

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV KULTURÁLNÍCH STUDIÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

REPREZENTACE DĚL LITERÁRNÍCH VELIKÁNŮ
V SOUČASNÉ POPKULTUŘE

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.

Autor práce: Lucie Pecholtová

Studijní obor: Literárně-historická studia

Ročník: 2.

2016

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

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

České Budějovice 17. dubna 2016

.....

Děkuji panu prof. PhDr. Petru A. Bílkovi, CSc. za podnětné rady a připomínky a za motivaci v průběhu vzniku práce. Děkuji také paní Mgr. Veře Kaplické Yakimové, Ph.D. za poskytnutí cizojazyčné literatury.

ANOTACE

Práce se zabývá možností realizace velkých literárních děl v současné popkultuře, založenou na intertextovém provázání (na celé škále od explicitních citací až po volnou inspiraci původním dílem) s kanonickými díly minulostními, a zejména změnami, ke kterým v dílech během takovéto realizace dochází v rámci jednotlivých narativních kategorií (děj, prostor, čas, postavy, vypravěč). Teoretická část vymezuje koncept *adaptace* a příbuzné pojmy *intertextualita* a *intermedialita* a specifikuje příslušné narativní kategorie. V analytické části na příkladu dvou literárních velikánů, Williama Shakespeara, zastupujícího mužskou literární tvorbu, a Jane Austenové, jakožto zástupkyně ženské spisovatelské tradice, ilustruje práce konkrétní změny v jednotlivých narativních kategoriích v rámci komparace těchto kategorií u vybraných klasických děl a stejných kategorií u zvolených, jimi inspirovaných popkulturních protějšků.

Klíčová slova: adaptace, intertextualita, intermedialita, naratologie, popkultura, William Shakespeare, Jane Austenová

ABSTRACT

The thesis focuses on how literary texts of the so called “great tradition” can become parts of contemporary pop culture based on intertextual connections (a wide variety of them – from explicit quotation to loose inspiration by the original) with the historical canonical texts, and especially on the changes occurring during such actualization in the narrative categories (storyline, space, time, characters, narrator). The theoretical part defines the concept of *adaptation* and related terms of *intertextuality* and *intermediality* and specifies relevant narrative categories. The analytic part focuses on two literary “giants”, William Shakespeare to represent male literary oeuvre and Jane Austen as a representative of female writers’ tradition, to show particular narrative modifications by comparing the original versions with their modernized adaptations that function as their pop cultural counterparts.

Keywords: adaptation, intertextuality, intermediality, narratology, pop culture, William Shakespeare, Jane Austen

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	11
1 CHARAKTERISTICKÉ ZNAKY A MOŽNOSTI ADAPTACE	11
1.1 Co je a jak funguje adaptace?	11
1.2 Spory o podobnost	11
1.3 Princip překrývání předlohy a adaptace	13
1.4 Co přináší adaptace	14
1.5 Možnosti a hranice adaptace	15
2 MÉDIUM LITERATURY A FILMU	17
2.1 Intertextualita	17
2.2 Intermedialita	18
2.3 Obecně ke vztahu literatury a filmu	19
2.4 Od knihy k filmu – společné rysy	20
2.5 Specifika literatury a filmu	21
3 NARATOLOGICKÉ KATEGORIE	24
3.1 Postava	25
3.2 Prostor	26
3.3 Čas	26
3.4 Děj – příběh a vyprávění	28
3.5 Vypravěč, hledisko a autorský subjekt	29
4 MOŽNOSTI VÝZKUMU A ZACÍLENÍ SOUČASNÉ TEORIE ADAPTACE	31
5 APLIKACE TEORETICKÝCH VÝCHODISEK	33
KRITÉRIA PRO VÝBĚR DÁLE ANALYZOVANÉHO VZORKU	34

II ANALYTICKÁ ČÁST	36
1 ZKROCENÍ ZLÉ ŽENY A 10 DŮVODŮ, PROČ TĚ NENÁVIDÍM	36
1.1 <i>Nepřiznaná intertextualita</i>	36
1.2 <i>Naratologická analýza</i>	37
1.2.1 Čas a prostor.....	37
1.2.2 Postavy a události.....	37
1.2.2.1 Kateřina, Baptistova starší dcera, a Petruccio, šlechtic z Verony, vs. Kat Stratfordová a Patrick Verona.....	38
1.2.2.1.1 Kateřina/Katarina, status „zlé ženy“ a jeho příčina.....	38
1.2.2.1.2 Petruccio/Patrick jako nápadník a finanční stránka věci.....	40
1.2.2.1.3 Strategie, průběh a výsledky „krocení“.....	41
1.2.2.2 Bianca, Baptistova mladší dcera, a její nápadníci Lucentio z Pisy, Hortensio a Gremio, bohatý stařec z Padovy, vs. Bianca Stratfordová a její nápadníci Cameron James a Joey Donner.....	45
1.2.2.3 Baptista Minola, bohatý šlechtic z Padovy, vs. Walter Stratford.....	47
1.2.2.4 Sluhové a přísluhovači vs. Michael Eckman a Cameron James.....	48
1.2.3 Strategie vyprávění.....	49
1.3 <i>Další aspekty.....</i>	52
1.3.1 Jazyk.....	52
1.3.2 Obraz společnosti	53
1.4 <i>Jiná cesta k témuž cíli</i>	54
2 VEČER TŘÍKRÁLOVÝ ANEB COKOLI CHCETE A SUPER NÁHRADNÍK	56
2.1 <i>Příznaky adaptace.....</i>	56
2.2 <i>Naratologická analýza</i>	57
2.2.1 Čas a prostor.....	57
2.2.2 Postavy a události.....	58
2.2.2.1 Motivace přestrojení	58
2.2.2.2 Orsino, kníže ilyrský, vs. Duke Orsino, kapitán fotbalového mužstva	59
2.2.2.3 Viola, dvojče Sebastiana, později převlečená za Cesaria, vs. Viola Hastingsová, později převlečená za Sebastiana	61
2.2.2.4 Sebastian, dvojče Violy, vs. Sebastian Hastings.....	63
2.2.2.5 Antonio a kapitán vs. Paul Antonio	65
2.2.2.6 Olivie, hraběnka, vs. Olivie Lennoxová	65
2.2.2.7 Pan Tobiáš Říhal, strýc Olivie, a pan Ondřej Trasořítka, společník pana Tobiáše, vs. Toby a Andrew	66
2.2.2.8 Oliviovo služebnictvo – Malvolio, Marie, Fabian vs. Malcolm Feste, Monika Valentinová, Maria a Eunice Batesová.....	67
2.2.2.9 Šašek Feste, u dvora hraběnky Olivie, vs. Horacio Gold.....	69
2.2.2.10 Ostatní postavy	70
2.2.3 Strategie vyprávění.....	71

2.3 <i>Další aspekty</i>	72
2.3.1 Jazyk.....	72
2.3.2 Reálie.....	73
2.3.3 Typicky filmové prvky.....	74
2.4 <i>Invenční respekt k látce</i>	75
3 PÝCHA A PŘEDSUDEK A DENÍK BRIDGET JONESOVÉ	76
3.1 <i>Status adaptace a jiné intertextové vazby</i>	76
3.2 <i>Naratologická analýza</i>	78
3.2.1 Čas a prostor.....	78
3.2.2 Postavy a události.....	79
3.2.2.1 Dějový rámec milostného trojúhelníku.....	79
3.2.2.2 Elizabeth Bennetová vs. Bridget Jonesová.....	80
3.2.2.2.1 Základní shody a rozdíly.....	80
3.2.2.2.2 Sečtěllost a světonázor – emancipace hrdinek a tajemství úspěchu.....	82
3.2.2.3 Fitzwilliam Darcy vs. Mark Darcy.....	84
3.2.2.4 George Wickham vs. Daniel Cleaver a Julio.....	86
3.2.2.4.1 George Wickham vs. Daniel Cleaver.....	87
3.2.2.4.2 George Wickham vs. Julio.....	87
3.2.2.5 Manželé Bennetovi a Lydia Bennetová vs. manželé Jonesovi.....	88
3.2.2.6 Další vedlejší postavy.....	89
3.2.3 Vypravěč.....	91
3.3 <i>Narativní a adaptační strategie</i>	92
3.3.1 Faktor překladu.....	92
3.3.2 Explicitní odkazy k Pýše a předsudku a jejich význam.....	93
3.4 <i>Svět ženské hrdinky</i>	94
 ZÁVĚR	 96
 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A DALŠÍCH ZDROJŮ	 99

ÚVOD

Tato práce se zabývá *Reprezentací děl literárních velikánů v současné popkultuře*. Práce je rozdělena do dvou částí – teoretické a analytické.

Teoretická část se skládá z pěti hlavních oddílů. Nejprve se věnuje charakteristickým znakům a možnostem adaptace, tedy tomu, co je a jak funguje, sporům o podobnost adaptace a výchozího díla, principu překrývání předlohy a adaptace, tomu, co adaptace přináší, a v neposlední řadě možnostem realizace. Poté přistoupíme ke komparaci média literatury a filmu, přičemž se zabýváme intertextualitou, intermedialitou, obecným vztahem literatury a filmu, společnými rysy obou médií, ale i jejich specifiky. Následuje oddíl zaměřující se na základní naratologické kategorie – postavu, prostor, čas, děj a vypravěče spolu s hlediskem a autorským subjektem. Dále jsou zahrnuty možnosti výzkumu a zacílení současné teorie adaptace a celou teoretickou část uzavírá nastínění aplikace získaných teoretických východisek v následující analytické části.

Pochopení a uchopení teorie adaptace a souvisejících konceptů umožnily články v periodikách, asi z poloviny české provenience, a knižní zpracování tématu, nežádka ve formě sborníku, v nichž převažují zahraniční odborníci. Hutcheonová (2006) poskytuje obecný náhled na problematiku, který byl doplněn o upřesňující a ilustrativní příspěvky nejčastěji Bubeníčkovy (2010; 2013) a Málkovy (1993b; 2013). Většina těchto publikací je relativně nová, což kompenzuje a vysvětluje nepříliš velké množství dostupných textů, které by navíc skutečně komplexně teoreticky postihly problematiku adaptace.

Intertextualitě a intermedialitě se věnuje Málek (1993a; 1993b), Schneider (2008), Jedličková (2008) nebo Snyderová (2011). Možnosti souvztažnosti intertextuality a intermediality jsme čerpali především z Wolfa (2011).

Naratologické kategorie jsme pro vlastní potřebu vymezili mj. na základě poznatků Chatmanových (2000; 2008), avšak nejpřínosnější se stala dílčí komparace hesel *Slovníku literární teorie* (1984) se zcela aktuálním pojetím publikace *Naratologie: strukturální analýza vyprávění* (KUBÍČEK – HRABAL – BÍLEK 2013).

Analytická část se skládá z tří analýz, v nichž je vždy srovnáváno původní dílo se svou popkulturní adaptací, důraz je přitom kladen na způsob identifikace adaptace a především na srovnávání jednotlivých naratologických kategorií v původním díle a jeho adaptaci, nastíněných v teoretické části. Celé části předchází stručné objasnění kritérií

výběru jak jednotlivých autorů, tak jejich děl. První dvě analýzy se věnují komediím Williama Shakespeara, *Zkrocení zlé ženy* a *Večeru tříkrálovému*, a jejich zvoleným popkulturním protějškům, filmům *10 důvodů, proč tě nenávidím* a *Super náhradník*. Jedná se tedy o analýzy intermediální. Třetí analýza se věnuje knize *Pýcha a předsudek* Jane Austenové. Dílo je podrobena intramediální analýze s *Deníkem Bridget Jonesové* Helen Fieldingové.

Cílem práce je na základě komparace jednotlivých narativních kategorií vyextrahovat obecné postupy adaptace, najít jak shodné, tak rozdílné metody a způsoby zpracování původní látky a zároveň se dotknout problematiky řemeslného aspektu filmové i literární adaptace.

I TEORETICKÁ ČÁST

1 CHARAKTERISTICKÉ ZNAKY A MOŽNOSTI ADAPTACE

1.1 Co je a jak funguje adaptace?

Jak uvidíme, adaptace může mít mnoho podob a její hranice a možnosti nejsou dodnes zcela zmapované. Abychom snáze pochopili princip fungování adaptace, můžeme ji přirovnat např. k procesu čtení a chápání knihy. Adaptátorský tým je představován smysly člověka a samotná adaptace je potom výsledný „produkt“ rozumového aparátu uchovaný v paměti (BÍLEK 2008: 34). „Nejnižší“ rovinou adaptace je již jakékoli čtení literárního textu. Počet slov a dalších výrazových prostředků je i v krátké básni natolik rozsáhlý, že je nedokážeme všechny udržet v paměti. Mimovolně a obvykle i nekontrolovaně nám tedy při četbě literárního textu v hlavě vznikají mentální obrazy, které jsou redukcemi [...]“ (IBID.). Podstatný vliv má samozřejmě i rozdílná míra koncentrace, se kterou se soustředíme na jednotlivé pasáže textu (IBID.).

Pojem adaptace může označovat jak to, co nově vzniká, tak genezi tohoto produktu a konečně i jeho další život v kultuře. I my proto pro naše potřeby pod tento pojem adaptace zahrnujeme triádu významů podle Hutcheonové: adaptace může být chápána jako jakási „formální entita nebo produkt“, „proces tvorby“ i „proces recepce“¹ (2006: 7).

Prostor pro adaptaci vytváří potřeba podělit se o nový způsob pojetí díla, jež se v adaptaci projeví zdůrazněním nebo popřením nějakého prvku originálu, nebo prostá snaha udělat dílo srozumitelnější novému publiku pomocí aktualizace (SANDERSOVÁ 2006: 18-19). Pokud recipient zná jak adaptaci, tak předlohu, nevyhnutelně přichází na řadu horizont očekávání a zásadním momentem estetického zážitku se stává porovnávání vlastní interpretace vzniknuvší při recepci originálu s prezentovanou interpretací cizí – již adaptace-produkt ve svém jádru je (HUTCHEONOVÁ 2006: 121).

1.2 Spory o podobnost

Důležitou roli ve formování teorie adaptace hrály různé způsoby nahlížení na požadovanou míru podobnosti adaptace a výchozího díla. V minulosti převládal jak

¹ V originále „formal entity or product“, „process of creation“, „process of reception“.

mezi adaptátory, tak i mezi diváky názor, že úspěšnou adaptací je taková, která je co nejvěrnější své předloze (BUBENÍČEK 2010: 12). Postupně se od tohoto názoru začalo upouštět a v současné době se potýkáme s poněkud rozporuplnou situací, v níž na jedné straně stojí teoretické pojetí odmítající výše zmíněný věrnostní přístup a na druhé diváci, kteří se stále těší na prvky, jež znají z původního díla a v příslušné adaptaci je očekávají (IBID.: 13). V tomto bodě se Bubeníček odvolává na několik teoretiků zabývajících se problémem věrnosti filmové adaptace vůči knižnímu originálu. Prvním z nich byl George Bluestone, který už v 50. letech minulého století upozorňoval, že filmová adaptace se kvůli rozdílnosti obou médií nikdy nemůže předloze podobat (IBID.: 9). Tomu ale v 90. letech oponoval Brian McFarlane, který – řečeno s Bubeníčkem – ukazuje, že „film dokáže svými specifickými prostředky utvářet analogie složitým stylistickým komplexům literárních děl“ (2013: 163). Otázku věrnosti adaptace pak uzavírá s Imeldou Whelehanovou, jež – slovy téhož teoretika – „s klíčovým problémem této doby – tzv. věrnostním přístupem [...] – rázně zúčtovala o tři roky později“ (IBID.).

V každém případě film má své specifické prostředky, jak si poradit s literárními technikami. Pro adaptátory a teoretiky existují prvky děje samostatně, přičemž každé médium je podává jiným způsobem (HUTCHEONOVÁ 2006: 10). Lze říci, že každé dílo je za své podstaty vhodné – a předurčené – k adaptaci:

„[...] pohoršení nad podobou adaptace je nemístné, neboť sémiotický projekt disponovaný k polysémii se ve svém dalším životě mění a dílo je ve světě k tomu, aby bylo dotvářeno a interpretováno. [...] Text knihy i filmu se vydává na pospas nekonečnu interpretací a kontext není jediným klíčem, neboť nám otevírá vždy jen jednu z mnoha významových rovin adaptace“ (BUBENÍČEK 2013: 164-165).

Také Leitch se domnívá, že pojetí knihy jako kanonické autoritativní veličiny a odmítání faktu, že text je živý jen posud, dokud může být přepisován, a to včetně jeho přepisu v procesu čtení, po více než polovinu století studium adaptací nesmírně svazovalo (2007: 26). A proto teorie adaptace vymezila aspektu „věrnosti“ místo mimo oblast hodnocení díla, ale používá jej nadále jako „měřítko změn, podmíněných proměnami kontextu“ (MÁLEK 2013: 183-184). A tak „[...] pojem *filmové adaptace* v užším slova smyslu by měl být vyhrazen pro ty případy transpozice, kdy literární text neslouží pouze jako zdroj látky, jež je filmem vytěžena a využita pro jeho vlastní účely, ale kdy se rovněž klade požadavek ‚reprodukce‘ literárního díla, kdy je na filmové realizaci rozpoznatelný zájem o reprodukováný literární text“ (IBID.: 184).

1.3 Princip překryvání předlohy a adaptace

Při zkoumání adaptací je nutné si uvědomit, že adaptace je v první řadě autonomním uměleckým dílem, tedy že může být adekvátně recipována a pochopena i bez znalosti originálu, „[...] trváme však na tom, že četba [předlohy] toto porozumění výrazně prohlubuje“ (MRAVCOVÁ 1990: 5)². Nicméně pokud dílo otevřeně či náznakem přiznává, že je adaptací, hlásí se tím ke svému originálu a vytváří určitý druh vazby. „Pokud známe příslušný původní text, vždy cítíme jeho přítomnost, která se prolíná do díla, které právě vnímáme. Tím, že nazýváme dílo adaptací, otevřeně přiznáváme jeho zjevný vztah k jinému dílu nebo dílům“ (HUTCHEONOVÁ 2006: 6)³.

Tento princip funguje i naopak, protože i přesto, že znalost předlohy není u recipienta vyžadována, jak bylo řečeno výše, nějakým způsobem je předpokládána. Bez této znalosti totiž recipient na dílo nemůže nahlížet jako na adaptaci. „Vzpomínka‘ na knihu vystupuje jako referenční rámec, při sledování filmu se aktivuje mechanismus srovnávání filmu a předlohy“ (MÁLEK 2013: 184). Když se vrátíme od adaptace k originálu, naše vnímání díla je znalostí jeho adaptace ovlivněno a dochází ke zpětnému srovnání díla s danou adaptací (HUTCHEONOVÁ 2006: 121-122).

Jakmile jednou vidíme něčí interpretaci, nejčastěji v podobě filmu, je vždy snazší si ji podržet a přijmout, než ji vytěsnit a vytvořit si svou vlastní: „Když už jednou vím, jak vypadá (může vypadat) nepřátelský skřet nebo utkání famfrpálu (z filmů), nejspíš už nebudu schopna si vybavit své vlastní původní představy těchto věcí. Palimpsesty už nelze znovu přepsat“ (IBID.: 29)⁴. Dá se tedy říci, že každá nová adaptace má tendenci vytěsnit jakoukoliv předlohu z povědomí recipienta, ať už se jedná o původní dílo nebo jinou adaptaci. Dialog je v této oblasti něčím nežádoucím, protože každý adaptátor se snaží prosadit svou konkrétní interpretaci za pomoci jemu

² K pojetí Mravcové se přikláníme i my v této práci, avšak pro úplnost uvádíme Málkův opačný náhled: „[...] znalost literární předlohy nelze pokládat a priori ani za podmínku adekvátní recepce filmové adaptace, ani za moment, který by výrazněji prohluboval její porozumění“ (1993b: 18).

³ „If we know that prior text, we always feel its presence shadowing the one we are experiencing directly. When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works.“

⁴ „Now that I know what an enemy orc or a game of Quidditch (can) look like (from the movies), I suspect I will never be able to recapture my first imagined versions again. Palimpsests make for permanent change.“

dostupných prostředků/médií (MARTINOVÁ 2005: 54-55). Tím se dostáváme do paradoxní situace, protože se obecně předpokládá, že adaptace nechce originál nahradit, ale pouze doplnit (MÁLEK 2013: 185). „[...] většinou není veden intertextový⁵ dialog s konkrétním dílem, ale spíše s představou o něm vytvořenou, v podstatě s jeho zautomatizovanou, saturovanou konkretizací, jež je součástí kulturního kódu“⁶ (MÁLEK 1993b: 20). Ač se adaptace snaží předlohu nějakým způsobem vytěsnit, není to pouze jednostranný proces, protože předloha se svým způsobem brání, aby byla zapomenuta. Specifičnost předlohy a jejích prvků totiž ovlivňuje samotnou tvorbu adaptace a její možnosti (MÁLEK 2013: 189). Samozřejmě ale platí, že toto splývání vzpomínky na původní dílo umožňuje recipientovi, který originál zná, prodloužení přeneseného požitku z díla (SANDERSOVÁ 2006: 24).

1.4 Co přináší adaptace

Málek mluví o adaptaci jako o *intersémiotickém překladu*⁷ (1993b: 9) a pragmaticky vzato „funkcí překladu je [...] v zásadě substituovat originál, zpřístupňovat něco, co je jinak nedostupné. O to však v případě filmových prepisů (a obecněji mediálních transformací) nejde“ (IBID.: 10). Každá nová adaptace naopak obohacuje diskurs o svůj přístup ke zpracování dané látky, čímž se rozšiřuje potencionální divácká základna. Zároveň se využívá toho, že se změnou média se mění i očekávání recipientů (HUTCHEONOVÁ 2006: 45). Je tedy třeba známou látku díla přizpůsobit podle předpokládaného složení cílového publika – například ženy dávají přednost interakci a soukromému dramatu, naproti tomu muži utíkají do světa akce a násilí (IBID.: 115). Adaptace zároveň představuje prostředek vzdělávání, protože se jejím prostřednictvím můžeme seznámit se starou látkou novým způsobem (IBID.: 117).

Naproti tomu však stojí nebezpečí přílišného zjednodušování, které hrozí obzvláště v dnešní době, pro niž je typická rychlost a stručnost, a to i v oblasti umění. Toto každodenní tempo je bohužel živnou půdou pro zavádějící zkratkovitost a

⁵ Více o intertextových vazbách mezi díly v oddílu 2.1.

⁶ Poté, co do vytvoření představy vstupuje faktor paměti a zapominání nebo subjektivních emočních prožitků tak, jak jsme si tento proces nastínili v oddílu 1.1.

⁷ Intersémiotický překlad chápeme jako „interpretaci verbálních znaků pomocí neverbálních znakových systémů“ (MÁLEK 1993b: 7).

záměrnou nepřesnost, chrání recipienta před komplikovanými pasážemi a ochuzují ho o podněty k podrobnému hloubání nad filozofickými a jinými otázkami. Proto „[...] televizní a filmové kořistění ze světové literatury není nutné kriticky sledovat kvůli pietismu, ale spíše kvůli deformacím, jichž se dramatikové dopouštějí nejen proto, aby si úkol zjednodušili, ale někdy i z důvodu ideologické manipulace s divákem“ (MRAVCOVÁ 1990: 6). Mnohdy je také adaptace prostě nezvládnutá, a to ani ne tolik pro nepřevoditelnost předlohy, ale spíše pro podcenění interpretační fáze, jejímž produktem má být dílo přístupné a blízké soudobému recipientovi (IBID.: 8). Mravcová trochu nadsazeně předkládá svůj ideální postup, aby si adaptátor nejprve vytvořil jakousi teoretickou koncepci, v níž by předložil jak svou interpretaci předlohy, tak také své nápady na její přerod v adaptaci a případné úpravy (IBID.: 18).

Adaptace také představují nové pole, na němž se může žít vědecký výzkum. Na teorii adaptace lze nahlížet jako na jakési pokračování literární vědy, která se musí přizpůsobovat nástupu nových médií (BUBENÍČEK 2013: 158). „Studium adaptací nám může pomoci utvářet nové metody bádání, které bude možno uplatnit na daleko širší spektrum heterogenních literárních a kulturních textů“ (IBID.: 159), přičemž nadmíru záleží na daném kontextu – jak v momentě recepce adaptace, tak při jejím tvoření (HUTCHEONOVÁ 2006: 149).

V neposlední řadě slouží adaptace jako reálný důkaz toho, že žádný text se nevyskytuje zcela bez intertextových vazeb a že každý text je nějak spjatý s historickou epochou, v níž vznikl, a jejími dosavadními poznatky a zkušenostmi (IBID.: 111).

1.5 Možnosti a hranice adaptace

Adaptace disponují řadou technik, jimiž originál obohacují, redukují a jinak modifikují. Existuje rovněž nespočet možností, jak adaptace nahlížet a klasifikovat.

Bílek hovoří o několika možnostech adaptace. První z nich je chápání adaptace jako jakéhokoliv přizpůsobení, ať už sobě, publiku, či nějakými jinými výrazovými prostředky. Do této kategorie spadá hudba, ale třeba i dramaturgie a recitace. Další je tzv. *reader's digest*, tedy jakýsi čtenářský výběr, v jehož rámci dochází například k vynechání nudných, ale zároveň důležitých pasáží textu, jejichž záměrem mohlo být nudit záměrně, a jejich vynecháním se tak může do značné míry pozměnit vyznění a pochopení daného díla. Nakonec uvádí typ divadelních inscenací či filmových a

komiksových adaptací. Zvláště vyčleňuje ještě adaptace „na motivy“ původního díla (2008: 35; srov. HUTCHEONOVÁ 2006: 121).

Sandersová rozlišuje mezi *adaptací*, tj. dílem zachovávajícím jména a přiznávající vazbu s původním dílem, a *přisvojením*⁸, tj. vzdálením se od původního díla, z čehož následně vyplývá náročné hledání původních zdrojů (2006: 26). Bubeníček zachází ještě o něco dál a zmiňuje i adaptaci často používaných motivů či stereotypů (2010: 12).

Dle Hutcheonové lze chápat jako adaptaci v podstatě už jakékoli ztvárnění textu dramatického charakteru, tzv. *performanci* (2006: 39). Mluví i o tzv. *transkulturní adaptaci*, při níž dochází k přiblížení divákovi prostorově. V časové rovině je pak častější posun díla v čase dopředu, *update*, než posun zpět, *backdate* (2006: 145-146).

Problematikou časové roviny se důkladněji zabývá Mravcová, která tvrdí, že na každou filmovou verzi můžeme nahlížet jako na aktualizaci, „neboť předlohu chápe z perspektivy svého času, může se stát jejím novým nazřením a interpretací“ (2008: 20). Aktualizaci ale vymezuje i v užším slova smyslu, vidí v ní převedení příběhové linky na jiné historické pozadí a hledání nadčasovosti a univerzálnosti dějů i charakterů v proměňujícím se kontextu (IBID.). Takováto aktualizace je pak nejen specifickou interpretací, ale zároveň i jakýmsi částečným osvobozením tvůrce adaptace od původní předlohy, jejíž autoritativnost bývá tímto oslabena – „vše (postavy, prostředí, mravy, normy, zvyklosti apod.) je nějak analogické, avšak současně podstatně jiné, nebo přímo kontrastní. Klademe si proto otázku, proč se filmový tvůrce obrací ke kanonizovanému dílu, jež tak či onak, vzdor své nadčasovosti, geneticky náleží času svého vzniku“ (IBID.).

Je zřejmé, že s takovými možnostmi, které adaptace nabízí, je těžké striktně odlišit, co ještě adaptací je a co už není, protože adaptace nemusí nutně znamenat pouze změnu média, ale i „pouhou“ změnu kontextu, jako například v případě remaku či parodie (HUTCHEONOVÁ 2006: 170).

⁸ Překlad pojmů převzat od Bubeníčka (2010).

2 MÉDIUM LITERATURY A FILMU

2.1 Intertextualita

Nejprve je třeba upozornit, že chceme pojímat film jako druh textu, a to proto, že „[...] intertextovost nelze chápat jako výlučnou vlastnost literatury nebo textů jazykových; tvoří zjevný, či skrytý rozměr nebo rys každého typu výpovědi. A tedy i výpovědi a textů filmových“ (MÁLEK 1993a: 27). Z čehož vyplývá, že se neomezujeme tím, že text musí mít verbalizovanou podobu, ale přikláníme se spíše k sémiotickému vidění jazyka, které umožňuje „hovořit o jazyku divadla, filmu, výtvarného umění, hudby a umění obecně [...] a pak také v rámci jednotlivých jazyků umění i umění jako celku uvažovat o intertextovosti“ (IBID.: 23).

Zásadním předpokladem teorie intertextuality je pak její specifické „pojetí kultury jako komplexního textu“, které základ uměleckého díla vidí jak ve skutečnosti a zkušenosti, tak v jeho vazbách k předchůdcům a celé tradici (JEDLIČKOVÁ 2008: 14). Radikální hledisko intertextuality, které narušuje představu autorské intence, je samozřejmě neproduktivní. Pro naše potřeby je vhodnější deskriptivní koncept teorie intertextuality věnující svou pozornost „specifickým narážkám autora na jiné dílo“ (ACZEL 2006: 351). Pokud se podíváme na genezi textu, pak intertextualita do ní nevyhnutelně vstupuje tam, kde je autor ovlivněn a inspirován již existujícími uměleckými díly, ale i tam, kde je třeba jen vybaven jejich povrchní znalostí (SNYDEROVÁ 2011: 122).

Samozřejmě, jak již bylo naznačeno výše, je třeba stále mít na paměti, že intertextovost v našem pojetí kultury a jejích produktů se neomezuje pouze na literární text. Její příklady totiž najdeme široce zastoupeny i například v hudbě, v níž taktéž dochází k užití nepůvodních hudebních prvků od „citátu“ po „variaci“ (MÁLEK 1993a: 24).

Předloha může, ale nemusí ovlivnit význam filmové adaptace (MÁLEK 1993b: 17). Jak jsme si řekli v podkapitole o principu překrývání předlohy a adaptace, znalost předlohy není nutná, ale pokud se k ní adaptace hlásí, pak je její znalost obohacující. Nicméně „z hlediska komunikačního (s důrazem na aspekt pragmatický) tedy můžeme o intertextovosti v souvislosti s adaptacemi uvažovat pouze v těch případech, kdy se vztah k pretextu podílí na konstituování smyslu filmového přepisu“ (IBID.: 20; srov. MCFARLANE 2007: 9). Z toho vyplývá, že předloha nemusí být pro interpretaci

adaptace, která je sémioticky autonomním dílem, určující. Předloha představuje pouze nejviditelnějšího předchůdce, který většinou obohatí, pokud ne i význam a vyznění, alespoň recipientův zážitek, avšak zdaleka není předchůdcem jediným.

V každém případě je intertextualita pojmem poměrně širokým. Pokud bychom ji nechtěli zkoumat příliš do detailu, lze jí poněkud zjednodušeně přisoudit, že „poukazuje na rozlehlý prostor explorací v oblasti vztahů a vazeb mezi texty“ (MÁLEK 1993a: 10). V užším významu bývá někdy řazena i pod intramedialitu, spolu s interhudebními, interfilmovými a dalšími vztahy (WOLF 2011:65). Tento náhled jsme však odmítli rozšířením pojmu text i na neliterární způsoby artikulace uměleckých děl.

