze zobrazení do zobrazení. Nejedná se o případ, kdy se z jednoho filmu stává jiný, ale například pokud se takový film zadaptuje do divadelního muzikálu a naopak. Z umělé performanční formy jako je divadelní muzikál či opera se dá podle Hutcheonové adaptovat do filmu dvěma způsoby. Buď může dojít k přiznání této umělosti, což znamená, že se filmový realismus může obětovat autoreferenci, nebo zmíněnou umělost naturalizovat a rovnou ji produkovat přímo ve filmu formou gramofonu, klavíristy či pouličního hudebníka. Hutcheonová se v kontextu druhé změny zabývá také dalšími možnostmi adaptování, jako adaptace muzikálu do televizního pořadu, divadelního představení do opery či hybridní formy.

Třetí způsob nazývá změnou z interakce do vyprávění nebo zobrazení. Obdobně jako u zbylých dvou způsobů lze i tento aplikovat oboustranně. Tento konkrétní adaptační proces

má nejčastěji formu počítačových her, videoher a virtuálního umění. Interaktivita vede k různým formálním technikám jako například prostorový pocit souvislosti. Intenzita zapojení je v rámci digitální animace nedostížná pro většinu médií, přesto však je takové adaptování velmi nákladné a náročné. Tímto posledním způsobem uzavírá Hutcheonová rozbor prvků z pohledu tří způsobů zapojení v adaptacích a přesouvá se k řešení teoretických samozřejmostí neboli klišé, jak je nazývá. „*Najväčšiu pozornosť kritických a teoretických diel o posune od tlačeného textu k akejkoľvek forme dramatického zobrazenia a odiaľ k participácii si z tohto dlhého zoznamu vyslúžili presne tie zložky jako vnútorný monológ, uhol pohľadu reflexia, komentár a irónia, spolu s ďalšími záležitosťami, ako napr. nejednoznačnosť a čas.*“⁶ Zbytek kapitoly je tedy věnován testování uvedených složek a jejich uvádění do reálné adaptační praxe.

Pouze způsob vyprávění je dostatečně flexibilní pro vyjádření intimnosti i odstupů úhlu pohledu. Tato teze je prvním klišé, jež Hutcheonová zkoumá a testuje. Citací Bluestona předkládá otázku, zda lze pouhým zobrazením navodit intimnost vypravěče první osoby, nebo bude při zobrazení vždy limitováno úhlem pohledu třetí osoby. Hutcheonová předkládá jako možnost docílení této intimity pomocí komentářů mimo obraz nebo vnitřních monologů. Robert McKee ovšem tvrdí, že v takovém případě se stále jedná o vyprávění, nikoliv zobrazení. Vnímá komentáře mimo obraz jako rušivé, jelikož je potřeba soustředit se na slova, nikoli na akci. Jako další příklad uvádí Hutcheonová zobrazení první osoby s pomocí kamery, aby divák viděl pouze to, co postava. Tyto pokusy o zobrazení jsou však zřídka, protože kamera se používá nejčastěji jako druh pohybu třetí osoby. Reprezentuje tedy úhel pohledu neživých postav v odlišných momentech. Také je potřeba všimnout si rozdílu v tom, co postavy spolu s divákem vidí a co skutečně vidět mohou. Ve filmu je zobrazení vypravěče v první osobě náročnou úlohou a všudypřítomná kamera může vyměnit intimitu za odstup. Mnohem sympatičtější se jeví doplnění komentáři mimo obraz. Hutcheonová však dochází ke skutečnosti, že ve vícečetném médiu může úhel pohledu vyjadřovat nejen úhel kamery, ale také fokální vzdálenost, hudba, mizanscéna, výkon herců nebo kostýmy. Klišé o úhlu pohledu

⁶ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 68 s. ISBN 9788074600272

v různých způsobech zapojení však Hutcheonovou směřuje k většímu a diskutovanějšímu problému schopnosti různých médií zobrazit vnitřní a vnější děje, subjektivitu a materiálnost.

Z toho důvodu se v rámci druhého klišé zabývá tezí, která označuje niternost jako sféru způsobu vyprávění a vnějšek jako dominantu způsobů zobrazení a interakce. Klišé ale nabourává hned v počátku a poukazuje na to, že i vnitřní pocity a rozpoložení postav lze přenést do performančních umění za pomoci formálních prostředků. Obvyklým zobrazením bývají například sekvenční záblesky z minulosti do budoucnosti nebo záběry zblízka, jež mohou tvořit psychologickou intimitu. Dalším důležitým formálním prostředkem je hudba, jež navozuje dimenzi hloubky, a ačkoliv se těžko vizuálně zobrazují komplikované vnitřní monology a analýzy niterných stavů, tak zvuk a avantgardní filmové prostředky mohou niterné pocity vyjádřit. Snové stavy mají ve filmu také vlastní vizuální a auditivní konvence. V expresionistických snímcích se objevuje netypické svícení, zvláštní úhly kamery, zpomalené záběry či sekvence puštěné pozpátku. Současně i konvenční narativní film může niterné pocity postav zobrazit například oddělením zvukové a obrazové stopy, záblesky paměti postavy a jejich imaginativních či časových skoků. Také se zabývá otázkou, zda jsou filmové a divadelní adaptace v zobrazování vnějšku skutečně lepší než adaptované romány. Dochází k závěru, že co se týče literatury, jsou v ní detailně popsána prostředí, ovšem v čase obsahu a vyprávění.

Úvahami o čase se dostává ke třetímu klišé, jehož předmětem je otestování, zda způsoby zobrazení a interakce mají pouze jeden gramatický čas, přítomný, zatímco vyprávění dokáže přednést vztahy mezi minulým, přítomným a budoucím časem. Jak už bylo zmíněno v předešlých úvahách, tak film je schopen předvádět flashbaky a flashforwardy nebo mísit záběry času a prostoru. Tento způsob je současně ve filmu mnohem bezprostřednější než v literatuře. Filmoví adaptátoři mají totiž k dispozici bohatou paletu technických možností. Vizuální a auditivní bezprostřednost médií může vytvořit pocit nepřerušného času, nicméně čas a načasování jsou v procesu adaptace mnohem komplexnější.

Linda Hutcheonová v rámci prvních tří klišé lépe prozkoumala složky jako vnitřní monolog, úhel pohledu, reflexe, komentář či čas. Proto se v posledním klišé zaměřuje na zbývající dvě složky nejednoznačnosti a ironie. Pouze vyprávění může vystihnout prvky jako nejednoznačnost, ironie, symboly, metafory, pomlčky a absence, jež zůstávají ve způsobech zobrazení a interakce nepřeložitelné. Toto tvrzení, klišé, testuje z praktického hlediska a nejprve zmiňuje, že verbální a narativní nejasnosti je potřebné v performančních médiích

zpracovat pro dramatické vyjádření. Upozorňuje však, že tato úloha není nemožná. Jedná se o přechod od jednostopového jazyka k vícestopovému médiu, což umožňuje pochopení významů na více úrovních. Například střih může podněcovat metaforické porovnání spojením různých obrazů, přičemž kamera může současně izolovat konkrétní složku scény a dát jí tím nejen význam, ale také symbolickou důležitost. Zobrazení absencí a pomlček nakonec vždy závisí na schopnostech daného režiséra vyprovokovat v divácích představivost a donutit je tak zaplnit mezery.

Na konci kapitoly Hutcheonová své poznatky ještě uvádí do kontextu z praktického hlediska. Závěrem přidává pouze krátkou sumarizaci, v níž mimo jiné také obznamuje, že těžkosti s adaptováním jazykových prvků jako ironie, nejednoznačnost, metafora nebo symbolika nejsou tak palčivé jako ty, jimž čelí adaptátoři, kteří mají adaptovat něco, co není přítomné.

1.2. Adaptátoři

Adaptace není ovšem pouze formální jednotkou, ale také procesem. Pro tento proces je důležité určit, kdo je adaptátorem a z jakého důvodu původní dílo adaptuje. Tomu se Linda Hutcheonová věnuje ve třetí kapitole a pro mé bádání jsou otázky „*Kto? Prečo?*“⁷ relevantní především ve čtvrté kapitole bakalářské práce. Obě tyto otázky se propojují, proto se v rámci *Teórie adaptácie* nacházejí v jedné společné kapitole. Hned v počátku této kapitoly je stanovena podotázka „*Kto je adaptátor?*“⁸ Linda Hutcheonová zprvu přiznává, že pokud se jedná o sólový model tvorby, tak je odpověď na otázku jednoduchá. U některých adaptací je tato odpověď jednoduchá i ve chvíli, kdy se autor předlohy a její adaptátor různí. Nicméně odpověď se začíná komplikovat ve chvíli, kdy se na vzniku takové adaptace podílí hned několik tvůrců. V ten moment vzniká spor ohledně toho, který z tvůrců je výsledným adaptátorem a jak je možno určit jedinca, který nese na výsledné adaptaci nejzásadnější podíl. Linda Hutcheonová se přiklání k úvahám o autorství. Postupně zváží i zavrhně skladatele, scénografa, kameramana, herce a střihače z toho důvodu, že ačkoliv každá z těchto profesí

⁷ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 93-123 s. ISBN 9788074600272

⁸ Tamtéž, 93 s.

může nahlížet či přímo nahlíží do adaptovaného textu, tak nakonec stejně vždy podléhá filmovému scénáři a produkci. Scénárista filmový scénář vytváří, přesto scénáristé často nefigurují sami, a proto se v tomto ohledu nedá označit pouze jeden konkrétní adaptátor. Mezi diváky dochází ke konsenzu v označení režiséra autorem. Režisér je většinou jednotlivec, který se nepodřizuje jinému autorovi a organizuje ostatní umělce a tvůrce. Přesto Hutcheonová dochází k závěru, že ani režisér se nedá označit za adaptátora. Pokud se jedná o komplexní tvorbu, na niž působí obrovské množství vlivů, které ovlivňují její finální podobu. Jestliže se tedy na výsledné adaptaci podílí tým tvůrců, tak se nedá jako adaptátor označit pouze jedinec.

Linda Hutcheonová se následně v kapitole volně přesouvá k hledání různých motivačních faktorů, které vedou zmíněné adaptátory až ke konkrétnímu aktu samotné adaptace. Jedním z těchto faktorů je možnost adaptovat dílo, které je známé a úspěšné. Tento aspekt často zaručuje jistotu prodaného titulu a stává se tak pro adaptátory ekonomickým lákadlem. Za dalším z těchto faktorů by se dala považovat touha zvýšit svůj status a tím získat kulturní kapitál. Ovšem nejvíce v popředí stojí osobní a politické pohnutky, jež vedou adaptátory k adaptačnímu procesu. Může se jednat o silnou vnitřní motivaci nebo pocit spříznění s konkrétním dílem, jež následně vedou k touze kritizovat nebo naopak poctit adaptované dílo. Adaptátor také volí, zda bude adaptace politicky angažovaná či nikoliv. Právě na těchto motivačních faktorech obvykle nakonec závisí rozhodnutí, která musí adaptátor či kolektiv adaptátorů při aktu adaptace udělat. Taková rozhodnutí poté spadají do tvořivého interpretačního kontextu, který je ideologický, historický, osobní, společenský, kulturní nebo estetický. Tento kontext je následně přístupný dvěma způsoby. Prvním Hutcheonová označuje text, který nese znaky rozhodnutí, jež prozrazují myšlenkové pochody tvůrců. Odlišnosti adaptace a adaptovaného textu jsou kupříkladu tak velké, že je není možno vysvětlit v rámci požadavků žánru či historických okolností. Označuje je tedy za variující indikátory adaptátorova hlasu. Druhým stanovuje mimotextové vyjádření záměrů a motivů. U tohoto způsobu však upozorňuje na skutečnost, že je opravdu nezbytné konfrontovat učiněná vyjádření se skutečnými výsledky.

1.3. Obecenstvo

Autorka tedy vytvořila určitou teoretickou perspektivu, jež souvisí s vnímáním, ale přesto je zaměřená i na formální stránku. Předposlední otázka, která je v rámci teoretické

perspektivy Lindy Hutcheonové zmíněna, je „*Ako?*“⁹. Linda Hutcheonová se v ní věnuje vnímání adaptace různými druhy obecenstev. Tuto kapitolu k bakalářské práci nevyužiji, proto nebudu v představení metodologie přibližovat její principy.

1.4. Kontexty

Adaptace i adaptované dílo však také existují vždy v rámci konkrétního času, prostoru, společnosti a kultury. I tento kontext má vliv na vznik adaptace a přesně tím se Linda Hutcheonová zabývá v páté kapitole *Teórie adaptácie*, a to položením otázek „*Kde? Kedy?*“¹⁰. Tyto otázky se pro mou bakalářskou práci stávají relevantními v kapitolách, kde se budu věnovat kontextu doby vzniku jak novely, tak i adaptace *Ten, kdo stojí v koutě*. Název páté kapitoly „*Kde? Kedy? (Kontexty)*“¹¹ prozrazuje, že obě tyto otázky bude prostupovat právě nutnost kontextu. Na něm totiž závidí trendy, hodnotové systémy i kulturní a politické postoje.