2.2 Intermedialita

Ač se se zájmem o filmové adaptace a triviální literaturu setkáváme již od šedesátých let, pojem intermediality se objevuje až v osmdesátých letech (SCHNEIDER 2008: 5). Podnětem pro vznik pojmu byl technologický rozvoj médií/nosičů, moderní kombinace uměleckých postupů a také rozvinutí teorie intertextuality (JEDLIČKOVÁ 2008: 14). Dodejme, že intermedialita v současné době připomíná „nepřehlednou džungli“ disciplín, v níž se setkávají nejrůznější pojetí a dělení této disciplíny do subkategorií a v níž je mnohdy těžké intermedialitu ve změní konkurenčních disciplín uchopit (SCHNEIDER 2008: 6).

Změně média se věnuje také Hutcheonová, která řeší problematiku toho, co se při adaptaci děje, tedy jednotlivé možnosti, co na co je možné adaptovat. Zprvé zmiňuje možnost převodu z *telling* na *showing* (2010: 27-33), za druhé převod z jednoho performativního média převáděno na jiné, tj. z *showing* na *showing* (IBID.: 33-36), a za třetí převádění *telling* nebo *showing* do modu *interakce* (IBID.: 36-38). Všechny tyto možnosti jsou obousměrné, lze převést například *telling* na *showing*, stejně jako *showing* na *telling*. Jako příklady jednotlivých možností můžeme zmínit pro první kategorii např. převod scénáře na hru, románu na film a soundtrack, románu na radiový pořad či jakéhokoli literárního díla na balet (HUTCHEONOVÁ 2006: 39-42), pro druhou převedení filmu na muzikál či operu (IBID.: 46-48) a pro poslední přechod od filmu ke hře, zakládání zábavních parků nebo zapojení virtuální reality (IBID.: 50-51).

Teorie intermediality přesunuje svou pozornost od textu „ve smyslu jazykového znakového komplexu“ k médiu jakožto „komunikačnímu dispozitivu“, který používá

řeč a/nebo obraz „k přenosu kulturních obsahů“ (WOLF 2011: 63-64). V praxi tento posun znamená změnu předmětu zájmu od pojmu umění jako takového více k řemeslnému zpracování, a tedy například k otázkám po způsobu tvorby či zodpovědnosti za vzniknuvší dílo. Lze tedy říci, že „předmětem zájmu je pak hlavně proměna sémantiky celku a jeho estetického účinku v závislosti na změně média, jež samozřejmě podléhá nadřazenému uměleckému záměru dobově situovaného subjektu řídicího proces adaptace“ (JEDLIČKOVÁ 2008: 15).

Pro úplnost uvádíme Wolfovo dělení intermediality: v první podkategorii se uplatňuje transmedialita a intermediální transpozice, přičemž v obou případech se jedná o intermedialitu přesahující rámec díla – a právě pod intermediální transpozice řadíme filmové adaptace; druhou podkategorii tvoří plurimedialita a intermediální reference, zde je intermedialita doložitelná v rámci díla (WOLF 2011: 72). Wolf také upozorňuje na aspekt, který je nosným pilířem této práce a následujících analýz, a tím je narativita, tedy „formální fenomén v hraničním pásmu mezi transmedialitou a intermediální transpozicí“ (IBID.: 73). Za produktivní považuje „funkcionální (a to jak teoretickou, tak historickou) perspektivu“ (IBID.: 78-79), která je pro nás taktéž nezanedbatelnou. Zároveň smírně uznává, že „jistě nebude žádný intermediální badatel stejně dobře fundovaný v teorii a dějinách všech v úvahu přicházejících médií. Ale to by mu v zásadě nemělo ve vstupu do sféry intermediality zabránit“ (IBID.: 79).

2.3 Obecně ke vztahu literatury a filmu

Literatura a film vykazují rysy společné i rozdílné, které je dobré při analýze adaptací zohlednit. Spíše pro zajímavost upozorníme i na možný terminologický rozdíl v převodu jednotlivých literárních druhů, když při transformaci na film mluvíme u prózy a poezie o adaptaci, kdežto u dramatu o zfilmování (HELMANOVÁ 2001: 57-58). Tato pojmoslovná nuance má za cíl odlišit vztah románu/filmu a filmu/dramatu. Z podstaty dramatu totiž vyplývá možnost relativně jednoduchého zfilmování, protože film funguje obdobně jako televizní přenos divadelního představení, pro něž je drama uzpůsobené, na rozdíl od románu, který je nutné do filmu adaptovat výraznějšími zásahy (IBID.). Film kombinuje prvky dramatické, jednání a dialogy, na kterých je postaven, s pohybem obrazu coby prvkem narativity typickým pro epiku (MRAVCOVÁ 2008: 18). Tato narativita představuje spojující prvek mezi literární fikcí a hraným filmem (IBID.: 17).

Filmová adaptace dává pokračovat jevu, který popsal Roland Barthes – smrti autora. Ta se ve filmové adaptaci může zdát dokonána, protože se autor nepodílí ani na „druhém životě svého díla“ – když už divák projeví snahu podívat se do filmového zákulisí, bude se daleko spíše zajímat o své oblíbené herce než o část tvůrčího týmu, již na obrazovce nespátí (BUBENÍČEK 2010: 13). Autoři ale nikdy zcela mrtví nejsou, neboť se stále zajímáme o jejich osudy, pohnutky atd., ačkoli o otázce relevance tohoto zájmu pro účely interpretace díla můžeme polemizovat (IBID.: 14).

Na cestě od knihy k filmu vzniká coby vedlejší produkt scénář, stále ještě psaný text, ale uzpůsobený k relativně snadnému uchopení filmaři, který je v podstatě autonomním tvůrčím počinem s vlastním uměleckým potenciálem (LEV 2007: 336).

V souvislosti se vznikem originálního díla i filmové adaptace se objevuje také otázka samotného autorství. Přestože se dříve zdůrazňovala role režiséra, který řídí celý proces vzniku filmu a v tomto procesu se jeho role zdála být ekvivalentní té spisovatelově, sebevětší režisér měl být kvůli požadavku na věrnost adaptace v tomto počínání předem odsouzen k neúspěchu (BUBENÍČEK 2010: 7). Dnes chápeme, že protiklad jednotlivce a týmu je hlavním rozdílem při vzniku literárního a filmového díla, protože filmové narativní postupy na rozdíl od literárních vyžadují účast mnoha různých profesí⁹ (BÍLEK 2007: 19). A tak adaptátoři, jedinci i tým, předkládají vlastní interpretaci původního díla:

„Navzdory tezí o smrti autora vyplula na povrch autorita coby jednotící princip. Autor pro nás čte knihu, hledá pojetí k intencím vepsaným do textu, navazuje na tvůrčí kreativitu spisovatele (nebo se jí vzepře), pátrá po jeho stopách, zkoumá distinktivní stylové rysy a genezi vzniku scénáře nakonec glosuje jazykem literárních kritiků“ (BUBENÍČEK 2013: 171).

2.4 Od knihy k filmu – společné rysy

Při transformaci literatury do filmové podoby dochází ke změně nosného média. Tato změna je možná, protože „[...] film a literatura přes různost materiálu operují obdobnými ‚prostředky‘ (fabule, postava, představený čas a prostor; způsob výstavby tematické roviny je u obou v mnoha rysech analogický) [...]“ (MÁLEK 1993b: 8; srov.

⁹ Bílkův názor sdílí i Hutcheonová, když říká, že adaptátorem je v případě opery, filmu atd. vždy kolektiv, včetně herců (2006: 80), a Bubeníček, který zmiňuje menší kontrolu režiséra nad filmem oproti spisovatelově ve vztahu k psanému textu (2013: 175).

MRAVCOVÁ 1990: 11). Jak již bylo řečeno, adaptace je vlastně *intersémiotickým překladem*. Tím je vyřešen problém převodu tam, kde se kniha a film liší nejvíce, a tak slova pronikají do filmu jak audiálně, tak vizuálně (IBID.: 22).

Audiální převod znaků je vcelku nekomplikovaný, zastavme se však chvíli u převodu vizuálního, který otvírá řadu možností. První takovou možností jsou titulky, ať už se jedná o titulky týkající se jmen či jiných charakteristik postav, nebo ty, které uvádějí časové a prostorové údaje. „Titulky jednak pomáhají vnímateli stanovit relace mezi scénami, přispívají k vnitřní spojitosti filmu, jednak jsou garantem identifikace historických osobností a historických událostí“ (MACUROVÁ – MAREŠ 1993: 115). Další možností jsou různé nápisy ve filmu, které mají přidat na autentičnosti a realističnosti daného počínu a tím diváka ještě více vtáhnout (IBID.: 121).

Někdy, zejména když chce film otevřeně přiznat, že je adaptací, je žádoucí na knižní předlohu poukázat například orámováním filmového obrazu otevírající se knihou, případně v ní literárně vyvedeným úvodem příběhu. Tím film uznává autoritu knižní předlohy a jejího autora a odkazuje diváka na čtenářskou zkušenost, bude-li ten chtít svůj estetický zážitek obohatit (MÁLEK 2013: 191). „Moment literarizace bývá mnohdy ještě umocněn tím, že do řeči komentáře (příp. řeči postav) jsou zapojovány obraty, výrazy, celé věty, příp. citáty (které mohou být vzaty nejen z textu, který je adaptován), signalizující svůj literární původ“ (MÁLEK 1993b: 24). K literatuře může však odkazovat i hudba, její přítomnost je ale polysémantická, mnohdy nejvíce vypovídá název příslušné skladby (IBID.: 33).

2.5 Specifika literatury a filmu

Panuje názor, že „látku, kterou se již jednou podařilo umělecky ztvárnit, je možné převést do jiné, libovolné mediální podoby, pokud se do převodu vloží dostatečná představivost“ (WELSH 2007a: XV)¹⁰. Nicméně v tomto ohledu je problém s časovým limitem filmu, protože za maximum jsou s ohledem na divákovu schopnost udržet pozornost obvykle považovány tři hodiny (IBID.: XVII-XVIII). Je tedy nemožné vyhnout se omezením, které dané médium představuje. U filmu tak bude vždy jasně viditelné, co oproti literatuře není schopen zcela pojmout (IBID.: XXIII).

¹⁰ „[...] whatever exists in one medium might be adapted or translated into another, given the right imaginative initiative.“

K tomu lze dodat, že „[...]“ ve filmu jsou signifikant a signifikát téměř identické. Znakem filmu je zkratovaný znak. Obraz knihy je konceptuálně mnohem blíže knize, než jí je slovo „knih“ (MONACO 2004: 154). Literatura a film jsou značně odlišnými médii, ale nelze říci, že jsou svým opakem, o čemž svědčí snaha teoretiků odstranit „dekonstruktivistickou“ binární opozici slova a obrazu (BUBENÍČEK 2013: 161-162). Přesto pocit opozičnosti přetrvává, a to z logických důvodů: možnosti umělce jsou ve filmu mnohem bohatší než v literatuře, která je svázána slovy; pozice recipienta je přesně opačná: „[...]“ ohromnou věcí na literatuře je, že si můžete představovat. Ohromnou věcí na filmu je, že to dělat nemůžete“ (MONACO 2004: 155).

Z výše řečeného vyplývá, že umělecké dílo lze mezi těmito médii převádět, ale musíme vždy mít na paměti řadu specifík, omezení a pravidel. Hutcheonová zmiňuje formální kondenzaci, k níž dochází při adaptaci na operu či muzikál (2006: 44), Bílek zase uvádí specifické rozdíly v kategorii vypravěče, popisu scény v rámci *telling* a *showing*, kdy v rámci *showing* dochází k radikální konkretizaci (2007: 18).

To vše se samozřejmě děje pod ohraničujícím okem kamery (HUTCHEONOVÁ 2006: 43). Obrazy vyvolané čtením samozřejmě ničím fixně orámovány nejsou, ale je otázka, zda film, přestože vždy zobrazuje jen pečlivě zvolený výřez fikčního světa, skutečně nedokáže diváka vtáhnout natolik, že na přítomnost plátna či obrazovky zapomene – což například Chatman popírá (2008: 111).

Adaptace a originál se v mysli recipienta prolínají, protože jsou součástí vyššího celku, který reprezentuje například stejný název. „I když je adaptace nakonec produktem filmového průmyslu [...], existuje nadále v prostoru mezi dvěma estetickými projekty, ve zvláštní oddělenosti od obou uměleckých polí i v závislosti na nich“ (BUBENÍČEK 2013: 166).

Když je řeč o recipientovi, podotýkáme, že Shakespearovo publikum je mnohem podobnější dnešnímu filmovému než divadelnímu.¹¹ Podle tvůrců filmu *Romeo a Julie* (1996) se Shakespeare tolik nezatěžoval uměleckou stránkou svých her, ale mnohem spíše zvažoval, jak neukázněný dav umlčet něčím vtipným, aby pak vynikla citově vypjatá scéna. Proto se adaptátoři snažili uvažovat obdobně, aby dnešní „lůzu“ v kině upoutali (WALKEROVÁ 2007: 131). Pravdou ovšem zůstává, že Shakespearův jazyk je dodnes obdivován. Proto pokud se někdo pokouší o jeho filmovou adaptaci – nikoli

¹¹ Tuto informaci zmiňujeme zejména proto, že vybraným dílům Williama Shakespeara se budeme věnovat v analytické části, ale také se hodí coby ilustrace toho, co všechno musejí brát adaptátoři při *updatování* takové hry v potaz.

modernizaci – nezáleží tolik na vizuálu, ceněné je vysoké umění, které v takovém filmu slyšíme (WELSH 2007b: 111).

Shrňme si tedy, co je na filmu typické a jaké specifické prostředky má oproti literatuře. Na první pohled nás upoutá mizanscéna, tedy kombinace toho, co je v určité scéně na obrazovce spolu s významotvorným rozmístěním. Můžeme se tady věnovat například světlům, která jsou důležitá pro detail a vyvolání určité nálady (SNYDEROVÁ 2011: 177), či kostýmům a rekvizitám (IBID.: 178). Zkoumat lze i záběr, tedy prostor mezi dvěma stříhy, který lze dělit podle vzdálenosti na *long*, *medium* a *close-up*. Další možností je zaměřit se na zvukovou složku filmů, do které spadá řeč, hudba, zvukové efekty a ruchy, ale i ticho (IBID.: 180). Hudba, která v literatuře zcela chybí, je jednou z typických součástí filmového arzenálu a je velice důležitou při utváření filmového zážitku. Její úloha ve filmu je často stěžejní a závisí na ní veškeré obrazy (MONACO 2004). „Hudba, nejabstraktnější umění, vyžaduje přesnou kontrolu času a závisí na ní“ (IBID.: 51).

3 NARATOLOGICKÉ KATEGORIE

Není možné najít nejmenší, resp. základní jednotku filmu srovnatelnou se slovem (MONACO 2004: 156). Z toho vyplývá, že nelze provést jakýkoliv kvantitativní popis, tudíž je třeba obrátit se jinam (IBID.: 157). Film i literatura mají společnou schopnost vyprávět příběh (MRAVCOVÁ 1990: 9), která je převoditelná díky intersémiotickému překladu, v němž se jedná o „překlad významů (tedy nikoliv slovo od slova, ale smysl od smyslu)“ (IBID.: 10). Tady vstupuje do hry *narativ*, který předpokládá uspořádanost, jakousi „zřetelnou organizovanost“ (CHATMAN 2000: 20). A tak „v případě sémiologického překladu pochopitelně nelze hledat ekvivalenty na úrovni materiálu (slovo – fonofotografický záznam), nýbrž v rovině větších významových celků a strukturních formací (postava, prostředí, motiv, časové relace, rytmus vyprávění, atmosféra, vyprávěcí ‚grif‘ – jako například zrušení chronologie – a tak podobně)“ (IBID.: 11).

Podle Chatmana můžeme rozdělit *narativ* na dva typy – *narativ diegetický*, pod ten spadá například román, respektive epika obecně, a *narativ mimetický*, do něhož patří například drama, film či komiks (2008: 114). Teorie vyprávění se zabývá *narativním textem*, který se skládá z příběhu a diskursu. Přičemž pod příběh se zahrnují jak události, tedy jednání a dění, tak existenty, čili postavy a prostředí (CHATMAN 2000: 18).

Věda, která se zabývá zkoumáním *narativu*, se nazývá *naratologie*. „*Naratologie* je vnímána jako systematická teorie poskytující základní instrumentář pro analýzu *narativních textů*“ (KUBÍČEK 2013a: 15) tím, že identifikuje a kategorizuje fenomény vlastní těmto textům, které jsou relevantní pro jejich interpretaci. Za takové považujeme a v analýzách budeme aplikovat tzv. „významové elementy vyššího řádu (děj, postavy, čas a prostor, dění na ose aktu vypravování)“ (BÍLEK 2013: 174).

Dodejme ještě, že následující oddíly se nesnaží vyčerpat beze zbytku možné realizace daných kategorií, nýbrž postihnout jejich základní charakteristiku a nejtypičtější znaky, a ani nelze předpokládat, že udané příklady nastávají vždy nebo přesně ve jmenované podobě.

3.1 Postava

Podle *Slovníku literární teorie* je za postavu obecně považován „v epice a dramatu všeobecně každý fiktivní subjekt, vystupující v literárním díle.“ Ten může být charakterizován jak přímo, tak nepřímo (KÖNIGSMARK 1984a:286). Důležité je, že postavy jsou charakterizovány v čase (KUBÍČEK 2013b: 75). Přímou charakterizací je *telling* – vyjmenovávání vlastností, nepřímou je *showing* – jednání, promluva, vnější zjev včetně jména, stejně jako sociální zařazení, prostředí a vztah k ostatním postavám (IBID.: 67-70). Přitom literatura vázaná na verbální (a psanou) formu je arbitrární a symbolická, naproti tomu film, v němž se herec podobá představované postavě, je ikonický (CHATMAN 2000: 111). Ovšem mluvit o „podobnosti“ je poněkud zavádějící protože „obsazování herců do filmových rolí je obvykle založeno na hercově schopnosti zachytit charakter původní postavy spíše než na hledání herce, který by dokonale odpovídal po fyzické stránce. V praxi [...] fyzický vzhled není striktně daný, kromě základního věkového a genderového vymezení“ (MARTINOVÁ 2005: 52)¹².

Neměli bychom opomenout Phelanovy dimenze, které postavy obsahují. Jak vysvětluje Kubíček, první z nich je dimenze syntetická, tedy „textové znaky“, dle nichž si uvědomujeme, že postava je umělý konstrukt; druhou dimenzí je dimenze mimetická, v níž se „postava se dovolává naší zkušenosti s podobnými stvořeními z reálného světa“; poslední je dimenze tematická, „postava má v narativním světě určitý úkol“, není náhodná, cosi sděluje (KUBÍČEK 2013b: 62).

Mimo dělení nastíněné výše existuje i nezměrné množství dalších typologií postav, my budeme v naší práci používat ty nejběžnější, tedy dělení na postavy hlavní a vedlejší, kladné a záporné a tak podobně (IBID.: 67).

K tomu dodejme, že „životaschopná teorie postavy by si měla uchovat otevřenost a zacházet s postavami jako s autonomními bytostmi, nikoli jen jako s funkcemi děje“ (CHATMAN 2008: 125), protože postavy, pokud to chce autor, se mohou zdát skutečnější než reální lidé, jelikož známe i jejich myšlenky, a tak nemají žádná tajemství (KUBÍČEK 2013b: 57). Nicméně tato práce necílí pouze na kategorii postavy, takže ryze funkcionalistický přístup nelze při výzkumu adaptací dopředu odsoudit jako neproduktivní. V každém případě chceme zachovat minimálně dvojí

¹² „[...] casting in screen adaptations usually relies on the actor’s capacity to capture the personality of the original character rather than on finding a perfect physical match. In practice [...] physical appearance is not fixed except along rough lines of age and gender.“

rozměr postav, který lze dokonce terminologicky postihnout: *postavy* můžeme nahlížet ve světle otázek po smyslu nebo nesených poselství, kdežto *figurami* se pro nás stávají, pokud hledáme jejich funkci v narativním světě a pátráme po jejich úloze ve výstavbě dějové linky (IBID.: 58-59).

3.2 Prostor

Prostorem v literatuře se obecně míní „prostor literárním dílem zaujímaný“, případně „myšlený, *fiktivní* p., který je v literárním díle ‚zobrazován‘, vytvářen jazykově tematickými prvky“ (MACURA 1984: 295). Jinak můžeme prostor v literatuře definovat také jako prostor diskursu, tedy „ohnisko prostorové pozornosti“ – abstraktní model vytvořený v mysli jednoho každého čtenáře (CHATMAN 2008: 105-106). Ten si čtenář lineárně postupující textem zaplňuje v pořadí, v jakém se dozvídá nové informace. Tak vzniká podle Ryanové *mapa*, statická představa, prostor v pravém slova smyslu, a *cesta*, vše, co se odehrává v čase fikčního světa, například pohyb a jednání postav (2010: 42).

Naproti tomu prostor ve filmu se vyznačuje především svou konkrétností. Na první pohled filmový záběr sděluje velikost vyobrazených objektů, jejich měřítko vůči sobě navzájem i vůči realitě, vše má danou barvu, texturu, případně stín, je-li scéna specificky nasvícena, divák si nemusí (a nemůže) domýšlet přesné rozmístění objektů ani jejich pozici vůči kameře, něco je v obraze plně zaostřené a něco méně, nebo vůbec (CHATMAN 2008: 101-102).

Obecně je tedy prostorem vyprávěný svět, který „je složen z detailů, které mají schopnost vytvářet iluzi celku, ale ve skutečnosti je každý celek jen dokladem mezerovitosti narativního prostoru“ (KUBÍČEK 2013b: 78). A zároveň vzniká paradox, když si při čtení popisované představujeme, zaplňujeme fikční svět na mimetickém principu, ale tím se zároveň vzdalujeme od vlastního významu textu (IBID.: 78-79).

3.3 Čas

Při recepci literárního díla rozlišujeme v první instanci dvojí čas: čas čtení, tedy fyzické sledování popsaných stránek coby „inherentní vlastnost jazykového materiálu“ (PETERKA 1984a: 60), a čas uvnitř díla – čas vyprávěče, resp. čas fabulární (IBID.). Řečeno Chatmanovými termíny se bavíme o času diskursu, jak dlouho trvá čtení, a o

času příběhu, což je fiktivní veličina¹³, kterou můžeme přiblížit jako trvání události narativu (CHATMAN 2008: 64).

Pro popis chování fikčního času se nejlépe hodí klasifikace G. Genetta, který rozlišuje tři základní charakteristiky: *pořádek*, *trvání* a *frekvence*.¹⁴

Pořádek, tedy časová posloupnost, se může realizovat chronologicky, nebo anachronicky. Ve druhém případě se buď analepticky vracíme po časové ose zpět, nebo naopak prolepticky posouváme kupředu (GENETTE 2005: 123-124).

Aspekt trvání fikčního času se odvíjí od vzájemného poměru času diskursu (ČD) a času příběhu (ČP). Nastat tak mohou následující situace: pokud $\text{ČD} < \text{ČP}$, hovoříme o shrnutí; pokud $\text{ČD} = 0$, nastala elipsa; rovnovážný stav $\text{ČD} = \text{ČP}$ nazýváme scénou; $\text{ČD} > \text{ČP}$ ústí v protažení; a konečně $\text{ČP} = 0$ značí pauzu (IBID.: 125-127).

Frekvence, poslední sledovaný jev, má čtyři možnosti realizace: singulativně – událost se odehrála jednou, multi-singulativně – táž událost je vyjmenována vícekrát v různých časech konání, repetitivně – jedna událost, která se odehrála při jedné příležitosti, je jmenována vícekrát, iterativně – událost, která se odehrála vícekrát, je shrnuta v jedné zmínce (IBID.: 127-128).

Není bez zajímavosti, že narativní veličina času se vůbec nemusí shodovat s použitým gramatickým časem. Pro vyjádření přítomnosti se hodí stejně tak dobře čas přítomný jako minulý, který ve vyprávění vnímáme primárně bezpříznakově. Minulost v rámci příběhu vyjadřuje minulý čas pouze tehdy, pokud jej jako takový vnímá vypravěč (HRABAL 2013: 106-107).

A konečně, najít analogii mezi časovým zakotvením příběhu v literatuře a filmu není nijak obtížné. Pokud například literární dílo začíná tím, že čtenáře přehledně zpraví o době, v níž se příběh odehrává, pak „první věta románu v tomto ohledu funguje podobně jako záběr na kalendář s vyznačením ‚dnešního‘ dne ve filmu“ (BÍLEK 2013: 186).

¹³ Z hlediska čtenářského prožitku je tento typ času jen „projekcí naší zkušenosti s časem, kterou jsme nabyli ve světě, ve kterém žijeme“ (HRABAL 2013: 104).

¹⁴ Pro přehlednost Genettovy termíny uvádíme v podobě, v jaké je užívá *Příběh a diskurs* (CHATMAN 2008: 64-81).

3.4 Děj – příběh a vyprávění

Dějem se označuje souhrnný název pro *fabuli* a *syžet* (PETERKA 1984b: 67). Syžet zahrnuje faktory vypravěče, časové posloupnosti a pořadí událostí, zdůraznění/upozadění, případně rozvedení událostí (PETERKA 1984d: 372). Fabulí se potom míní látka k syžetovému zpracování (PETERKA 1984c: 109). Vyprávění lze pojímat jednak v širším významu jako „výstavbu celé fabulované struktury“ a jednak v užším, pro nás samozřejmě nepodstatném, významu jako stylový útvar (KÖNIGSMARK 1984b: 406).

„V základě můžeme příběh definovat jako osu kauzální a časové organizace dynamických a statických událostí a jejich nositelů (postav), kterou rekonstruuje z narativního textu prostřednictvím odpovědi na otázku: A co se stalo potom?“ (KUBÍČEK 2013b: 33). Jedná se tedy v podstatě o obsah díla. Pokud bychom se chtěli držet pojmosloví naznačeného na počátku oddílu, odpovídá toto termínu *fabule*¹⁵. Naproti tomu stojí vyprávění, které představuje konkrétní způsob prezentace příběhu, tedy formu (IBID.: 34-36)¹⁶.

Pokud nás zajímá, jaký nejmenší celek můžeme považovat za příběh, nedostaneme jen jednu odpověď. Podle některých teoretiků minimální příběh vyžaduje začátek, prostředek a konec, tedy nějaké uzavření. Avšak to by vylučovalo existenci tzv. otevřených konců (IBID.: 36-37). Za minimální příběh proto lze považovat „už spojení dvou chronologicky uspořádaných událostí“ (IBID.: 38).

Vidíme, že „událost“¹⁷ je nejmenší stavební jednotka příběhu a definuje ji změna stavu“ (IBID.: 41) a „je [...] nositelkou určitého souboru sémantických možností pro výstavbu příběhu, které jedinečný narativ aktualizuje, z nichž je jako z posibilití vybíráno; narativ je pak výsledkem tohoto výběru“ (IBID.: 42). Například populární literatura z těchto alternativ aktualizuje nejjednodušší události, *klišé* (IBID.). Všechny

¹⁵ V jiných jazycích nazýváno například *histoire*, *narrated* či *Geschichte* (KUBÍČEK 2013b: 33).

¹⁶ Je třeba nezaměňovat „popisování“, tedy deskripci, za „vypravování“, naraci. Z čehož vyplývá, že nelze popisovat děj (CHATMAN 2000: 43).

¹⁷ Každá událost musí být relevantní pro příběh a jeho další odvíjení. Důležité je zde kritérium neočekávanosti (KUBÍČEK 2013b: 43), dále konsekvitivita, tedy účinnost dané změny na jednající postavě, respektive celý fikční svět a jeho normy (IBID.: 43-44), a ireverzibilita, tedy nevratnost změny (IBID.: 44). Vytváření dojmu stereotypičnosti se pak děje pomocí opakovatelnosti událostí (IBID.: 45).

události si samozřejmě nejsou rovny. Bavíme-li se o adaptacích, zajímají nás především klíčové (jádrové) události, díky nimž jsme schopni rozpoznat, že se jedná o týž děj, který je společný předloze i novému zpracování. Ale bez povšimnutí nemůžeme nechat ani doplňující události, jejichž úprava nebo vynechání mnohdy zásadně změní vyznění adaptace (IBID.: 47).

A konečně specifika filmu a literatury v tomto ohledu. Kniha může říct slovem to, co film pouhým zobrazením nedokáže, tedy například přesný věk postavy. Ve filmu jsou adjektiva v naprosté většině případů přisuzována divákem (CHATMAN 2000: 48) a převažuje diskrétní deskripce v podobě herců, kostýmů a tak podobně (IBID.: 44). Jedná se tedy o jakousi filmovou obdobu míst nedourčenosti, protože vše je vizuálně prezentováno v rámci *showing*, ale bez nějakého vodítka, takže nevíme, na co upřít pozornost (IBID.: 45), pokud obraz nenabídne nápovědu třeba v podobě zaostření na detail.

3.5 Vypravěč, hledisko a autorský subjekt

Zatímco v literatuře je vypravěč vypravující, ve filmu se setkáváme s vypravěčem předvádějícím (CHATMAN 2000: 112). *Showing* se totiž vyznačuje „oslabením příznaku zprostředkovanosti“ oproti *telling*, které vykazuje zvýšenou míru vypravěčovy aktivity, například v podobě komentářů (HRABAL 2013: 127). Názory na roli vypravěče ve filmu se různí, například že filmové vyprávění se obejde bez vypravěče, ale existuje i takový, že vypravěčem je kamera (DELEYTOVÁ 2005: 245). My se nicméně v naší představě filmového vypravěče budeme držet Chatmanova pojetí a budeme považovat za filmového vypravěče jednak zvukový kanál, jako například hlas či hudbu, ať už na plátně či mimo něj, a jednak vizuální kanál, představovaný rekvizitami, místy, herci, ale i osvětlením, barvou a kamerou – typem a rytmem střihu (2000: 132).

A to zejména proto, že kamera je jen hlediskem a „hledisko neznamená vyprávění: znamená toliko perspektivu, z níž se vyprávění realizuje“ (CHATMAN 2008: 160). Hledisko ve filmu je možné prostřednictvím umístění kamery, respektive postavením postavy k okraji záběru (IBID.: 166). Chatman dodává, že „kamera dokáže měnit hledisko velmi plynule díky své schopnosti pohybovat se prudce či zlehka kterýmukoli směrem“ (IBID.: 168). Zatímco na drama lze nahlížet z libovolného pohledu, film je vždy natočen v daném úhlu. Jevištní realizace dramatu má však

vzhledem k živému výstupu v tomto ohledu jediný pokus. Naproti tomu film nabízí možnost záběr opakovat, dokud se nedocílí požadovaného záběru (MONACO 2004: 44-45). Zároveň nelze přehlížet schopnosti kamery, ať už se jedná o zrychlené, tj. časoběrné, či zpomalené záběry nebo pohyb kolem os, či z bodu A do bodu B (IBID.: 91-92).

V užším významu lze vymezit vypravěče ve filmu jako subjekt, který se vyjadřuje libovolnou verbální cestou, může být jednou z postav, nebo jen doprovodným hlasem. Na rozdíl od literárního vypravěče se objevuje jen někdy, ale často svou přítomností účelně literárního vypravěče připomíná (DELEYTOVÁ 2005: 243). Jeho hlavní funkcí je ale posunout příběh kupředu nebo vysvětlit některé události ve zkratce (IBID.: 246). Přesto je nutné neztotožňovat vypravěče s autorem, protože „narativní text komponuje autor, kdežto vypravěč je výsledkem postupné čtenářovy konstrukce“ (HRABAL 2013: 124). Vypravěč může být kupříkladu odkrytý, tedy v podobě konkrétní fikční osoby, která se může vyjadřovat v 1. osobě, mít vlastní jméno, používat prvky deixe, specifický idiolekt a podobně, nebo skrytý, neosobní, případně jen textová strategie (IBID.: 125-126). „Heterodiegetičnost (tedy jeho [vypravěčova] neúčast v příběhu) umožňuje vypravěči, aby sděloval informace o nevyslovených úvahách postav, o jejich motivacích a úmyslech nebo aby předvídal, jaké důsledky bude mít v budoucnu v ději právě přítomné jednání postav“ (IBID.: 128). Vypravěč tak může být vypravěčem vševědoucím, ale i objektivním, tedy takovým, který jen vypráví a zdržuje se přitom jakéhokoliv hodnocení (IBID.). V případech, kdy je vypravěč hlavní postavou příběhu, takový „autodiegetický vypravěč [...] sděluje své komentáře k prožívaným událostem, hodnotí je, sděluje své pocity a úvahy, objasňuje své jednání, zpravuje čtenáře o svých záměrech. [...] Současně je však tento typ vypravěče omezený tím, že je pouze jednou z postav: nemůže vystoupit ze svého časoprostorového fikčního světa, může si pouze domýšlet, o čem uvažují jiné postav [sic!], proč jednají právě tak, jak jednají, může pouze hádat, co se stane v budoucnu, nemůže to vědět“ (IBID.: 130).

Oproti vypravěči tu máme ještě implikovaného autora jako prvek sjednocující všechny možné reálné autory jako v případě Bible nebo filmového štábu (CHATMAN 2000: 92). Implikovaného autora můžeme definovat jako „[...] princip, který vymyslel vypravěče spolu se vším ostatním v narativu, který namíchal karty právě tímto konkrétním způsobem, způsobil, že právě tyto věci se staly právě těmto postavám [...]“ (CHATMAN 2008: 154). V případě filmu tedy znamená divákovu představu režiséra, kameramana, scénáristy a dalších participujících profesí (IBID.).

4 MOŽNOSTI VÝZKUMU A ZACÍLENÍ SOUČASNÉ TEORIE ADAPTACE

Adaptace často otevřeně přiznávají souvislost s původním dílem – například pomocí tzv. *based on*, což bychom do češtiny mohli přeložit jako *inspirováno* nebo *na motivy* – především z legálních důvodů (CHATMAN 2008: 121). Film však nemůže být nikdy zcela stejný jako jeho literární předloha. Relevantní otázkou je, jaké odlišnosti v procesu adaptace vznikly, tedy jak filmaři interpretovali předlohu. (BUBENÍČEK 2010: 13).

Jedním z přístupů k analýze adaptace je tak východisko naratologické, které zastával například Robert Stam – ten se věnoval kategorii vyprávěče, fokalizaci, postavám a sledoval i posuny týkající se času ve vyprávění – nebo Brian McFarlane, který srovnával obsah a formu, přičemž příběh/obsah označil za konstantní a odlišnosti hledal teprve ve vyprávění/formě (IBID.: 14-15). Bubeníček se proti naratologické analýze vymezuje, když říká, že je spíše potřeba zkoumat okolnosti vzniku díla a jeho následné fungování ve specifických kontextech (2013: 158).

Další možností je sledovat, nakolik je adaptace poplatná populární komerční poptávce, kterou utváří nenároční diváci vyhledávající snadno pochopitelnou látku, kterou ve velkém produkuje třeba Hollywood (BUBENÍČEK 2010: 16).

Lze také zkoumat, jakou roli měl ten který člen realizačního adaptátorského týmu. Jde tedy o problematiku autorství adaptací, tedy o „vztah mezi estetickými rozhodnutími jednotlivých filmařů a jejich postavením v realizačních skupinách a stejně tak vztah mezi estetickými a technologickými inovacemi“ (BUBENÍČEK 2013: 160).

Zajímavé je nahlédnout do procesů, které předcházely vzniku filmu – výběr předlohy ke zpracování, jakou roli při tom hrají vydavatelé, literární agenti a marketing vůbec (BUBENÍČEK 2010: 17-18). Ve výsledku totiž dochází k tzv. „synergii finančního a kulturního kapitálu“ – kniha a film si symbioticky vypomáhají k popularitě, když je nejprve kniha zfilmována, protože je úspěšná, ale povedený film její prestiž ještě zvýší (IBID.: 18).

Je nasnadě se ptát, proč vlastně adaptátoři usilují o vytvoření takového nového díla, když se tím vystavují různým úskalím. Tehdy musíme pamatovat na to, že adaptace jsou nedílnou součástí umělecké scény, které ožívují a uvádějí do běhu stávající kulturní kapitál (HUTCHEONOVÁ 2006: 91-92). K jejich genezi vedou adaptátory jak osobní pohnutky, tak důvody politické, ekonomické a jiné (IBID.: 86-88, 92-95).

V současnosti se teorie adaptace zabývá zejména otázkou, kudy se v jejím zkoumání vlastně vydat. V centru zájmu je spor o to, zda „je román lepší než jeho adaptace“ (BUBENÍČEK 2010: 19). Ale neméně produktivní je jistě i tázání po individuální recepci literárního díla a jeho adaptace, popřípadě adaptací, čtenářem/divákem (IBID.). Zároveň je třeba, aby vznikla ucelená metodologie, na jejímž základě by byla pozornost směřována k důvodům vzniku adaptace a důsledkům pro odlišná čtení literatury (IBID.: 21). Obecně lze pozorovat, že „[...] vědci v oblasti adaptací trvají na tom, že je třeba věnovat pozornost souborům praktik stojícím za vznikem adaptace, systémům produkce a distribuce nových kulturních produktů, cirkulaci a utváření estetických, ideologických, politických a jiných obsahů v dnešní kultuře“ (BUBENÍČEK 2013: 177).

O systematický, všeobecně orientovaný „dotazník“ se pokouší Mravcová (2008: 19). Těmito otázkami, které mohou být nosné i pro konkrétní případovou analýzu, naznačuje problémy spojené s adaptací:

„[...] jaký typ literární výpovědi se transformuje a čeho se týká především – to jest kterých tematických prvků a celků, kterých událostí, postav, předmětů a míst? Jaký přístup k předloze adaptátoři (prvotně scénárista, dále dramaturg a režisér) zvolili? Zda si počínali pietně či „doslovně“, nebo svobodně, nezávisle, kriticky apod.? V čem zůstalo původní dílo uchováno? Jaké shody a analogie lze při komparaci identifikovat? V čem a jak se dílčí složky narativu – zápletka, postavy, prostředí a čas – pozměnily? Lze u filmové verze rozpoznat analogie či ekvivalenty stylové? V čem spočívají stylové posuny či proměny? Do jaké míry filmová adaptace uchovala žánrovou povahu literárního díla? Popřela, oslabilila či zanedbala její psychologický, popřípadě existenciální smysl?“ (IBID.)

O kompromis ve zkoumání se snaží Bubeníček, když analyzuje film na motivy Joyceovy prózy a uvádí, že „pro smysluplné tázání po tvářnosti filmové adaptace je užitečné hledat takové modely výkladu, jež by nám umožnily obsáhnout bohatost neliterárních vlivů [...] a zároveň neupustit od pojmenování jevů a aspektů estetické povahy [...]“ (2013: 166).

5 APLIKACE TEORETICKÝCH VÝCHODISEK

Při našem výzkumu adaptací se tedy pokusíme „obsáhnout bohatost neliterárních vlivů“ (BUBENÍČEK 2013: 166), tedy postihnout, jak se médium filmu staví ke zpracované látce a jakým způsobem se vztahuje k předloze, „a zároveň neupustit od pojmenování jevů a aspektů estetické povahy“ (IBID.), čehož se budeme snažit dosáhnout využitím především připravené platformy naratologických kategorií. Naším cílem je tedy naratologicko-intermediální přístup, přičemž ale zkoumání technické, resp. technologické složky filmu, to, jak je udělán, bude opřeno spíše o subjektivní a individuální konkrétní diváckou zkušenost a základní znalosti filmařského řemesla, než o podrobné (a ve výsledku neproduktivní) technické rozbory. Chceme zachovat nadhled, který umožní sledovat nejen fungování procesu adaptace, ale zároveň i vliv mediálního převodu na význam a divácký zážitek.

V ohledu invence adaptátorů se spíše vyzdvihuje to, co je do adaptace přidáno, protože právě to obvykle stojí za úspěchem adaptace u diváků a kritiky, oproti vynechaným prvkům (CARTMELLOVÁ – WHELEHANOVÁ 2005: 37). Nicméně my se přikláníme ke Kubíčkovu názoru, že to, co je uvedeno, je stejně důležité jako to, co není (2013b: 79). Proto budeme věnovat pozornost jak přidaným, tak vypuštěným aspektům. Nyní tedy, vybaveni teoretickými znalostmi, pojďme sledovat, jak „se jedna svébytná hodnota stává impulsem ke vzniku nové hodnoty – a toto je snad nejcennější výtěžek dialogu mezi uměleckými druhy i kulturními epochami“ (MRAVCOVÁ 1990: 18).

KRITÉRIA PRO VÝBĚR DÁLE ANALYZOVANÉHO VZORKU

Při výběru autorů, jejichž díla budeme v této kapitole analyzovat, abychom ilustrovali problematiku nastíněnou v teoretické části, jsme vycházeli z díla Harolda Blooma *Kánon západní literatury* (2000), na jehož základě byli zvoleni William Shakespeare a Jane Austenová¹⁸, jakožto emblematictí zástupci mužské a ženské literární tradice. Bloomův „*Kánon západní literatury* představuje to nejautoritativnější, co bylo v této oblasti napsáno“ (PAPOUŠEK 2007: 36), a tudíž jsme jej považovali za adekvátní argument pro výběr dostatečně reprezentativních autorů.

Do středu svého kánonu staví Bloom Williama Shakespeara (2000: 13), a tím se nabízí, abychom ho i my zvolili na prvním místě. Z jeho děl jsme vybrali dvě komedie spadající do raného období jeho tvorby (STRÍBRNÝ 1983: 597): *Zkrocení zlé ženy* (1589–1592) (HILSKÝ 2015: 125) a *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete* (1601) (HILSKÝ 2012: 108). V komparaci s nimi se budeme věnovat jejich zvoleným popkulturním adaptacím, jimiž jsou *Deset důvodů, proč tě nenávidím* (film USA, 1999) a *Super náhradník* (film USA, 2006). Vycházíme ze Shakespearových her v českém překladu Martina Hilského, který zatím jako jediný přeložil do češtiny celé Shakespearovo dílo (KOVAŘÍKOVÁ 2014), a pro větší přehlednost komparovaného materiálu také z českých dabingů zmíněných filmových adaptací.¹⁹

Ač v závěrečném přehledu autorů a děl (BLOOM 2000: 545-586) nepředstavuje Jane Austenová první kanonickou ženu-spisovatelku, je první ženou, již se Bloom věnuje v podrobných kapitolách (IBID.: 251-275), zaměřených na celkem dvacet šest autorů²⁰, jež považuje za „zástupce celého západního kánonu“ (IBID.: 23). Přestože se Bloom v rámci kapitoly věnované Jane Austenové (IBID.: 251-275) zaobírá především románem *Anna Elliotová*, my jsme si pro komparaci zvolili dílo, které v současné době rezonuje v publiku o poznání silněji, tedy *Pýchu a předsudek* (SOUKAL et al. 2002:

¹⁸ Užití Shakespeara a Austenové je příhodné i proto, že Austenová bývá označována za „první moderní anglickou autorku“ a je se Shakesparem velice často srovnávána ve vykreslování charakterů postav (NENADÁL 2008: 297).

¹⁹ Samozřejmě v případě potřeby odkazujeme i na původní znění filmu, zejména pokud je v něm paralela s textem předlohy znatelnější než v dabingu.

²⁰ V rámci těchto šestadvaceti podrobněji probíraných autorů zde najdeme pouze tři ženy-spisovatelky: Jane Austenovou (BLOOM 2000: 251-275), Emily Dickinsonovou (IBID.: 303-325) a Virginii Woolfovou (IBID.: 447-460).

54), které Bloom uvádí až v závěrečném katalogu (BLOOM 2000: 571). *Pýchu a předsudek* podrobíme komparaci s *Deníkem Bridget Jonesové* britské spisovatelky Helen Fieldingové (1998)²¹.

Konkrétní klasická díla byla kromě jejich zařazení do Bloomova kánonu a přetrvávající popularity vybrána také na základě společného komediálního prvku, přítomnosti emancipované hlavní hrdinky a osobní zkušenosti s danými popkulturními adaptacemi.

Jednotlivé analýzy jsou řazeny jednak chronologicky podle data vzniku původního díla²², což se týká dvou analýz vycházejících ze Shakespeara, a jednak dle typu analýzy. V prvních dvou případech se jedná o analýzu intermediální, v níž jsou dvě zvolené Shakespearovy hry srovnány s odpovídajícími popkulturními filmovými adaptacemi, a v posledním případě o analýzu intramediální. Důvodem pro zařazení dvou typů analýz byla snaha podchytit více možností popkulturního ztvárnění původního díla a také tendence vycházet z co nejpůvodnějšího zdroje. Proto v případě srovnávání *Pýchy a předsudku* a *Deníku Bridget Jonesové* pracujeme s jejich knižní verzí a ne s filmovými adaptacemi, které na základě obou knih vznikly.²³

²¹ Vycházíme z českého překladu Barbory Puchalské (1998). Samozřejmě pokud je v některém ohledu třeba, opět konzultujeme daný překlad s originálem.

²² Zvolené popkulturní protějšky Shakespearových her příhodně tuto chronologii zachovávají. To nám umožnilo jednak bezproblémové zařazení v práci a jednak lze díky tomu alespoň okrajově naznačit, jak se během uplynulého času mezi vznikem obou filmů změnil přístup k realizaci adaptace.

²³ Porovnávání filmových zpracování by v tomto případě bylo komplikováno množstvím filmových adaptací *Pýchy a předsudku*, které v průběhu let vznikly a které si samozřejmě více či méně původní materiál upravily pro své potřeby, ostatně stejně jako adaptace *Deníku Bridget Jonesové*. Domníváme se, že srovnání jednotlivých adaptací tohoto románu Jane Austenové by zasloužilo samostatnou analýzu, která by s sebou nesla jiné možnosti, ale také limity a v neposlední řadě by pravděpodobně značně překročila rozsah diplomové práce.

II ANALYTICKÁ ČÁST

1 ZKROCENÍ ZLÉ ŽENY A 10 DŮVODŮ, PROČ TĚ NENÁVIDÍM

1.1 Nepřiznaná intertextualita

Zkoumaný film nikde explicitně neuvádí, že by se jednalo o adaptaci. S prohlášením typu „based on“ či „inspired by“ se nesetkáme ani v úvodních ani v závěrečných titulcích – takže identifikace vazby na předlohu závisí zcela na kompetenci čtenáře/diváka. Avšak celý film nabízí nepřeborné množství aluzí jak na svou předlohu, tedy *Zkrocení zlé ženy*, tak na Shakespearovu další tvorbu či vlastní osobu.

Zasvěcený recipient zpozorní už při názvu filmu *10 důvodů, proč tě nenávidím*, který je aluzí na Shakespearův sonet č. 141 (SHAKESPEARE 2008: 150-151). Ten je ve filmu později i čten (1999a: 0:53:24-0:54:00) a jeho přepracování v Katině podání je jedním ze zásadních dějových zlomů (IBID.: 1:25:23-1:26:30). Odkazy k původní hře najdeme i v rovině hlavních postav, které svými křestními jmény připomínají své předobrazy – Patrick, Katarina, resp. Kat, a Bianca.²⁴

Nelze pominout ani dějovou podobnost. Setkáváme se s dvěma sestrami, jejichž otec podmiňuje jakékoliv poznávání opačného pohlaví u mladší sestry tím, že jej starší absolvuje jako první. Nápadník mladší sestry, který s ní má pouze čisté úmysly, využije svého soka při shánění partnera pro starší sestru. Zvolený „najatý“ partner je velice nekonvenční a v obou případech ho zajímá finanční zisk z tohoto podniku. Nakonec však nezbohatne pouze po této stránce, ale i po stránce partnerské, protože starší sestra se ukáže jako ideální partnerka.

Setkáme se zde i s nespočtem dalších odkazů na Shakespeara, které kompenzují absenci přiznání adaptace tím, že diváka neustále ubezpečují, že úvodní premisa získaná na základě názvu filmu je správná. Zmínit můžeme například posedlost Katiny kamarádky Mandelly Shakespearem a jeho dobou, několikrát ve filmu demonstrovanou (např. 1999a: 1:09:20), případně domácí úkol spočívající v přepsání jednoho ze

²⁴ Zatímco Patrickovo příjmení Verona odkazuje na původ Petruchia, šlechtice z Verony (SHAKESPEARE 2015: 5), příjmení obou sester, Katariny a Bianky Stratfordových je s největší pravděpodobností připomínkou Shakespearova rodiště, Stratfordu nad Avonou (STRŘÍBRNÝ 1983: 595).

Shakespearových sonetů²⁵, přičemž je navíc vidět na přebal Katiny učebnice a lze jasně rozeznat jak autorovu podobiznu, tak i jméno (1999a: 0:53:24-0:54:00).

1.2 Naratologická analýza

1.2.1 Čas a prostor

Časové zakotvení podle všeho odpovídá období uveřejnění děl. Toto určení je v případě *Zkrocení zlé ženy* trochu komplikované, protože jak uvádí Hilský, „s největší pravděpodobností nikdo nikdy nebude přesně vědět, kdy Shakespeare *Zkrocení zlé ženy* (*The Taming of the Shrew*) napsal. Jisté však je, že *Zkrocení* patří k nejranějším Shakespearovým komediím a že bylo napsáno v období let 1589–1592. Tiskem vyšla hra poprvé až roku 1623 v prvním foliovém vydání Shakespearova souborného díla“ (2015: 125). U filmové adaptace žádný takový problém nenastává, ta je jasně datována na úplný konec devadesátých let minulého století, přesněji do roku 1999.

V obou dílech se děj odehrává v Padově. Avšak v prvním případě se jedná o název italského města v Lombardii (SHAKESPEARE 2015: 20), kdežto v druhém o název školy (1999a: 0:01:40).²⁶ To potvrzuje v úvodu i školní poradkyně, která se snaží Cameronovi osvětlit, že „Padova se od jiných škol ničím neliší. Jsou tady stejní kretění jako jinde“ (IBID.: 0:02:16-0:02:20). Místo studia je ale důležitým faktorem, protože Lucentio i Cameron jsou v Padově právě za tímto účelem, ať už se název vztahuje k městu nebo instituci.

1.2.2 Postavy a události

Zkrocení zlé ženy se vyznačuje tím, že některé postavy jsou svým jednáním těsně svázány s jinými, což má za následek téměř nulovou interakci s dalšími postavami. Pravděpodobně to vyplývá z kompozice samotné Shakespearovy hry, která sama o sobě představuje vlastně tři hry v jedné. První z nich je šaráda s Kryštofem Šikulkou v

²⁵ Při této příležitosti dochází i k uznání Shakespearovy pozice literárního velikána, když afroamerický učitel třídě říká, že „Shakespeare je bílej a mrtvej, ale vyznal se. Berem ho na milost“ (1999a: 0:53:24-0:54:00).

²⁶ Název města, ve kterém se daná střední škola nachází, není nikde ve filmu uveden, dalo by se tedy předpokládat, že sdílí jméno s onou školou. Vzhledem k nemožnosti tuto domněnku jakkoliv podložit však ta zůstává pouze spekulací.

Předešle, druhou námluvy Biančinych tří nápadníků a třetí drsná Petruchiova převýchova Kateřiny (HILSKÝ 2015: 125-128). Této kompozice a případné z ní vyplývající vzájemné izolace postav se, ač s jistými obměnami, drží i filmová adaptace, proto jsme se rozhodli, že nebudeme v nadcházejících oddílech postavy striktně oddělovat a věnovat se jim jednotlivě, ale naopak se budeme snažit zachovat tuto uskupení postav.²⁷

1.2.2.1 Kateřina, Baptistova starší dcera, a Petruchio, šlechtic z Verony, vs. Kat Stratfordová a Patrick Verona

1.2.2.1.1 Kateřina/Katarina, status „zlé ženy“ a jeho příčina

Kateřina/Katarina je prezentována a okolím vnímána jako „zlá žena“. Otázkou je, v čem spočívá ona špatná vlastnost, která jí zajistila takovou reputaci, a jak se vlastně projevuje.

Ve hře se Kateřina poprvé ozve, když je vyslovena podmínka, že Bianca se nesmí vdát, dokud se nevdá Kateřina, a Baptista následně nabízí Kateřinu Gremiovi a Hortensiovi. Ona se okamžitě brání s tím, že si připadá jako kus dobytka na prodej (SHAKESPEARE 2015: 22). O Kateřinině charakteru bez příkras informuje Hortensio (IBID.: 33, 34). Jako taková ale není v literatuře ojedinělá, „hubatá a odmlouvačná žena patří k archetypům evropského narativního i divadelního umění“ (HILSKÝ 2015: 128)²⁸. Podobně laděného úvodu se dostane i Kat, která v prvním záběru na semaforu dojíždí auto plné „jemných dívek“ a pohrdavě se na ně ohlédne (1999a: 0:01:04-0:01:15). Pak, po příjezdu do školy, znechuceně strhne a zmačká bezprostředně předtím vyvěšený plakát na školní ples a o hodině dává jasně najevo své kontroverzní názory o Hemingwayovi, když oponuje spolužačce, že Hemingway opravdu nebyl romantik, spíš „vulgární alkoholik a misogyn, kterej s láskou balil ženský, co občas vypadly z postele Picassovi“ (IBID.: 0:05:39). Nato se jí dostává poznámky od Joeyho, že je „zahořklá

²⁷ Na rozdíl od dalších dvou následujících analýz, kde se budeme věnovat individuálně alespoň hlavním postavám.

²⁸ Hilský nás informuje i o vývoji významu anglického slova *shrew*, které původně znamenalo rejska, poté zlého muže, ďábla a nakonec zlou ženu. Kateřina v sobě snoubí mnohost významů tohoto slova – o zlé ženě nelze pochybovat, navíc je nazývána ďáblíci a rejska připomíná hlučností a chutí k jídlu (2015: 129).

baba bez chlapa“ (IBID.: 0:0:5:48). Kat se však nedá zastrašit a uzavírá případ s tím, že „v týhle společnosti bejt debil a navíc chlap znamená mít hodnotu“, což doplňuje návrhem školní četby autorek jako třeba Sylvie Plathová, Charlotte Brönteová či Simone de Beauvoirová (IBID.: 0:05:53)²⁹. Za tuto otevřenost je odeslána do kanceláře poradkyně, kde je nejen informována o tom, že je známa jako „odporná mrcha“ (IBID.: 0:08:18), ale nádavkem i o tom, že chlapec, kterému způsobila nepěkné zranění³⁰, je po operaci v pořádku (IBID.: 0:08:00). O její reputaci a sourozeneckém vztahu k Biance se následně dozvídá i Cameron, který je svědkem toho, jak Kat málem přejede Michaela na parkovišti a ještě mu nadává, což on ale považuje za „jenom malej střet s dračicí“³¹ (IBID.: 0:11:08-0:11:16).

Zatímco Kateřina je „zlá“ už jen tím, že nahlas říká, co si myslí, ne vždy úplně společensky nepřijatelnější formou, Kat vykazuje stejné atributy, ale navíc ještě směřuje svou nenávist cíleně vůči mužům. Obě dívky totiž mají pro své chování rozdílnou motivaci. Kateřina se podle všeho vdát chce, protože se v jedné chvíli oboří na otce, že je mu jedno, že ona skončí bez ženicha (SHAKESPEARE 2015: 44). Ona prostořekost jí tak vlastně komplikuje život, což si možná sama uvědomuje, ale přičí se jí s tím něco dělat a přizpůsobovat se tak druhým. Zdá se, že její chování je spíše důsledkem vrozené povahy, popřípadě výchovy, a z její strany tedy více či méně nezáměrné. Tuto domněnku dokládá i fakt, že není nikde řečeno, že by se kdy chovala jinak, tedy až do svého „zkrocení“. Naopak Kat a její chování je velkou neznámou i pro její nejbližší, jak poznamenává Bianca: „Je to záhada. Bejvala hrozně oblíbená a pak – jako by toho měla po krk. Fakt nevím. Teorie se různí, ale fakt je, že Kat není schopná komunikovat, plus – je to mrcha“ (1999a: 0:16:21-0:16:35). Je tedy zjevné, že Katino chování není výsledkem vrozených dispozic, ale je něčím podmíněno. Domněnku podporuje i její snaha promluvit si s Biankou zhruba v polovině filmu (IBID.: 0:42:01-0:42:09). Rozhovor se však uskuteční až později, když se Kat jde Biance omluvit, že zklamala její

²⁹ Toto je pouze jeden z mnoha okamžiků, kdy se tvůrci snaží diváka přesvědčit o tom, že Kat vystupuje jako feministka, a má na ní tudíž být tímto způsobem nahlíženo. Tato urputná snaha dokládat její chování literaturou či hudbou působí někdy až trochu křečovitě. Soudíme, že její jednání a vyjadřování by samo o sobě k uznání emancipovanosti stačilo.

³⁰ Čemuž Kat samozřejmě odporuje a trvá na tom, „že se do koulí kopl sám“ (1999a: 0:08:00).

³¹ V originálním znění používá Michael dokonce přímo ono mnohoznačné slovo – „just a minor encounter with the shrew“ (1999b: 0:11:41).

naděje ohledně účasti na maturitním plese a vysvětluje, že je taková, jaká je, protože chodila s Joeyem, který ji tlačil do věcí, na které nebyla připravená, a následně vztah ukončil (IBID.: 1:11:30-1:13:50). Její motivace je tedy oproti původní Kateřině, u níž se můžeme pouze dohadovat, co její chování způsobilo, mnohem propracovanější a svým způsobem tak i uvěřitelnější.

Jednoznačnou podobnost mezi oběma hrdinkami však najdeme v jejich jednání a kontrastu s mladší sestrou Biankou. Kateřina se Biance vysmívá, že je ufnukaná, ač Bianca svůj úděl přijímá a nesnaží se nijak odporovat (SHAKESPEARE 2015: 23). Také Bianku nepřilíš jemným způsobem škádlí ohledně nápadníků – chce slyšet, kterého by si vybrala, i když Bianca neví (IBID.: 43-44). Kat se k sestře také nechová nijak vřele³² – prozradí otcí, že Bianca i přes jeho zákaz jela domů autem s chlapcem (1999a: 0:13:17-0:13:30) a odmítá „začít randit“, aby to tím umožnila i sestře (IBID.: 0:14:52-0:15:02). Zatímco Kateřina nemá pro svoje chování žádné ospravedlnění, nanejvýš sourozeneckou žárlivost, Kat se pokouší Biance vysvětlit, že se jí svým chováním snažila chránit, a když se ta vyhrazuje, že chce vlastní zkušenost, v podstatě její nároky uzná a omluví se jí za své chování (IBID.: 1:11:30-1:13:50). Ze sester se tak stávají kamarádky, s čímž se v původní hře nesečkáme, protože vztah mezi Kateřinou a Biankou je pouze nastíněn a k žádnému velkému rozvoji nedochází.

1.2.2.1.2 Petruchio/Patrick jako nápadník a finanční stránka věci

Petruchio je Hortensiův přítel, který ho přijel z Verony navštívit (SHAKESPEARE 2015: 30). Zemřel mu otec, a tak se vydává do světa a rád by se oženil (IBID.: 32). Jeho hlavním cílem je nevěsta s velkým věnem, a tak ho nezastraší ani Hortensiovo líčení Kateřininy povahy (IBID.: 33). Jde rovnou k věci a ptá se Baptisty na její věno, s jehož výší je očividně nadmíru spokojen, protože vzápětí žádá o uzavření řádné smlouvy (IBID.: 48-49).

S Patrickem Veronou se poprvé setkáme v kanceláři školní poradkyně, která ho vítá jako starého známého, protože k ní jako delikvent dochází pravidelně každý týden (1999a: 0:02:37-0:03:08). Patrick vystupuje velice sebevědomě, na první pohled vypadá, že nemá co ztratit, a navíc o něm ve škole kolují nejrůznější fámy. Právě proto

³² Nutno podotknout, že oproti původní Biance, která sestře v podstatě nijak neodporuje, filmová Bianca si Katino chování nenechává jen tak líbit a neváhá se s ní pohádat, případně ji počastovat nějakou urážkou.

je vhodným adeptem na ucházení se o Kat. On sám však na rozdíl od Petruchia nikoho nehledá a napoprvé Joeyho návrh odmítne. Nechá se přemluvit, až když mu Joey slíbí dostatečný obnos (IBID.: 0:21:14-0:22:53), jehož navýšení si vyžádá po úvodních neúspěších dívku zaujmout (IBID.: 0:26:55-0:27:33).

Oba nápadníci se tedy liší v míře ochoty se o hrdinku ucházet. V obou případech však hrají peníze velkou roli. Zatímco Petruchio je nadšen z bohaté nevěsty, jakou hledal, Patrick svoji účast rozmýšlí a jsou to pouze peníze, nikoliv touha po partnerce, které ho přimějí Joeyho nabídku přijmout.

1.2.2.1.3 Strategie, průběh a výsledky „krocení“

Petruchio, dopředu varován před Kateřininou povahou, se rozhodne obrnit a ignorovat její urážky (SHAKESPEARE 2015: 50-51). Už při jejich prvním setkání dochází k vzletné slovní potyčce, v níž Petruchio neuznává zápornou odpověď a jde si tvrdě za svým – aby se Kateřina stala jeho ženou (IBID.: 51-55). Dokonce přesvědčuje ostatní o svém úspěchu: „Před lidmi bude vyvádět jak saň – / taková naše tajná úmluva. / Nechtějte slyšet, jak mě miluje / [...] Přál bych vám jen vidět, / jak ženská zkrotne, když je s mužským sama – / z lítice je hned milá holubička!“ (IBID.: 57). Je tedy rozhodnuto, že v neděli bude svatba, a Petruchio jede do Benátek nakupovat. První známkou toho, jak bude jeho postup vypadat, je svatební den. Petruchio se nedostaví k obřadu ve smluvenou dobu, což se všem zdá jako velký nedostatek charakteru a neomalenost (IBID.: 66). Tranio, coby Lucentio, se Petruchia zastává: „[...] drsný je, jistě, ale rozum má, / rád zažertuje, přesto je však čestný“ (IBID.: 67). Další diskuze přeruší Biondellova zpráva, že Petruchio a Grumio přijíždějí, oni i jejich koně v bídném stavu (IBID.: 67). Když se ohlášení ukáže jako pravdivé, je Petruchio přemlouván, aby se převlékl. Ten slibuje, že vše vysvětlí, ale že ženit se bude takhle, protože Kateřina si přece bere jeho a ne jeho šaty (IBID.: 69-70). Jeho oděv spolu s neomaleností, s jakou se chová při obřadu, umlčí i jinak výřečnou Kateřinu (IBID.: 72-73). Než se stihne vzpamatovat, odjíždí udivená novomanželka se svým pánem, aniž by si mohla užít svatební hostiny či hostů (IBID.: 73-75). Podle Grumiova vyprávění Petruchio ve svém drsném chování pokračoval i při cestě (IBID.: 79). Nic se nemění, ani když pár dorazí do svého sídla – Petruchio nadává všem svým sluhům, že jedinou věc neudělali dobře, až se ho snaží mírnit i sama Kateřina (IBID.: 81-83).