Největší relevanci pro zodpovězení otázky „*Kde?*“¹² mají národní kultury. Adaptace je vždy vnímána v určité společnosti v konkrétním čase a prostoru. Jinak bude vzniklou adaptaci vnímat obecenstvo ve střední Evropě a odlišně poté obecenstvo v Severní Americe. I velmi krátké časové úseky dokážou změnit kontext v rámci jednoho místa a kultury.

1.5. Metodologický rámec

Ve své bakalářské práci využiji téměř celý teoretický rámec, jenž jsem právě představila. Kapitoly jsem zredukovala na nejpodstatnější části, které se jeví jako relevantní pro mou bakalářskou práci. Jak už jsem zmínila, nejprve se budu věnovat formám ve třetí kapitole, následně přejdu k adaptátorovi a autorovi v kapitole čtvrté a v poslední řadě adaptaci i předlohu zkontextualizuji v kapitole páté. Nebudu se věnovat obecenstvu, jelikož se tato část teoretického rámce nehodí do mého bádání. Vzhledem k tomu, že se jedná o dílo s coming of

⁹ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 124-148 s. ISBN 9788074600272

¹⁰ Tamtéž, 149-182 s.

¹¹ Tamtéž, 149 s.

¹² Tamtéž.

age tematikou, jež bylo vydáno v roce 1999 a nejrelevantnější je pro generaci mileniálů, tak obeznámená publika byla v období uvedení filmu v roce 2012 již třicátníky. Samozřejmě si předloha vydobyla místo mezi kultovní literaturou pro teenagery a mladé dospělé, nicméně svůj největší vzestup zažila právě na přelomu devadesátých a nultých let. To znamená, že markantní většina obeznámeného publika by se k filmu vrátila spíše z nostalgického hlediska, jelikož jim film už nebude tolik blízký. Zároveň však nedospěli do věku, aby na zadaptované dílo mohli vzít své děti, pro něž by mohla být tato tematika blízká či relevantní. Adaptace byla tedy spíše směřovaná na neobeznámeného diváka, proto bylo snazší obsadit mladé a známé tváře, které v roce 2010 viděla publika ve filmech s young adult tematikou.¹³

Teoretický rámec, jež se týká formy, adaptátora a kontextu, by měl poskytnout dostatečnou oporu při tvorbě následných interpretačních závěrů. V každém případě je potřeba podotknout, že rámec, který Linda Hutcheonová nabízí, je výrazně široký a místy obecný. V rámci *Teórie adaptácie* se nevěnuje pouze filmu a próze, ale také divadlu, opeře, baletu nebo počítačovým hrám, takže výsledná analýza by tímto nedostatečně pevně stanoveným rámcem mohla působit nahodile. Vystavím tedy strukturu bakalářské práce okolo té části *Teórie adaptácie*, jež se týká pouze jednoho ze tří způsobů zapojení. V bakalářské práci budu zkoumat jen přechod z vyprávění do zobrazení. Rozeberu části snímku i novely, které souvisí se čtyřmi klišé a doplním je o vlastní interpretaci a poznatky, jež se k nim vztahují. Následně vypořádané redukce, změny, doplnění či přidání, ke kterým v procesu adaptace došlo, spojím s adaptátorovými motivacemi a rozhodnutími. Veškeré poznatky na závěr zkontextualizuji. Své bádání také postupně rozšířím o další literaturu, jejíž popis a důležitost vysvětlím v následující kapitole.

¹³ Young adult je označení literatury, která se vyznačuje tématy, jež jsou blízké dospívajícím a mladým dospělým.

2. Vyhodnocení literatury a zdrojů

Ústřední se pro mé bádání stala *Teória adaptácie* Lindy Hutcheonové, jejíž druhá, třetí a pátá kapitola budou pro bakalářskou práci stěžejní. Inspirativní se však pro práci stalo také *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu* od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Obzvláště pak druhá kapitola, která pojednává o filmové formě a její funkci. Ačkoliv z ní přímo nevycházím, tak se stala nápomocnou při náhledu na formální stránku snímků.

V anotaci bakalářské práce jsem uvedla, že budu vycházet i z prací od Febriantaryho, Indruchové a Monaghanové, ale ty jsem se nakonec při analýze rozhodla nevyužít, jelikož nenabízejí dostatečný náhled na problematiku, abych z nich mohla čerpat. Uchýlila jsem se spíše k využití online rozhovorů Stephena Chboskyho z různých webů a také platformy YouTube. Tyto rozhovory mi nabízejí náhled do tvůrčích záměrů a využiji je ve čtvrté kapitole bakalářské práce.

Informace o kontextu budu získávat z literatury, jež se věnuje televiznímu pořadu *M*A*S*H* a jeho historicko-sociálnímu významu. Touto tematikou se zabývá autor James H. Wittebols. Zbytek informací budu čerpat z informačních webů, které se věnují filmu a literatuře. Vyhledávat budu především informace, které se týkají roku vydání novely či premiéry snímku. Nápomocné jsou ale také s ohledem na informace o hereckém obsazení nebo ke zjištění jmen tvůrců, kteří se podíleli na tvorbě adaptace.

3. Adaptace jako formální jednotka

Adaptace tvoří interpretační transpozice jiného díla či děl, přináší vždy změnu, ale nemusí nutně přinášet změnu média.¹⁴ Obvykle se však při transpozici mění materiální prostředek vyjádření dané adaptace. Snímek *Ten, kdo stojí v koutě* není výjimkou, protože Stephen Chbosky adaptoval svůj román do jiného média. Linda Hutcheonová podotýká, že posun od vyprávění k zobrazení je obvykle vnímán jako nejsložitější transpozice.¹⁵ Román se při drammatizaci musí redukovat o jeho komplexnost. Obdobně bylo potřeba postupovat i v případě adaptace *Ten, kdo stojí v koutě*. Novela pojednává o patnáctiletém studentovi střední školy Charliem Kelmeckisovi, jenž musí čelit nejen svým vlastním psychickým problémům a úzkostem. Příběh se dotýká hned několika citlivých témat, jež jsou palčivými jak pro dospívající, tak i dospělé. V předloze jsou otevřena témata jako znásilnění, sebevražda, smrt blízké osoby, zneužívání, násilí, šikana, užívání drog, problémy se sexualitou, těhotenství mladistvých i potrat.

Charlie v předloze formou dopisů klade důraz na zážitky spojené s rodinnou, ale také na nově nabytá přátelství na střední škole. Stephen Chbosky v adaptaci udržuje pouze rovinu, která se zaměřuje na Charlieho přátele a drtivá většina informací o jeho rodině zůstává pouze v předloze. V adaptaci i předloze je postupně představena celá rodina Kelmeckisových, včetně Charlieho o tři roky starší sestry Candace, která s ním chodí na stejnou střední školu. Protože je ale narativ adaptace zaměřený na Charlieho kamarády, tak je odstraněna celá pasáž, kdy Candace v maturitním ročníku otěhotní, a aniž by to řekla rodičům, jde v doprovodu Charlieho na potrat. V adaptaci také chyběla vzpomínka na znásilnění, jehož byl Charlie svědkem jako malý. Ta ovšem narativně opět souvisí především s Charlieho rodinou, jelikož ke znásilnění dojde v Charlieho pokoji, když se jeho starší sourozenci Chris a Candace rozhodnou uspořádat večírek u nich doma.

¹⁴ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 49 s. ISBN 9788074600272

¹⁵ Tamtéž, 51 s.

Odstraněním většiny chvil, jež Charlie prožívá se členy rodiny, však nevymizela pouze zásadní témata jako znásilnění, těhotenství a potrat, ale také intertextuální popkulturní odkazy na filmy a seriály. Tyto odkazy byly důležité, neboť se díky nim často dají implicitně vyčíst informace o charakteru postav, vztazích či společenském kontextu. Kromě toho části předlohy *Ten, kdo stojí v koutě*, v nichž se Charlie zmiňuje o své rodině, odkazují na vzpomínky z dětství. Jejich prostřednictvím nostalgicky vzpomíná na televizní vysílání, přičemž explicitně zmiňuje pořady a filmy, které běžely v 80. letech. Jedná se například o snímek *Život je krásný* od Franka Capry nebo pořady *Saturday Night Live*, *Lod' lásky*, *Fantasy Island* nebo *M*A*S*H*. Všechny tyto pořady byly ve Spojených státech známé a součástí kulturně-spoločenského povědomí. Předloha, jež vyšla v roce 1999, byla zaměřena na dospívající a mladé dospělé jako na cílové publikum. Je tedy zjevné, že vysoké procento čtenářů se díky těmto Charlieho vzpomínkám mohlo mnohem snáze identifikovat s hlavní postavou.

1.1. Zobrazení první osoby

Ten, kdo stojí v koutě je vyprávěn v první osobě formou dopisů. Na přechod od vyprávění do zobrazení Linda Hutcheonová naráží v prvním klišé. Rozvádí myšlenku, zda zobrazení dokáže dosáhnout intimity úhlu pohledu a polemizuje nad tím, zda je vždy limitováno úhlem pohledu třetí osoby.¹⁶ Ačkoliv uvádí příklad, kdy je i snímek zobrazen z úhlu pohledu první osoby, tak se přesto většina adaptací uchyluje k zobrazení z pohledu třetí osoby. Jinak tomu není ani v případě adaptace *Ten, kdo stojí v koutě*, nicméně i v tomto případě jsou zde zakomponovány voiceovery, flashbacky či záběry z úhlu pohledu Charlieho. Dalo by se tedy na tento typ zobrazení nahlížet jako na kombinaci třetí i první osoby.

Změna z první osoby na třetí je v adaptaci patrná hned z počátku, jelikož Charlie v předloze neoslovuje své sourozence jmény, ale označuje je pouze jako bratr a sestra. Jejich jména nejsou v průběhu děje sdělena ani jednou, takže se čtenář nikdy nedozví, jak se skutečně jmenují. V adaptaci se mění osoba, takže z původního označení sourozenců se

¹⁶ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 61 s. ISBN 9788074600272

stávají Candace a Chris. Tato jména jsou oproti předloze přidána, stejně jako jejich příjmení Kelmeckisovi. Byla doplněna také přezdívka Vohona Dereka, který byl v předloze označován jen jako sestřin přítel. Při vyprávění v první osobě nejsou tyto informace nezbytně nutné. Pro zobrazení ve třetí osobě se však stávají fundamentálně důležité, aby bylo možné mezi postavami udržet přehled. Současně je možné vidět a slyšet konverzaci dvou postav, aniž by je mohl slyšet samotný Charlie. Příkladem takové scény je večírek u Boba, když si Charlie povídá s Mary Elizabeth a Alice, zatímco o několik metrů dál si Sam a Patrick šeptají o Charliem.¹⁷

Adaptace tedy pracuje s úhlem pohledu třetí osoby, ovšem objevuje se také úhel pohledu první osoby. Nejviditelněji do popředí vystupují Charlieho voiceovery, které odkazují k dopisům, jež i v rámci adaptace Charlie píše. Během děje se však neukazuje, že by dopisy skutečně posílal, jak je tomu v předloze. Spíše to působí jako Charlieho vnitřní monolog k imaginárnímu příteli či zápisky z deníku, věnovanému fiktivní osobě, která ho má pochopit. Voiceovery by mohly také odkazovat na Charlieho aspiraci stát se spisovatelem. Popisy postav a jeho pocitů by ve skutečnosti tudíž mohly být poznámky, kterými odkazuje ke vznikajícímu textu. Důležité však je, že se v každém případě jedná o důvěrný náhled do Charlieho nitra, což je prvek, který v sobě nese vyprávění v první osobě.

Během adaptace, jež je zobrazena v přítomném čase, se objevují flashbaky do Charlieho dětství, když k nim jezdila teta Helen. V rámci těchto flashbacků se objevuje i vzpomínka na autonehodu tety Helen, u níž Charlie nemohl být. Tento flashback lze vnímat dvěma způsoby. Prvním z nich je, že se jedná o součást zobrazení typického pro třetí osobu a divák vidí více, než je schopen vidět Charlie. Druhým způsobem se dá vnímat tato vzpomínka jako uměle vytvořená. Charlie si v hlavě přehrává autonehodu tety Helen, aniž ji skutečně viděl, protože má výčitky svědomí. Zbytek flashbacků se už ale týká výhradně Charlieho vzpomínek, v nichž vždy figuruje. Nejedná se však o pouhý odkaz na Charlieho dospívání. Flashbaky se objevují ve chvílích, kdy je Charlie určitou situací zraněn nebo mu nějaká událost, věta či osoba připomene tetu Helen. Použití flashbacků představuje náhled do Charlieho vnitřního prožívání. Když Sam na konci snímku Charlieho pohladí po stehně, tak

¹⁷ *Ten, kdo stojí v koutě* [film], režie Stephen CHBOSKY. USA: Summit Entertainment, LLC, 2012. [Čas: 25:30 – 25:50]

nastává střih a objevuje se flashback, kdy ho v dětství hladí teta Helen. Není to však kontextualizování událostí z Charlieho života, nýbrž vizuálně zobrazené trauma, které se Charliemu vrací. Sam netuší, co se s Charliem děje, pouze si všímá jeho rozrušeného výrazu. Divák však skrze flashbaky vidí totéž, na co zrovna myslí Charlie.

Práce s kamerou a střihem je také v adaptaci využita, aby byla přiblížena Charlieho perspektiva. Během střihové skladby záběrů ve scéně, kde jedou tunelem, lze pozorovat Charlieho, který se ze sedadla spolujezdce dívá na Sam. Poté je střih na polodetail Sam, která stojí na korbě pickupu a kouká na něj. Následuje střih zpět na polodetail Charlieho, jenž se tváří uchváceně, a pak opět střih na polodetail Sam. Ta je zabraná zesponu, což odkazuje na to, že ji Charlie sleduje ze sedadla spolujezdce. Za pomoci střihu je na subjektivní vnímání Charlieho a jeho pocity také upozorněno ve scéně, kde Sam tančí na parketu. První záběr je detail na Charlieho a Sam, jak spolu tančí ploužák. Následuje střih a objevuje se detail Charlieho obličej, který něco pozoruje. Přichází další střih, opět detail, ale tentokrát místo Charlieho tančí se Sam Craig. Jedná se tedy o představení Charlieho tužeb a přání. Tyto představy jsou zprostředkovány pouze v případě postavy Charlieho, což znovu odkazuje k subjektivizaci z Charlieho perspektivy.

Subjektivní kamera je také použita ve chvíli, kdy Charlie na večírku halucinuje z drog. Na celku se pohybují další postavy, ale jejich pohyb je rozmazaný a těla se prolínají. Tato vícenásobná expozice nabízí pohled z Charlieho perspektivy, který pod vlivem LSD vnímá realitu pokrouceně. Nejedná se ale o pouhé sledování událostí Charlieho očima. Ve středu záběru lze totiž pozorovat Charlieho rozostřenou siluetu hlavy. Divák nevidí pouze to, co vidí samotný Charlie, ale sleduje dění společně s ním, což do jisté míry vystihuje poselství dopisů, jež Charlie píše. Je to jeho příběh zprostředkovaný čtenáři/adresátovi, který ho ale současně bude vnímat jako třetí osoba. Samozřejmě to nutně neznamená, že se s Charliem čtenář nemůže ztotožnit, spíše právě naopak. Je možno se s Charliem spojit v konkrétních momentech, soucítit s ním a prožívat s ním jeho trápení. V části adaptace, kdy Charlie halucinuje, byl taky v postprodukcí upraven záběr s pohledem na noční oblohu. Hvězdy na obloze se zvětšují a zmenšují, blikají, a to vše v řádu několika vteřin. Tento záběr však neobsahuje siluetu Charlieho hlavy, ale kamera divákovi ukazuje pohybem směrem k obloze, na co se Charlie dívá. Pohyb kamery nekopíruje zvedající se Charlieho hlavu. Kamera snímá velký celek, v jehož středu stojí Sam a Charlie sledující oblohu a pomalu se zvedá směrem k obloze. Je to tedy opět poukázání na to, že divák sleduje Charlieho, jak pozoruje oblohu. Vidí totéž, co Charlie, i když se jedná o Charlieho vnitřní prožívání.

1.2. Hudba a zvuk

Klišé o úhlu pohledu však podle Lindy Hutcheonové nakonec směřuje k většímu problému schopnosti zobrazit vnitřní a vnější děje, subjektivitu a materiálnost. Zatímco způsob zobrazení je sférou vnějšku, vyprávění je sférou vnitřního prožívání.¹⁸ Je filmová adaptace *Ten, kdo stojí v koutě* schopna ukázat i vnitřní prožívání postav? Subjektivizovaná kamera a voiceovery na toto klišé poskytují částečnou odpověď. Jak jsem již poukázala, odhalují částečně Charlieho vnitřní prožívání. V případě tohoto procesu adaptace se jedná o přechod z jednostopového jazyka k vícestopému médiu, což umožňuje budování této sféry vnitřního prožívání na více úrovních. Film přidává těla, hlasy, zvuk, hudbu, rekvizity, kostýmy, architekturu a motivace. V této podkapitole se budu zabývat hudbou a zvukem, jakožto dalšími složkami, které napomáhají přidat dimenzi hloubky do vnitřního prožívání.

Obdobně jako jsou v předloze intertextuální odkazy na filmy a seriály, objevují se v ní odkazy na konkrétní písně nebo kapely. Většina písní z předlohy je však známá, jelikož pochází z alb celosvětově uznávaných skupin jako Beatles, Nirvana, The Smiths či Fleetwood Mac. Přidat je všechny do adaptace by bylo z hlediska rozpočtu velmi nákladné. Promítly se do ní ovšem tím způsobem, že byly nahrazeny stylově a žánrově podobnými písněmi. Jedinou písní z předlohy, jíž je možno slyšet i v adaptaci, zůstává *Asleep* od The Smiths. Z předlohy je zjevné, že se jedná o Charlieho oblíbenou píseň. Zasadit ji do adaptace bylo žádoucí, protože obliba této konkrétní písně vypovídá o Charlieho psychickém stavu. V textu písně Morrissey z The Smiths zpívá, že chce usnout, ale už se nechce probudit, a doufá, že je tady nějaký další svět. Implicitně lze tedy z textu písně vyčíst, že Charlie touží po klidu, který mu vnější svět nenabízí. Není nutně jisté, že má Charlie sebevražedné sklony, ačkoliv se na konci filmu objeví krátký úsek dvou záběrů, který tomu napovídá. Určitě ale obliba písně *Asleep* přispívá k dojmu, že je v hluboké depresi a touží se z tohoto stavu vymanit. Další odkazy na hudbu jsou poté v adaptaci pouze jako zmínky v průběhu dialogu mezi postavami. Například, když Sam říká Charliemu, že má skvělý vkus, protože poslouchá Nicka Drakea či ve chvíli, kdy Mary Elizabeth tvrdí, že musí Charlieho seznámit s hudbou Billie Holidayové.

¹⁸ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 52 s. ISBN 9788074600272

Písňe, jež nahradily původní skladby a byly vloženy do příběhu, neodpovídají předloze pouze žánrově a stylově, ale nabízí interní náhled do Charlieho pocitů. V adaptaci se objevují především jako dietetická hudba, která hraje na večírcích, v autě, Charlieho pokoji nebo walkmanu. První takovou důležitou skladbou je *Teen Age Riot* od Sonic Youth, která hraje v autě před Charlieho domem. Jedná se o scénu bezprostředně poté, co se spřátelí s Patrickem a Sam. Charlie stojí před jejich autem a loučí se s nimi. Patrick a Sam mezitím vedou v autě diskuzi o tom, jak hlasitě má být puštěné rádio. Patrick pak zesílí pasáž zmíněné písňe, kde se zpívá o povyku teenagerů. V následující scéně, když Charlie vstupuje vchodovými dveřmi, tak se usmívá. Má radost, že potkal nové přátele, zároveň však tato dvojice přináší do jeho monotónního života přesně takový povyk, jak bylo řečeno v krátké pasáži písňe.

Další písni, která je v tomto ohledu signifikantní, je *Come On Eileen* od Dexys Midnight Runners. Jde opět o dietetickou hudbu, která hraje na plese. V textu první sloky nejsou žádné důležité informace, nicméně to se mění ve chvíli, kdy přichází refrén. Charlie sleduje Sam a Patricka, jak tančí na zmíněnou píseň. „*At this moment you mean everything. You in that dress. My thoughts, I confess, verge on dirty.*“¹⁹ Tato konkrétní slova zaznívají, když se mění záběr z Charlieho na Sam, jak tančí. Záběr na Charlieho tvář v detailu prozrazuje, že se tato část textu vztahuje konkrétně k Sam. Opět se totiž objevuje subjektivní kamera na detail Sam, která se v rytmu otáčí dokola. Záběry zblízka vytváří pocit intimity, a když se spojí s textem písňe a stříhovou skladbou, tak vzniká téměř zpověď Charlieho pocitů. Píseň *Come On Eileen* je pro potřeby této scény sestříhaná. Po ukráceném refrénu nastává bridge. Charlie pomalu přistupuje k Sam a Patrickovi do středu parketu. Nejdříve se ozývá pouze „*come on, Eileen*“²⁰, což odkazuje na odhodlání, jež v sobě Charlie buduje. Zpěvák téměř pobízí Charlieho, ať se k přátelům připojí. Píseň pokračuje následovně: „*Now you're full grown. Now you have shown.*“²¹. Text písňe odkazuje k Charlieho proměně, která započala aktivní snahou začlenit se. Když přichází k Sam a Patrickovi, začíná píseň gradovat „*These things they are real and I know how you feel. Now I must say more than ever, things*

¹⁹ Část textu písňe *Come On Eileen* od Dexys Midnight Runners. (vlastní překlad: „V tuto chvíli znamenáš vše. V těch svých šatech. Mé myšlenky, přiznávám, jsou zvrhlé.“)

²⁰ Tamtéž. (vlastní překlad: „Tak pojd', Eileen.“)

²¹ Část textu písňe *Come On Eileen* od Dexys Midnight Runners. (vlastní překlad: „Ted' jsi zcela dospělý. Ted' jsi se ukázal.“)

*around here have changed.*²² Zde se jedná o narážku na Charlieho pocity osamělosti. Text této sestříhané verze písně *Come On Eileen* končí ujištěním, že se od této chvíle vše změnilo. Skladba totiž poté dochází k vrcholu, je ustříhnuta a pokračuje stříhem na další scénu.

Scény, kdy Patrick, Sam a Charlie projíždí tunelem, během nichž hraje z rádia v autě píseň *Heroes* od Davida Bowieho, jsou celkem dvě. Během první z těchto dvou scén hraje refrén písně a část sloky celou cestu tunelem a pokračuje, dokud z tunelu nevyjedou a nenastane stříh do další scény. „*We can be heroes just for one day. I—I will be king and you – you will be queen and nothing will drive them away. We could be heroes just for one day.*“²³ Text začíná i končí stejnou větou, která vypovídá o Charlieho představě, že alespoň na jeden den by mohl být hrdinou vlastního příběhu. Během večírku u Boba, který předchází scéně v tunelu, proběhne konverzace mezi Patrickem a Charliem. „*Vidiš věci, rozumíš jim. Ten, co stojí v koutě.*“²⁴, říká Patrick, na což mu Charlie odpoví: „*Nemyslím, že si mě někdo všimnul.*“²⁵. Charlie se tedy necítí být viděn, ačkoliv ho ostatní vnímají jako důležitou osobu. Když je dále v textu řeč o králi a královně, jedná se o Charlieho a Sam, protože ještě před zazněním sloky se objeví stříhová skladba záběrů, která opět poukazuje na Charlieho city k Sam.²⁶

Ve druhé scéně, když projíždí tunelem na konci filmu, je ovšem píseň *Heroes* puštěna až ve chvíli, kdy auto opustí tunel. Tentokrát na korbě stojí samotný Charlie. Má za sebou léčbu svého traumatu z dětství a vede vztah na dálku se Sam. Došlo tedy k zásadnímu posunu v Charlieho osobnostním růstu. Ve voiceoveru, který písni předchází, zmiňuje, že píše nejspíš poslední dopis, protože už se bude snažit zapojovat do života. Když píseň zazní ve filmu podruhé, ozývá se při výjezdu z tunelu pouze instrumentální část, teprve až s titulky začíná

²² Tamtéž. (vlastní překlad: „*Tyhle věci jsou skutečné a já vím, jak se cítíš. Ted' musím říct více než kdy jindy, že se věci kolem změnily.*“)

²³ Část textu písně *Heroes* od Davida Bowieho. (vlastní překlad: „*Můžeme být hrdiny jen na jeden den. Já – já budu král a ty – ty budeš královna a nic je neodežene pryč. Můžeme být hrdiny jen na jeden den.*“)

²⁴ *Ten, kdo stojí v koutě* [film], režie Stephen CHBOSKY. USA: Summit Entertainment, LLC, 2012. [Čas: 26:07 – 26:22]

²⁵ Tamtéž. (cca 26m)

²⁶ Tato scéna je podrobně rozebrána v další podkapitole věnované postavám a kostýmům

sloka slovy „*I – I will be king.*“²⁷ Odkazuje k naplnění Charlieho tužby stát se aktivní součástí společnosti a cítit se na vrcholu svého vlastního životního příběhu.