Ve svém monologu Petruchio přirovnává svoje metody k cvičení dravců, kteří se „[...] nechávali vyhladovět a udržovali se v bdělém stavu tak dlouho, až podlehli vyčerpání a stali se poslušnými“ (HILSKÝ 2015: 129-130). Podle tohoto vzoru nechává Kateřinu s prázdným žaludkem unavit, aby byla povolnější, to vše pod záminkou péče. Navíc tak ukazuje, že měl a má v plánu se chovat tak neomaleně, až to i Kateřině přijde moc a bude se vedle něho muset stát tou „hodnou“ (IBID.: 84).

Jeho strategie doopravdy funguje, protože Kateřina má takový hlad, že prosí Grumia o cokoli k jídlu (IBID.: 90-92). Když jí uvaří sám Petruchio a dožaduje se poděkování, ochotně spolupracuje (IBID.: 92-93). Podobným způsobem postupuje Petruchio i s dalšími věcmi – s kloboukem (IBID.: 93-94) či se šaty (IBID.: 94-97) – a učí tak Kateřinu, aby byla vděčná za maličkosti. Petruchio dovádí svou hru až do absurdit, když ji nutí souhlasit s jasně nepravdivými tvrzeními jen proto, že je řekl on (IBID.: 98-105).

Vrcholem všeho a dokladem Petruchiova triumfu je sázka mezi Lucentiem, Hortensiem a Petruchiem o to, kdo má nejposlušnější ženu (IBID.: 117-118). Zatímco Bianca Lucentiovi vzkáže, že nemůže přijít, protože nemá čas (IBID.: 118), a vdova Hortensiovi, že má přijít za ní sám (IBID.: 119), Kateřina se ihned dostaví, což všem přítomným vyrazí dech, Baptista chce dokonce navýšit její věno jako odměnu za „převýchovu“ (IBID.: 119-120). Celou hru pak uzavírá Kateřina svým závěrečným monologem, bezmeznou kapitulací v podobě rýmované ódy na mužskou svrchovanost (IBID.: 121-123). To, co Kateřina říká, je však jen jedna stránka věci. „Podstatné je, že Kateřina v závěru hry *mluví*, že Petruchio ji nepřiměl (a zcela zřejmě ani nechtěl přimět) k pokornému mlčení. Jistě, Kateřina *mluví* na konci zcela jinak než na začátku, ale významné je, že *má poslední slovo*. A jaké je to slovo! V němém úžasu ho vyslechnou nejen ostatní manželé, kteří právě prohráli sázku, ale i Petruchio sám“ (HILSKÝ 2015: 130).

I Patrick se nejprve vůči Kat chová sebevědomě, avšak na rozdíl od Petruchia neuspěje³³, protože Kat oba jeho pokusy o sblížení odmítá (1999a: 0:22:58-0:23:32). Funguje teprve pomoc od Michaela a Camerona. Až když se Patrick začne řídit jejich

³³ Samozřejmě nelze opomínat odlišné dobové zakotvení obou děl. Chování, které si Petruchio může celkem libovolně dovolit vůči Kateřině, by Patrickovi za žádných okolností neprošlo a v jeho snaze nepomohlo.

radami, aby předstíral, že mají s Kat stejné zájmy³⁴ a zbavil se některých zlovyků, jako třeba kouření, které Kat vadí, jeho namlouvání konečně začíná nést ovoce. V baru Skunk předstírá, že vůbec nepřišel za ní, ale že ho hrající dívčí kapela nesmírně zajímá a Kat ho svým mluvením ruší od poslechu (IBID.: 0:35:44-0:36:18). Na to ve snaze jí zalichotit prohodí do nastalého ticha, takže ho slyší všichni kolem: „Když jsi tam tancovala, bylas hrozně sexy“ (IBID.: 0:36:19-0:36:22). Až tímhle „zlidštěním“ se mu podaří probudit v Kat zájem a ona souhlasí, že s ním půjde na blížící se večírek (IBID.: 0:36:32-0:36:48).

I když se ji Patrick na party snaží přehlížet a předstírá nezájem, podobně jako v mnoha případech Petruchio, když se Kat opije, okamžitě se o ni postará, místo aby ji nechal na pospas davu spolužáků. V opilosti se najednou Kat stává mnohem přístupnější, ale romantický moment je přerušeno jejím zvracením (IBID.: 47:05-48:30). Sbližování pokračuje při cestě domů, když se Kat přiznává, že by ráda hrála v kapele (IBID.: 0:49:15-0:49:20). Z nějakého důvodu však Patrick od polibku vycouvá³⁵ (IBID.: 0:49:22-0:49:56). To ho vrací v jeho pokusu o „zkrocení zlé ženy“ o velký kus zpět. Zlepšení přichází s Cameronovou radou: „Obětuj něco na oltář důstojnosti a vyrovnej skóre“ (IBID.: 0:59:47).³⁶ To si očividně uvědomuje i Patrick a zazpívá před celým stadionem *Can't Take My Eyes Off You* (IBID.: 1:00:10-1:02:09). Kat jeho návrh k příměří přijímá, což potvrzuje tím, že ho vysvobodí ze školního trestu, který si za svůj výstup vysloužil (IBID.: 1:04:44-1:06:42). Po dalších drobných peripetiích tak

³⁴ Tuto taktiku používá v průběhu celého filmu a někdy zachází až do krajností – například, když po hádce s Kat v neúspěšné snaze si ji usmířit v knihkupectví předstírá, že nutně potřebuje *Mystiku žen*, dle přebalu knihy *Feminine Mystique*, od Betty Friedanové (1999a: 0:58:53-0:59:25).

³⁵ V tomto okamžiku je těžké s jistotou říct, zda se jedná o nějakou promyšlenou strategii typu Petruchiova krocení dravců. Vzhledem k tomu, že jediný dopad, který to má, je naštvaná Kat a Patrick musí vynaložit velké úsilí, aby si ji usmířil, přikláníme se k názoru, že v tomto případě nešlo o strategii, ale o něco jiného. Například si mohl už zde Patrick uvědomit, že se mu Kat doopravdy líbí a zarazil se kvůli špatnému svědomí z toho, jak se do celé situace dostal, tedy že si nechal za schůzky zaplatit. Důvod může být ale i o mnoho prostší – film je v tu chvíli teprve za polovinou, a je tedy třeba jejich sbližování ještě prodloužit, více ospravedlnit a podložit vzájemné sympatie.

³⁶ To je v podstatě základní princip Patrickovi strategie téměř od začátku – na rozdíl od Petruchia nepoužívá drastické metody a ani se v chování nesnižuje na Katinu úroveň. Je sice výřečný, ale úspěch má jen tehdy, když odloží pózu a dá Kat najevo, že mu může věřit a že ji respektuje takovou, jaká je.

Patrickovi konečně začíná věřit a dokonce přijímá jeho pozvání na ples (IBID.: 1:06:50-1:19:33).

„Zkročení“ se tedy zdá být úspěšně dokončeno. Nicméně na plese se Kat dozvídá, že Patrick dostal za vše zapláceno, čímž se potvrdí veškeré její obavy a rozhořčeně odchází (IBID.: 1:20:25-1:20:35)³⁷. Stejně jako u Kateřiny i u Katariny však bylo kročení úspěšné. A po vzoru první jmenované i Katarina má ke konci filmu svůj monolog – předčítá nahlas před celou třídou, včetně Patricka, svou verzi sonetu č. 141, v níž v slzách – a to je něco, co by stará Kat nikdy neudělala – přiznává, že na Patrickovi nenávidí řadu věcí, ale nejvíc nenávidí sama sebe za to, že ho vůbec nenávidět nedokáže (IBID.: 1:25:23-1:26:30). I ona tak v podstatě kapituluje před svým „krotitelem“ a nepřímou přiznává úspěch jeho záměru. Když po následném útěku ze třídy najde v autě vysněnou kytaru, kterou Patrick zakoupil za Joeyho peníze, vše je odpuštěno (IBID.: 1:26:42-1:27:45). Na rozdíl od Kateřiny, která v závěru mluví za přítomnosti oněmělých posluchačů, a má tak poslední slovo, Katina urputná snaha o poslední slovo je Patrickovým polibkem symbolicky umlčena (IBID.: 1:27:46-1:30:18).

Zásadní odlišnost tedy spočívá právě v onom „kročení“. Důležitým aspektem je hrdinčino sebeuvědomění. Kateřina nakonec sama uzná, že to, že bude mlčet, nebude se protivit manželovi a bude mu projevovat vděčnost, je to nejmenší, co může udělat za to, že ji manžel zaopatřuje. Stejně tak Kat odhodí svou zatvrzelost způsobenou zklamáním a naučí se znovu mužům důvěřovat. Zatímco Petruccio zůstává konstantní postavou v průběhu celé hry a jeho jediným posunem je pouze úspěšné provedení strategie a Kateřina je ta, která se proměňuje, ve filmu se vyvíjí jak Kat, tak Patrick. Oba zjišťují, že jediným způsobem žití, aby jim nikdo neublížil, není nutně jen držet si každého od těla, nýbrž najít toho pravého, kdo se k nim bude chovat ohleduplně a s pochopením.

³⁷ V Katině případě se oproti původní hře setkáváme s prvkem navíc – Kat se zlobí za to, že Patrick dostal zapláceno. Nic takového v originále není, protože hodná žena je tichá a nemá právo se vyjadřovat k finančním záležitostem svého muže. Navíc věno, které sňatkem její muž získal, je v tu chvíli pro Kateřinu tím posledním, co by chtěla nebo měla sílu řešit.

1.2.2.2 Bianca, Baptistova mladší dcera, a její nápadníci Lucentio z Pisy, Hortensio a Gremio, bohatý stařec z Padovy, vs. Bianca Stratfordová a její nápadníci Cameron James a Joey Donner

Bianca v obou případech představuje nepřístupný objekt mužské touhy. Jedinou možností, jak se k ní dostat, je splnění podmínky – tedy opatřit partnera pro starší sestru. Celá Biančina linie ve hře připomíná romantickou komedii a komedii dell'arte (HILSKÝ 2015: 128).

Prvním nápadníkem je Lucentio pocházející z rodu Bentivoliů z Pisy (SHAKESPEARE 2015: 20) a do Bianky se zamiluje na první pohled (IBID.: 22-23). K tomu mu stačí vizuální kontakt, protože ona v počátku hry nedostává téměř žádnou repliku. Proto ji nelze zprvu charakterizovat jinak než na základě zájmu nápadníků. Lucentiovy soky ve snaze získat Biančinu přízeň představují Gremio a Hortensio, kteří se smluví a společně se snaží najít manžela pro Kateřinu (IBID.: 24-25).

Lucentio je Cameronovým předobrazem, protože právě tito dva nakonec Bianku získají. Cameron, stejně jako Lucentio, je v Padově nováčkem – jako vojenské dítě vystřídal devět škol za deset let (1999a: 0:02:06-0:02:16) a taktéž se zamiluje do Bianky na první pohled (IBID.: 0:04:53). Sluha Tranio Lucentiovu nenadálou zamilovanost bez obtíží přijme, kdežto spolužák Michael Camerona upozorňuje, že „je pěkná, ale mozek – nula“ (IBID.: 0:04:58), což Bianca záhy dokazuje svým „filozoficky“ laděným proslovem: „Je rozdíl mezi mít rád a milovat. Boty Sketchers mám ráda, ale batoh Prada miluju“ (IBID.: 0:04:59-0:05:05). Zatímco v originále je protiklad sester postaven na mluvení, které se rovná v Kateřinině případě hubatosti, a mlčení, symbolizujícím hodnou potenciální ženu, ve filmu je protiklad založen na obsahu promluv obou sester. Proto je filmová Bianca pro Camerona i Joeyho atraktivní především díky svému vzhledu. V Joeyho motivaci se objevuje i prvek sázky (IBID.: 0:08:50), jaký známe ze závěru Shakespearovy hry (2015: 117-120).

Na počátku tak nápadníci stojí hned před třemi úkoly – jedním je najít partnera pro Biančinu sestru, druhým vymyslet způsob, jak si získat Biančinu náklonnost pro chvíli, až bude přístup k ní volný, a třetím odstranění konkurence. Původní hra rychle řeší otázku Kateřinina nápadníka – Hortensiův přítel Petruchio se dobrovolně nabídne a tím otevře dveře i všem uchazečům o mladší sestru (IBID.: 33-35). Těm tedy už nic nebrání v soupeření o Biančinu náklonnost, přičemž Lucentio i Hortensio si vyberou

stejný způsob – převléknout se za učitele (IBID.: 28-30, 35-37), kterého Baptista pro Bianku shání (IBID.: 24-25), a v rámci vyučovacích hodin ji ohromit (IBID.: 62-65).

Lucentio, který si chce svůj úspěch pojistit, navíc vysílá svého sluhu Trania, aby předstíral, že je Lucentio, a ucházel se u Baptisty o Bianku (IBID.: 28-30). Lucentia, jako učitele Cambia, specialistu na latinu a řečtinu z Remeše, představí nic netušící Gremio (IBID.: 46) a Hortensiovi pomáhá Petruchio, který se přichází ucházet o Kateřinu a darem nabízí profesora hudby a matematiky Litia z Mantovy, tedy převlečeného Hortnesia (IBID.: 45).

Gremio je posléze z klání vyřazen samotným Baptistou, který po srovnání majetků obou pánů rozhodne ve prospěch Lucentia, v tu chvíli převlečeného Trania, za kterého se má ale dodatečně zaručit jeho otec (IBID.: 58-61). Lucentio má tak oficiální souhlas, stačí mu už jen vyřadit Hortensia a získat Biančinu náklonost. Obojí se mu záhy daří (IBID.: 85-87).

Na rozdíl od Lucentia je Cameron v mnohem jednodušší situaci, protože má soka pouze jednoho. Naopak se mnohem více angažuje při získání nápadníka pro Kat, k čemuž ho také nabádá sama Bianca (1999a: 0:16:40-0:17:01) při doučování francouzštiny, kterou navíc Cameron neovládá a učí se za pochodu (IBID.: 0:10:07-0:10:13). V roli učitele připomíná oba nápadníky v převlečení.

Cameron se, za vydatné Michaelovy podpory, rozhodně jednat a skutečně opatřit Kat partnera. Zatímco Petruchio je v celé hře Kateřininým jediným nápadníkem, Patrick představuje až úplně poslední možnost. Nejprve se totiž Michael snaží formou konkurzu přimět ke vztahu s Kat „výkvět Padovy“, avšak nesetká se s žádanou kladnou odezvou (IBID.: 0:17:14-0:17:39). Až poté přichází na řadu Patrick jako nejextrémnější možnost – podle Michaela má za sebou roční trest odnětí svobody a prodal svá játra za reproduktory, je tedy dostatečně obrněný i vůči takové dívce jako je Kat (IBID.: 0:17:46-0:18:25). Pokus obou mladíků o kontakt s delikventem ale končí fiaskem (IBID.: 0:18:25-0:18:43).

Ze slepé uličky Camerona opět vyvádí Michael, když navrhuje variantu „mecenáše“ Joeyho, který se má postarat o získání Patricka, zatímco se Cameron, samozřejmě bez Joeyho vědomí, bude sbližovat s Biankou (IBID.: 0:18:45-0:20:25). Stejně jako původní hra má své převleky, k jejichž odhalení nakonec musí dojít, film překypuje manipulací za zády jednotlivých protagonistů – Joey neví, že ho Michael s Cameronem využili, stejně jako Kat se nesmí dozvědět, že Patrick byl pro ni najat.

Vraťme se nyní k Joeymu. Zatímco Hortensio i Gremio mají nesporné kvality a oba by případně byli přijatelnými manželi, Joey se Biance zprotiví svým chováním, čímž uvolní cestu Cameronovi. Je totiž ještě povrchnější než ona, což neváhá v řadě situací dokazovat (IBID.: 0:29:49, 0:44:30-0:44:51). Cameronovo vítězství (IBID.: 0:51:07-0:52:30) je naprosto logické, protože jeho kvality jsou v porovnání s Joeym ještě zdůrazněny. Joeyho prohra v celém souboji o Biančino srdce vyvrcholí maturitním plesem. Cameron Joeyho symbolicky předběhne a vyzvedne Bianku doma jako první (IBID.: 1:14:46-1:15:50), ale navíc se Bianca rázně zastane Camerona, když na něj Joey na plese zaútočí (IBID.: 1:21:00-1:21:50).

Cameronova linka se zde s vyvrcholením zakončuje, avšak Lucentia čeká ještě jedna zkouška – musí dokázat svou hodnotu před otcem obou sester. V Lucentiově případě jde o majetkové zabezpečení, k jehož důkazu stačí otcovo stvrzení, že po jeho smrti získá syn veškerý majetek (SHAKESPEARE 2015: 60-61). Celý úkol před Baptistou zastává Tranio, stále ještě převlečený za svého pána, a najatý Pedant, který představuje Vincentia z Pisy, Lucentiova otce (IBID.: 88-90, 99-103). Když dojde k prozrazení všech převleků, pravý Lucentio je s Biankou už dávno ženatý a zaručení pravého Vincentia z Pisy je formálním stvrzením (IBID.: 108-113), díky němuž je sňatek, ač proveden pokoutně, podle prezentovaných dobových konvencí uznán za oficiální.

Oproti tomu pan Stratford už nemůže nic namítat, Cameron se jeví jako milý a hodný přítel a podmínka zahrnující Kat byla také splněna. Přestože však Cameron dosáhl svého, objevuje se motiv dokazování vlastní hodnoty i ve filmu. Když se pan Stratford dozví, že Bianca neváhala použít hrubou sílu k obraně sebe i Camerona, nepohoršuje se, že na ni má Kat špatný vliv. Naopak je hrdý, že prošla vývojem, je soběstačná a ve smyslu tohoto přerodu postavy vlastně dospělá (1999a: 1:23:55-1:24:51). Tím, ač nebyla dopředu explicitně avizována, Bianca plní poslední zkoušku svého otce namísto svého nápadníka.

1.2.2.3 Baptista Minola, bohatý šlechtic z Padovy, vs. Walter Stratford

Shakespearův Baptista je jednorozměrná figurka, která dění hry obohacuje výlučně svým pravidlem. Pravdou zůstává, že to je pro příběh esenciální – nikdo si nemůže namlouvat mladší sestru, dokud si někdo nenamluví tu starší (SHAKESPEARE 2015: 22). V procesu adaptace bylo i pravidlo upraveno pro potřeby dobového publika,

z původní svatby se mění na „randění“. Nicméně výchozí přístup pana Stratforda je zpočátku trochu jiný než podmínka Baptistova: pravidlo „číslo jedna: žádný rande během studia, číslo dvě: žádný rande během studia“ (1999a: 0:13:34-0:13:38). Vzhledem ke své profesi porodníka a případům, se kterými se denně setkává (IBID.: 0:13:45), pramení jeho obavy o dcery z úplně jiných předpokladů než Baptistovy a strachuje se stejnou měrou o obě dcery.

Pravidlo obdobné tomu ve hře je vysloveno později. Pan Stratford jej zavádí až po rozmíšce mezi sestrami: „Bianca smí randit, až začne Kat“ (IBID.: 0:14:27-0:14:36). Zamýšlený efekt je diametrálně odlišný od toho v předloze – cílem není zajistit Kat nápadníka, ale naopak udržet obě sestry doma, protože i podle Bianky „takovej mutant, jako je ona, nezačne nikdy“ (IBID.: 0:14:36), což je přesně to, s čím otec dívek počítá.

Na rozdíl od Baptisty, který je z Kateřiny skutečně zoufalý, pan Stratford bere chování své starší dcery s nadhledem, dokonce se jí po příchodu ze školy se sarkastickým zájmem ptá, zda v daný den už někoho rozplakala (IBID.: 0:12:38). Zdá se, že má tedy s dcerou relativně zdravý vztah, i když si nerozumějí úplně ve všem, jako například ve výběru vysoké školy (IBID.: 0:12:49). Láskyplný vztah ke své dceři otevřeně přiznává, když s ní sdílí obavu o to, zda zůstane součástí jejího života i po tom, co se Kat postaví na vlastní nohy (IBID.: 1:23:55-1:24:51). Oproti hře je ve filmu navíc krátce zmíněna i postava matky, která od manžela a dcer odešla (IBID.: 0:25:55-0:26:40), což jen umocňuje motivaci otce i obou sester v jejich jednání a povahu rodinných vztahů vůbec.

1.2.2.4 Sluhové a přísluhovači vs. Michael Eckman³⁸ a Cameron James

Sluhové ve *Zkrocení zlé ženy* se stejně jako Michael ve filmu vyznačují věcným uvažováním. Například když Lucentio sní o Biance, jeho sluha Tranio se snaží udržet realistický náhled: „Kárat vás, pane, nebudu – je pozdě. / Srdci, co hoří, těžko domlouvat. [...] Tak toužebně jste zíral na tu děvku, / že vám to hlavní možná uniklo. [...] A co ta její sestra, / co ječela a nadávala tak, / že z toho všem až uši zaléhaly?“

³⁸ O Michaelovi by se dalo uvažovat i v souvislosti s Hortensiem, ale pouze v ohledu vztahu s Mandellou, který by mohl být považován za paralelu Hortensiova manželství s nejmenovanou vdovou. Nicméně Hortensio si vdovu bere až jako náhradu za Bianku, zatímco Michael o nikoho dalšího před Mandellou, a už vůbec ne o Bianku, ve filmu zájem neprojevuje.

(SHAKESPEARE 2015: 26-27). Stejně jedná i Michael – zatímco Cameron obdivuje Biančinu čistotu a vznešenost, Michael se svým hodnocením drží až tvrdě při zemi: „Je to jen nafoukaná princezna, která ti už tím svým vohozem demonstruje, že kluci jako my se jí nesměj ani dotknout. [...] Ona ztělesňuje to, co do konce života nebudeme mít. Můžeš na ni myslet jenom při masturbaci“ (1999a: 0:09:38-0:09:57).

Sluhové i Michael navíc dodávají dílu ještě komediální aspekt, rozptýlení pro diváka. Grumio, s nímž se v této funkci setkáváme nejčastěji, například nepochybuje o schopnostech svého pána, přestože Hortensiovo líčení Kateřininy povahy by mnohé odradilo: „Ale až on spustí triky ty své rétoriky, to bude tanec! Už se těším na ty figury!“ (SHAKESPEARE 2015: 34-35). Nebo když se Gremio ujišťuje, zda Petruchio stojí za svým záměrem – „Vy si tu šelmu vážně chcete vzít?“ – Petruchio odvěti, že „vážně“, načež Grumio stranou utrousí: „Já bych ji vzal spíš po hlavě“ (IBID.: 38). U Michaela můžeme v tomto ohledu uvést například jeho krkolomným pád s motocyklem (1999a: 0:11:23) či scénu, v níž mu Joey během rozhovoru na tvář nakreslí pánské přirození (IBID.: 0:19:40-0:20:00).

Na Michaela lze nahlížet jako na Cameronova, ale i Patrickova „sluhu“, jemuž pomáhá proniknout ke Kat. Vůči Patrickovi je pak přísluhovačem i sám Cameron. Je přítomen u všech rozhovorů Michaela s Patrickem, které se týkají plánu na získání Bianky a Kat. Je to právě Cameron, který na základě informací od Bianky radí Patrickovi, jak nejlépe „infiltrovat nepřátelský pozice“ (IBID.: 0:31:00-0:32:02), a podporuje ho v odhodlání získat Kat, i když to bude znamenat „koupit jí nudle, knihu a [...] poslouchat neschopný zpěvačky“ (IBID.: 0:32:45-0:34:16). Cameron je tím konstelačně nadřazen Michaelovi, stejně jako Lucentio vůči Traniovi, ale zároveň podřazen Patrickovi, s čímž se v původní hře nesetkáme. Lucentio se soustředí výlučně na Bianku a Petruchio je při svém „krocení“ naprosto suverénní a žádné rady nepotřebuje.

1.2.3 Strategie vyprávění

Příběh hry samotné, tedy výše uvedených částí, je vyprávěn zcela ortodoxně a bez příznačných anomálií. Dosud jsme se však nacházeli uvnitř hry, kterou předvádějí herci Kryštofu Šikulkovi. Shakespearův experiment spočívá právě v této části díla, která je vlastně třetím vrcholem trojúhelníku příběhů, jak je rozlišuje Hilský (2015: 125-128).

Tento rámeček je rozdělen do tří částí – dvou předeher (SHAKESPEARE 2015: 8-12, 13-18) a krátké vsuvky na konci prvního aktu (IBID.: 30). V první předeře připraví šlechtic a jeho lovci žert na spícího opilého dráteníka Kryštofa Šikulku – až se vzbudí, mají mu vsugerovat, že je šlechticem (IBID.: 8-10), přičemž manželku mu bude hrát jedno z pážat (IBID.: 11-12). Druhá předehera spočívá v samotném, a úspěšném, přesvědčování (IBID.: 13). Následně jsou před Šikulku a jeho „ženu“ uvedeni herci (IBID.: 18-19) a začíná „hra se vším všudy. Velmi příjemná. [...] I se zápletkou“ (IBID.: 19). Naposledy se s Šikulku setkáme při jeho vstupu do probíhající hry, protože ho představení očividně nudí (IBID.: 30). Jeho příběh tedy není doveden do konce, a čtenář se tak jeho osud nedozví.

Vlastní hra, týkající se obou sester, je další úroveň vsazenou do rámcové struktury. „Tento experiment s rámováním nebyl jistě něčím ojedinělým [...]. Lze v něm spatřovat obecnější zájem pozdně alžbětinské a posléze Stuartovské doby o optiku a perspektivu, který nabýval nejrůznějších podob v divadle, ale také v poezii a výtvarném umění. Právě sen dráteníka Šikulky propůjčuje *Zkrocení* onu manýristickou, umělou a antiiluzivní kvalitu, bez níž by tato raná komedie byla podstatně ochuzena“ (HILSKÝ 2015: 126). Je to právě onen rámeček, který umožňuje plynulý přechod z Anglie do Padovy a zároveň je to „Shakespearův první pokus o divadelní sen“ (IBID.).

Po své proměně z dráteníka ve šlechtice se chystá „Kryštof Šikulka na lože se svou madam ženou a tento převlek [...] se proměňuje v divadelní žert, umocněný v alžbětinské době jevištní konvencí: všechny ženské role hráli chlapci“ (IBID.: 127). Celá Šikulkova „proměna“, přestože není dějově uzavřena, napomáhá rozpoznání jednoho z klíčových poselství hry – klade filozofickou otázku, „do jaké míry je naše vlastní identita výmyslem či výtvozem jiných lidí? Divadelní role u Shakespeara vždy zpochybňuje a znejistňuje roli společenskou, pohrává si s ní a podemílá ji. Iluze divadla zviditelňuje iluze světa“ (IBID.).

Přestože filmové zpracování postrádá tento ve své podstatě metatextový rámeček, filozofická otázka je invenčně zahrnuta v jednání Kat Stratfordové, která zprvu odmítá být tím, co se od ní očekává, ale v průběhu filmu experimentuje s tím, co se stane, když dané očekávání svého okolí zkusí naplnit. Vzhledem k tomu, že dějové linky obou sester jsou samy o sobě velice bohaté a s filozofickou otázkou se takto elegantně vyrovnaly, není ničím překvapujícím, že tvůrci filmu zmiňovaný rámeček vynechali. Navíc daný filmový žánr nevyžaduje obtížné dějové struktury a primárně nesměřuje ke

snaze přimět diváka přemýšlet o hranicích mezi realitou a fikcí, proto by příběh Kryštofa Šikulky spíše narušoval kontinuitu celého filmu. Motiv oklamání, kterého se dostává Šikulkovi, nicméně ve filmu nalézáme, když je Joey oklamán Cameronem a Michaelem ve věcech ohledně Bianky a Kat Patrickem v ohledu povahy jejich vztahu.

Celý příběh postupuje lineárně bez jakýchkoliv zásadních odboček. Ve zkoumaném filmu je mnohem více než technika filmování zajímavá role hudební složky. Ta zde totiž představuje onoho objektivního a vševědoucího vypravěče, který nejen nastiňuje nadcházející děj, ale také výstižně divákovi zprostředkovává pocity postav, aniž by ty musely promluvit jediné slovo. Zmíňme si tedy alespoň některé stěžejní skladby a jejich konkrétní použití.

Celý film začíná písní³⁹ *One Week* od Barenaked Ladies, která vypráví o rozhádaném páru a svým způsobem nastiňuje děj filmu – oba dotyční vědí, že udělali chybu, ale ani jeden se nechce omluvit první (1999a: 0:00:00-0:01:04).

Krátce na to do záběru přijíždí Kat a řadí se na semaforu vedle auta plného jemných dívek a podklad se změní na *Bad Reputation* od Joan Jett, která svým textem příhodně vystihuje Katin postoj k okolnímu světu (IBID.: 0:01:04-0:01:15).

Sunshine On My Window od Spiderbait hraje, když Kat čte knihu a je uzavřená ve vlastním světě, protože jí nikdo nerozumí, stejně jako v písni (IBID.: 0:11:58-0:12:35).

Zásadní je hudební složka i při Patrickově snaze zastihnout Kat v baru Skunk, kde hraje její oblíbená kapela Letters To Cleo. Jeho příchod a setkání s Kat doprovází píseň *Come On*. Ta vypráví o překvapení, o tom, že je dotyčná osoba úplně jiná, než si ji interpret představoval (IBID.: 0:34:19-0:36:23), a skladba v tu chvíli odpovídá pocitům Patrickovým i Katiným.

Joan Armatrading a její *The Weakness In Me* hovoří o tom, jak se interpret zamiloval hned na začátku a stále miluje, stejně jako Kat, i když ta se snaží své city skrývat, protože ji Patrick zklamal (IBID.: 0:57:49-0:58:30).

Skladba *Your Winter* v podání Sister Hazel zazní ve scéně, která následuje hádku Kat s Biankou a představuje v podstatě Katinu sebereflexi, v jejímž průběhu si uvědomuje, jak moc jí na sestře záleží, a je jí líto, že jí svým jednáním ublížila (IBID.: 1:13:52-1:14:24). Text písně opět nahlas prozrazuje Katinu myšlenky, samozřejmě

³⁹ Názvy všech písní a jména jejich interpretů čerpáme ze závěrečných titulků (1999a: 1:31:00-1:31:59).

pokud pomineme, že píseň sama na nikoho konkrétního svým textem necílí. Následkem této sebereflexe Kat přijímá Patrickovo pozvání na ples, aby mohla jít i Bianca.

Přesto si není jistá, jak si vysvětlit rozpor toho, co Patrick říká a jak se chová, o čemž zpívá i skupina Letters To Cleo v písni *Cruel To Be Kind*, která doprovází příchod Kat a Patricka na ples (IBID.: 1:18:36-1:19:33).

Když se Kat dozvídá, jak se celá situace vlastně má a rozčileně odchází, Jessica Riddle svým *Even Angels Fall* sděluje Patrickovi, že utrpení k lásce zkrátka patří (IBID.: 1:21:50-1:22:52).