V adaptaci se také objevuje nediegetická hudba, a to buď ve chvíli, kdy se písně prolnou z hudby dietetické v hudbu nediegetickou nebo naopak. Příklad takové scény je, když Charlie ve walkmanu poslouchá rockové balady od Sam, ale hudba ze sluchátek se pomalu proměňuje v nediegetickou hudbu, která dotváří atmosféru dalších scén, ve kterých Charlie hovoří o zážitcích a charakterových vlastnostech dalších postav. Hudba poté dobarvuje atmosféru této scény. V adaptaci lze ale slyšet více než pouhé písně z minulého století, které je možné stylisticky a žánrově přirovnat k hudbě zmiňované v předloze. Pro potřeby adaptace složil instrumentální hudbu Michael Brooke. Obdobně jako zbylá nediegetická hudba ale doplňuje především atmosféru konkrétní scény, protože přidává hloubku emocím, které jsou nastíněny prostřednictvím dialogů nebo Charlieho monologů. Většinou se tato instrumentální hudba objevuje při Charlieho voiceoverech.

Adaptace však operuje také s auditivní stránkou snímku bez jakéhokoliv mluveného slova, ačkoliv se nejedná o hlavní prostředek, jímž jsou v adaptaci přibližovány významy. Scéna na konci, kdy si Charlie vybavuje trauma z dětství, je postavena především na auditivní složce. Nejprve Charlie zavolá sestře, přičemž divák může pozorovat Candace na večírku a Charlieho lze slyšet pouze z telefonu. Následně Charlie Candace oznámí, že možná chtěl, aby jeho teta Helen zemřela a telefon zavěsí. Poté následuje stříh na Charlieho, který prochází prázdnou chodbou jejich domu. V této chvíli už Charlie nemluví, ani se neobjevují flashbaky, ve kterých by mluvil kdokoliv jiný. Ozývá se pouze nediegetická hudba, která je doprovázena Charlieho hlasitým dýcháním. Nejprve tato hudba hraje potichu, ale postupně graduje a zesiluje. Buduje tak silný pocit úzkosti a frustrace, přičemž zesilováním hudby sílí i dojem, že se brzy něco stane. Ze záběrů lze implicitně vyčíst, že Charlie přemýšlí nad sebevraždou. Scéna vrcholí, když policisté vykopnutou hlavní vchodové dveře. Během posledního záběru této scény se hudba mísí společně se zvukem dveří, jež byly právě vylomeny policisty. Stříh do další scény je doprovázen naprostým tichem, což přináší další kontrast k právě shlédnuté scéně.

²⁷ Část textu písně *Heroes* od Davida Bowieho. (vlastní překlad: „*Já – já budu král.*“)

Spojení hudby a zvuku se subjektivní kamerou, flashbacky a voiceovery v adaptaci vytváří intimní vhled do vnitřních pocitů a rozpoložení Charlieho. Je zjevné, že adaptace *Ten, kdo stojí v koutě* byla schopna zobrazit alespoň částečný úhel pohledu Charlieho a jeho prožívání. Skutečnost, že toho bylo docíleno i pomocí flashbacků, dokazuje schopnost adaptace pracovat i s jiným než přítomným gramatickým časem. Linda Hutcheonová totiž v rámci třetího klišé rozebírá schopnost předvést vztahy v různých časech, pokud se jedná o zobrazení, nikoliv vyprávění.²⁸ První dvě podkapitoly tedy nabízí odpověď na první tři klišé.

1.3. Postavy a kostýmy

V adaptaci nedochází pouze k redukci a odstranění, ale také k přidávání a doplnění. Doplnění ve filmových adaptacích je dosaženo například vkládáním nových postav, přidáním motivací či zvyšováním napětí.²⁹ Při změně média tedy dochází ke změně formy. Jedna ze změn v adaptaci přichází se ztělesněním postav, s nímž souvisí také kostýmy. Charlieho popis se v předloze objevuje zřídka, jelikož je román vyprávěn v první osobě a formou dopisů. Kromě informací, že Charliemu vybírá a kupuje oblečení jeho máma nebo o tom, jak dostane od tajného Santy oblek, se toho o Charlieho vzhledu či stylu oblékání čtenář mnoho nedozví. Určitá nejednoznačnost v popisu postav je však zjevná v případě Patricka, Sam, Mary Elizabeth a Alice. Vzhledem k tomu, že Patrick je jediná další výrazná mužská hlavní postava a jeho chování i způsob sebereprezentace jsou diametrálně odlišné od Charlieho, jsou obě tyto postavy dostatečně rozdílné a zapamatovatelné. Složitější je to v případě Sam, Mary Elizabeth a Alice, protože se jedná o tři důležité hlavní ženské postavy, které bylo potřeba v adaptaci zásadním způsobem odlišit. V předloze se Mary Elizabeth a Alice v popisu příliš neliší. Obě jsou vyličené jako dívky s tetováním a piercingem v pupíku. Jediná významná poznámka o vzhledu alespoň jednoho z děvčat se týká Mary Elizabeth a objevuje se v první čtvrtině předlohy. „*Mary Elizabeth je moc zajímavá osoba, protože má tetování, které symbolizuje*

²⁸ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 79 s. ISBN 9788074600272

²⁹ Tamtéž, 52 s.

*buddhismus, a piercing v pupíku a nosí účesy, které někoho přivádějí k šílenství.*³⁰ Je tedy zprostředkováno, jaký přibližně druh tetování má Mary Elizabeth nebo fakt, že nosí výstřední účesy. Sam je popsána jako „moc hezká“³¹ dívka, která má dlouhé „*hnědé vlasy a moc moc pěkné zelené oči.*“³² Žádná z čistě popisných informací ovšem není příliš specifická, a proto dává v adaptaci prostor pro doplnění. Více se však o všech postavách lze dovědět prostřednictvím již zmíněných intertextuálních odkazů.

Charlie v předloze Mary Elizabeth představil jako dívku, jež má ráda artové filmy s titulky, do jisté míry pohrdá hollywoodskou produkcí a její nejoblíbenější film je *Rudi* z roku 1981. Vede časopis *Punk Rocky*, který se věnuje punk rocku a *Rocky Horror Picture Show*. Nosí v sobě určitou generační rebelii proti systému a vyhraňuje se vůči zavedeným pravidlům. Tomu také napovídá skutečnost, že chce jít po střední škole na univerzitu v Berkeley a vystudovat politologii společně se sociologií se zaměřením na ženskou problematiku. Samozřejmě nic z toho explicitně nevypovídá o vzhledu Mary Elizabeth, ovšem dalo by se předpokládat, že když má Mary Elizabeth v oblibě vše, co se vymyká mainstreamovému myšlení i popkultuře, bude se to odrážet například i v jejím oblékání. Vizáží by tedy měla vystupovat z davu. Má ale také zálibu v hudbě Billie Holidayové a básních E.E. Cummingsa. Slabost pro jazz a romantickou poezii tedy tento její rebelantský vzhled může v drobných detailech zjemňovat.

V adaptaci je Mary Elizabeth označena jako punkerka, jejíž krátké vlasy a vyholený pravý bok hlavy mohou působit jako „účes, který někoho přivádí k šílenství“. Výrazně se ovšem, na rozdíl od předlohy, její účes nemění. V průběhu děje lze pozorovat pouze tři drobné změny, když se její barevný pramen vlasů ve třech různých obdobích změní z fialové na bílou a z bílé potom na růžovou. Obvykle chodí oblékaná v černé kožené bundě, nosí trička s grafickým nápisem a k tomu černé kalhoty nebo sukni se síťovanými punčochami. Zjemnění jejího vzhledu se dá pozorovat jen ve dvou pasážích filmu, a to když si Mary Elizabeth vezme červené společenské šaty nebo bílo-červené kostkované minišaty. Ke všemu

³⁰ CHBOSKY, Stephen. *Ten., kdo stojí v koutě*. Přeložil Vratislav KADLEC. Praha: Slovart, 2012, 52-53 s. ISBN 9788075297228

³¹ Tamtéž, 28 s.

³² Tamtéž, 27 s.

ovšem stále nosí výrazné punkové doplňky. Na těle nemá žádná tetování a jediný piercing má na pravém uchu.

Alice není v předloze zvlášť významnou postavou, jedná se pouze o dívku, jež tráví čas v partě se Sam a Patrickem, ale Charlie se s ní nikdy příliš nesblíží. Z dopisů se čtenář dozví pouze to, že Alice má nejraději spisovatelku Annu Riceovou, která píše romány o upírech, nebo o její oblíbené snímku *Noc živých mrtvých* z roku 1968. Je zde jasně patrný zájem o hororové žánry, ale také o literaturu a film, protože má v plánu studovat na NYU filmová studia. Takovému popisu by odpovídal styl oblékání, který působí jako vytržený z minulosti. Ideálně tedy korzety, dlouhé sukně či krajkové okázalé halenky. Na svém těle má také piercing a tetování, což odkazuje na spojení i s tehdejší moderní dobou. Mohlo by se snad jednat o trendy z 90. let zkombinované s mírně archaickým vzhledem.

Ačkoliv je Alice v adaptaci označena jako gotička, která má ráda upíry, ve stylu jejího oblékání se tato skutečnost výrazně neprojevuje. Oblečení, které nosí, se stříhově neliší od oblečení jiných vedlejších postav, jež se v adaptaci objevují, leč pro barvy to neplatí. Alicino oblečení je totiž neustále se opakující variací na černou, červenou a bílou. Jsou to právě zmíněné barvy, které jsou nejčastěji spojovány s gotickými romány. Barevná paleta černé, červené a bílé neodpovídá samozřejmě pouze gotickým románům, ale v tomto případě lze tuto barevnou volbu spojit se zbytkem informací, které adaptace nabízí. Aliciny zájmy nejsou zmíněny pouze v několika větách během dialogů, jež vedou postavy nebo prostřednictvím Charlieho voiceoveru, ale jsou i nějakým způsobem tematizovány a převedeny do jejího kostýmu.

Nejviditelnější hlavní ženskou postavou je Sam, která je Charliem v předloze neustále romantizována. Charlie se do Sam zamiluje krátce po jejich setkání a po celý zbytek vyprávění ji vykresluje velmi zidealizovaně. Je označena jako nejkrásnější ze všech děvčat v partě a ukáže Charliemu většinu hudby, kterou si on následně oblíbí. Charlie však Sam pozoruje z poněkud nezúčastněné roviny. Obdivuje ji, ale čtenář dopisů se nedopátrá, jakou knihu či film má Sam ráda. Obdobně se také Charlie vyjádří k tomu, že Sam bude nastupovat na Pensylvánskou státní univerzitu, ale na rozdíl od ostatních postav se čtenář nedozví, co tam

bude Sam studovat nebo jakou má motivaci na univerzitu nastoupit. Způsob, jakým Charlie na Sam nahlíží, mu nakonec vyčte ona sama. „*Charlie, tobě to nedochází? Tohle nejde. Je to milý a vůbec, ale někdy to vypadá, jako bys byl úplně mimo.*“³³ „*Charlie, abys na mě takhle nemyslel, jsem ti před devíti měsíci řekla právě proto. Ne kvůli Craigovi. Ne že bych si myslela, že nejsi super. Prostě jsem nechtěla, aby na mě někdo jen potají zamilovaně koukal. Když mě má někdo rád, chci, aby mě měl rád takovou, jaká jsem, ne jaká si myslí, že jsem.*“³⁴ Sam je vykreslená jako perfektní dívka, přesto však zatížená traumatem z dětství, což jí dodává určitou lidskost a taky ji spojuje s Charliem. Do osoby Sam si lze tedy promítnout kohokoliv, jelikož se jedná o ideální představu dívky.

Sam má v adaptaci, na rozdíl od předlohy, krátké vlasy, které většinou nosí sčesané dozadu a v čelence. Tato změna střihu působí v rámci adaptace logicky, jelikož Alice má dlouhé blond vlasy a Charlieho sestra Candace zase dlouhé tmavě hnědé vlasy. Svým krátkým upraveným sestřihem je vizuálně snáze rozlišitelná od zbylých postav. Významnou roli ale také mohla sehrát skutečnost, že po dokončení série *Harryho Pottera* by se Emma Watson s dlouhými vlasy příliš podobala postavě Hermiony, již je proslulá. Obdobně jako v předloze však o Sam není mnoho blízkých informací.

Všechno ale naráží na klíše č. 4, které Linda Hutcheonová otevírá v *Teorii adaptácie*. Jeho premisa zní, že „*iba rozprávania môže vystihnúť (jazykové) prvky jako nejednoznačnosť, irónia, symboly, metafory, pomlčky a absencie – v spôsoboch predvážania a interakcie zostavajú „nepreložiteľné“.*“³⁵ Otázka spočívá v tom, zda se povedlo převést tuto nejednoznačnost, kterou Stephen Chbosky vytvořil za pomoci dávkování malých kousků informací a intertextuálních odkazů či jejich naprostou absencí, do adaptace?

Při ztělesnění postav Mary Elizabeth a Alice byla většina informací převedena do pár vět Charlieho monologu a každá z dívek dostala umělou nálepku nějakého módního stylu. „*Mary Elizabeth je moc zajímavá, protože je buddhistka a taky punkerka. Její nejlepší*

³³ CHBOSKY, Stephen. *Ten., kdo stojí v koutě*. Přeložil Vratislav KADLEC. Praha: Slovart, 2012, 200 s. ISBN 9788075297228

³⁴ Tamtéž, 201 s.

³⁵ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 84 s. ISBN 9788074600272

kamarádka Alice miluje upíry a chce jít na filmovou školu.“³⁶ Později v příběhu se má Patrick políbit s Alice a tento polibek uvede větou: „*Pozor, ať nezmeškáte extra výstup teplouše a gótský holky.*“³⁷ Ačkoliv by označení punkerka nebo gotička mohla odpovídat – a ve skutečnosti nejspíše i odpovídá – předloze, divák se k tomuto zjištění nedostane vlastním pozorováním. Při každém Charlieho voiceoveru, kdy se objeví jeho subjektivní popis buď postavy Mary Elizabeth nebo Alice, jsou nastíněny základní údaje o tom, co mají dívky rády nebo s jakým stylem si je spojuje. Tyto informace jsou ale divákovi pouze předloženy jako fakta a on se v nich dále, za pomoci vizuálního zobrazení obou postav, může v průběhu snímku pouze utvrzovat. Veškerá nejednoznačnost tímto ovšem vymizela. Vysoké množství intertextuálních odkazů, podle nichž bylo možné si vybudovat nejednoznačnou představu o postavách Mary Elizabeth a Alice, funguje pouze v předloze.

V případě postavy Sam bylo v adaptaci k jejímu ztělesnění přistoupeno jinak. Když se postava Sam v adaptaci poprvé objeví, je kamerou zabrána z úhlu pohledu Charlieho a v detailu vidíme pouze tvář Sam, která je zpoza osvětlená reflektorem fotbalového hřiště. Sam je kamerou snímána zespodu, což jasně odkazuje k úhlu pohledu Charlieho, jelikož ten se na ni dívá sedíc na tribuně. Světlo, které Sam ozáří, její osobu na pár vteřin téměř zbožšťí. Jedná se o první nápovědu, že Charlie bude na Sam pohlížet zidealizovaně. Hned v následující scéně, když Charlie, Patrick a Sam sedí v interiéru restaurace Kings, se opět objevují detaily tváře Sam. Během dialogu se v této scéně střídá polodetail Sam a Patricka a poté detaily Charlieho nebo Sam. Ve chvílích, kdy mluví Patrick, je v záběru tohoto polodetailu také Sam, ale když pak hovoří Sam, následuje změna pouze na detail její tváře. V záběru lze po levé straně také vidět nezaostřenou siluetu Charlieho hlavy. Když mluví Charlie, je také zabrán v detailu a v tomto záběru lze naopak vidět nezaostřenou siluetu Saminy hlavy. Konverzace mezi Sam a Charliem působí díky těmto záběrům intimně i ve chvíli, kdy nejsou sami. Vzhledem k tomu, že je narativ z Charlieho perspektivy, tak to ještě silněji poukazuje na jeho subjektivní vnímání Sam a na její důležitost.

³⁶ *Ten, kdo stojí v koutě* [film], režie Stephen CHBOSKY. USA: Summit Entertainment, LLC, 2012. [Čas: 29:27 – 29:41]

³⁷ *Ten, kdo stojí v koutě* [film], režie Stephen CHBOSKY. USA: Summit Entertainment, LLC, 2012. [Čas: 1:05:47 – 1:05:52]

Sam je také v záběrech vizuálně oddělena nejen od Patricka, ale také od Mary Elizabeth a Alice. Ve scéně, kde je Charlie na večírku u Boba, jsou Mary Elizabeth a Alice společně na pohovce, a když přichází Sam, stojí tam nad nimi ve středu záběru, zatímco Mary Elizabeth s Alice jsou rozostřené. V jiné scéně z knihovny lze na záběru pozorovat Patricka, Mary Elizabeth a Alice sedící na jedné straně stolu, přičemž Sam sedí odděleně v jeho čele.

Postava Sam je v adaptaci stejně stylově nevyhraněná jako v předloze. Kostýmy pro tuto postavu jsou v souladu s trendy 90. let. Minišaty, minisukně, košile, svetry a tříčtvrteční kalhoty, které v průběhu snímku vystřídá, jsou přesto natolik univerzální, že mohou působit líbivým dojmem i pro moderní publika. Její vzhled je v tomto ohledu nadčasový, což posiluje představu o její dokonalosti. Nakonec tedy v adaptaci vzniká nejednoznačná Sam, kterou si Charlie vykonstruuje i v předloze. Sam lze chápat jako obyčejnou kamarádku, do níž je Charlie zamilovaný, ale také jako vysněnou dokonalou představu, kterou si Charlie utvořil okolo osoby Sam, jenž zůstává skryta. Je také možnost ji vnímat jako kombinaci obojího či paradoxně jako kohokoliv, kdo se dá do této zhmotnělé představy dosadit.

1.4. Shrnutí

V případě každé adaptace, jež mění způsob zapojení z literárního vyprávění na filmové zobrazení, musí nutně dojít k redukci. Adaptace *Ten, kdo stojí v koutě* postrádá Charlieho zážitky s rodinou, ale také zásadní témata a intertextualitu. Nedochozí však pouze k redukci, ale také k doplnění. Adaptace doplnila vyprávění z předlohy z úhlu pohledu první osoby formou dopisů o vyprávění ze strany třetí osoby. Jedná se tedy o kombinované zobrazení první i třetí osoby, jelikož nabízí narativ obou úhlů pohledu. Dala by se díky tomu označit za poměrně přesné zobrazení, co se týče intimnosti či odstupu úhlu pohledu původního vyprávění. Čtenář je v předloze nezúčastněným pozorovatelem příběhu, který je zprostředkovaný z Charlieho perspektivy. Adaptace tento základní princip zachovává, přičemž jde ještě o krok dál a zobrazuje i pár dialogů nebo situací, jejichž součástí Charlie není. Nedělá to však na úkor zobrazení vnitřních pocitů Charlieho. Ty jsou v adaptaci budovány nejen stříhem a záběry, ale také pomocí hudby a zvuku. Zachována je pak i částečná nejednoznačnost z předlohy, která sice neplatí pro všechny postavy, ale odráží se alespoň v Sam.

V kapitole o formě adaptace jsem rozebrala změny, ke kterým došlo v rámci procesu adaptace a uvedla, co bylo naopak zachováno z předlohy. V další kapitole se zaměřím na

otázku, proč k těmto změnám z tvůrčího hlediska mohlo dojít a jaký důvod měl Stephen Chbosky k adaptování pouze části příběhu.

4. Autor a adaptátor

Úvodem této kapitoly bych chtěla zodpovědět zásadní otázku, jež Linda Hutcheonová předkládá v *Téorii adaptácie* a jako první je rozebraná v rámci metodologie této bakalářské práce. Kdo je autorem předlohy a kdo její následný adaptátor. Jak jsem již nastínila v úvodu, tak autor předlohy a adaptátor jsou tatáž osoba. Jedná se o amerického spisovatele, režiséra a scénáristu Stephen Chboskyho. Jedná se totiž o sólový model tvorby, kdy jsou autor a adaptátor jeden. Nicméně adaptace je film a tam podle Lindy Hutcheonové běžně operuje kolektiv adaptátorů, přesto jsem jako adaptátora označila jedince.

Na výsledné adaptaci se skutečně podílel kolektiv, ovšem Stephen Chbosky byl ústřední osobností při této tvorbě. Nejprve je důležité zmínit, že tři nejviditelnější profese, které v procesu adaptace mají zásadní vliv na její výslednou formu, zastával právě on. Jedná se o funkci scénáristy, režiséra a výkonného producenta. Tato fakta jsou sama o sobě již dostatečně vypovídající, ovšem vliv Stephen Chboskeho sahá mnohem dál. Dle Hutcheonové by se dal jako adaptátor označit totiž i skladatel, scénograf, kameraman, herec či střiháč, ačkoliv tyto tvůrčí profese nakonec podléhají filmovému scénáři a produkci.³⁸

V rozhovorech Chbosky otevřeně mluví o tom, jakým způsobem probíhalo obsazování rolí a práce s herci. Vybíral si herce, kteří typově i povahově odpovídali postavám, které měli ztvárňovat. „*People asked me did I write with certain actors in my mind and I tell them no. I just wrote with the characters in mind. I knew my book and I knew my past and some of the people that inspired the characters.*“³⁹ V rozhovoru s Ezrou Millerem⁴⁰,

³⁸ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 94-96 s. ISBN 9788074600272

³⁹ *THE PERKS OF BEING A WALLFLOWER Interview - Stephen Chbosky* [Rozhovor]. GoSee Talk, 2012. tazatelka: TOMBERLIN, Jessica. [Čas: 3:18 – 3:28] [cit. 2023-03-23] Dostupné prostřednictvím YouTube: (109) [THE PERKS OF BEING A WALLFLOWER Interview - Stephen Chbosky - YouTube](#) (vlastní překlad: „Lidé se mě ptali, zda jsem psal s určitou představou herců v mé mysli a já jim řekl ne. Měl jsem na mysli pouze postavy, když jsem psal. Znal jsem svou knihu a znal jsem svou minulost a také nějaké z těch lidí, jež postavy inspirovali.“)

⁴⁰ *DP/30: The Perks Of Being A Wallflower, writer/director Stephen Chbosky, actor Ezra Miller* [Rozhovor]. Los Angeles: DP/30 The Oral History of Hollywood, 2012. [cit. 2023-03-23] Dostupné prostřednictvím YouTube: (109) [DP/30: The Perks Of Being A Wallflower, writer/director Stephen Chbosky, actor Ezra Miller - YouTube](#)

jež ztvárňoval postavu Patricka a Emmou Watson⁴¹, jež ztvárňovala postavu Sam, zmiňují nejen to, jakým způsobem se k roli dostali, ale také, že se Stephenem Chboskym probírali motivace a pozadí jejich postav. Samotný Stephen Chbosky měl tedy vliv na to, jakým způsobem herci postavy v adaptaci ztělesnili. Vybral si také herce, kteří sdíleli jeho vizi.

Jak jsem již zmínila v první kapitole, tak k adaptaci neskládal hudbu pouze skladatel Michael Brook, ale figurovala zde také hudební supervizorka Alexandra Patsavas. Zatímco Brook hudbu skládal přímo na míru filmovým scénám, tak Patsavas hudbu vybírala postupně a s ohledem na předlohu. Veškeré změny musela ovšem konzultovat se Stephenem Chboskym. Mnohdy dokonce výzvy ke změnám přicházely přímo od něj, jak je například patrné z rozhovoru pro časopis Vanity Fair. „*Because I told her, “I know I’ve got a tall order for you, and I’m sorry, but I need an epic song that I didn’t know in 1992.” And she came up with Heroes.*“⁴² V adaptovaném románu totiž hraje při průjezdu tunelem píseň *Landslide* od Fleetwood Mac, přičemž v adaptaci zazněla píseň *Heroes* od Davida Bowieho. Bylo to podle rozhovoru ale až na popud Stephena Chboskyho, který Alexandře Patsavas předal jasnou vizi a ta ji následně splnila.

Ačkoliv nejsou bližší informace o tom, zda Stephen Chbosky zásadním způsobem zasahoval do scénografie, tak minimálně jako režisér výrazně ovlivnil práci kamery a střihu. Určoval, jak budou scény vypadat, komponoval jednotlivé záběry a nakonec určoval, co bude z filmu vystřiženo a co zůstane. Z čehož jasně vyplývá, že v případě kolektivu adaptátorů je to právě Stephen Chbosky, který nejen prostupuje téměř všemi tvůrčími profesemi, ale také jim zjevně dominuje.