Závěrečné usmíření Kat s Patrickem a celý film uzavírá Letters To Cleo, tentokrát s *I Want You To Want Me*, tedy vyznáním, konečným odhalením citů a kapitulací veškerých obranných mechanismů (IBID.: 1:27:46-1:30:18).

Ohledně zvukové složky se ve zkoumaném filmu se setkáme i s voiceovery, které slouží jako prostředek překladu původních nápisů. Například když Katin dabingový hlas doprovází její pohled na plakát na školní ples, a sděluje tak divákům neznalým angličtiny jeho obsah (IBID.: 0:01:40), nebo když Cameron stejným způsobem divákům překládá jmenovku na stole paní Perkyové (IBID.: 0:1:45).

1.3 Další aspekty

1.3.1 Jazyk

V úvodu Shakespearovy hry, když dráteník odmítá zaplatit za rozbité sklenice, se objevuje rým v próze: „Vy máte vždycky pravdu, milostivá, nezaplatím. Leda někdy jindy – na svatýho Dyndy“ (SHAKESPEARE 2015: 7).

Kontrast poezie a prózy potom najdeme při rozhovoru Hortensia s Petruchiem, přičemž oba, Hortensio, který bez příkras informuje přítele o Kateřině, i Petruchio, který vysvětluje, že ho zajímají pouze peníze, mluví ve verších, ale Grumiovy připomínky se realizují prostou prózou (IBID.: 33).

To ale neznamená, že řeč sluhů, přestože neveršovaná, je zbavena jakýchkoli ozdob. Například když Grumio, který jel napřed, aby dal připravit Petruchiovo sídlo na příjezd novomanželů, hovoří s dalším sluhou Curziem, proběhne následující výměna: „*Grumio*: Koukej zatopit, nebo to řeknu paní, a ona už ti zatopí sama. Hned budeš přihrátej, to si piš! / *Curzio*: Radši mi řekni, co nového ve světě. / *Grumio*: Ve světě mrzne, až praští, tak koukej topit, nebo tě praštím já a budeš navíc praštěnej. Pán a paní přijedou zmrzlí na kost“ (IBID.: 78). Grumiovy repliky se místy vyznačují stejnými

rýmy v próze, jaké jsme viděli u Šikulky: „A teď, mládenci moji načinčání, je všechno připraveno? Už se blíží pán a paní“ (IBID.: 80).

Jak lze spatřit na kontrastu mluvy Grumia a obou pánů výše, je v této hře protiklad poezie a prózy prostředkem ukazujícím na společenské postavení. „Kryštof Šikulka mění svou identitu společenskou [...]. Pro Shakespearovu dramaturgii je příznačné, že ve chvíli, kdy Šikulka uvěří své změněné společenské identitě, proměňuje se i jeho jazyk a z prózy přejde do blankversu“ (HILSKÝ 2015: 127).

Hotový koncert významů slov rozehrávají víceré postavy v závěrečné hostině. Ilustrujme celé dění krátkou pasáží z úvodu jednání: „*Petruchio*: Už zase jíst a pít a jíst a pít. / *Baptista*: My v Padově jsme vždycky strašně milí. / *Petruchio*: Vy v Padově jste všichni milí – strašně. / *Hortensio*: Přál bych si strašně, aby to tak bylo. / *Petruchio*: Tak se mi zdá, že tady trochu straší. / *Vdova*: Nechcete snad říct, že jsem strašidlo!“ (IBID.: 114).

Snahy o poetické vyjadřování pozorujeme i na některých místech ve zkoumané adaptaci, ale nesetkává se tam s pochopením. Například Cameron vyjadřuje svou touhu po Biance a zároveň ukazuje svou citlivou povahu: „Já hořím, hynu, zmirám“⁴⁰, na což ale Michael reaguje čistě pragmaticky: „Nepochybně. Je pěkná, ale mozek – nula“ (1999a: 0:04:58).

Dalším příkladem budiž rozhovor Patricka s Michaelem a Cameronem, kteří se mu snaží poradit, jak si usmířit Kat: „Obnov svou sílu, lásko,“⁴¹ povzbuzuje Michael, vzápětí uzemněn Patrickovým: „Ticho. Neříkej tyhle kraviny. Slyšej tě lidi“ (IBID.: 0:59:35-0:59:42). „Obětuj něco na oltář důstojnosti a vyrovnej skóre,“ navrhuje pak Cameron, aby si vysloužil tutéž odpověď od Michaela, protože Patrick už odchází (IBID.: 0:59:47).

1.3.2 Obraz společnosti

Ve hře se setkáváme s jasným hierarchizováním společnosti na pány a sluhy, daná je pozice ženy vůči muži, ale i význam jednotlivých pánů vůči sobě navzájem. Se sociální stratifikací plní tutéž funkci, ač na jiných základech, se setkáváme i ve filmu.

⁴⁰ Cameronovo „I burn, I pine, I perish“ v původním anglickém znění (1999b: 0:05:11) je doslovnou reprodukcí Lucentiových slov v 1. aktu hry (SHAKESPEARE 2010: 37).

⁴¹ Michaelova rada „Sweet love, renew thy force“ (1999b: 1:02:24) pochází z počátečního verše Shakespearova Sonetu č. 56 (SHAKESPEARE 2008: 64).

Na jeho začátku Michael provádí Camerona po škole a představuje mu hned několik různě postavených skupin. Jsou zde vyvolení, kafežrouti, pomatenci – „myslej si totiž, že sou černý“, kovbojové i budoucí experti přes byznys (1999a: 0:03:38-0:04:39). A pak je tu Bianca, která podle Michaela patří do kategorie „naprosto nedosažitelných“ (IBID.: 0:04:53) Stejně jako se Lucentio, student bez vlastních prostředků, který je odkázán na záruku svého otce, že po jeho smrti zdědí majetek, snaží získat dceru významného šlechtice, tak i Cameron v podobné finanční situaci chce získat dceru úspěšného lékaře.

1.4 Jiná cesta k témuž cíli

Zkoumaná adaptace vykazuje řadu stěžejních podobností s původním dílem, nicméně v adaptačním procesu došlo k obměnám oproti výchozímu materiálu, a to téměř ve všech zkoumaných rovinách.

Zatímco v hlavní příběhové linii Patricka a Kat dochází díky podrobně vykreslenému vývoji obou postav ke značnému obohacení oproti Petruchiovi a Kateřině, sekundární linie Camerona a Bianky je oproti předloze mírně upozaděna – Cameron má například oproti Lucentiovi pouze jednoho soka v usilování o Biančinu přízeň. Dále dochází i k obohacení vztahů mezi postavami – Cameron a Michael spolupracují s Patrickem, zároveň se v průběhu filmu vyvíjí i vztah obou sester od absolutní nespolečnosti k přátelství a vzájemnému pochopení. S tím souvisí i mnohem detailnější filmové motivace postav, ať už se jedná o Katinu odtažitost a nechuť k zapadnutí do společnosti nebo o důvody jejího otce pro snahu zabránit svým dcerám ve veškerých milostných vztazích. Výrazným prvkem je také radikální redukce postav původní hry, nejen zmíněné vynechání ohraničujícího rámce a jeho postav, ale i sloučení všech sluhů spolupracujících s Petruchiem do postavy Michaela (případně Camerona). V adaptaci navíc došlo oproti předloze k výraznému zhuštění Předehry na jediný aspekt – jednání hlavní postavy Kat Stratfordové.

Je těžké v obou dílech důkladně charakterizovat každou postavu zvlášť, a proto jsme se během analýzy uchýlili k rozboru jednotlivých příběhových linek. V podstatě permanentní interakce stále stejných postav mezi sebou spolu s množstvím postav, jimž je ponecháván podobně velký/malý prostor, především v předloze, tak podrobnou interpretaci jednotlivých postav téměř vylučují. I to je ale rys, na jehož základě lze konstatovat podobnost těchto děl.

Významným posunem a zajímavým využitím filmového média je zapojení hudby, zejména její textové složky, do procesu vyprávění. V zásadních okamžicích totiž hudba vystupuje jako vypravěč a umožňuje divákovi se zastavit a vychutnat si lyriku dané situace. Kromě toho, když Patrick zpívá (1999a: 1:00:10-1:02:09), hudba se stává hybatelem děje – Kat mu díky tomu odpustí, že ji ponížil.

Film je samozřejmě poplatný publiku, je akčnější než originál, slovní humor je mírně upozaděn a některé dějové linie jsou, především v závěru, pozměněny. Největší změnu přitom zaznamenáváme u Patrickova „krocení“. Právě na něm je nejpatrnější dobový posun, jedná se o jednoznačný *update*, protože podle dobových konvencí se nesnaží Kat podmanit silou, ale komunikací a vstřícnými gesty, čemuž samozřejmě dnešní divák mnohem snáze porozumí.

2 VEČER TŘÍKRÁLOVÝ ANEB COKOLI CHCETE A SUPER NÁHRADNÍK

2.1 Příznaky adaptace

Jak jsme zmiňovali již v teoretické části, ne vždy je snadné poznat, že se jedná právě o adaptaci. U filmu *Super náhradník* se nicméně s takovýmto problémem nesetkáváme, protože hned v úvodu otevřeně přiznává svou inspiraci. V anglickém originále se tak děje v úvodních titulcích – „Inspired by the play ‚Twelfth Night‘ by William Shakespeare“. Český dabing, ze kterého jsme vycházeli, je ještě doplněn o voiceover: „Inspirováno hrou Williama Shakespeara Večer tříkrálový,“ aby ani český divák nemohl zůstat na pochybách (2006: 0:01:43). Název adaptace se totiž od originálu vzdaluje. Anglicky zní *She's the Man* a naznačuje zápletku, v českém dabingu přeloženo jako *Super náhradník*, tedy předjímá, že ve filmu půjde o sport (IBID.: 0:01:43).

Dalším indikátorem adaptace jsou jména postav, která více či méně odpovídají originálu, například Viola, Olivie či Orsino. Film ale v tomto ohledu ne vždy dodržuje dispozice postav podle předlohy. V řadě případů došlo buď k přenesení funkcí postav, jako například u Malcolma Festa, který spíše než šaška Festeho připomíná Malvolia, jak napovídá křestní jméno, nebo ke splývání funkcí postav, jako v případě Paula Antonia, který má atributy jak Antonia, který v původní hře pomohl Sebastianovi, tak kapitána, který prokázal obdobnou službu Virole.

Samozřejmě nelze opomenout ani totožnost názvu místa, Ilýrie, v němž se vše odehrává. Nicméně i v tomto případě jde pouze o shodu jmennou, vzhledem ke geografické i předmětné odlišnosti obou použitých lokalit.⁴²

V neposlední řadě nás o tom, že je *Super náhradník* adaptací Shakespearovy hry, utvrzuje samotná zápleтка, respektive jádrové události. Viola je z nějakého důvodu v Ilýrii v přestrojení a potkává Orsina, který je zamilovaný do Olivie a posílá Violu jako prostředníka. Olivie se však zamiluje do zamaskované Violy a Viola do Orsina. Do toho všeho vstupuje Sebastian, vzhledově identický s Violou, a Orsino se domnívá, že ho Viola, stále ještě v mužském převleku, zradila. Nakonec se tedy Viola ke všemu přiznává a oba páry docházejí šťastného konce.

⁴² K časoprostorovému ukotvení detailněji v oddílu 2.2.1.

2.2 Naratologická analýza

2.2.1 Čas a prostor

Ani v jednom z děl není čas přesně specifikován. Pro samotný příběh totiž, jak uvádí Hilský, není důležitý. „Platí [...] zimní i letní čas zároveň“ (2012: 110). Pro naši potřebu můžeme předpokládat, přestože se lze zorientovat i bez této znalosti, že časem obou děl je zhruba čas jejich publikace. Tedy když vyšel či byl poprvé uveden *Večer tříkrálový*, zhruba kolem roku 1600 (STRÍBRNÝ 1983: 597),⁴³ a rok uvedení *Super náhradníka*, 2006. Tomu odpovídají i reálie přítomné v obou dílech: v původní hře se setkáváme se šlechtou, námořní dopravou a proběhnuvší válkou, ve filmu je to střední škola, fotbal a samozřejmě technologické vymoženosti typu mobilního telefonu či sprchy.

Co se týče prostorového ukotvení, je Shakespearova Ilýrie vlastně anonymním místem, příběh by se mohl odehrávat kdekoliv, a název oblasti tak není důležitý. Podle Hilského totiž „není [...] podstatné, do jakého místa postava vchází, ale do jakého *vztahu* vchází. [...] Nemusíte vědět, že Ilýrie bylo území odpovídající přibližně dnešní Albánii či Kosovu, a studovat ilyrské kroje. Ilýrie je především krajinou duše, krajinou imaginace, krajinou snění“ (2012: 112). Ilýrie ve filmové adaptaci představuje střední školu v USA s typickými školními uniformami a roztleskávačkami. Proti filmové Ilýrii stojí ve fotbalovém zápase další střední škola, a tou je Cornwall. Její název však v tomto případě k původní hře neodkazuje⁴⁴. Podle výše uvedeného se nabízí vnímat film jako jednu z realizací majících přesné kulisy, které přibližují děj cílovému – dnešnímu –

⁴³ Přesná datace vzniku Shakespearových děl je problematická, protože se žádný Shakespearův rukopis nezachoval (KOVAŘÍKOVÁ 2014). I Hilský přiznává, že ve svém překladu vycházel z několika vydání Shakespearových her, včetně prvního z roku 1623, sám ale udává jako dobu vzniku hry rok 1601 (2012: 108). Je tedy zřejmé, že oficiální tištěná vydání přicházela často až poté, co byla hra uvedena na divadle, a že jednotlivá tištěná vydání se tak mohla nepatrně lišit vlivem úprav, ať už jednotlivých divadelních souborů nebo vydavatelů.

⁴⁴ Jako vysvětlení se nabízí o něco obecnější aluze na jiné Shakespearovo dílo, tragédii *Král Lear*, v němž coby výrazná postava vystupuje vévoda z Cornwallu – Duke of Cornwall (SHAKESPEARE 2005: 70-71).

publiku. Naproti tomu stojí Shakespearova hra, v níž má nekonkrétnost kulis zásadní roli.⁴⁵

2.2.2 Postavy a události

2.2.2.1 Motivace přestrojení

Pokud bychom měli řešit konkrétní pořadí událostí, nejpatrnější rozdíly mezi zkoumanou filmovou adaptací a její předlohou najdeme v úvodu, kde se seznamujeme s dvojčaty a jejich motivacemi, kteréžto jsou ve filmu mnohem důkladněji rozebrány. Skoro to vypadá, jako by se tvůrci filmu snažili diváka přesvědčit, že je daná proměna doopravdy možná.

V první scéně hry se setkáváme s Orsinem a Curiem, členem jeho družiny (SHAKESPEARE 2012: 7). Naproti tomu už úvodní titulky filmu, doprovázené hudbou, ukazují v různých sestřizích Violu hrající fotbal a následně její vztah s Justinem (2006: 0:01:10-0:01:50). Ten jí hned na začátku lichotí tím, že je „lepší než půlka kluků v mančafu“ (IBID.: 0:02:32), což je důležité pro nadcházející konflikt a Violiny motivace k převlečení se za chlapce. Následně se totiž Viola dozvídá o zrušení dívčího fotbalového týmu a je jí, stejně jako ostatním dívkám, zakázáno hrát v chlapeckém týmu, zejména kvůli důležitosti nadcházejícího zápasu s Ilyrií, který má proběhnout za čtrnáct dní. Zároveň se rozchází s Justinem (IBID.: 0:03:20 – 0:05:05). Zdrcená Viola odchází domů a cestou dochází k prvnímu konstatování její podobnosti se Sebastianem, když je Viola omylem oslovena Sebastianovou přítelkyní Monikou, která svou chybu komentuje slovy: „Ty jo, to je děs. Zezadu jste stejný“ (IBID.: 0:05:28).⁴⁶ Další narážka na podobu obou sourozenců, tentokrát vnitřní, bořící genderové rozdíly, přichází záhy na to, když Violina matka po neúspěchu s plesovými šaty sarkasticky prohlašuje směrem k Viole: „Někdy si říkám, že jsi klidně mohla být svým bratrem“ (IBID.: 0:08:43). Poté se na scéně na krátkou chvíli objevuje Sebastian,

⁴⁵ K této problematice více viz oddíl 2.2.3.

⁴⁶ V této situaci se film drobně odchyluje od Shakespearovy hry. Viola a Sebastian mají být identickými dvojčaty, ale herci na obrazovce jsou si podobní pouze v hrubých rysech. Tento problém je ve filmu naznačen ještě několikrát, a může tak trochu mást diváka, přestože explicitně není nikde zmíněno, že by se o identická dvojčata nejednalo, naopak. Je třeba přistoupit na hru narativu a mlčky souhlasit s vizuální zaměnitelností okostýmovaných herců Amandy Bynesové (Viola) a Jamese Kirka (Sebastian).

který se v pokoji balí, aby mohl tajně odjet koncertovat se svou hudební skupinou do Londýna, přestože má za dva dny nastoupit do nové školy, Ilýrie, protože z Cornwallu byl za absence vyhozen. Ke krytí svého plánu využívá „výhod“ střídavé péče rozvedených rodičů. Žádá tedy Violu, aby zařídila, že oněch dvanáct dní, které stráví v Londýně, po něm ve škole nebude shánka (IBID.: 0:07:04-0:07:57). On i Viola si tak své postavení svobodně vybírají, na rozdíl od původní hry, kde jsou dvojčata rozdělena ztroskotáním lodí a oba považují toho druhého za mrtvého (SHAKESPEARE 2012: 9, 30).

Rozhodli jsme se dále neporovnávat děj podle jednotlivých scén, ale spíše jít cestou sjednocování všech zásadních atributů dané postavy a jejího jednání, aby bylo lépe patrné, jakou funkci v příběhu tato postava plní. Konkrétní dějové prvky tak zmiňujeme pouze u postavy, pro niž byly nejdůležitější a naopak vynecháváme u ostatních.

2.2.2.2 Orsino, kníže ilyrský, vs. Duke Orsino, kapitán fotbalového mužstva

V případě hlavní mužské postavy došlo ve filmu k převedení titulu na křestní jméno. I český překlad vhodně ponechal [Dju:ka] a umožnil tak divákovi, pokud zná význam anglického slova *duke*, tedy kníže, spojit si obě postavy.

Na počátku hry se dozvídáme, že kníže Orsino vládne Ilýrii, je svobodný, ale uchází se o hraběcí dceru Olivii, která drží celibát, protože oplakává zemřelého bratra (SHAKESPEARE 2012: 7-10). Obdobně je tomu i ve zkoumaném filmu. Kapitán fotbalového družstva Ilýrie Duke Orsino touží po školní krásce Olivii, která ho však odmítá, protože se nedávno rozešla s někým z univerzity a stále „truchlí“ (2006: 0:22:45-0:22:58).

Jak kníže, tak Duke, přestože silné osobnosti, mají svou citlivou stránku, jsou neschopni přímého jednání s Olivii a trvají na prostředníkovi. Kníže pravděpodobně z důvodu svého postavení a Duke kvůli trémě a strachu z odmítnutí – oprávněnému, jak se později dozvídáme. Oním prostředníkem je v obou případech převlečená Viola. V knize si Viola, která vstoupila do Orsinových služeb, získala důvěru knížete, a proto ji ten posílá jako svého důvěrníka k Olivii (SHAKESPEARE 2012: 16-18). Samozřejmě pod příslibem bohaté odměny: „Podaří-li se ti to, budeš žít volně jak tvůj pán – tvé bude vše, co mám“ (IBID.: 18). Ve filmu vše probíhá poněkud prozaičtěji. Viola si vylosuje Olivii jako partnerku na laboratorní cvičení, v čemž Duke, po neúspěšné snaze se

s Violou vyměnit (2006: 0:31:25-0:32:09), vidí příležitost, aby o něm před Olivíí ztratila dobré slovo. Jako odměnu jí slibuje, že pokud mu domluví s Olivíí rande, bude s ní trénovat fotbal a dostane ji do základní sestavy, aby mohla nastoupit proti Cornwallu (IBID.: 0:33:25-0:33:39). Odměna, ač rozdílná, teda figuruje v obou případech a Viola pokaždé úkol přijímá a nějakým způsobem se ho snaží plnit.

Zásadním bodem pro knížete Orsina i Duka, stejně jako pro celý příběh, je odhalení převleku, k němuž podle očekávání publika vše nevyhnutelně směřuje. Ve hře Viola naznačuje lásku k Orsinovi, ale stále ještě jako muž (SHAKESPEARE 2012: 94-95), proto tomu Orsino ještě v tu chvíli nerozumí a vše mu dochází, až když přichází Sebastian a Viola přiznává, že je dívka (IBID.: 100). Nicméně po tomto zjištění se relativně rychle se vším smiřuje (IBID.) Ve filmu je vše o něco komplikovanější. Viola vyjevuje svou lásku k Dukovi a současně s tím se odmaskovává (2006: 1:22:16). Nicméně ani následné vysvětlení jejich pohnutek nestačí, aby Duke vše odpustil a přehodnotil celou situaci, a každý se rozchází svou cestou (IBID.: 1:29:29). O usmíření se tedy Viola ještě musí snažit, nabízí proto Dukovi olivovou ratolest v podobě pozvánky na debutantský ples (IBID.: 1:30:40-1:30:55). Nicméně i na zmíněném plese dochází k oddálení konce ještě jednou, když se z mlhy v zahradě, kde Viola čeká na Duka, vynoří nejprve pouze zahradník (IBID.: 1:32:30). Hlavní mužská postava je tak vlastně sama sobě překážkou v dosažení štěstí, když se ihned nedokáže přenést přes to, že Viola tajila svou pravou totožnost.

V obou případech se ale dočkáme konvenčního happy endu, ač v případě filmu trochu více oddalovaného. Orsino se vyznává Virole naprosto otevřeně – chce si ji vzít za ženu (SHAKESPEARE 2012: 101-102)⁴⁷. Avšak Duke vyznává své city tak trochu nepřímě, když utrousí: „Chybí mi spolubydlíci.“ Oba si pak pochvalují, jak se díky převleku lépe poznali (2006: 1:32:35-1:34:00), což ve hře přítomno pouze implicitně. Obdobou sňatku je v případě filmu závěrečný doprovod Violy na debutantském plese, který potvrzuje jejich nově nabytý status páru (IBID.: 1:34:54).

⁴⁷ V tomto ohledu nutno podotknout, že Viola ve hře zůstává v mužském převleku po celou dobu, což zohledňuje i Orsino ve svém závěrečném proslovu (SHAKESPEARE 2012: 104). Demaskování je zde tedy spíše symbolické na rozdíl od explicitního filmového.

2.2.2.3 Viola, dvojče Sebastiana, později převlečená za Cesaria, vs. Viola Hastingsová⁴⁸, později převlečená za Sebastiana

V Shakespearově hře se s Violou setkáváme přímo v Ilýrii, kam se dostala po tom, co ji zachránil kapitán lodi (2012: 8-9). Viola hned na začátku objasňuje, že loď, na které se plavila s bratrem-dvojčetem, ztroskotala. Domnívá se, že bratr je nejspíš mrtev. Viola by se ráda někde nepozorovaně schovala v mužském převleku, než se situace vyřeší. Její první volbou je hraběnka Olivie, ale ta nepřijímá mužskou společnost (IBID.: 10). Proto prosí kapitána, aby ji uvedl k Orsinovi jako eunucha Cesaria (IBID.: 11), čímž prozřetelně zajišťuje, že nikomu nebude podezřelý její dívčí hlas.

Ve filmu Viola, motivovaná konfliktem zmíněným v oddílu 2.2.1, přijíždí v přestrojení za Sebastiana do Ilýrie, aby zde strávila konkrétní časový úsek, tedy dvanáct dní, než se bratr vrátí. „Již samo [...] jméno ‚Viola‘ připomíná fialku, symbol mládí a lásky, a zároveň hudební nástroj podobný houslím“ (HILSKÝ 2012: 112). Viola Hastingsová má ale ke křehké dívce v nesnázích záměrně daleko, jinak by se narušila (charakterová) podobnost s bratrem. A tak si filmová Viola dodává po vystoupení z auta odvalu, že její masku nikdo neprohlédne, komickou kontrolou nacvičené chůze, pozdravu a chlapského odplivnutí (2006: 0:11:16-0:12:40).

Přichází na pokoj přidělený bratrovi a seznamuje se s Dukem Orsinem, který je jejím spolubydlicím (IBID.: 0:13:50). Ač ve hře je Orsino až druhou Volinou volbou, stále se jedná o její rozhodnutí vstoupit do jeho služeb, ve filmu je však jejich setkání čistě prvkem náhody. Při naivnějším náhledu bychom mohli mluvit dokonce o jakési osudovosti.

Viola v obou případech riskuje prozrazení. Kníže Orsino sice zmiňuje její ženské rysy, ale to ho, ani nikoho dalšího, nedovádí k podezření, že by doopravdy byla ženou (SHAKESPEARE 2012: 17-18). Filmová Viola jen stěží vše uhlídá, vždy pro pobavení diváka. Hned při vybalování věcí na pokoji jí vypadnou z boty tampony (2006: 0:15:00), při rozřazování na fotbal trvá na tom, že musí hrát oblečená, protože má alergii na slunce (IBID.: 0:16:10). Další indicií je dívčí vyzváněcí tón *Barbie Girl*

⁴⁸ Filmová dvojčata nosí příjmení Hastingsovi, o němž ale v původní hře není žádná zmínka. Zvolené příjmení by snad mohlo připomínat Hastings, místo slavné bitvy roku 1066, a tím vést k navození dojmu, že se schyluje k obdobné bitvě. Přinejmenším lze příjmení dvojčat brát jako poctu Anglii coby Shakespearově domovině.

(IBID.: 0:31:05), když je fotbalovým míčem zasažena do intimních partií a všichni přihlížející čekají adekvátní mužskou reakci (IBID.: 0:35:45) nebo Violino omdlení při pitvání žáby (IBID.: 0:39:27). To vše však paradoxně nevede k tomu, že by si ostatní domysleli, že se jedná o dívku, ale k jejímu vyloučení z kolektivu vlivem výstředností. Filmová Viola tak musí svou roli a k ní náležící společenský status potvrdit, o což se pokouší v restauraci⁴⁹ za pomoci svých kamarádek, které hrají „Sebastianovy“ bývalé přítelkyně (IBID.: 0:27:18-0:29:54). Tady je ale Viola také nejbližší svému předčasnému odhalení, když na scénu přichází Sebastianova přítelkyně Monika a dožaduje se hovoru se svým přítelem, v tuto chvíli ale Violou. Viola se ve snaze zachránit se před prozračením s Monikou rozchází a právě scéna kolem celého rozchodu je posledním zlomem, na jehož základě Duke s přáteli konečně uznají Violu-Sebastiana jako osobnost hodnou jejich společnosti (IBID.: 0:29:55-0:30:42).

Violinu linku z velké části vyplňuje přesvědčování Olivie a její postoj k celé situaci. Viola si coby Cesario získala během chvíle Orsinovu důvěru natolik, že ji vysílá za Olivii (SHAKESPEARE 2012: 16-17). Viola poslušně odchází, ale sama pro sebe z celé situace nadšená není: „Budu se snažit. (*Stranou*) Spíš smažit. / Namluvit mám mu – tomu říkám síla – / slečnu, co radši bych mu rozmluvila“ (IBID.: 18). Hned od začátku má vlastní názor a je si vědoma svých citů k Orsinovi. Oproti tomu Viola ve filmu zpočátku Olivii lituje, protože sama prožívá období po rozchodu, a tudíž také o novém vztahu neuvažuje (2006: 0:23:33-0:23:40). Viola je v každém případě rázná žena, a to se projevuje, i když je převlečená za chlapce. Dle Malvolia má Viola jakožto Cesario způsoby „velmi nevybrané ba nevybíravé“ (SHAKESPEARE 2012: 23), protože trvá na rozhovoru s Olivii, i když ji Malvolio opakovaně upozorňuje, že jeho paní nikoho nepřijímá (IBID.). Zvláštní až komické způsoby má i filmová Viola, jak jsme zmínili výše. Ona zvláštnost spočívá v tom, že je převlečena za někoho, kým ve skutečnosti není, a její ženskost prosvítá skrze mužské přestrojení.

Zajímavé je i podívat se na samotný vztah Violy a Orsina. Ve hře se Orsino s převlečenou Violou otevřeně baví o lásce, je starší, a tudíž se považuje za zkušenějšího oproti mladinké Viole. Ta naznačuje, že má o Orsina zájem, nicméně jemu

⁴⁹ Oblíbená restaurace, do které protagonisté chodí, se příhodně jmenuje Cesario, což je mužský pseudonym Violy z původní hry. Adaptace od něho pravděpodobně upouští proto, že zbytečně budí pozornost svou nápadnou exotičností a archaičností, ale především se Viola ve filmu úmyslně převléká za svého bratra a nechává si říkat jeho jménem, kdežto v Shakespearově hře Violy nejde o napodobení bratra, ale pouze o zachování anonymity v mužském oděvu.

to pochopitelně nedochází (SHAKESPEARE 2012: 40-41). I ve filmu je Duke o něco starší a oproti ní, coby nováčkovi, má už ve skupině vrstevníků své postavení – je uznávaným kapitánem fotbalového mužstva. Nicméně co se seznamování týče, postrádá Duke jakékoli sebevědomí. Na rozdíl od Orsina, který posílá Violu pouze jako posla své lásky, musí filmová Viola přebrat iniciativu a radit Dukovi, jak při namlouvání Olivie postupovat (2006: 0:39:27-0:40:08). Dokonce Dukovi navrhuje nácvik, při němž ona bude předstírat, že je dívka, a on se má snažit ji zaujmout. Přestože je Duke nešikovný, Viola ho nepřestává povzbuzovat a shledává pozitiva už v tom, že se podařilo navázat nezávaznou konverzaci, byť zcela banální, o sýrech (IBID.: 0:40:08-0:40:41). Ve filmu se tak Viola a Duke sbližují postupně, Duke o ní začíná uvažovat po karnevalu, kde se s ní setká bez převleku (IBID.: 0:47:27) a identifikuje ji jako Sebastianovu sestru (IBID.: 0:47:53). Naproti tomu ve hře Orsino Violu-dívku vůbec nespátí, i po přiznání zůstává v mužském oděvu, takže o ní až do konce jako o potenciální partnerce ani nemůže uvažovat. Viola sama svůj vztah k Orsinovi průběžně naznačuje, ale přesto pokračuje v namlouvání Olivie jeho jménem (SHAKESPEARE 2012: 23-29, 43-45, 72). Filmová Viola se ho však od chvíle, co si své city k Dukovi uvědomí, snaží „jako nezúčastněná třetí osoba“ přesvědčit, aby se dal dohromady s Violou bez převleku (2006: 0:49:30-0:52:23).

Vyvrcholením je každopádně v obou případech odhalení převleku, ke kterému vede setkání Violy a Sebastiana. V původní hře dochází k setkání přímo před zraky Orsina (SHAKESPEARE 2012: 98-100), zatímco ve filmu se Viola se Sebastianem nejprve setkává o samotě a snaží se svou chlapeckou roli udržet co nejdéle, alespoň do konce zápasu. To jí však zmaří Olivie, která jde zkontrolovat, zda se jí, coby Sebastianovi, nic nestalo, čímž donutí Violu přiznat skutečnou identitu, důvody k převlečení a lásku k Dukovi (2006: 1:22:43-1:23:30; srov. SHAKESPEARE 2012: 94). Zatímco ve hře všichni odhalení přijmou, ve filmu je vyžadován důkaz, který Viola podá odhaleným hrudníkem (2006: 1:24:03) – ony partie se samozřejmě skrývají pod spodním okrajem záběru, tak může Violino konání cílového diváka – současnou mládež – pobavit, aniž by došlo k jakémukoli pohoršení.

2.2.2.4 Sebastian, dvojče Violy, vs. Sebastian Hastings

Jak bylo zmíněno výše, v Shakespearově hře jsou dvojčata rozdělena při havárii (2012: 9). Sebastianův osud se objasňuje, až když ten přichází na scénu s Antoniem a

děkuje mu za záchranu. Sestru tehdy považuje za mrtvou (IBID.: 30-31). Ve filmové adaptaci je tragický podtext redukován, protože Viola má neustále přehled o tom, kde Sebastian je, vzhledem k tomu, že spolu i při jeho pobytu v Anglii telefonují (2006: 036:27-0:37:01). Sebastian však před tím, než se setkají (IBID.: 1:18:05), netuší, že Viola vyřešila jeho absenci v Ilýrii tím, že ho sama nahradila.

V obou případech je Sebastian v Ilýrii příčinou nedorozumění. Šašek, Ondřej a Olivie si spletou Sebastiana s Cesariem-Violou (SHAKESPEARE 2012: 80-82). Sebastian nic z toho nechápe, nenašel Antonia na smluveném místě, náhodně se setkává s Olivíí a proti sňatku neprotestuje, protože Olivie se mu líbí (IBID.: 87-88). V závěrečné scéně pak přichází Olivie a vyčítá Virole, že ta s ní nechce žít poté, co se vzali – fakticky tedy vzaly (IBID.: 92-93). Zmatená Viola se vyznává z lásky k Orsinovi, ale Olivie povolává jako svědka kněze (IBID.: 94-95), následkem čehož se Orsino cítí podveden (IBID.: 95-96).

Ve filmu vidí Duke Olivii, jak líbá Sebastiana a recituje mu verše, které Sebastian napsal jako písňový text pro svou kapelu (2006: 1:06:19). Cítí se podveden a pohádá se s Violou, protože netuší, že neviděl Violu, ale pravého Sebastiana. Viola se marně snaží obhájit a vysvětlit Dukeovi, že o něj Olivie nikdy doopravdy nestála (IBID.: 1:07:03-1:08:28). Následný Violin odchod z pokoje jen nahrává další záměně mezi dvojčaty při fotbalovém zápase druhý den, při němž Duke odmítá jakkoliv spolupracovat s převlečenou Violou a situace vede až ke rvačce mezi Dukem a bývalým Violiným přítelem, který je kapitánem družstva Cornwallu (IBID.: 1:20:44-1:21:47). Ke střetu dochází i v původní hře, kdy Violu kontruje Tobiáš, že jeho a Ondřeje napadla, těsně na to však přichází Sebastian (SHAKESPEARE 2012: 96-97). Dvojčata se shledávají, ale Sebastian Violu nepoznává, dokud sama Viola nepřizná, že je Viola (IBID.: 98; srov. 2006: 1:18:05).

Sebastianova postava je pro děj velice důležitá, ačkoli osazenstvo Ilýrie o existenci Violina dvojčete až do konce neví. Filmová adaptace oběma sourozencům přisoudila motivaci, díky níž rozhodují o svých osudech sami. Proto očividně nebyl důvod pro domnělou tragédii a Viola – spolu s diváky – mohla celou dobu zůstat klidná, že je Sebastian v pořádku. Funkce postavy tedy zůstala z velké části zachována, byl však elegantně odstraněn prvek, který by jistě narušoval atmosféru romantické komedie.

2.2.2.5 Antonio a kapitán vs. Paul Antonio

Filmová postava Paula Antonia v sobě spojuje atributy dvou Shakespearových postav – Antonia, který zachránil Sebastiana a pomáhal mu, a kapitána, který stejnou službu prokázal Virole (SHAKESPEARE 2012: 30-31, 9-11).

Primárně je Paul Antonio funkčně nápomocný Virole při realizování jejího převleku, v tomto ohledu nahrazuje kapitána. Viola ho nejprve přesvědčuje o svém plánu vydávat se za bratra a prosí ho o pomoc s maskou, protože Paul je kadeřník. Ten nakonec souhlasí a promění Violu v Sebastiana (2006: 0:08:55-0:10:25; srov. SHAKESPEARE 2012: 10-11). Pomáhá jí ale ještě nad rámec kapitána, když není Viola kolektivně přijímána a chce celou věc ukončit. Tehdy Paul přichází s nápadem, jak všechny přesvědčit, že je Viola pravým mužem, a dokonce na průběh celé akce sám dohlíží (2006: 0:26:49-0:27:18). Naopak při Violině vyznání už Paul nehraje žádnou roli, pouze pasivně přihlíží, zatímco kapitán v původní hře je na konci potřebný, protože on má v úschově dívčí šaty, kterými může s konečnou platností Viola prokázat své pohlaví (SHAKESPEARE 2012: 99).

Shakespearova Antonia připomíná Paul v první řadě svým příjmením. Druhým náznakem je jeho homosexualita. Antonio ve hře z lásky k Sebastianovi veršuje⁵⁰ (IBID.: 30-31), nadbíhá mu, dokonce ho následuje do Ilýrie i přesto, že je tam v nemilosti, protože se provinil vůči Orsinovi v proběhnuvším válečném konfliktu (IBID.: 62-64). Když se schyluje k duelu mezi převlečenou Violou a Ondřejem, neváhá Antonio riskovat své bezpečí a je následně zatčen. To vše proto, že se domnívá, že zachraňuje Sebastiana, díky čemuž Viola získává naději, že bratr žije (IBID.: 69-79). Ve filmu je homosexualita Paula Antonia vyjadřována spíše implicitně, například v jeho jednání, vztahu k Virole a jejím kamarádkám. Při závěrečné promenádě na debutantském plese pak sedí nadšený Paul vedle Andrewa, rovná mu kapesníček v náprsní kapse a výmluvně se usmívá na něho i na Violu.

2.2.2.6 Olivie, hraběnka, vs. Olivie Lennoxová

Od prvního setkání Olivie s převlečenou Violou je zjevné, že se Olivii Viola jako muž líbí. Ve filmu je tímto setkáním srážka před ředitelnu (2006: 0:20:49-0:21:51), ve hře první Violino vyjednávání za Orsina (SHAKESPEARE 2012: 25-29).

⁵⁰ Více o jazyce díla v oddílu 2.3.1.

Viola se v obou případech snaží Olivii přesvědčit o tom, že by měla svou náklonnost věnovat knížeti/Dukovi, ale čím víc se Viola snaží přesvědčovat Olivii o citech svého mecenáše a odmítá Olivii, tím více Olivie oceňuje Violinu citlivost (2006: 0:38:05-0:39:21; SHAKESPEARE 2012: 56-59).

Olivie však není pouze pasivní kráskou a nakonec se rozhodne jednat. Ve hře Malvolio „vrací“ Viole Orsinův prsten (SHAKESPEARE 2012: 31-32) a Viola, překvapená vyjevenými Oliviiinými city, veršuje (IBID.: 32-33). Ve filmu se po setkání na karnevalu Duke ptá Violy coby Sebastiana na sestru a uvažuje, že by ji pozval k Cesariovi na večeři (2006: 0:53:36). Do toho ale vstupuje Olivie, která na Mariin popud zve Duka na rande, aby přiměla domnělého Sebastiana žárlit. Viola se to snaží Dukovi prostřednictvím svého alter ega rozmluvit, protože s ním chce jít sama. To ale Olivie neví, a když se posléze snaží Viola jako „naprosto nezúčastněná třetí strana“ rozmluvit schůzku i Olivii, ta si myslí, že její plán funguje. Proto iniciativně navrhuje, aby Viola přišla také, za partnerku jí vybírá Eunice (IBID.: 0:54:50-0:56:20). Po schůzce, která byla fiaskem jak pro Duka, tak pro Eunice (IBID.: 0:57:47-0:59:04) se Olivie setkává na banketu s Violou, tentokrát jako dívkou, a vyznává se jí z lásky k Sebastianovi/Viole a celého plánu, jak využít Duka. Olivie si ráda nechá od Violy poradit, aby šla rovnou za Sebastianem a celou „zamotanou síť“ rozpletla (IBID.: 1:01:04-1:03:35). Do Oliviiina vyznání a rozhodnutí však vstupuje Monika, která celý rozhovor slyšela a chce bránit svojí pozici Sebastianovy přítelkyně, načež následuje divácky atraktivní pěstní souboj mezi dívkami ve společenských šatech (IBID.: 1:03:35-1:04:59) věrný žánru romantické komedie.

Shakespearova i filmová Olivie, přestože jednající a silná osobnost, figuruje především jako třetí vrchol ilyrského trojúhelníku. Přestože jí imponuje Violina citlivá duše, ráda se spokojí se Sebastianem na základě fyzické podobnosti. Filmaři zde dodali článek, který ve hře okrajově postrádáme, totiž Sebastianův písňový text, v němž dostává Olivie důkaz o Sebastianovu bohatém nitru. Na tomto základě se tento pár má šanci dále seznamovat a divák nemá pocit, že si dvojice navzájem „zbyla“.

2.2.2.7 Pan Tobiáš Říhal, strýc Olivie, a pan Ondřej Třasořitka, společník pana Tobiáše, vs. Toby a Andrew

Pan Tobiáš, Oliviiin strýc, který u ní žije, večer co večer pije a komorná Marie se mu to snaží vymluvit. Ondřej Třasořitka se úspěšně snaží Tobiášovi sekundovat a

zároveň představuje Olivii nápadníka (SHAKESPEARE 2012: 11-12). Intelektuálně rozhodně nevyniká, marně se snaží udělat dojem třeba i na bystrou komornou (IBID.: 13). Výše jmenovaní pánové mluví pouze v próze a nadmíru si libují ve hře se slovy. „Veselicový jazyk pana Tobiáše a pana Ondřeje hýří slovními hříčkami, které jsou často hrubozrné a týkají se především jídla a pití a jiných radostí těla“ (HILSKÝ 2012: 110). Jejich adaptace na náctileté středoškoláky tedy není nijak nepřirozená, protože většina původních rysů mohla zůstat, aniž by to cokoliv ubralo na věrohodnosti postav. Pravdou ale je, že ve filmu nemají obě postavy zdaleka takový prostor.

Toby a Andrew jsou přítomni při prvním setkání převlečené Violy a Duka a dozvídáme se, že „bydlí vedle“ (2006: 0:14:23). Zatímco Toby se dostává ke slovu, když chce poradit od domnělého Sebastiana s milostnými problémy (IBID.: 0:30:55-0:31:00) a líbí se mu Eunice, které se na konci vyzná (IBID.: 1:29:39), Andrew je podpůrnou postavou. V jeho snaze flirtovat v restauraci s Monikou, která ho nevybíravě odbude, můžeme najít aluzi na obdobné konání jeho shakespearovského protějšku.

Zatímco Ondřej ve hře, povzbuzen Fabianem, chce vyzvat převlečenou Violu na souboj, protože ji považuje za svého protivníka v zájmu o Olivii (SHAKESPEARE 2012: 60-61), Andrew ve filmu jako Olivii nápadník nevystupuje a tudíž mezi ním a Violou k žádným problémům nedochází.

2.2.2.8 Olivii služebnictvo – Malvolio, Marie a Fabian vs. Malcolm Feste, Monika Valentinová, Maria a Eunice Batesová

Malcolm se poprvé představuje v jídelně. Přisedá si k Olivii, která jeho společnost toleruje, ale nadšená z jeho vlezlosti není (2006: 0:23:13). Záhy se dozvídáme, že jeho celé jméno zní Malcolm Feste (IBID.: 0:24:23), což je aluze na šaška hraběnky Olivie. Svým jednáním však Malcolm mnohem více připomíná Malvolia, jak napovídá křestní jméno. Malvolio je ve hře představován jako konzervativní sluha, který se často chová k ostatním povýšeně, i nad rámec svého postavení. Příkladem jeho prudernosti je například scéna, v níž šašek zpívá Ondřejovi a Tobiášovi milostnou píseň (SHAKESPEARE 2012: 34) a oba pánové se následně přidávají do dalšího zpívání. Při tom je Malvolio důrazně napomíná, umírněně podporován Marií (IBID.: 35-36). Mariin souhlas se Malvoliovi zdá nedostatečně intenzivní a ve své nadutosti obviňuje Marii, že je v pití a flámování podporuje, a chce ji nahlásit své paní (IBID.: 37). Marie se rozhodne Malvoliovi pomstít tím, že napodobí

písmo Olivie a napíše Malvoliovi „anonymní“ vyznání lásky (IBID.: 38-39). Vše se daří a Malvolio si je jistý, že dopis⁵¹ je vyznáním od jeho paní Olivie, a tak dělá vše podle instrukcí v listině, přestože ty Marie stylizovala tak, aby se Malvolio před Olivii zesměšnil (IBID.: 49-51).

Komicky působí i Malcolm, který se před Olivii neustále ztrapňuje, aniž by byl lákán do léčky dopisem. Absurdnost jeho obsese graduje, když si v pokoji posetém plakáty a fotkami Olivie stěžuje svému domácímu zvířeti, pavouku Malvoliovi⁵², na Oliviiu náklonost k převlečené Viole (2006: 0:35:54-0:36:26).

Zatímco Malvolio ve hře se stane obětí nastraženého dopisu a zůstává do vyřešení případu neškodným bláznem (SHAKESPEARE 2012: 65-69, 82-87, 100-104), filmový Malcolm se snaží svému sokovi v lásce uškodit a nakonec odhalí i jeho pravou identitu (2006: 1:08:34). Monika, která Malcolmovi všechny jeho zjištěné informace o existenci dvojčat Hastingsových potvrzuje, následuje od té chvíle dějovou linii Malcolmovy postavy a společně přednesou svůj objev řediteli (IBID.: 1:09:06).

Monika, přestože se snaží být dámou, působí jako arogantní a sebestředná žena, podobně jako u Malcolma však její snaha dávat neustále najevo své nadřazené postavení má na diváka opačný účinek. Domníváme se, že finální spojení obou nadutých a zesměšňovaných postav signalizuje, že Malvolio byl předobrazem obou z dvojice, nejen Malcolmův. Na rozdíl od Malcolma, který nakonec může mít alespoň pocit zadostiučinění, že měl pravdu, je Monika doopravdy potrestána a potupena, když se s ní skutečný Sebastian před plným stadionem rozchází (2006: 1:17:17), stejně jako předtím Viola v převlečení.

Filmová Marie⁵³ je také manipulátorkou, avšak nečekaně nestojí proti Malcolmovi. Obrací se proti Viole, když radí Olivii, aby ta dala najevo své sympatie Dukovi a přiměla tím domnělého Sebastiana žárlit (IBID.: 0:54:29-0:54:49). Ve hře se

⁵¹ Dopis obsahuje i větu „Někdo se velkým rodí, někdo velikosti dosáhne, a někomu velikost spadne do klína“ (SHAKESPEARE 2012: 50), kterou později opakuje i šašek (IBID.: 104) a kterou, v jiném kontextu, užívá filmový Duke – viz oddíl 2.3.1.

⁵² Vedle jednání postavy jméno pavouka jednoznačně odkazuje na Shakespearova Malvolia. Přejmenování na Malcolma mělo pravděpodobně pouze praktický důvod, totiž udělat jméno postavy obvyklejším a přijatelnějším v soudobém kontextu.

⁵³ Jméno postavy lze zjistit až ze závěrečných titulků. Ve filmu má tak malý prostor, že na její oslovení ani nedojde.

motiv nabádání k podobné strategii také objevuje, ale Fabian tím povzbuzuje Ondřeje, že Olivie „projevovala náklonnost tomu klukovi jen proto, aby vás vyprovokovala, probudila vaši dřímající odvalu, vlila do žil krev a do krve pak vášně“ (SHAKESPEARE 2012: 60). Okrajová postava Eunice sice svým jménem žádnou z postav hry nepřipomíná, ale na konci vytvoří pár s Tobym (2006: 1:29:39), stejně jako Marie ve hře s panem Tobiášem (SHAKESPEARE 2012: 103). Film tak čerpá z původních vedlejších postav, ale v procesu adaptace dochází k nejružnějším posunům v oblasti atributů a funkcí jednotlivých postav tak, aby vše vyhovovalo aktualizovanému narativu.

2.2.2.9 Šašek Feste, u dvora hraběnky Olivie, vs. Horacio Gold

Postava šaška podtrhuje ambivalentní povahu celého fikčního světa. Ač je bláznem, mluví mnohdy jako filozof, a přestože je poddaný, říká své paní pravdu do očí – nezdráhá se přijmout výzvu a prokázat její bláznovství (SHAKESPEARE 2012: 19-20). Coby Olivii „dvorní prznitel slov“ (IBID.: 54) mnohdy stojí na pomezí vševědounosti, ale nikdy doopravdy nepřekročí horizont jednajících postav. Příkladem budiž nářek na Violinu tvář bez vousů (IBID.), kteroužto prozřetelnost v tu chvíli ocení pouze čtenář či divák hry. Šaškovo výsadní postavení mezi ostatními, úspěšně mystifikovanými postavami je stvrzeno tím, že šašek Feste celou hru zakončuje svým monologem, v němž se smí rozloučit se s diváky, když už je zápletka zcela vyřešena (IBID.: 105).

Přestože se šaškovo jméno vyskytuje v příjmení odlišné postavy, šaškovu funkci spatřujeme v postavě ředitele Horacia Golda, se kterým se setkáváme poprvé v jeho kanceláři při rozhovoru s novým studentem Sebastianem, tedy Violou (2006: 0:19:00). Celá scéna silně evokuje šaškovy výstupy – ředitel Gold zpívá, zpochybňuje role, když trvá na tom, aby si Viola vyzkoušela sezení na ředitelské židli, zcela nečekaně přechází z přátelské polohy do útočné a zpět a vůbec vyvádí ostatní postavy z míry (IBID.: 0:19:00-0:20:46), což potvrzuje i Olivie při svém prvním setkání s Violou před ředitelnu (IBID.: 0:20:49-0:21:51). Navíc se velice často objevuje mimo očekávaný prostor ředitelny, například když vydává obědy v kantýně (IBID.: 0:21:51) nebo pečuje o zeleň u školy (IBID.: 1:05:20).

Také ve filmu je šaškova-ředitelova postava koncipována jako relativně vševědoucí. Gold poznává, že má Viola paruku, ale vysvětluje si to plešatostí (IBID.:

0:37:01-0:37:48) obdobně, jako když šašek zkoumá Violinu tvář bez vousů (SHAKESPEARE 2012: 54). Když se Malcolm snaží vysvětlit, že Viola/Sebastian má určitě nějaké tajemství, ředitel tomu ani po vyslechnutí části Violina telefonátu s matkou o podpatcích odmítá vidět pravdu. Naopak se absurdně staví na stranu převlečené Violy, když podotýká, že je opravdu velice obtížné chodit v podpatcích, a dokonce se ptá Malcolma, zda to zkoušel (2006: 1:05:20-1:05:54). Ředitel tak působí jako do jisté míry nezáměrný ochránce protagonistů.

To je zřejmé i ke konci filmu, když na udání Malcolma a Moniky přichází na fotbalový zápas „odhalit“ převlečenou Violu, ale paradoxně právě ve chvíli, kdy na hřišti je skutečný Sebastian, který je schopný a ochotný dokázat své mužství názorným stažením kalhot, které se samozřejmě odehrává mimo kamerový záběr (IBID.: 1:14:41-1:16:42). Nato se ředitel megafonem domáhá Malcolmova vysvětlení (IBID.: 1:16:42), v čemž lze spatřovat aluzi na šaškův „výslech“ Malvolia ve sklepení (SHAKESPEARE 2012: 82-87). Jistou prozřetelnost lze vidět i v tom, že na zmíněný zápas zve oba rozvedené rodiče dvojčat, jako kdyby chtěl, aby oba byli u toho, až vše dobře dopadne (2006: 1:11:45). Když se Viola o chvíli později demaskuje a Malcolm chce triumfovat tím, že měl vlastně pravdu, je to právě ředitel, kdo ho násilím odvádí z hřiště (IBID.: 1:24:33).

Podobnost šaškovi lze dokázat i v jazykové rovině. Když trenér Ilýrie posílá své mužstvo po přerušení hry zpět do pole, motivuje je: „Padejte a chci vidět pořádný fotbal! [*polohlasem pro sebe*] Jako banda holek...“ (IBID.: 1:22:26), ředitel pohotově pozvedne megafon a jeho verze zní: „Všichni teď okamžitě padejte hrát pořádný fotbal jako banda holek!“ (IBID.: 1:22:29).

2.2.2.10 Ostatní postavy

Vzhledem k odlišnému způsobu filmového vyprávění není překvapivé, že tvůrci adaptace přidali několik postav, které ve hře nenajdeme. Platí to ale samozřejmě i naopak, ve hře se vyskytují postavy, které ve filmu, alespoň fyzicky, nejsou.

Například Curio, pán z Orsinovy družiny, nemá žádnou důležitou úlohu, která by jakýmkoli významným způsobem posouvala děj kupředu, a tudíž není divu, že ho ve filmu nenajdeme – mohl by být kterýmkoli z bezejmenných hráčů ve fotbalovém týmu Duka Orsina. Valentin, taktéž pán z Orsinovy družiny, není o nic důležitější, ale ve filmu je zastoupeno alespoň jeho jméno v příjmení Moniky Valentinové, v anglickém

znění Monique Valentino. O sluhovi Fabianovi byla řeč v oddílu o Marii, jeho obdoba však ve filmu nefiguruje. Jako další postavy uvádí úvodní přehled hry dva strážné, kněze, sluhu, hudebníky, pány, námořníky, další strážné a sluhy (SHAKESPEARE 2012: 5), jejichž protějšky jsou všichni ostatní žáci Ilýrie, diváci na stadionu a tak podobně.

Ve filmu se naproti tomu objevuje řada postav, které mají pro děj podstatnou roli a jsou jmenovány, ale které těžko můžeme přiřadit k nějakým konkrétním postavám ve hře. Některé jsme již uvedli, ale za zmínku stojí obzvláště dvě – Justin Drayton a trenér fotbalového mužstva Ilýrie, v původním znění Dinklage. Justin je ztělesněním Violiny motivace a představuje hlavní důvod toho, proč Viola odchází do Ilýrie. Je totiž kapitánem družstva, které chce Viola porazit, protože jí nedovolili za něj nastoupit kvůli pohlaví (2006: 0:03:20-0:05:05). Je nejen symbolickou motivací, ale i poslední faktickou překážkou na cestě k cíli, když právě jemu jako brankáři musí v trestném kopu Viola dát gól, aby Ilýrie zvítězila (IBID.: 1:27:13-1:27:51). Trenér je opakem Justina, ani jako zkušený mentor nezpochybňuje Violinu šanci dostat se do prvního mužstva, když Viola dokáže podat žádoucí výkon. Dokonce ji nechává hrát za svůj tým i poté, co se ukáže, že je dívka (IBID.: 1:23:30-1:25:04). Představuje tedy jakéhosi ochránce rovných příležitostí a morální vedení pro Duka oproti diskriminačnímu protipólu Justina a trenéra cornwallského mužstva.

2.2.3 Strategie vyprávění

Dramatický vypravěč je objektivní, vševědoucí a nijak na sebe neupozorňuje. Podobně kamerové záběry nijak neexperimentují – při dialogu kamera střídavě zabírá jednotlivé mluvčí, v akčních sekvencích je stříh i pohyb kamery zrychlený, ale ne roztřesený ani rozostřený. Zajímavý je záběr z pohledu na fotbalové mužstvo stojící před zápasem v kruhu nebo snová sekvence s ozvěnou a utlumenými barvami.

Scénické poznámky ve hře jsou záměrně omezené na minimum, protože se Shakespeare, ve shodě s dobovou konvencí, snažil zaznamenat jen příchody a odchody postav. Až 18. a hlavně realismus v 19. století přinesly bohaté popisy času a prostoru. Hliský domýšlí vztah detailních scénických poznámek a Shakespearových her do hypotetického extrému s tím, že „[...] realistické kulisy Shakespearově divadelní imaginaci přímo protičeří“ (2012: 110-111).

2.3 Další aspekty

2.3.1 Jazyk

Viola říká ve hře šaškovi, že „slova začnou být dvojsmyslná, když si s nimi někdo moc zahrává“ (SHAKESPEARE 2012: 53). A hra se slovy je podstatným rysem této komedie. Jazyková forma vypovídá mnoho o charakteru postav a jejich pocitech, například ti, kdo jsou zamilovaní a mluví o lásce, mluví ve verších, nejvíce tedy Orsino, Viola a Olivie (HILSKÝ 2012: 110). Veršovaná mluva je právě tím, co prozrazuje Antoniovu sexuální orientaci, přestože on sám se otevřeně Sebastianovi vyznává až později (SHAKESPEARE 2012: 91-92). Avšak ani postavy, které v průběhu hry mají co do činění s láskou, nepromlouvají poeticky za všech okolností – při prvním setkání Viola Olivii přesvědčuje o Orsinových kvalitách, přičemž proběhne prozaická jazyková hra, v níž dosud přítomná Marie vystupuje jako Oliviiin ochránce (IBID.: 24-26). Když jsou ale následně Olivie s Violou o samotě, přecházejí do veršů. Olivie dokonce naznačuje, že Orsino má u ní šanci, pokud se o ni přijde ucházet osobně (IBID.: 25-29).

Analyzovaný film není adaptací ve smyslu filmového ztvárnění hry, spíše se blíží updatované adaptaci typu Luhrmannova *Romea a Julie* (1996), ale oproti ní nezachovává básnický jazyk. Absence básnického jazyka v *Super náhradníkovi* je zjevně dána cílovým publikem snímku, kterým se zdá být současná mládež. *Super náhradník* navíc mění žánr vyprávění na romantickou komedii dnešního typu, tedy komerční mainstream, byť s jistou uměleckou hodnotou. Z jazykového hlediska je mluva, oproti vznešené a spisovné mluvě předlohy, adaptována na nespisovnou, místy až vulgární. Přesto je ve filmu zachováno několik replik jako doslovných intertextových odkazů na původní dílo. Dukův závěrečný projev k Viole během fotbalového zápasu připomíná „Oliviiin“ dopis Malvoliovi. Ač je replika použita v naprosto jiném kontextu a její autorství je připisováno ilyrskému trenérovi: „Jak říká trenér před každým zápasem: „Neobávej se velikosti. Někdo se veliký narodí, někdo se velikým stane a někomu – velikost spadne do klína. Můžem dokázat svou velikost tím, že tě necháme hrát“ (2006: 1:24:04; srov. SHAKESPEARE 2012: 50 a 104).

2.3.2 *Reálie*

Večer tříkrálový, jinak známý i jako „dvanáctá noc“⁵⁴, je posledním dnem Vánoc, ale také „oslavou světla vítězícího nad temnotou“ (HILSKÝ 2012: 108). „O temnotě nevědomosti a světle pravdy ve hře posměšně mluví šašek Feste, když oslovuje Malvolia uvrženého do temné kobky“ (IBID.: 109). Přestože hra není časově striktně ukotvena, zůstává patrná slavnostní atmosféra, která je ve filmu připomenuta dětským karnevalem. Během něho má Viola nejvíce problémů s udržení iluze, protože se zde nejvíce prolíná její skutečné já a alter ego. Viola se neustále převléká do kostýmu Sebastiana a zpět, navíc musí dávat pozor, aby nenarazila na někoho, kdo by mohl její převlek prohlédnout (2006: 0:41:26-0:46:00).⁵⁵ V tomto úseku film intenzivně odkazuje na zmíněnou ambivalenci předlohy.

Zásadní historickou událostí ve *Večeru tříkrálovém* je proběhnuvší válka. Poprvé o ní mluví Antonio, který se v ní provinil vůči Orsinovi, a bojí se tudíž následovat Sebastiana do Ilýrie, aby nebyl chycen a potrestán (SHAKESPEARE 2012: 62-64). Žádné další detaily o konfliktu však on ani později nikdo jiný neudává. Filmovým ekvivalentem bitvy je fotbalový zápas, který ale není otázkou minulosti, ale naopak vyvrcholením, při němž se Viola odmaskuje a dojde k rozuzlení celé zápletky, ke kterému se celý film schyluje. Fotbalový zápas se navíc koná přesně dvanáct dní od Violina nástupu do Ilýrie (2006: 0:8:55-0:9:31), což je na zlepšení kondice absurdně krátká doba, ale časový údaj se shoduje s číslovkou v názvu Shakespearova originálu. Samotný fotbalový zápas pak vykazuje veškeré atributy bitvy – Sebastian, kterého si Toby s Andrewem spletou s převlečenou Violou, je pomalován válečnými barvami Ilýrie (IBID.: 1:11:02) a nucen nastoupit spolu se zbytkem týmu na hřiště (IBID.: 1:12:15). Zcela explicitně přirovnává sportovní utkání ke krvavému konfliktu Justin: „To nebude žádná hra. To bude válka!“ (IBID.: 1:13:27).

⁵⁴ Viz anglický originál Shakespearovy hry *Twelfth Night, or What You Will*.

⁵⁵ Toto je jeden z okamžiků, kdy je patrné, že filmová dvojčata, minimálně pro osoby jim blízké, jsou rozeznatelná. Tím se hra vůbec nezabývá. Je však možné, že naprostá totožnost zdůrazňovaná ostatními postavami ve hře je dána tím, že není nikdo, kdo by Sebastiana či Violu znal dříve a měl k nim nějaký intimnější vztah.

2.3.3 *Typicky filmové prvky*

Na závěr uvedme několik příkladů vyprávěcích technik vlastních filmovému médiu.

Prvním takovým prvkem jsou různé, relativně časté, sestřihy s hudbou, jejichž účelem je shrnout dlouhodoběji probíhající děj do kratšího časového úseku: úvodní titulky zachycující jednotlivé scény, v nichž Viola hraje fotbal (2006: 0:0:10-0:01:50), Violina proměna v Sebastiana (IBID.: 0:09:31-0:10:25), rozřazovací testy na fotbal, které Violu umístí do druhého družstva (IBID.: 0:17:26-0:18:10), Violina noční můra, v níž hraje fotbal v plesových šatech (IBID.: 0:25:00-0:26:00) či hudební sestřih Violiných tréninků s Dukem, na jejichž základě je později přerazena do základní sestavy (IBID.: 0:52:23-0:54:00), včetně fotbalového tréninku, kterým film končí (IBID.: 1:35:28)

Divácky atraktivní jsou bezesporu akrobatické kousky, které předvádějí zejména Duke s Justinem při první části závěrečného zápasu (IBID.: 1:20:18-1:26:48), ale i Violin nacvičený boční kop s výskokem, na který jí nahrál Duke hlavičkou a kterým dává rozhodující gól (IBID.: 1:27:51). Nechybí samozřejmě ani napínání diváka prostřednictvím zpomalených záběrů a sekvencí detailních záběrů z různých úhlů, jako právě při výše zmíněném Violině trestném kopu. Za snahu o vytvoření akční podívané bychom mohli označit noční únos fotbalových nováčků a rituál iniciace (IBID.: 0:26:40), rvačku Duka s Justinem za Violiny intervence (IBID.: 0:48:17-0:48:44), ale svým způsobem i rvačku debutantek, Olivie a Moniky, taktéž za Violiny asistence (IBID.: 1:01:04-1:04:58).