⁴¹ *Stephen Chbosky & Emma Watson In Conversation* [Rozhovor]. Los Angeles: Book Soup, 2019. [cit. 2023-03-23] Dostupné prostřednictvím YouTube: [\(109\) Stephen Chbosky & Emma Watson In Conversation - YouTube](#)

⁴² HANDY, Bruce. *Q&A: *Perks of Being a Wallflower*’s Stephen Chbosky on Emma Watson’s Casting, High School Yearning, and “Heroes”* [online]. Vanity Fair, 2012 [cit. 2023-03-23] Dostupné z: [Q&A: Perks of Being a Wallflower’s Stephen Chbosky on Emma Watson’s Casting, High School Yearning, and “Heroes” | Vanity Fair](#) (vlastní překlad: „Řekl jsem jí totiž: „Vím, že mám pro tebe těžký úkol a omlouvám se, ale potřebuji epickou píseň, kterou jsem v roce 1992 neznal. Potom přišla s Heroes.““)

1.1. Posun od autora k adaptátorovi

Stephen Chbosky dostal první nápad k napsání předlohy, když mu bylo 22 let. Studoval tehdy scenáristiku na univerzitě v Jižní Kalifornii. Ve svém volném čase se kromě psaní scénářů věnoval i psaní novel. V průběhu psaní jedné novely, která sice pojednávala o něčem jiném, se pozastavil se nad označením „ten, kdo stojí v koutě“. Slovní spojení ho posunulo k přemýšlení o postavě, která by tento termín vystihovala. V interview tvrdí, že nad koncepcí přemýšlel roky, ale až ve 26 letech začal novelu *Ten, kdo stojí v koutě* aktivně psát.⁴³ V jiném interview zmiňuje, že se inspiroval vlastním životem a lidmi, které znal.⁴⁴ Postavy z předlohy jsou ve věkovém rozpětí 15-21 let, přičemž Charlie je nejmladší postavou celé knihy. Znamená to, že coming of age novela *Ten, kdo stojí v koutě* vznikala s přibližně desetiletým odstupem od vzpomínek, který Stephen Chbosky do díla zakomponoval. Přesto se však Stephenovi Chboskemu podařilo příběhem oslovit mladá publika a novela se brzy stala bestsellerem.

Adaptovat novelu jako film bylo dle slov Stephena Chboskeho od začátku jeho záměrem. Vzhledem k tomu, že byl vystudovaný scénárista, tak se po vydání novely rozhodl věnovat jiným projektům. „*As an epistolary novel it was such a difficult screenplay to write. It's almost the antiphrasis tone or not tone wise, but antiphrasis perspective wise to the book and I needed every possible thing in the old toolbox to be able to figure out how to do it.*“⁴⁵ Odkazuje tak na práci, kterou dělal jako scénárista, aby mohl nasbírat zkušenosti a s těmi poté pracovat na adaptování novely *Ten, kdo stojí v koutě*. Znovu se k novele vrátil až po několika letech, poté co měl za sebou práci na jiných menších projektech. Jedním z takových projektů

⁴³ DP/30: *The Perks Of Being A Wallflower*, writer/director Stephen Chbosky, actor Ezra Miller [Rozhovor]. Los Angeles: DP/30 The Oral History of Hollywood, 2012. [Čas: 5:30 – 10:02] [cit. 2023-03-23] Dostupné prostřednictvím YouTube: [\(109\) DP/30: The Perks Of Being A Wallflower, writer/director Stephen Chbosky, actor Ezra Miller - YouTube](#)

⁴⁴ THE PERKS OF BEING A WALLFLOWER Interview - Stephen Chbosky [Rozhovor]. GoSee Talk, 2012. tazatelka: TOMBERLIN, Jessica. [Čas: 3:18 – 3:28] [cit. 2023-03-23] Dostupné prostřednictvím YouTube: [\(109\) THE PERKS OF BEING A WALLFLOWER Interview - Stephen Chbosky - YouTube](#)

⁴⁵ DP/30: *The Perks Of Being A Wallflower*, writer/director Stephen Chbosky, actor Ezra Miller [Rozhovor]. Los Angeles: DP/30 The Oral History of Hollywood, 2012. [Čas: 10:16 – 10:31] [cit. 2023-03-23] Dostupné prostřednictvím YouTube: [\(109\) DP/30: The Perks Of Being A Wallflower, writer/director Stephen Chbosky, actor Ezra Miller - YouTube](#) (vlastní překlad: „*Jako novelu psanou v dopisech to bylo nesmírně náročné přepsat do scénáře. Je to téměř anti fráze tónu, nebo ne tolik tónu, spíše jako anti fráze perspektivy ke knize a já potřeboval každou možnou věc v pomyslném boxu s nářadím, abych byl schopn vymyslet, jak to udělat.*“)

bylo například psaní scénáře k několika dílům divácky oblíbeného seriálu *Jericho* (2006-2008). Během let měl spoustu nabídek k odkoupení práv na vytvoření adaptace z jeho knihy nebo k napsání scénáře, ale všechny odmítal. „*So what I did was I wrote it all on spec. I took all the Jericho money and I lived. I just took no jobs for a couple of years and I just worked on this to make sure that it was right.*“⁴⁶

Po dvanácti letech od vydání novely se začala adaptace natáčet. Vznikla pod záštitou produkční a distribuční společnosti Summit Entertainment a produkční společnosti Mr. Mudd. Natáčení začalo v květnu roku 2011 a výsledný snímek byl uveden do kin v září roku 2012. Ačkoliv se jeví, že adaptace vznikla především z osobních motivací Stephena Chboskyho, tak se koneckonců jedná o hollywoodskou produkci, která má za hlavní motivaci především na vzniklém produktu vydělat.

1.2. Komerční a osobní motivace

Pro vznik filmu Stephen Chbosky nenavázal spolupráci s malou nezávislou produkční společností, ale *Ten, kdo stojí v koutě* se rozhodl vytvořit ve spolupráci se značkou, která patří pod jednu z největších produkčních společností v USA a Kanadě, Lionsgate Entertainment. Jednou z motivací byla tedy nepochybně i ekonomická lákadla. Přece jen byla novela bestsellerem a její jméno jí do jisté míry propůjčovalo určitou jistotu prodávaného titulu. Stephenu Chboskemu tedy mohlo jít do jisté míry o vytěžení většího profitu z existujícího díla. Vydáním filmu také vdechl nový život novele, která se krátce po uvedení v kinech začala vydávat s novým přebalem, na němž byly hlavní hvězdy nově natočeného snímku. Nemusel se ani bát legálních omezení, jelikož byl autorem předlohy.

⁴⁶ DP/30: *The Perks Of Being A Wallflower*, writer/director Stephen Chbosky, actor Ezra Miller [Rozhovor]. Los Angeles: DP/30 The Oral History of Hollywood, 2012. [Čas: 13:34 – 13:44] [cit. 2023-03-23] Dostupné prostřednictvím YouTube: (109) DP/30: *The Perks Of Being A Wallflower*, writer/director Stephen Chbosky, actor Ezra Miller - YouTube (vlastní překlad: „*Takže to, co jsem udělal, bylo psaní po kouscích. Vzal jsem všechny peníze z Jericha a z těch jsem žil. Pár let jsem nebral žádné nabídky k práci a pracoval pouze na tom, abych měl jistotu, že to dělám správně.*“)

Ze snímku také odstranil silné užívání drog, aby mohla adaptace získat PG-13 rating.⁴⁷ V předloze Charlie užívá v jednom období pravidelně marihuanu a o Alice je zmínka, že „je sjetá na dámských záchodcích.“⁴⁸ Charlie je místo toho v adaptaci jen jednou konfrontován s edibles⁴⁹ a Alicin problém s užíváním drog je nahrazen jiným problémem, konkrétně kleptomanií. V adaptaci je tento problém zmíněn v Charlieho voiceoveru, když mluví o Alice. „A taky krade v obchodech džiny.“⁵⁰ říká Charlie, přičemž v pozdější scéně je během večírku ukázáno, že Alice s tímto svým problémem pracuje, jelikož daruje Mary Elizabeth džiny s účtenkou. Z adaptace také vymizelo téma závislosti na cigaretách, jelikož Sam, Patrick i Mary Elizabeth kouří v předloze téměř neustále, a to dokonce i mezi přestávkami v průběhu běžného vyučovacího dne. Obdobně také došlo ke změně místa, kde se parta kamarádu scházela. V předloze se jedná o bar u Big Boye, v jehož interiérech se kouří. Pro potřeby adaptace byl tento bar změněn na rodinnou restauraci Kings. Kouření a požívání alkoholu je však do určité míry možno zobrazovat i ve snímcích s PG-13 ratingem. Pokud by šlo Stephenu Chboskymu pouze o vytvoření adaptace, na kterou bude mít přístup co největší množství dospívajících, tak by tam mohl kouření ponechat.

Chbosky v interview uvádí, že rozhodnutí nezakomponovat kouření bylo osobní. „When I was a kid I smoked cigarettes and then I quit for a time and then I saw Christian Slater in Pump Up the Volume and he looked so damn good doing it. I picked up again and then I didn't quit again for seventeen years.“⁵¹ Následně mluví o jeho odpovědnosti, kterou jako tvůrce nese a že nechtěl ovlivnit mladé diváky, aby začali kouřit, protože by to dělala postava z filmu, kterou obdivují. Pocit odpovědnosti za mladá publika se podobá rodičovskému pocitu odpovědnosti za vlastní děti. Když vycházela adaptace, tak bylo

⁴⁷ PG-13 je hodnocení, které se vyznačuje jako materiál nevhodný pro děti mladší třinácti let. Může obsahovat nahotu, násilí i užívání drog, ale jakékoliv tvrdší užívání drog už nese hodnocení R, které je vhodné až pro dospívající ve věku sedmnácti let. [online] [cit. 2023-03-23] Dostupné z: [rating_rules.pdf \(filmratings.com\)](#)

⁴⁸ CHBOSKY, Stephen. *Ten., kdo stojí v koutě*. Přeložil Vratislav KADLEC. Praha: Slovart, 2012, 192 s. ISBN 9788075297228

⁴⁹ Edibles je označení pro jídlo a pochutiny, které obsahují konopí.

⁵⁰ *Ten, kdo stojí v koutě* [film], režie Stephen CHBOSKY. USA: Summit Entertainment, LLC, 2012. [Čas: 29:41 – 29:44]

⁵¹ *DP/30: The Perks Of Being A Wallflower*, writer/director Stephen Chbosky, actor Ezra Miller [Rozhovor]. Los Angeles: DP/30 The Oral History of Hollywood, 2012. [Čas: 2:02 – 2:15] [cit. 2023-03-23] Dostupné prostřednictvím YouTube: (109) *DP/30: The Perks Of Being A Wallflower*, writer/director Stephen Chbosky, actor Ezra Miller - YouTube (vlastní překlad: „Když jsem byl mladý, tak jsem kouřil cigarety a pak jsem na nějakou dobu přestal, jenže potom jsem viděl Christiana Slatera ve filmu *Zesil to!* a on při tom vypadal tak zatraceně dobře. Začal jsem tedy znovu a přestal jsem až o sedmáct let později.“)

Chboskemu přes 40 a sám měl už malé děti, což do jisté míry mohlo ovlivnit jeho úsudek a vnímání toho, co do filmu pro dospívající vloží a co vynechá. Ačkoliv tedy pro vytvoření filmu s ratingem PG-13 mohla vést touha po větším profitu, tak Chbosky uvádí také osobní motivaci. „*Because the book is available for any kid who wants to read it for the most part in any library I wanted the movie to have the same access. It was very important to me because I knew that as much as an adult would love the movie for its nostalgia or someone in their twenties would love it just because they just remember high school around the corner that there is a thirteen, fourteen, fifteen year old who is living this everyday and needs to know that they're not alone.*”⁵²

Mísí se tady motivace ekonomické a osobní, jelikož na jednu stranu se jedná o příběh s autobiografickými prvky, protože Stephen Chbosky čerpal pro potřeby této novely ve svém osobním životě. Dílo pro něj má tedy minimálně sentimentální hodnotu a současně adaptuje novelu ve věku, kdy pro něj nemá už pouhý význam nějaké generační relevance. Stává se spíše prostředkem, jak nabídnout dospívajícím dílo, které jim může pomoci ve složitých životních situacích. Zároveň však tvoří ve spolupráci s hollywoodskou produkcí a i fakt, že adaptace *Ten, kdo stojí v koutě* byla premiérována v září, kdy začíná na středních školách výuka, svědčí o snaze komerčně vytěžit z daného snímku maximum. Adaptátora však nelze izolovat od kontextu doby, ve které dílo adaptuje.