Spíše žánrovou záležitostí jsou scény snažící se prvoplánově zapůsobit na city diváka – dvojčata se šťastně usmiřují s rodiči, kteří se dokonce chtějí sejít na rodinnou večeři, i když jsou rozvedení (IBID.: 1:28:41), Viola oficiálně představující Sebastiana Olivii za přítomnosti ne příliš nadšeného Duka (IBID.: 1:29:39), Tobyho vyznání Eunice, které svou neohrabaností ale působí spíše komicky (IBID.: 1:29:39), nebo třeba scéna v zahradě, kde Viola doufá, že se Duke objeví (IBID.: 1:32:30-1:34:00). Celý film pak, nijak neobvykle, končí „stmívačkou“ a závěrečnými titulky (IBID.: 1:35:49).

2.4 Invenční respekt k látce

Kdybychom tvrdili, že film zrecykloval Shakespearovu nadčasovou zápletku, zcela bychom nedocenili ono „inspired by“, jehož se film v úvodu dovolává. Výraznou uměleckou hodnotu v komedii tohoto typu najít nelze, ale hluboko pod nánosem komerční romantické komedie, již koneckonců *Super náhradník* na prvním místě je, lze nalézt podněty, na jejichž základě nelze této adaptaci upřít, že je vcelku zábavným updatem a invenční konkretizací, zdaleka ne však pouhým zfilmováním klasické hry.

Tvůrci si důvtipně poradili s předlohou zejména v oblasti postav, přesněji jejich jmen a funkcí. Tím, že byly osvětleny motivace některých postav a byl položen důraz na odpovědnost člověka za své konání, také došlo k radikalizaci protikladu dobra a zla – při zachování základní bipolarity pravdy a lži. A ačkoli je šašek Feste v rámci romantického příběhu postradatelnou figurou, adaptátorský tým se rozhodl jej – rovněž na pozici vedlejší postavy – zachovat, aby mohl v podobě ředitele Golda významotvorně upozorňovat, že věci nejsou nikdy takové, jaké se zdají být, aby postavám rozostřoval hranice skutečnosti a mystifikace a naopak přizvukoval, byť snad nevědomky, perspektivě recipienta.

3 PÝCHA A PŘEDSUDEK A DENÍK BRIDGET JONESOVÉ

3.1 Status adaptace a jiné intertextové vazby

Najít důkaz, že je *Deník Bridget Jonesové* adaptací, není tak jednoduché. Na začátku knihy Helen Fieldingové se dozvídáme pouze tolik, že v ní vystupuje jakási Bridget Jonesová, která má dlouhý seznam novoročních předsevzetí. Z nich se většina týká zdravějšího životního stylu a seznamování muži, včetně výčtu naprosto nevhodných typů, mezi něž spadá i její šéf Daniel Cleaver, který ovšem Bridget přitahuje (FIELDINGOVÁ 1998: 8-9).

Záhy se však setkáváme s prvním intertextovým odkazem, a to dokonce dvojitým. Bridget na večíрку komentuje chování Marka Darcyho tím, že odkazuje jednak k *Pýše a předsudku* Jane Austenové a jednak k románu *Na Větrné Hůrce* Charlotte Brönteové: „Připadalo mi dost směšné, že si někdo nechá říkat pan Darcy a hraje si na večíрку na osamělého snoba⁵⁶. Jako kdyby si nechal říkat Heathcliff a celý večer mlátil hlavou do stromu a křičel přitom ‚Cathy!‘“ (IBID.: 17). I dále v textu nacházíme nepřeborné množství intertextových narážek, například když si Bridget občas na návštěvách připadá „jako slečna Havishamová z Dickensových Nadějných vyhlídek“ nebo pokaždé, když cituje vztahovou příručku *Muži jsou z Marsu, ženy z Venuše*, která je nedílnou součástí Bridgetiných seznamovacích strategií.

Kromě toho řeší kniha i otázku adaptace, konkrétně filmové a televizní, když si Bridgetina kolegyně Perpetua na večíрку stěžuje, že „[...] v dnešní době se celé generace seznamují s těmi největšími literárními velikány – s Austenovou, Eliotovou, Dickensem, Shakespearem atd. pouze prostřednictvím televize“ (IBID.: 87-88). Navíc zde najdeme řadu odkazů na soudobé popkulturní, zejména filmové a televizní, fenomény. Například Bridget je při svém pohovoru na místo v televizi požádána, aby vysvětlila aféru Hugh Granta s prostitutkou⁵⁷ (IBID.: 166-167) a Bridgetina matka dělá

⁵⁶ V tomto případě se jedná o aluzi na vystupování pana Darcyho na plese, který je první příležitostí pro setkání s Elizabeth (AUSTENOVÁ 2008: 8-11).

⁵⁷ Tento britský herec byl v roce 1995 dokonce za aféru s prostitutkou Divine Brownovou v Los Angeles zatčen a hrozilo mu šest měsíců vězení za mravní pohoršování (RODRIGUES 2015). Není bez zajímavosti, že právě Hugh Grant se později objevil v roli Daniela Cleavera ve filmové adaptaci *Deníku Bridget Jonesové* (2001).

rozhovor s programovým ředitelem BBC Alanem Yentobem⁵⁸ (IBID.: 169). V neposlední řadě nesmíme zapomenout na Bridgetinu obsesi právě vysílanou seriálovou adaptací *Pýchy a předsudku*.

Nicméně těchto narážek na jiná díla, případně soudobé fenomény, najdeme v knize tolik, že na jejich základě těžko rozpoznat, které ze zmíněných děl bylo pro Fieldingovou inspirací, pokud vůbec nějaké. Až postupným prozkoumáním všech možností zjistíme, že k cíli nás v tomto případě dovede shoda jména hlavní mužské postavy u Fieldingové a u Austenové, poté se začnou objevovat zjevné analogie v základní dějové lince.

Konečné potvrzení domněnky, že předlohou *Deníku Bridget Jonesové* je doopravdy *Pýcha a předsudek* Jane Austenové, nám ale metatextově nabízí až sama autorka, která se v četných rozhovorech přiznala, že „ukradla“ zápletku z *Pýchy a předsudku*. V době, kdy Fieldingová začínala *Deník Bridget Jonesové* psát, právě běžela v televizi výše jmenovaná BBC série s Colinem Firthem v roli pana Darcyho⁵⁹, zápletku tedy velice dobře znala. Svůj obdiv k Austenové proto vyjádřila formou aluzí zakomponovaných do vlastní knihy (RIDOUTOVÁ 2010: 127), jak ještě uvidíme.

⁵⁸ Alan Yentob působil od roku 1968 na různých pozicích v BBC. Programovým ředitelem byl mezi lety 1996-1997 (LISTER 1999). Nelze si nepovšimnout drobné faktické nepřesnosti – *Deník Bridget Jonesové* byl vydán jako kniha v roce 1996 (WHELEHANOVÁ 2002: 13-14), čemuž od roku 1995 předcházelo sloupkové vydávání v *Independentu* (IBID.: 12-13). V době, kdy Fieldingová své dílo psala, tedy ještě Yentob programovým ředitelem nebyl. Když nahlédneme do anglického vydání knihy, zjistíme, že jediné, co Fieldingová uvádí, je, že se její matka chystá dělat interview s Alanem Yentobem (FIELDINGOVÁ 2001: 201). Český překlad, který Yentobovu pozici přidává, pravděpodobně aby českého čtenáře uvedl do kontextu, pochází z roku 1998 (FIELDINGOVÁ 1998: 6), když už Yentob tento post skutečně zastával.

⁵⁹ Intertextová vazba na *Pýchu a předsudek* je ještě posílena propojením filmové adaptace *Deníku Bridget Jonesové* (2001) a zmíněné BBC adaptace *Pýchy a předsudku* (1995) postavou pana Darcyho, který je v obou případech ztvárněn Colinem Firthem (RIDOUTOVÁ 2010: 127).

3.2 Naratologická analýza

3.2.1 Čas a prostor

Zaměříme se nejprve na časoprostorové ukotvení obou zkoumaných děl. *Pýcha a předsudek* se odehrává na přelomu 18. a 19. století⁶⁰. V případě *Deníku Bridget Jonesové* se jedná o update, jelikož je příběh přenesen do autorčiny současnosti, do devadesátých let minulého století (WHELEHANOVÁ 2002: 13).⁶¹ I přes tento časový rozdíl se však setkáváme s některými nápadně shodnými sociálními stereotypy, jakými jsou například honosná rodinná sídla a večírky nebo důraz na společenské postavení a naplnění vlastní očekávané společenské role. V obou případech je však spíše než konkrétní ukotvení důležitý jiný časový údaj – věk obou hrdinek: Elizabeth má těsně před dovršením jednadvaceti (AUSTENOVÁ 2008: 130), zatímco Bridget již vstoupila mezi třicátnice (FIELDINGOVÁ 1998: 16). Přestože se věk obou hrdinek značně liší, což je pravděpodobně ale dáno pouze dobovým kontextem, od obou se očekává svatba a založení rodiny.

Pýcha a předsudek je stejně jako *Deník Bridget Jonesové* vyprávěna chronologicky, ale mladší dílo se mnohem častěji uchyluje k retrospektivám. Hned na začátku například Bridget vzpomíná, jak se vlastně Pam, Bridgetině matce, podařilo ji přesvědčit, aby přislíbila účast na krocaním večírku, na kterém se právě nachází (IBID.: 15-20). Ozvlášťujícím aspektem *Deníku Bridget Jonesové* je rozdíl mezi časem vyprávění a časem vyprávěným. Bridget má totiž ve všech svých činnostech permanentně zpoždění, je tedy až neuvěřitelné, jak stíhá současně dělat takové množství deníkových záznamů. Například její podrobný rozpis ranních úkolů pro prevenci pozdního příchodu do práce právě jeden takový pozdní příchod nevyhnutelně způsobí (IBID.: 80-82). Na jednu stranu lze snad namítnout, že teď už částečně vystupujeme z narativu a hodnotíme Bridget v rámci reálného světa – na druhou stranu i takové

⁶⁰ Těžko přesně datovat vznik díla, a tím i přesný časový rámeček děje. Austenová psala svůj román mezi lety 1795 a 1796, nicméně její snahy o jeho vydání, tehdy ještě pod názvem *První dojmy (First Impressions)* byly marné. Dílo teprve po úpravě úspěšně vydala pod názvem *Pýcha a předsudek*, nicméně až v roce 1813 (NENADÁL 2008: 300).

⁶¹ Zopakujme, že *Deník Bridget Jonesové* měl být původně pouze souborem sloupků v britském *Independentu*, z nichž první vyšel v roce 1995 (WHELEHANOVÁ 2002: 12-13). Kompletní *Deník Bridget Jonesové* v pevné vazbě byl vydán o rok později (IBID.: 13-14).

úvahy posilují dojem z Bridgetiny postavy, která si mnohdy sama komplikuje život přílišnou snahou udělat změnu k lepšímu.

Prostorově k žádnému velkému posunu nedošlo. Oba příběhy se odehrávají v Anglii, jen s tím rozdílem, že z heardfordshirského venkova (AUSTENOVÁ 2008: 8), se děj přesunul do kosmopolitního Londýna (FIELDINGOVÁ 1998: 9). Tento detail sice zapříčinil rozdílné ukotvení jednotlivých postav, nicméně základní dějovou linku ani stěžejní charakteristiky hlavních aktérů to zásadně neovlivnilo, rozhodně v porovnání s vlivem časové aktualizace.

3.2.2 Postavy a události

3.2.2.1 Dějový rámec milostného trojúhelníku

Nejprve si přiblížme společné jmenovatele předlohy a adaptace v příběhové rovině. Pan Darcy ani Mark Darcy nejsou z prvního setkání s hlavní hrdinkou⁶² právě nadšeni a oba to dají patřičně najevo. Darcy o Elizabeth prohlásí, že by „ušla, ale není natolik hezká, aby *mne* uvedla v pokušení“ (AUSTENOVÁ 2008: 10), a Mark, ač zdvořile, odmítne na večírku Bridgetino číslo, když mu ho explicitně nabízí Una Alcornyová: „Jsem si jistý, že už tak je Bridget v Londýně dost zaneprázdněná“ (FIELDINGOVÁ 1998: 19). V obou případech je samozřejmě protagonistka tohoto ponížení svědkem. Tímto prvním setkáním se nejen utváří prvotní názor hrdinky na Darcyho, ale zároveň se zde otvírá místo pro dalšího muže, kterého Bridget i Elizabeth skutečně zaujmou. U Austenové se jedná o George Wickhama, který se přidruží k pluku sídlícímu v té době v Merytonu (AUSTENOVÁ 2008: 58), a pro Bridget je to její šéf Daniel Cleaver⁶³, o něhož má Bridget dlouhodobě zájem, a je tedy nadšená, když s ní začne flirtovat (FIELDINGOVÁ 1998: 21-22).

Bezprostředně po setkání tento druhý mužský subjekt hrdinkám odhalí Darcyho minulost, které byl svědkem a účastníkem. Wickham Elizabeth brzy prozradí, že s Darcym vyrůstal, a ten ho později připravil o příslibené živobytí (AUSTENOVÁ 1998: 65-66). Daniel připouští, že zná Marka z Cambridge a očividně k němu nechová

⁶² V případě Bridget se fakticky jedná o setkání po letech. Nicméně vzhledem k tomu, že se Mark a Bridget setkali předtím jako děti (FIELDINGOVÁ 1998: 17), je snadné považovat tuto příležitost za skutečný začátek opravdového společenského kontaktu.

⁶³ Daniel je však pouze jednou z realizací Wickhamova charakteru v této adaptaci. Více viz 3.2.2.4.

nejvřelejší city: „Nemůžu toho suchara ani vidět. Zbabělec jeden“ (FIELDINGOVÁ 1998: 91), což se příhodně shoduje s Bridgetiným názorem (IBID.).

Nejzásadnější dějový zvrat přichází po zjištění, že v právu není Wickham ani Daniel, ale naopak Darcy – Elizabeth se o pravé povaze událostí dozvídá z dopisu, který jí Darcy předá po tom, co odmítla vyslyšet jeho žádost o ruku⁶⁴ a vytkla mu jeho chování k Wickhamovi a své sestře Jane (AUSTENOVÁ 2008: 152-157). Bridget se pravdu dozvídá při osobním setkání s Markem (FIELDINGOVÁ 1998: 198)⁶⁵. Následkem toho⁶⁶ se hlavní hrdinka přiklání na Darcyho stranu. Ten v nastalých událostech ještě více potvrdí své kvality a dojde k happy endu. Elizabeth se dočká žádosti o ruku a následného sňatku⁶⁷ (AUSTENOVÁ 2008: 278-279), *Deník Bridget Jonesové* coby moderní příběh od tohoto klišé upouští a nechává vyznít jen tolik, že se Bridget s Markem konečně sblížili (FIELDINGOVÁ 1998: 254-256).

3.2.2.2 Elizabeth Bennetová vs. Bridget Jonesová

3.2.2.2.1 Základní shody a rozdíly

Elizabeth Bennetová je druhá z pěti dcer manželů Bennetových (AUSTENOVÁ 2008: 6-10, 57) a je otcovou oblíbenkyní, protože „všechny jeho dcery jsou hloupé a pošetilé, jako děvčata bývají, ale Lízinka je přeci jen trochu čipernější než její sestry“ (IBID.: 4). Bridget má taktéž blíže k otci než k matce, což je průběžně dokazováno jejich vzájemnou interakcí. Těžko o ní však hovořit jako o preferovaném dítěti, protože

⁶⁴ Zde můžeme vidět další podobnost mezi *Pýchou a předsudkem* a *Deníkem Bridget Jonesové* – pan Darcy i Mark se vyznávají, ač s výhradami, ze svých citů ještě ve chvíli, kdy jsou proti nim hrdinky zaujaté (AUSTENOVÁ 2008: 147-150; srov.: FIELDINGOVÁ 1998: 198).

⁶⁵ Náznaků o pravé povaze Wickhamova a Danielova charakteru se hrdinkám dostává již mnohem dříve. Obě se nicméně, vzhledem k antipatiím, které chovají k příslušnému informátorovi – v případě Elizabeth se jedná o slečnu Bingleyovou (AUSTENOVÁ 2008: 75-76) a v Bridgetině o samotného Marka (FIELDINGOVÁ 1998: 146) – rozhodnou vše ignorovat a podržet si svůj dosavadní názor.

⁶⁶ Zatímco Elizabeth se dozvídá, že Wickham se pokusil odloučit Darcyho mladší sestru kvůli věnu (AUSTENOVÁ 2008: 155-157), mladší verze příhodně volí prozaičtější události – Bridget zjišťuje, že Markova žena měla aféru s Danielem dva týdny po svatbě (FIELDINGOVÁ 1998: 198).

⁶⁷ Austenová o sňatku v knize nemluví. Zasnoubení je rozvedeno do detailu a čtenář je ubezpečen, že ke sňatku dojde a poté se již o Elizabeth mluví jako o paní Darcyové. Vlastní obřad není vyprávěn.

Bridget má pouze jednoho bratra, o kterém se sotva dozvíme víc, než že má přítelkyni a žije s ní v Manchesteru (FIELDINGOVÁ 1998: 44).

Elizabeth je svým okolím všeobecně považována za adekvátně vzdělanou a inteligentní. U Bridget je toto hodnocení poněkud složitější, protože míra intelektu, se kterým problémy řeší, záleží na konkrétní situaci. Často je její nedostatečné akademické vzdělání, totiž vysokoškolský titul z Bangoru, terčem posměchu (IBID.: 141) a ona sama si je vědoma svých rezerv v používání mateřského anglického jazyka, například když vidí množství pravopisných chyb, které nadělala v krátkém e-mailu Danielovi – i přesto, že právě to je obor, který vystudovala (IBID.: 26-27). Pochybnosti o její inteligenci, respektive rozhledu, mohou budít samotné deníkové záznamy, které se z velké části skládají z pokroků či neúspěchů ve shazování nadbytečných kil, popřípadě milostných problémů, neschopnosti najít a udržet si partnera a na tomto základě vykonstruovaných iluzí, schémat a záchvatů paniky.

Elizabeth i Bridget se čile věnují společenskému životu a trávení času s přáteli. Elizabeth preferuje společnost Jane, jejich sesterskou důvěrnost můžeme pozorovat už při prvním rozhovoru o kvalitách pana Bingleyho (AUSTENOVÁ 2008: 11-12), a Charlotty Lucasové⁶⁸ (IBID.: 14). Bridget je nedílnou součástí „klubu zhrzených třicátnic“ – ten sestává ze zapálené feministky Sharon, citlivé Jude a homosexuála Toma (FIELDINGOVÁ 1998: 22-23). Zatímco Elizabeth ve společnosti vystupuje sofistikovaně, jak podotýká i pan Bennet: „Kdo pozná tebe a Jane, bude si vás vážit a ctít; a neublíží vám ani to, že máte dvě – nebo spíš tři sestry, které za nic nestojí“ (AUSTENOVÁ 2008: 179), Bridget přitahuje trapné situace, například když si na umělecké výstavě splete vystavený exponát se skutečnou toaletou (FIELDINGOVÁ 1998: 163) nebo při své nevydařené reportáži z hasičské stanice (IBID.: 187-188.).

Nakonec se obě hrdinky díky příbuzným, Elizabeth díky Darcyho tetě Lady Catherine a Bridget skrze známost svých rodičů s rodiči Marka, dostávají do společnosti svého, teď už vysněného, partnera (AUSTENOVÁ 2008: 268-273; srov. FIELDINGOVÁ 1998: 184-185). Zatímco Elizabeth si s panem Darcym porozumí poměrně rychle (AUSTENOVÁ 2008: 279-282), Bridget si na svůj happy end musí

⁶⁸ Charlottina vedlejší dějová linka je ve zkoumané adaptaci naprosto vynechána. Jediným jejím rysem, hojně přítomným v *Deníku Bridget Jonesové*, je obava z toho, že když žena dosáhne určitého věku, je pro ni velice těžké najít si vhodného manžela, a že stejně tak to vnímá celá společnost (AUSTENOVÁ 2008: 98; srov. FIELDINGOVÁ 1998: 23).

ještě chvíli počkat. Nakonec je ale i ona prokazatelně spokojena, protože „v daném roce [...] dosáhla *výtečného* pokroku“ (FIELDINGOVÁ 1998: 259).

Obě hrdinky se tedy shodují ve svém prvotním dojmu, který zastíní racionální úsudek a zapříčiní nedorozumění, jehož vyřešení je ústředním dějovým prvkem. Aby dosáhly svého šťastného konce, musí překonat nejen překážky, které jim do cesty staví ostatní, ale také samy sebe, svou hrdost a ješitnost, aby byly schopny uznat svůj omyl. Zásadní rozdíl je patrný v míře důstojnosti a způsobu sebereflexe. Zatímco Elizabeth působí za všech okolností sofistikovaným dojmem, Bridget přitahuje nesnáze a, většinou neúspěšně, se snaží získat kontrolu nad situací a svým životem vůbec.

3.2.2.2.2 *Sečtělost a světonázor – emancipace hrdinek a tajemství úspěchu*

Obě hrdinky spojuje také otázka, zda je lze označit za feministky. Austenová bývá považována za zástupkyni tzv. „feminist tradition“ v oblasti anglického románu (BROWN 1973: 321). V tomto ohledu je však důležité podotknout, že ač v díle této autorky najdeme prvky⁶⁹, které by se daly považovat za příklon k vznikajícímu feministickému hnutí⁷⁰, anglické „feminist tradition“ značí v tomto případě pouze podobně tematicky zaměřené ženské spisovatelky románů. Mezi ně patří spolu s Jane Austenovou například Fanny Burneyová, Maria Edgeworthová, Ann Radcliffová (IBID.).

Elizabeth vykazuje jisté znaky emancipovanosti – nechce být muži pouze doplňkem, ale rovnocennou partnerkou, je ztělesněním snu Jane Austenové o vítězství ženského intelektu nad obvykle preferovanou ženskou krásou. Poprvé se tu setkáváme s tzv. *gentlewoman*⁷¹ (NENADÁL 2008: 300). Bridget je případem zcela opačným.

⁶⁹ Díla Austenové oslavují spojení dvou osobností, poučených z vlastních chyb a osvobozených od tradičních omezení týkajících se žen, jako bylo například vzdělání, vyjadřování nebo ohledy na jejich city (BROWN 1973: 338).

⁷⁰ V roce 1792 v Anglii vyšla revoluční *Obrana práv žen* Mary Wollstonecraftové (MALETZKEOVÁ 2009: 69). Je tedy pravděpodobné, že Austenová měla o vznikajícím ženském hnutí nějaké povědomí.

⁷¹ „Gentlewoman“ jakožto protějšek typu tolik zdůrazňovaného viktoriánskou společností a známého pod názvem „gentleman“ (NENADÁL 2008: 300).

Snaží se předstírat, že je feministka⁷², stejně jako její přítelkyně Sharon⁷³, přesto bychom ji měli označit spíše za post-feministku. Je si sice vědoma veškeré svobody, které se jí v současném světě dostává, i toho, že není svazována žádnými stereotypními konvencemi o rolích pohlaví, čehož si patřičně váží a využívá. Navzdory tomu sní celé dny o romancích, přeje si najít toho pravého, vdát se a mít děti. Největší obavy má z toho, aby se nestala starou pannou (MCROBBIEOVÁ 2009: 12-13). V tomto ohledu ji tedy trápí naprosto stejné problémy, jako hrdinky *Pýchy a předsudku* – životním cílem je najít si manžela a založit rodinu. Zatímco o Elizabeth tedy jako o feministce ještě mluvit nemůžeme, o Bridget tímto způsobem už mluvit nemůžeme, protože svým veskrze paradoxním přístupem k životu je jen slabou náhražkou, chtělo by se říct přímo parodií na feministku.

Elizabeth působí velice pokrokově, tento kontrast ve srovnání s ostatními ženskými postavami v díle vyniká. Těmito svými nadčasovými rysy si pravděpodobně zasloužila svoji popularitu napříč generacemi čtenářek. Bridgetin úspěch je naopak postaven na naprosté průměrnosti – její postava spojuje přiměřenou dávku naivity, dobrosrdečnosti a komiky. Její deníkové záznamy řeší každodenní banality na hranici malichernosti – za všechny jmenujme například problém se sestavením seznamu hostů na oslavu narozenin (FIELDINGOVÁ 1998: 70-72) či nastavení automatického nahrávání na videu (IBID.: 129-132). Tato osobní dramata, detailně rozebíraná formou deníkových zápisků, zatímco hlavní děj knihy nepřítomně stagnuje, ale umožňují ostatním „běžným ženám“ se s postavou dokonale ztotožnit.

⁷² Vtipným příkladem nezvládnutého feminismu v Bridgetině případě je první rozhovor s Markem, při němž ve snaze vyhnout se další konverzaci o knihách prohlásí, že poslední knihou, kterou četla, byla „feministická bichle“ *Zpětný náraz* od Susan Faludiové. Nicméně Mark překvapivě knihu zná a následná diskuze tak vyznívá nelichotivě pro samotnou Bridget (FIELDINGOVÁ 1998: 18).

⁷³ O Sharon jako jediné v *Deníku Bridget Jonesové* bychom mohli mluvit jako o feministce, vzhledem k jejímu vystupování a názorům na muže. Sama o ženách své generace prohlašuje, že jsou generací průkopnickou, která už je po ekonomické stránce naprosto soběstačná a i po té sociální se mužům brzy vyrovná (FIELDINGOVÁ 1998: 23). Samozřejmě zůstává otázkou, na kolik je toto vystupování u Sharon pouze pózou a nakolik skutečným názorem.

3.2.2.3 Fitzwilliam Darcy vs. Mark Darcy

Už bylo řečeno, že oba páni Darcyové se setkají s hlavními hrdinkami poprvé na společenské akci a přílišnou náklonnosti jim neprojeví, spíše naopak (AUSTENOVÁ 2008: 10; srov. FIELDINGOVÁ 1998: 19). Podobnost najdeme i v jejich úvodním popisu: „Pan Darcy brzy vzbudil všeobecnou pozornost svou urostlou, vysokou postavou, čistými rysy, hrdým držením těla⁷⁴ a zprávou [...], že má jmění vynášející deset tisíc ročně“ (AUSTENOVÁ 2008: 9). „Byl inteligentní. K tomu byl povýšený, uzavřený a vybíravý a jeho vystupování přes svou uhlazenost nevzbuzovalo sympatie“ (IBID.: 13). O majetku, společenském postavení a dostupnosti Marka Darcyho mluví hned v úvodu Bridgetina matka: „Je to jeden z těch prvotřídních obhájců. Topí se v penězích. Je rozvedený“ (FIELDINGOVÁ 1998: 15). Mark zaujme Bridget svou výškou, nicméně další hodnocení není zdaleka tak pozitivní, protože má na sobě „žlutomodré věčko s kosočtvercovým vzorem – oblíbený model starší generace sportovních komentátorů“ (IBID.: 17) a bílé ponožky s čmeláky (IBID.: 19)⁷⁵.

Pan Darcy Elizabeth opravdu není napoprvé zaujat, trpí vůči ní předpojatostí způsobenou rozdílným společenským postavením, je však přes svou povýšenost výborným pozorovatelem a na rozdíl od Elizabeth se ve svých závěrech nenechá zaslepit prvotními předsudky (HARRISOVÁ 2011: 42). Sleduje ji dál, postupně rozeznává její nesporné charakterové kvality a učí se jí porozumět (MILES 2009: 113). Později dokonce přistupuje na její úhel pohledu a upřednostňuje vnitřní hodnoty před vnějšími (IBID.: 121). To samé však nelze říct o Marku Darcym. Přestože všem, kdo se v knize k této otázce vyjadřují, se zdá, že ho Bridget doopravdy nezaujala, ve svém prvním vyznání jí říká, že je to právě naopak, že se mu líbila už od onoho setkání na vánočním večírku, jenže „měl na sobě ten pitomý svetr s kosočtverci“ (FIELDINGOVÁ 1998: 198). Její přirozenost a bezprostřednost na něho prý ihned zapůsobila: „Bridget, všechny ostatní holky, co znám, jsou tak umělé,“ vysvětluje (IBID.).

⁷⁴ Toto je jediný fyzický popis pana Darcyho, kterého se nám v celé knize dostává. Pravděpodobně i to mu mezi čtenářkami dodává na přitažlivosti, protože strohá charakteristika ponechává dostatek prostoru pro každou ženu, aby si do postavy projektovala své vlastní fyzické preference (FOSTEROVÁ 2013).

⁷⁵ Úvodní módní faux pas je ovšem výjimkou a pravděpodobně má pouze podtrhnout Bridgetin první dojem, protože při dalších setkáních už Mark vypadá elegantně. Navíc celou situaci na vánočním večírku a nevhodné oblečení Mark později vysvětluje jako nepovedené vánoční dárky, které musel ze slušnosti alespoň jedenkrát obléci (FIELDINGOVÁ 1998: 198).

Pan Darcy se snaží Elizabethiny společnosti stranit a skrývat své sympatie, což je patrné už na její návštěvě v Netherfieldu (AUSTENOVÁ 2008: 27-48). Mark je naproti tomu k Bridget po celou dobu shovívavý až milý, i když jí se zdá rezervovaný. Například se Bridget zastává na večíрку, když jí okolní dámy vyčítají souhlas s ředěním kulturního bohatství adaptacemi (FIELDINGOVÁ 1998: 90); když Bridget přijde na večírek s tematikou „štětky a faráři“ oblečená za zajíčka, protože jí nikdo nedal vědět, že se kostýmy ruší (IBID.: 139-143), Mark přemluví Unu, aby půjčila Bridget něco na převlečení, aby se necítila mezi ostatními tak trapně (IBID.: 144); nebo když jí zachrání kariéru tím, že jí jako jediné z reportérů domluví exkluzivní rozhovor se svou klientkou Elenou Rossiniovou (IBID.: 202-203).

Dalším společným atributem je něco, co bychom mohli nazvat dvojitým vyznáním. První odhalení citů zaskočí hrdinky zcela nepřipravené (AUSTENOVÁ 2008: 147; srov. FIELDINGOVÁ 1998: 196-198). Oba Darcyové se dočkají odmítnutí, ač u Marka Darcyho k němu dojde spíše omylem. Elizabeth odmítá Darcyho velice příkře: „Mýlíte se, pane Darcy, když se domníváte, že způsob vašeho vyznání na mne zapůsobil jinak, než že mne ušetřil politování, které by provázelo mé odmítnutí, kdybyste se zachoval jako pravý kavalír. [...] Neuvažovala bych o vaší nabídce za žádných okolností“ (AUSTENOVÁ 2008: 150). Na základě této zkušenosti se pan Darcy rozhodne změnit a ukázat svou lepší stránku – například při setkání s Gardinerovými, Elizabethiným strýcem a jeho chotí (IBID.: 194-195). Bridget se po Markově vstřícném kroku nemůže ubránit pochybnostem, zda jí na večeři pozval sám od sebe, nebo jestli ho navedl někdo z příbuzenstva (FIELDINGOVÁ 1998: 197-198), nabídku nicméně přijímá. K usmíření na schůzce však nedojde, protože kvůli zpoždění, které má Bridget při přípravě, přeslechne zvonek, z čehož si Mark vyvodí její nezájem (IBID.: 200-202). Pan Darcy se přes odmítnutí přenesl a snaží si vzít Elizabethiny výtky k srdci, zatímco Bridgetino vysvětlení Markovi připadá jako výmluva, jak se zpětně přiznává, když už se vše vyjasní: „[...] zdálo se mi, že se ti moc nelíbím. [...] Nepřišla na rande, protože sis sušila *vlasý*? [...] Myslel jsem, že si myslíš, že jsem ten největší suchar na světě“ (IBID.: 256).⁷⁶

⁷⁶ Zatímco pan Darcy si byl už při prvním vyznání naprosto jistý sám sebou a svým úspěchem a držel se zpátky spíše kvůli nevhodnosti společensky nerovného partnerství (AUSTENOVÁ 2008: 147-148), Mark o svých šancích a kvalitách celou dobu pochyboval – proto byl při kontaktu s Bridget zdrženlivý (FIELDINGOVÁ 1998: 256).