⁵² *THE PERKS OF BEING A WALLFLOWER Interview - Stephen Chbosky* [Rozhovor]. GoSee Talk, 2012. tazatelka: TOMBERLIN, Jessica. [Čas: 2:10 – 2:43] [cit. 2023-03-23] Dostupné prostřednictvím YouTube: [\(109\) THE PERKS OF BEING A WALLFLOWER Interview - Stephen Chbosky - YouTube](#) (vlastní překlad: „Protože je ta kniha dostupná pro jakéhokoliv dospívajícího, který si ji chce přečíst, téměř ve všech knihovnách. Chtěl jsem, aby měli k filmu stejný přístup. Bylo to pro mě moc důležité, protože jsem věděl, že ačkoliv by to miloval jakýkoliv dospělý z nostalgie nebo někdo ve svých dvaceti letech, protože si ještě pamatuje střední školu, tak jsou tady třinácti, čtrnácti, patnáctiletí, kteří to prožívají každý den a potřebují vědět, že nejsou sami.“)

5. Kontexty

Adaptace i dílo, které je adaptované, existují vždy v rámci jistého kontextu. Na něm závisí trendy, hodnotové systémy, kulturní i politický vývoj. Hutcheonová uvádí, že připravenost vnímat i tvořit může záviset od správnosti historického momentu.⁵³ Předloha zasazená do počátku 90. let vydaná na jejich konci a adaptována o více než dekádu později. To by samo o sobě nejspíše nepůsobilo problematicky, pokud by se nejednalo o coming of age žánr. Zadaptovat příběh dospívajícího o dvacet let později, než se odehrává, se zdá být více než riskantním. Jak se postarat o to, aby byl příběh relevantní pro mladá publika i po tak dlouhé době?

1.1. Status celebrity

Jedním z osvědčených lákadel pro publika je obsazení známých herců nebo propůjčení snímku jméno slavného režiséra. V díle mohou být zobrazeny významnější společenská témata, ale význam a dopad výsledného díla nakonec stejně podmiňuje skutečnost, že se tam objeví někdo se statusem celebrity.⁵⁴ V tomto ohledu je pracováno s obsazením herců i v adaptaci *Ten, kdo stojí v koutě*. Nejvýznamnější tváří adaptace je herečka Emma Watson, která měla po ukončení série filmů o Harry Potterovi přízeň publik různých věkových skupin.

Což mě opět přivádí k hlavní podstatě zobrazení postavy Sam, již jsem rozebírala ve třetí kapitole. Když Stephen Chbosky oslovil Emmu Watson pro ztvárnění role Sam, tak už byla celosvětově známá a mezi mladými diváky velmi oblíbená. Pro většinu diváků tedy dokázala nabídnout přesně tu perspektivu, kterou na Sam nahlížel Charlie. Téměř každý divák, který *Ten, kdo stojí v koutě* v roce 2012 shlédnul, vstupoval do filmu s již zidealizovanou verzí Emmy Watson. Divák tedy mohl na Emmu Watson nahlížet podobně, jako nahlížel Charlie na Sam. Dojem mohl být umocněn i tím, že se ve scénách objevovala především s herečkami Mae Whitman (Mary Elizabeth) a Erin Wihelmi (Alice), které nejsou

⁵³ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 151 s. ISBN 9788074600272

⁵⁴ Tamtéž, 150-151 s.

ani zdaleka tak známé. Pozornost diváka se tedy většinou bude stáčet právě ke známé tváři Emmy Watson, jakožto Sam. Stejně tak, jako se Charlieho pozornost obrací k Sam. Emma Watson tedy není pouze herečka, která přináší svým statutem sledovanost, ale taky známou osobností, která napomáhá ztělesnit zidealizovanou verzi Sam.

V adaptaci se objevuje mnoho dalších známých tváří, které s jistotou přilákaly mnoho mladých diváků. Nejvýznamnějším mužským hercem byl Logan Lerman, který v adaptaci ztvárnil hlavní postavu Charlieho. Logan Lerman nabyl po ukončení prvního dílu adaptace *Percy Jackson: Zloděj Blesku* v roce 2010 popularity mezi mladými diváky. *Percy Jackson* je totiž původně knižní série, které se během prvních deseti let od vydání podařilo prodat 20 milionů kopií.⁵⁵ Logan Lerman ztvárnil hlavního hrdinu této série, čímž se dostal do povědomí mnoha mladých diváků. Není ovšem jediným hercem, který se objevil ve známé adaptaci fantasy literatury, jež cílí především na mladá publika. Nina Dobrev, která představuje Charlieho starší sestru Candace, byla v době natáčení hlavní ženskou postavou v seriálu *Upíří deníky*. Než byla adaptace *Ten, kdo stojí v koutě* uvedena, tak Nina Dobrev natočila celkem tři série *Upířích deníků* vysílaných na televizní stanici The CW v USA.

Jméno Stephena Chboskeho také sehrálo svou roli, co se týče propagace. Nejednalo se nutně o jeho konkrétní jméno, které by bylo mezi mladými publiky natolik známé. V roce 2012 ale vyšla nejznámější kniha spisovatele Johna Greena *Hvězdy nám nepřály*, která se brzy stala bestsellerem. Žánrově se jednalo o podobné dílo předloze *Ten, kdo stojí v koutě*. Obě tato díla se totiž dají zařadit mezi tituly sick-lit.⁵⁶ Když se poté přichod adaptace *Ten, kdo stojí v koutě* propagoval, tak stačilo využít popularity knihy Johna Greena, protože čtenáři sick-lit toužili po podobné tématice. V rámci propagace se tedy Stephen Chbosky objevoval jako spisovatel bestselleru *Ten, kdo stojí v koutě*, který současně také zastává místo režiséra pro stejnojmennou adaptaci.

⁵⁵ CURCIC, Dimitrije. *Percy Jackson Book Series Statistics*. [online]. Wordsrated, 2021 [cit. 2023-03-23] Dostupné z: [Percy Jackson Book Series Statistics – WordsRated](#)

⁵⁶ Sick-lit je podkategorie young adult literatury, která v sobě nese tematiku nemoci a smrti.

1.2. Transkulturalizace

Další způsob, jakým lze přilákat mladé publikum, je změna pozadí a kontextu kvůli relevantnosti. Adaptátoři se s tímto problémem většinou pokouší vyrovnat tak, že převedou příběh do současné doby.⁵⁷ Adaptace *Ten, kdo stojí v koutě* ale zůstává zasazena v 90. letech. K určitým změnám přesto došlo, jak jsem již zmiňovala v rámci třetí kapitoly. Z adaptace byla odstraněna většina událostí i vzpomínek, jež souvisí s Charlieho rodinou.

Redukce, ke které došlo, připravila adaptaci o konkrétní intertextuální popkulturní odkazy, přičemž jeden z nejdůležitějších byl odkaz na seriál *M*A*S*H*. Nejednalo se pouze o rodinnou aktivitu, ale také o poukázání na život středních tříd v Severní Americe v době Charlieho dospívání. „*M*A*S*H has been described as a show set in the 1950s that reflected the values of the 1960s for audiences of the 1970s and early 1980s. It is generally regarded as innovative both in form (mixing comedy and tragedy) and in content (addressing war in a way no program had done before, and very few have since).*“⁵⁸ Společnost byla v 70. letech poznamenána válkou ve Vietnamu, nejen kvůli jejímu téměř dvacetiletému trvání, ale také protože se v době jejího ukončení v polovině 70. let začali vracet nazpět do Severní Ameriky vojáci, kteří v ní sloužili. Mezitím, co v Hollywoodu během trvání války ani neuvažovali o adresování této tematiky, tak v kreativní tým seriálu *M*A*S*H* dokázal tuto tematiku a s ní související problémy adresovat. V podstatě se tvůrci seriálu vyjadřovali k současným tématům, ovšem prostřednictvím válečné komedie v Koreji.⁵⁹

V dopise z 29. září 1991 je pasáž, kterou Charlie věnuje vzpomínce na sledování posledního dílu seriálu *M*A*S*H* v rodinném kruhu. Pasáž je uvedena následovně: „*Nechci z toho udělat seznam vzpomínek, jak jsme kdy sledovali televizi, až na jednu výjimku, protože mám dojem, že se to týká tématu, a přijde mi to jako něco, co se alespoň trochu týká každého. A i když tě zas tak moc neznám, říkám si, že tohle by mohlo být něco, co se může týkat i*

⁵⁷ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 149 s. ISBN 9788074600272

⁵⁸ WITTEBOLS, James H. *Watching M*A*S*H, Watching America: A Social History of the 1972-1983 television series*. North Carolina: McFarland and Company. 1998, ix s. ISBN 0786417013 (vlastní překlad: „*M*A*S*H byl popisován jako show zasazená v 50 letech 20. století, která ovšem odrážela hodnoty 60. let pro publika brzkých 80. a celých 70. let. Je obecně považován za inovativní, a to jak ve formě (smíchání komedie a tragédie), tak i v obsahu (adresování války takovým způsobem jako doposud žádný pořad a pouze pár od té doby).*“)

⁵⁹ Tamtéž, 16 s.

tebe.“⁶⁰ Je k tomu odkazováno jako k momentu, který by se mohl týkat každého čtenáře, protože se jednalo o zásadní moment v rámci amerického vysílání. Jak uvádí Charlie v dopise, tak to byl nesledovanější pořad v dějinách televize v USA. James H. Wittebols uvádí, že vysílání sledovalo 105,9 milionu diváků, přičemž stanice CBS si tehdy účtovala za třiceti vteřinový reklamní spot v průběhu vysílání 450 000 dolarů.⁶¹ K nynějšímu roku jsou samozřejmě pořady, jež měly během vysílání větší sledovanost, nicméně *M*A*S*H* prozatím dále zůstává nejsledovanějším fikčním seriálem v živém vysílání televizní stanice.⁶² Byl tedy pro společnost signifikantní a jeho vynecháním byla adaptace zbavena této části historického kontextu.

V adaptaci se sice odkaz na válku ve Vietnamu zachoval, ale pouze jako ironická poznámka na minulosti jednoho z učitelů. „*Důlkovač není hračka. To jsem se naučil ve Vietnamu v 68. Callahane, řekl mi seržant, polož ten důlkovač a běž zabít pár žlutejch.*“⁶³ Jedná se však o zobecnění, protože z této poznámky nelze zjistit, jaký k tomu mají lidé postoj. Určitě to do určité míry kontextualizuje období, ale nemá to stejnou vypovídající hodnotu. Když si někdo dělá legraci z učitelů, tak se jedná o generační záležitost. I když Patrick říká vtipy na účet pana Callahana, tak se jedná o záležitost, kterou pochopí i každý student v roce 2012. Přičemž je mnohem větší šance, že se to přiblíží tehdejšímu mladému publiku, protože mohou mít ve škole ještě starého učitele, který válku ve Vietnamu zažil, ale už to pro ně není tématika, ve které vyrůstali.

Linda Hutcheonová v *Teorii adaptácie* vysvětluje, že hollywoodská studia tvoří pro mezinárodní publika, takže nedochází pouze ke změně národnostních, regionálních či historických specifik a postav, ale taky vyloženě k jejich odstranění.⁶⁴ Zachovat Charlieho vzpomínky z dětství by bylo příliš specifické a po dvaceti letech už by se s odkazem na

⁶⁰ CHBOSKY, Stephen. *Ten., kdo stojí v koutě*. Přeložil Vratislav KADLEC. Praha: Slovart, 2012, 24 s. ISBN 9788075297228

⁶¹ WITTEBOLS, James H. *Watching M*A*S*H, Watching America: A Social History of the 1972-1983 television series*. North Carolina: McFarland and Company, 1998, 138 s. ISBN 0786417013

⁶² CLARENDON, Dan. *9 Most-Watched TV Events Ever, Including the 'M*A*S*H' Finale, Now 40 Years Old* [online]. Tvinsider, 2023 [cit. 2023-03-23] Dostupné z: [9 Most-Watched TV Events Ever, Including the 'M*A*S*H' Finale, Now 40 Years Old \(tvinsider.com\)](https://www.tvinsider.com/9-Most-Watched-TV-Events-Ever-Including-the-M-A-S-H-Finale-Now-40-Years-Old/)

⁶³ *Ten, kdo stojí v koutě* [film], režie Stephen CHBOSKY. USA: Summit Entertainment, LLC, 2012. [Čas: 4:07 – 4:20]

⁶⁴ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 153 s. ISBN 9788074600272

sledování seriálu *M*A*S*H* nebylo možno ztotožnit. Z toho důvodu odstranil Stephen Chbosky společensko-historický kontext, který v sobě předloha nesla a ponechal pouze vtipnou poznámku pro diváka, který by se na adaptaci koukal z nostalgie.

Z předlohy nebyl přenesen ani rasový kontext, který v sobě nesla opět linka zážitků a vzpomínek na Charlieho rodinu. Charlieho děda, otec Charlieho matky, je v předloze rasista. „*Děda obvykle nadává na černochoy, kteří se stahují do sousedství, a sestra se na něj naštve a děda jí řekne, že neví, o čem mluví, protože sama bydlí na předměstí.*“⁶⁵ Z první zmínky je zjevný i názorový rozpor mezi mladší a starší generací, protože Charlieho sourozenci se s dědou dohadují, zatímco Charlieho rodiče jen nelibě přihlížejí. „*Máma pořád syčela na dědu, který pořád mluvil o tom, kolik je na naší škole černochoů. Když ho nemohla umlčet, zmínila se o mojí historce s tím sportovním moderátorem, který mluvil o bratrovi.*“⁶⁶ Rodiče spíše ustupují, i když je z jejich postoje k situaci vidět, že jim jsou dědovy poznámky nepřijemné. „*Když si děda tu historku vyslechl, následovalo zhruba tohle... „Ježíšmarja. Koukni se kolem. Kolik je tu barevnejch –“ V té chvíli ho bratr utnul. „Tak jo, dědo. Uzavřem dohodu. Jestli nás ještě jednou ztrapníš, odvezu tě zpátky do domova důchodců a ty nikdy neuvidíš, jak má tvoje vnučka proslov.*“⁶⁷ Charlieho sourozenci dávají však naprosto explicitně najevo, že s obsahem dědových slov nesouhlasí.

Problémy s rasismem jsou v USA dodnes viditelnou problematikou a zakomponovat je do adaptace by mohlo být riskantní. Stále se jedná o hollywoodskou produkci, která se snaží maximalizovat komerční zisk z díla, což znamená, že vkládat do snímků takto kontroverzní a společností rezonující témata, by mohlo mít vliv na nižší sledovanost. Ovšem odstraněním Charlie v adaptaci přichází o pozadí a kulturně-společenskou identitu, čímž je jeho život zevšeobecněný. Zaměřuje se především na jeho osobní prožitky a politika či etnicita je z díla vyjmuta.

⁶⁵ CHBOSKY, Stephen. *Ten., kdo stojí v koutě*. Přeložil Vratislav KADLEC. Praha: Slovart, 2012, 61 s. ISBN 9788075297228

⁶⁶ Tamtéž, 187-188 s.

⁶⁷ Tamtéž, 188 s.

Závěr

V bakalářské práci jsem se věnovala analýze adaptace *Ten, kdo stojí v koutě* z roku 2012 a její stejnojmenné předloze, jež byla vydána v roce 1999. Autorem i adaptátorem je v obou případech režisér, scénárista a spisovatel Stephen Chbosky. Úvodem jsem představila dílo a shrnula strukturu práce. V první kapitole jsem představila metodologii *Teórie adaptácie* Lindy Hutcheonové a stanovila cíl a teoretický rámec, jehož jsem se následně držela. Mým cílem bylo postihnout změny, ke kterým v procesu adaptace dochází, jejich dopad na výsledné dílo a případné důvody těchto změn. Čerpala jsem také ze sekundární literatury, jejíž význam pro práci objasňuji ve vyhodnocení literatury, ovšem ústředním se pro mé bádání stala teorie adaptace Lindy Hutcheonové.

Nejpodstatnější se pro analýzu adaptace jevil obsah druhé, třetí a páté kapitoly *Teórie adaptácie*, přičemž jsem prostřednictvím tohoto teoretického rámce zkoumala formu, adaptátorovy motivace a kontext. Ve třetí kapitole jsem postupně rozebrala všechny čtyři kliše, které Linda Hutcheonová zmiňuje s ohledem na formální prvky z pohledu tří způsobů zapojení. K analýze jsem využila způsob zapojení z vyprávění do zobrazení, shrnula všechny základní prvky a s nimi navázala na první kliše. V rámci první a druhé podkapitoly jsem odpověděla na první tři kliše, jež Linda Hutcheonová rozebírá. Analýzou jsem došla k závěru, že adaptace kombinuje úhel první a třetí osoby, zobrazuje intimitu a nitro hlavní postavy a využívá více gramatických časů. V poslední podkapitole jsem poukázala na prvky vyprávění jako nejednoznačnost a prokázala, že se částečně promítly do adaptace.

Ve čtvrté kapitole jsem vysvětlila, proč jsem jako adaptátora označila Stephena Chboskeho. Dále jsem nastínila vznik předlohy i adaptace. Rozebrala jsem tvůrčí záměry Stephena Chboskeho s jeho motivacemi k adaptování. Zjistila jsem, že k adaptování ho přivedla jak ekonomická lákadla, tak i osobní motivace. Oba tyto aspekty pak vedly k rozhodnutím, jež měly vliv na finální podobu adaptace.

V poslední kapitole jsem se zaměřila na zkoumání kontextu vzniku obou děl, jež se jevilo jako potenciálně nejvlivnější s ohledem na zjištěné změny. Navázala jsem nejdříve na herecké obsazení a spojila tyto poznatky i s ekonomickými lákadly ze čtvrté kapitoly. Ukázalo se, že obsazení známých mladých herců byla jedna ze strategií, jak přilákat mladé publikum. Dále jsem se věnovala změnám v textu, které jsou spojeny s transkulturalizací.

Spojila jsem poznatky ze třetí kapitoly a uvedla je do kontextu, přičemž jsem vyzorovala odstranění historického a politického kontextu z adaptace. Příběh je zaměřen především na zobrazení lidském údělu.

Na základě učiněných poznatků jsem vyzorovala, že využití úhlu pohledu třetí osoby napomáhá naraci děje ve způsobu zobrazení. Také jsem poukázala na důležitost vícestopového média, jelikož k poukázání na vnitřní pocity postavy bylo potřeba několik formálních složek. Spojením subjektivní kamery, flashbacků, voiceoverů, hudby a zvuku vznikl náhled do nitra hlavní postavy. Současně jsem prokázala, že je v adaptaci možno zobrazit i domněle nepřeložitelné prvky jako nejednoznačnost, a to na zidealizované postavě Sam.

Postupným odkrýváním jednotlivých aspektů adaptace za pomoci teoretického rámce jsem postupně objevila komplexnější důvody k drobným změnám. Tyto změny zprvu působily jako pouhý proces redukce a doplnění, ale až s přidáním čtvrté a páté kapitoly o motivacích a kontextu se ukázalo, že se jednalo o výrazně promyšlené změny. Vynecháním historického a politického kontextu je s ohledem na úspěch filmu strategický tah, jelikož se divák z jiné země snáze ztotožní s postavami. Současně se tímto způsobem může snímek chránit před kontroverzí, kterou by mohl ponecháním politického kontextu vyvolat. Změny či odstranění vlastností postav z předlohy se nakonec projeví jako snaha o mravní ochranu mladého publika.

Bakalářská práce však nepostihla naprosto veškeré změny, doplnění a odstranění, kterým jsem se mohla věnovat a přispívají k danému tématu. Nevěnovala jsem se mizanscéně a důležitosti rekvizit, pouze okrajově jsem obsáhla transkulturalizaci, ke které v procesu adaptace dochází a projevuje se i v dalších ohledech. Vyhnula jsem se také analýze z hlediska publik, jelikož se tato část teorie nehodila do způsobu mého bádání.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. CHBOSKY, Stephen. *Ten., kdo stojí v koutě*. Přeložil Vratislav KADLEC. Praha: Slovart, 2012. ISBN 9788075297228
2. *Ten, kdo stojí v koutě* [film], režie Stephen CHBOSKY. USA: Summit Entertainment, LLC, 2012.

Literatura a zdroje

1. BIERNAT, Karolina. *Sick-lit — a new and debatable phenomenon in young adult (YA) literature*. [online]. Medium, 2018. [cit. 2023-03-23] Dostupné z: [Sick-lit — a new and debatable phenomenon in young adult \(YA\) literature. | by Karolina Biernat | Inter Alia | Medium](#)
2. BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 9788073312176
3. CLARENDON, Dan. *9 Most-Watched TV Events Ever, Including the 'M*A*S*H' Finale, Now 40 Years Old*. [online]. Tvinsider, 2023 [cit. 2023-03-23] Dostupné z: [9 Most-Watched TV Events Ever, Including the 'M*A*S*H' Finale, Now 40 Years Old \(tvinsider.com\)](#)
4. CURCIC, Dimitrije. *Percy Jackson Book Series Statistics*. [online]. Wordsrated, 2021 [cit. 2023-03-23] Dostupné z: [Percy Jackson Book Series Statistics – WordsRated](#)
5. *DP/30: The Perks Of Being A Wallflower, writer/director Stephen Chbosky, actor Ezra Miller* [Rozhovor]. Los Angeles: DP/30 The Oral History of Hollywood, 2012. [cit. 2023-03-23] Dostupné prostřednictvím YouTube: [\(145\) DP/30: The Perks Of Being A Wallflower, writer/director Stephen Chbosky, actor Ezra Miller - YouTube](#)

6. EBERT, Roger. *Reds*. [Recenze]. Roger-Ebert.com, 1981. [cit. 2023-03-23] Dostupné z: [Reds movie review & film summary \(1981\) | Roger Ebert](#)
7. HANDY, Bruce. *Q&A: *Perks of Being a Wallflower*s Stephen Chbosky on Emma Watson's Casting, High School Yearning, and "Heroes"*. [online]. Vanity Fair, 2012 [cit. 2023-03-23] Dostupné z: [Q&A: Perks of Being a Wallflower's Stephen Chbosky on Emma Watson's Casting, High School Yearning, and "Heroes" | Vanity Fair](#)
8. HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 9788074600272
9. MACKEY, Margaret. *Narrative Pleasures in Young Adult Novels, Films and Video Games*. PALGRAVE MACMILLAN, 2011. ISBN 9780230293007
10. MOTION PICTURE ASSOCIATION, INC. *CLASSIFICATION AND RATING RULES*. [online]. 2020 [cit. 2023-03-23] Dostupné z: [rating_rules.pdf \(filmratings.com\)](#)
11. *Stephen Chbosky & Emma Watson In Conversation*. [Rozhovor]. Los Angeles: Book Soup, 2019. [cit. 2023-03-23] Dostupné prostřednictvím YouTube: [Stephen Chbosky & Emma Watson In Conversation - YouTube](#)
12. *THE PERKS OF BEING A WALLFLOWER Interview – Stephen Chbosky*. [Rozhovor]. GoSee Talk, 2012. tazatelka: TOMBERLIN, Jessica. [cit. 2023-03-23] Dostupné prostřednictvím YouTube: [THE PERKS OF BEING A WALLFLOWER Interview - Stephen Chbosky - YouTube](#)
13. TRUPE, Alice. *Thematic Guide to Young Adult Literature*. USA: Greenwood Press, 2006. ISBN 0313332347
14. WITTEBOLS, James H. *Watching M*A*S*H, Watching America: A Social History of the 1972-1983 television series*. North Carolina: McFarland and Company. 1998. ISBN 0786417013

NÁZEV:

Ten, kdo stojí v koutě: analýza filmové adaptace

AUTOR:

Veronika Stoimenovová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Michal Sýkora, Ph.D.

ABSTRAKT:

Cílem mé práce je analýza adaptačního procesu *Ten, kdo stojí v koutě*, jehož specifikem je, že za románovou předlohou, scénářem i režii adaptace stojí pouze jedna osoba, Stephen Chbosky. Metodologicky práce vychází z *Teórie adaptácie* od Lindy Hutcheonové, přičemž pro mé bádání je relevantní kapitola o formách, adaptátorovi a kontextu. První kapitola je věnovaná představení metodologie a ve druhé vyhodnocuji literaturu. Ve třetí kapitole se soustředím na formální stránku adaptace s ohledem na úhel pohledu, hudbu, zvuk, postavy a kostýmy. Ve čtvrté kapitole shrnuji ekonomické a osobní motivace adaptátora a určuji, kdo tímto adaptátorem je. V poslední kapitole se zaměřuji na kontextualizaci poznatků ze třetí kapitoly, ale využívám také výsledky bádání z kapitoly čtvrté. Závěr práce shrnuje odhalené změny a důvody, proč k nim došlo.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Filmová adaptace, Stephen Chbosky, Linda Hutcheonová, coming of age, Ten kdo stojí v koutě

TITLE:

The Perks of Being a Wallflower: an analysis of film adaptation

AUTHOR:

Veronika Stoimenovová

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Michal Sýkora, Ph.D.

ABSTRACT:

The aim of the thesis is an analysis of an adaptation process of *The Perks of Being a Wallflower*, the specifics of which is that only one person, Stephen Chbosky, is behind the novel, the script and the direction of the adaptation. Methodological resource of it is the *Theory of adaptation* by Linda Hutcheon while the chapter on forms, adapter and context is relevant to my research. The first chapter is dedicated to the introduction of the methodology and the second to the evaluation of the literature. In the third chapter, I focus on the formal side of the adaptation with regard to the point of view, music, sound, characters and costumes. In the fourth chapter, I summarize the economic and personal motivations of the adapter and determine who this adapter is. In the last chapter, I focus on contextualizing the findings from the third chapter, but I also use the research results from the fourth chapter. The conclusion of the work summarizes the revealed changes and the reasons why they occurred.

KEYWORDS:

Film adaptation, Stephen Chbosky, Linda Hutcheon, coming of age, The Perks of Being a Wallflower