Když už oba Darcyové získali uznání a zájem svým protějšků, potvrzují svoje postavení před hlavní hrdinkou a napravují vlastní svědomí, když zachraňují nastalou situaci⁷⁷. Pan Darcy zachraňuje Elizabethinu sestru Lydii a celou rodinu Bennetových před zostuzením (AUSTENOVÁ 2008: 244-248), které přinesl Lydiin útěk s Wickhamem (IBID.: 208-210), a Mark dopadne milence Bridgetiny matky Julia (FIELDINGOVÁ 1998: 252-254), který zpronevěřil peníze několika jejich známých, včetně Markovy matky (IBID.: 227). Krátce po vyřešení problému dochází k druhému vyznání, tentokrát už přijatému (AUSTENOVÁ 2008: 279-282; srov. FIELDINGOVÁ 1998: 254-256).

Pan Darcy rozhodně není perfektní, má řadu chyb, ale jsou to právě ty chyby a jeho přístup k nim, co ho činí tak zajímavým a přitažlivým. Protože ženy nehledají v muži ani tak dokonalost, jako spíše ochotu milovat a kvůli lásce se změnit (FOSTEROVÁ 2014). A to je přesně to, co Darcy dělá. Potom, co je Elizabeth odmítnut (AUSTENOVÁ 2008: 147-150), přemýšlí o sobě a mění svůj postoj na základě jejich výtek. To je to, co z něj činí pravého a zároveň jedinečného hrdinu – místo, aby přestal milovat, miluje dál a nevzdává svou snahu o získání vyvolené partnerky. Totéž můžeme říct i o Marku Darcym, který je jeho věrnou kopií až na to, že je u něho značně potlačen aspekt pyšného chování a poučování se z vlastních chyb. Je tudíž ideálním mužem od začátku do konce, i přesto, že se to hrdince na první pohled nezdá.

Samozřejmě nelze přehlédnout ani společenský status a bohatství obou protagonistů, tedy dva atributy, kterými jsou schopni svou vyvolenou zabezpečit dokonce života. To je si existenciálně důležité pro Elizabeth, ale i v Bridgetině světě považováno za pozitivum, protože ač současné ženy bojují za rovnoprávnost a jsou mnohdy soběstačné, je dokázáno, že stále nepohrdnou možností zabezpečit sebe a své děti volbou vhodného a schopného partnera. To vše, aniž by se musely vzdávat vlastní osobnosti (FOSTEROVÁ 2014).

3.2.2.4 George Wickham vs. Daniel Cleaver a Julio

Postava George Wickhama je třetí vrchol milostného trojúhelníku, který v *Deníku Bridget Jonesové* můžeme zřetelně rozeznat. George Wickham představuje

⁷⁷ Oba Darcyové o podvodnickově charakteru (Wickhamově a Juliově) věděli a považují se za spoluviníky závěrečného konfliktu proto, že před ním všechny dostatečně nevarovali předem (AUSTENOVÁ 2008: 211; srov. FIELDINGOVÁ 1998: 228).

očividně velice produktivní postavu podvodníka a lháře, protože se s ním v zkoumané adaptaci setkáme hned dvakrát. Jeho roli v příběhu přebírá jak Bridgetin první objev Daniel Cleaver, tak Julio, milenec Bridgetiny matky.

3.2.2.4.1 George Wickham vs. Daniel Cleaver

Spojitost mezi Georgem Wickhamem a Danielem Cleaverem je zjevná – oba jsou Darcyho soky v hrdinčině náklonnosti a oba ho před hlavní hrdinkou očerňují (AUSTENOVÁ 2008: 65-67; srov. FIELDINGOVÁ 1998: 91). Oba získají její sympatie, ale záhy dají přednost jiné ženě. George Wickham svou pozornost od Elizabeth přesouvá k Mary Kingové, hlavně kvůli majetkovým poměrům spíše než kvůli osobním kvalitám (AUSTENOVÁ 2008: 118). U Daniela Cleavera těžko hovořit o náhlé změně preferencí, protože Američanku Suki, s níž byl Bridget nevěrný (FIELDINGOVÁ 1998: 150), si má brát (IBID.: 156), což ukazuje na dlouhodobější vztah. Ani jedna svatba se nakonec nepodaří, protože Mary Kingovou od sňatku, respektive od oficiální nabídky k sňatku, zachrání její odjezd (AUSTENOVÁ 2008: 170) a Suki je podle Danielových slov „plastová kráva“, které „kozy [...] furt směřují na sever“, což naznačuje, že se jejich vztah nejspíš také nevydařil – a že Danielova povrchnost jakýkoli další vážný vztah v nejbližší budoucnosti s největší pravděpodobností vylučuje.

3.2.2.4.2 George Wickham vs. Julio

Po nezdařených pokusech s Elizabeth a Mary Kingovou se George Wickham rozhodne Elizabethinu nejmladší sestru Lydii během jejího pobytu s regimentem v Brightonu svést a přemluví ji pod příslibem svatby ke společnému útěku. Místo slibované svatby ve Skotsku se však skrývají nesezdaní v Londýně, což je pohromou pro celou rodinu Bennetových (AUSTENOVÁ 2008: 208-210). Julio rovněž nabourává spořádané soužití pana a paní Jonesových, protože se stane milencem Bridgetiny matky, kvůli čemuž je manželství na rozpadnutí (FIELDINGOVÁ 1998: 46-53). Svou roli dovádí do důsledku tím, že pod záminkou „tzv. apartmánů v časově omezeném vlastnictví“ připraví o peníze nejen Jonesovy, ale i jejich přátele, a Bridgetina matka je zpočátku nahlížena jako jeho komplic (IBID.: 227-234). Oba ničemové jsou nakonec dopadeni příslušným panem Darcym, který tak jednoznačně zachraňuje situaci (AUSTENOVÁ 2008: 244-247; srov. FIELDINGOVÁ 1998: 252-254). Zatímco

Wickhamovým trestem je pouze Lydie, jejíž nepříliš zářný intelekt více než uspokojivě kompenzuje finanční stránka věci (AUSTENOVÁ 2008: 229-231), Julio podle Markova plánu, zjišťuje, že jeho milenka tráví Vánoce s manželem (FIELDINGOVÁ 1998: 252), a když se chystá Jonesovy opilý konfrontovat, je zatčen (IBID.: 254).

3.2.2.5 Manželé Bennetovi a Lydia Bennetová vs. manželé Jonesovi

Manželství Bennetových a Jonesových je postaveno na podobných základech – oba muži intelektuálně převyšují své manželky, jednoduché a klevetivé ženy⁷⁸. Pan Bennet si je své situace vědom, „dal se podmanit mládím a půvabem a zdáním dobrosrdečnosti, jež mládí a půvab obvykle vyzařují, a vzal si ženu, jejíž chabá inteligence a pošetilost v něm brzy po sňatku udusily všechnu lásku, kterou k ní měl. Úcta, vážnost i důvěra zmizely nadobro a jeho představy o rodinném štěstí přišly vniveč“ (AUSTENOVÁ 2008: 182). Naproti tomu pan Jones svou ženu doopravdy miluje, soudě podle zdrcení, které v něm vyvolá její odchod k milenci (FIELDINGOVÁ 1998: 46), a podle ochoty jí pomoci a dále s ní žít i po všem, co se stalo, v průběhu celé druhé třetiny knihy. Nic nenaznačuje tomu, že si paní Bennetová svého chotě cení málo nebo by snad nebyla v manželství šťastná. To může být dáno jak dobovou konvencí či jejími rozumovými schopnostmi, tak i rozptýlením, které jí skýtá snaha o zabezpečení svých potomků. Na takové úvahy, které vyvstávají u paní Jonesové, paní Bennetová zkrátka už nemá kapacitu (AUSTENOVÁ 2008: 8).

Lydia Bennetová, nejmladší ze sester (IBID.: 7), „se vyznačovala až živočišným temperamentem a vrozenou sebedůvěrou“. Podobný rys můžeme pozorovat i u paní Jonesové. Stejně jako Lydia přistupuje ke všemu bezstarostně a bez ohledu na vhodnost svého chování či na jeho následky. Je ráda středem pozornosti, pročež dělá vše, co je v jejích silách. Obě se chovají, k pobouření všech ostatních, naprosto nezměnným způsobem i poté, co se jen taktak vyhnou veřejnému skandálu a následnému

⁷⁸ „Pan Bennet v sobě spojoval pohotový vtíp, sarkasmus, uzavřenost i rozmary tak zvláštním způsobem, že ho jeho paní ani za třiatdvacet let společného života neměla ještě dost dobře prokouknutého. Proniknout za její duševní obzor nevyžadovalo takové úsilí. Byla to žena s malým pochopením pro ostatní, s nepatrným vzděláním a náladové povahy. [...] Jejím životním cílem bylo vydat dcery a mezitím se utěšovala návštěvami a místními novinkami“ (AUSTENOVÁ 2008: 5). *Deník Bridget Jonesové* nám, vzhledem k povaze vyprávění, žádnou takovouto charakteristiku nenabízí, a čtenář si ji tedy musí odvodit na základě celkového dojmu z vystupování jednotlivých postav v průběhu příběhu. S drobnými obměnami by nicméně bylo možné, alespoň na začátku knihy, manžele Jonesovy shrnout týměž popisem.

společenskému zatracení (AUSTENOVÁ 2008: 239; srov.: FIELDINGOVÁ 1998: 232).⁷⁹

3.2.2.6 Další vedlejší postavy

Oba romány se vyznačují nepřeborným množstvím vedlejších postav, které jsou v danou chvíli podstatné, ale z hlediska velkého romantického příběhu hrají jen epizodní roli. Jmenujme tedy jen některé, zejména ty, jejichž rysy se v obou sledovaných dílech shodují.

Jednou z takových postav, jejichž analogie je patrná i v adaptaci, je Elizabethina nejstarší sestra Jane (AUSTENOVÁ 2008: 10), již bychom mohli spatřovat v jedné z Bridgetiných blízkých přítelkyň – Jude. Obě jsou totiž velice citlivé a v názorech konzervativnější než Elizabeth/Bridget. Jude řeší obdobné problémy jako Jane, když se opakovaně schází a rozchází s Bídákem Richardem, který tak odpovídá novému sousedu Bennetových Charlesovi Bingleyemu. Nicméně Bingley, jak přiznává Darcy v dopise, měl o Jane upřímný zájem a byl pouze přesvědčen svými přáteli a příbuznými, že ona nemá zájem o něj. Proto se tedy rozhodl vztah s Jane přerušit a zdržet se v Londýně (IBID.: 152-155). Bídák Richard naproti tomu Jude citově „terorizuje“ sám od sebe, pravděpodobně kvůli svým problémům se závazky (FIELDINGOVÁ 1998: 23-24).

Vedlejší dějová linka Charlotte z *Pýchy a předsudku* je z *Deníku Bridget Jonesové* naprosto vypuštěna. Na základě blízkého přátelského vztahu s Bridget bychom však za její dobu mohli považovat Sharon. Avšak tento vztah k hlavní hrdince je jediným kritériem, protože jinak se jedná o postavy naprosto odlišné. Zatímco Charlotte hledá manželství hlavně za účelem zabezpečení své existence, a je tak ochotna slevit z běžných požadavků na partnera (AUSTENOVÁ 2008: 100), Sharon

⁷⁹ Po příjezdu Lydie, nyní už Wickhamové, do Longbournu všichni překvapeně zjišťují, že „Lydie se ani za mák nezměnila – zůstala nespoutaná, panovačná, divoká, hlučná a nezastrašená“ (AUSTENOVÁ 2008: 239). Totéž platí i pro paní Jonesovou po jejím příletu z Portugalska, kam odjela s prchajícím Juliem. Tehdy šokovaná Bridget do deníku zapisuje, že se „naivně [...] domnívali, že poslední události mámu napravily, a připravovali jsme se na to, že budeme poskytovat útěchu úplně jiné ženě“ (FIELDINGOVÁ 1998: 232). Což se ukazuje, vzhledem k následnému sebevědomému a naprosto neotřesenému chování paní Jonesové k panu Jonesovi, Bridget i policistům, kteří ji doprovází, jako naprosto chybný předpoklad (IBID.: 232-234).

si je naopak jista svou soběstačností a nehodlá v ohledu k mužům dělat žádné kompromisy (FIELDINGOVÁ 1998: 23-24).

Caroline Bingleyová má zájem o pana Darcyho, což se mu neustále snaží dávat najevo a je nakonec hluboce raněna sňatkem Darcyho a Elizabeth (AUSTENOVÁ 2008: 295). Na rozdíl od Elizabeth je ona ze stejné společenské třídy jako Darcy, a tudíž objektivně vhodnější partnerka, minimálně podle společenského měřítko. Obdobnou roli plní v *Deníku Bridget Jonesové* Nataša, „špičková obhájkyň přes rodinné právo“, což z ní dělá ideální protějšek pro „špičkového obhájce lidských práv“ Marka (FIELDINGOVÁ 1998: 89). Obě se k hlavním hrdinkám chovají za všech okolností povýšeně a dodržují pouze nezbytnou míru zdvořilosti, čímž se konstelačně posouvají do pozice sokyň našich hlavních hrdinek.

Paralelu danou výlučně vzájemným vztahem postav vůči sobě navzájem bychom mohli vidět i mezi paní Phillipsovou, sestrou paní Bennetové (AUSTENOVÁ 2008: 23), a Unou Alcornyovou, nejlepší přítelkyní paní Jonesové (FIELDINGOVÁ 1998: 13). Obě dvojice žen pojí jednak příslušnost ke stejné společenské vrstvě a jednak sdílená mentalita i podobné názory na okolní dění.

Výraznými postavami jsou také Elizabethiny sestry, které bychom pravděpodobně mohli hledat v dalších Bridgetiných kamarádkách či spolupracovnicích. Dalo by se uvažovat o Perpetue, která se do Bridget neustále naváží, jako o Mary, která se stále snaží poučovat ostatní, nicméně ani Perpetua ani nikdo další v Bridgetině okruhu nevykazuje dost konkrétních znaků, na jejichž základě by bylo možné takové analogie zkonstruovat. Stejně tak je tomu i u dalších vedlejších postav, které se v obou románech objevují. Proto snažit se jim násilně nějaké analogie vnučovat se zdá být značně neproduktivní.

Naprosto speciálním případem je homosexuál Tom, jemuž už z důvodu jeho orientace, k níž se otevřeně hlásí, těžko hledat v *Pýše a předsudku* předobraz. Avšak Tomova postava má v *Deníku Bridget Jonesové* nezanedbatelnou roli, přestože jen vedlejší. Spolu s Jude a Sharon totiž Tom funguje jako Bridgetina zpovědní vrba a rádce. Přítomnost homosexuální postavy jednak dotváří obraz společnosti, která takové menšiny toleruje, potažmo považuje za normální, a jednak je jakousi ideovou oporou feministických myšlenek, jež by jinak stály proti společenské mase osamoceně a zbytečně by na sebe strhávaly pozornost. Díky Tomovi čtenář ví, že Bridget ve své odlišnosti není sama, že v jejím světě není zas tolik nenormální být nenormální, byť by se Bridget ráda identifikovala jako nedílná součást homogenní většiny.

3.2.3 Vypravěč

Pýcha a předsudek je vyprávěna v er-formě. Setkáváme se zde z heterodiegetickým vypravěčem, který ve většině případů pouze popisuje, co se děje. Přesto se v rámci vyprávění objevují situace, kdy je těžké rozlišit, zda se jedná o vnitřní monolog jednotlivých postav, nebo spíše o vševědoucí hlas autora, který se s myšlenkami postav jakoby mísí (MANDAL 2005: 121). Tato technika se nazývá volná nepřímá řeč⁸⁰. Austenová ji hojně užívá a rozvíjí⁸¹, čímž vytváří dvojznačnosti⁸², různé zákruty a zvraty v ději (MILES 2009: 88). Tento způsob vyprávění používá zejména ke shrnutí konverzací nebo pro dramatické či ironické zestručnění v promluvě či myšlenkách postavy (MANDAL 2005: 121). Dobrý příklad volné nepřímé řeči nám nabízí Miles, když poukazuje na scénu z druhé poloviny knihy, v níž si Elizabeth prohlíží Darcyho portrét (2009: 119):

„V této chvíli se Elizabeth cítila nakloněna modelu zmíněného portrétu příznivěji než za celou tu dobu, co se znali. Nemohla pominout chválu, jíž ho zahrnovala paní Reynoldsová. Což může být něco cennější než úsudek bystré služebné? Uvažovala, kolik lidí mu vděčí za svou spokojenost jakožto bratrovi, majiteli panství, chleboďárci, kolik radosti nebo utrpení může způsobit! Kolik dobrých nebo špatných skutků může vykonat! Všechno, o čem se hospodyně zmínila, svědčilo příznivě o jeho charakteru, a když teď Elizabeth stála před plátnem, na němž byl vypoďobněn, a vystavila se jeho pohledu, vzpomínala na jeho náklonnost s hlubším pocitem vděčnosti než kdokoli předtím a nepatřičný způsob, jakým ji vyjádřil, jí připadal méně důležitý“ (AUSTENOVÁ 2008: 191).

U zkoumané adaptace se naproti tomu setkáváme s autodiegetickým vypravěčem. Že jím bude sama postava, napovídá koneckonců i název. Vzhledem k tomu, že pokud Bridget nevypráví o ostatních, mluví logicky výhradně v první osobě

⁸⁰ Volná nepřímá řeč je „volná reprezentace řeči nějaké postavy, jejímž účelem je charakterizovat postavu nikoli slovy, která skutečně řekla, nýbrž slovy, která jsou příznačná pro její myšlení nebo pro způsob, jímž by případně myslela a mluvila“ (MILES 2009: 89).

⁸¹ Průkopníky volné nepřímé řeči byly romanopisci 18. století, Henry Fielding a Frances Burneyová. Jejím hlavním rozvojem však proslula až Jane Austenová (MANDAL 2005: 124).

⁸² Volná nepřímá řeč je u Austenové často stylizována způsobem, který nám nedává poznat, zda to, co čteme, jsou myšlenky a názory určité postavy, nebo zda jsou to názory a myšlenky autorského subjektu, a tedy jsou objektivnější. Právě tato dvojznačnost mnohdy přináší do textu u Austenové tolik ceněnou ironii (MILES 2009 90).

jednotného čísla, nelze s typem řeči téměř nijak experimentovat. Na druhou stranu je tak čtenáři v hojné míře umožněno nahlédnout do pocitů postavy a jejích názorů na různé situace a fenomény, se kterými se setkává. I když většina *Pýchy a předsudku* je vyprávěna z pohledu hlavní hrdinky, přece jen se o ostatních postavách dozvídáme díky nezúčastněné perspektivě vypravěče mnohem více, než se dozvídáme od Bridget. Avšak subjektivita vypravěče v *Deníku Bridget Jonesové* může být dalším důvodem pro snadnější ztotožnění se s postavou a v neposlední řadě by čtenář při zvolení jiné formy byl ochuzen třeba o to, jak Bridget v jednom svém zápisu napadá vlastní pokrytectví. Hlavní text nonšalantně sděluje: „Cestou zpátky v taxíku jsem se bohužel dala strhnout vděčností* a snadno jsem podlehla jeho návrhům**. Podařilo se mi zachovat chladnou hlavu*** a odmítnou jeho pozvání na kávu. Vzápětí jsem měla špatné svědomí z toho, že jsem děsná koketa****, takže když mi Gav brnkl a pozval mě dnes k sobě na večeři, milostivě jsem přijala*****,“ zatímco poznámky pod čarou upřesňují: „* chtíčem / ** položila jsem mu ruku na koleno / *** zpanikařit / **** a v duchu jsem se proklínala / ***** nevěděla jsem vzrušením, co dělat“ (FIELDINGOVÁ 1998: 183). Bridget tím rozšiřuje svůj vypravěčský rejstřík a názorně předvádí to, co by jí jiná forma nedovolila.

3.3 Narativní a adaptační strategie

3.3.1 Faktor překladu

Cílem této práce není srovnávat kvalitu překladu jednotlivých děl, ač by to určitě bylo zajímavé. Nicméně v Bridgetině případě se krátce podívejme i na tuto stránku, protože pracujeme s deníkovými záznamy, a tím se také potýkáme s různým vyjadřovacími prostředky obou jazyků. Jejich převod může být kvůli tomu, že zvolená forma dává textu subjektivní ráz, s nímž souvisejí nejrůznější hovorové obraty a jazykové figury, velice složitý, a často tak může dojít k lehkému odklonu od předlohy i v rovině vypravěče.

Je to zejména patrné v pasáži, v níž se Bridget obrací na čtenáře, protože „milý deníček“ by pravděpodobně oslovovala v jednotném čísle – nikoli obratem „podívejte, nechci o tom mluvit“ (FIELDINGOVÁ 1998: 101; podtržení L. P.). Mohlo by se jednat o chybu plynoucí z vědomí, že deníková forma je jen hra fikce, ale ve skutečnosti je na vině český překlad, protože v anglickém originále Bridget používá naprosto neutrální „oh look, I don't want to talk about it“ (FIELDINGOVÁ 2001: 115; podtržení L. P.).

Kromě toho samozřejmě najdeme i lokální posun adaptace v rámci překladu, například „like [...] Morecambe and Wise or John Noakes and Valerie Singleton in the Blue Peter House“ (IBID.: 124) bylo nahrazeno „jako Hale a Pace nebo Jů a Hele ze Studia kamarád“ (FIELDINGOVÁ 1998: 108).

3.3.2 *Explicitní odkazy k Pýše a předsudku a jejich význam*

Celý *Deník Bridget Jonesové* je protkán intertextovými a jinými odkazy. Pojdme si zde shrnout a vysvětlit ty, které odkazují právě k *Pýše a předsudku*.

Už bylo řečeno, že Bridget je nadšenou divačkou seriálu BBC *Pýcha a předsudek*, což samozřejmě nezapomíná komentovat: „Moje vlastní náklonnost pramení z toho, že jsem zvědavá, kdy do toho Darcy s Elizabeth praští. [...] To přesně vystihuje můj vztah k Darcymu a Elizabeth. Ti dva jsou můmi představiteli na poli sexu, nebo spíš namlouvání. Nijak ale netoužím po skutečných cílech. Nesnesla bych pohled na to, jak se poté Darcy s Elizabeth válí v posteli a kouří. Bylo by to strašně nepřírozené a nesprávné a rychle by mě to přestalo bavit“ (FIELDINGOVÁ 1998: 206). Tomuto výroku nicméně Fieldingová ve své knize úspěšně protičeří, když dává nahlédnout právě do těch stránek Bridgetina života, které zásadně odporují snové aranži klasické love story, potažmo i stylizaci *Pýchy a předsudku*.

V ohledu k seriálovému panu Darcymu dochází i k zajímavému paradoxu, když Bridget popisuje svůj rozhovor s Jude: „Volala Jude. [...] Pak jsme dlouze srovnávaly předostí pana Darcyho s Markem Darcym. Shodly jsme se na tom, že pan Darcy je přitažlivější, neboť je primitivnější. Je však výplodem fantazie, což nelze jen tak přehlédnout“ (IBID.: 206). Je to totiž okamžik, kdy se dvě fiktivní postavy doberou k tomu, že další fiktivní postava, tedy postava na stejné úrovni, jako jsou ony samy, ale z jiného univerza, není vhodným partnerem, protože je vlastně fiktivní.

Na problematiku fikce navazuje i Bridgetina úvaha, jak si od seriálového pana Darcyho odmyslet jeho představitele Colina Firtha: „Pak jsem ve *Standardu* narazila na úděsnou fotku Darcyho a Elizabeth v oblečení novodobých amantů, jak se po sobě válejí někde na louce: [...] Nejspíš už spolu spí. Je to nesmírně nechutné. Jsem zmatená a ustaraná, protože pan Darcy by rozhodně nikdy nic tak marnivého a lehkomyšlného neudělal, kdyby byl herec, přestože pan Darcy herec *je*. Hmmm. Jsem pořádně zmatená“ (IBID.: 207). Bridget zde zavádila o ustanovující rys dramatického a filmového formátu, totiž že herci, kteří propůjčují svá fyzická těla po dobu představení

svým postavám, můžou ve skutečnosti vést diametrálně odlišný život, což ale může diváka mást; dochází tak k zajímavému jevu projekce rysů postavy do skutečného herce, kteréžto dva subjekty ale kromě podoby (totožnosti) tělesných stránek nemusejí mít společného zhola nic. Bridget v tomto ohledu dokonce zachází tak daleko, že na poradě navrhuje sledovat „mimotelevizní románek mezi Darcym a Elizabeth“, představovaných výše zmíněným a Jennifer Ehleovou (IBID.: 207-208).

V závěru, když už dosáhla svého šťastného konce, Bridget prohlašuje, že konečně „přišla na to, v čem spočívá šťastný vztah s mužem“ a jedním dechem dodává: „Ale s nejhlubší lítostí, vztekem a naprostým pocitem porážky to musím vyjádřit slovy cizoložnice, komplice a televizní hvězdy: ‚Neříká se ‚cože‘, říká se ‚prosím‘, zlato, a vždycky poslouchej maminku““ (IBID.: 256). Rodinná hierarchie je jednou z klíčových reálií *Pýchy a předsudku*, a zde, v poslední větě, Bridget před zkušenostmi své matky, i když s notnou dávkou ironie, vlastně kapituluje. Všudypřítomný názor své matky, že je třeba najít si vhodného manžela, nakonec svou volbou v podstatě potvrzuje i Elizabeth, přestože to otevřeně nepřiznává.

3.4 Svět ženské hrdinky

Pýcha a předsudek je „idylicko-ironická komedie o ženění a vdávání s novým nesentimentálním a rozumově realistickým přístupem k základním životním otázkám spojeným s rodinnými vztahy“ (NENADÁL 2008: 300). Totéž by se s trochou nadsázky dalo říci i o Bridget, ač v jejím případě dochází k mírnému posunutí reálií, zejména při identifikaci podmínek, za nichž je žena pro vdavky či společenský život nevhodná. Nicméně z děje *Pýchy a předsudku*, navzdory četným aluzím na Austenovou a množství dalších kulturních odkazů, přejímá pouze hlavní zápletku, příjmení hlavní mužské postavy a základní konstelaci postav účastnících se milostného trojúhelníku a bezprostředních událostí kolem. I zde přitom dochází k posunu funkcí vůči postavám, obdobné události se stávají někomu jinému.

Deník Bridget Jonesové se také vyjadřuje k otázkám umělecké tvorby, například když si pohrává se zákonitostmi přímo či nepřímo vyplývajícími z textu předlohy až do té míry, že je neguje – Bridget odmítá být svědkem každodenní „reality“ hrdinů *Pýchy a předsudku*, byť v seriálové formě, protože nechce přijít o ideály, které si v souvislosti s nimi vytvořila. Přitom její zápisky se po epické stránce věnují romantické zápletce vpravdě málo a namísto toho čtenáři nabízejí důkladný, až lyrický náhled do nitra jediné

postavy, aniž by v ději došlo k čemukoli zásadnímu. Tím zásadně trpí tempo knihy, naopak úměrně získává věrohodná lidská prostota hlavní postavy.

ZÁVĚR

Trojice provedených analýz neslouží a ani nebyla zamýšlena jako kvantitativní průzkum se statisticky přesným výstupem ani jako rejstřík veškerých možností, jak adaptovat klasické literární dílo pro dnešního recipienta, přestože poukazuje na mnohé z nich. Naproti tomu předkládá srovnání tří adaptovaných děl, ukazuje priority tvůrců při „překladu“ původního díla a může snad být nápomocna při vytváření uceleného teoretického modelu současné adaptace.

10 důvodů, proč tě nenávidím (1999) nabízí náhled do adaptačních postupů konce devadesátých let minulého století. Volba, zda film sledovat jako samostatné umělecké dílo, nebo díky audiovizuálnímu médiumu prodloužit zážitek z původní Shakespearovy hry, je z velké části ponechána na divákovi. Film totiž otevřeně inspiraci nepřiznává, přestože obsahuje narážky nápadné svou četností i tematickým zaměřením. Oproti *Zkrocení zlé ženy* (2015) došlo ve filmu k rozšíření interakcí postav, které v předloze nemají mnoho společného, a k redukci těch nadbytečných, jejichž funkci převzala jedna, případně úplnému vynechání. Jako invenční lze hodnotit update strategie „krocení“, které bylo v souladu se současnými společenskými požadavky zásadně změněno tak, aby se divák mohl ztotožnit s Patrickovými metodami a zároveň uvěřil, že by fungovaly i na dívku, jako je Kat. Ta má v závěru také svůj monolog, jímž sděluje Patrickovi své niterné pochody a který zároveň představuje elegantní aluzi na Shakespearův sonet naznačenou titulem filmu. Médium filmu je k vyprávění nápaditě využito i v dalším rozměru, kterým je filmová hudba v roli vypravěče.

Super náhradník (2006) staví na otevřeném přiznání intertextové vazby na *Večer tříkrálový* (2012) jak oznámením v úvodních titulcích, tak i co nejdůslednějším zachováním jmen a funkcí jednotlivých postav. Přestože dochází k dodávání a ubírání, případně slučování a rozdělování obojího, tvůrci neváhali zachovat i naprosto okrajovou postavu, jako je šašek Feste, aby coby ředitel školy komicky narušoval atmosféru jistoty a dal divákům podnět zamyslet se nad svou vševědoucností. Druhým zásadním momentem je vedle toho přidání akce, jako jsou například fotbal či rvačky, a dalších divácky atraktivních prvků – Justina jako Dukova protivníka a Violininy motivace.

Autorka *Deníku Bridget Jonesové* (1998) Helen Fieldingová přiznala, že se inspirovala dílem Jane Austenové, pouze mimo rámeček textu. Ačkoli v oblasti jmen postav nacházíme s *Pýchou a předsudkem* (2008) jediný styčný bod, Fitzwilliamu/Marku Darcyho, ono dílo kanonické autorky se v adaptaci vedle nespočtu

dalších literárních a jiných aluzí mnohokrát zmiňuje. Není jistě bez zajímavosti, že i Bridget, hlavní postava, považuje seriálového i knižního pana Darcyho za fiktivního, což je součástí strategie, jak přiblížit Bridget skutečnému čtenáři a vzbudit dojem její reálnosti. Koneckonců to, že cílem *Deníku* je právě tohle, můžeme vydedukovat z jiné pasáže, v níž Bridget odmítá být svědkem každodenního života svých oblíbených postav Elizabeth a Darcyho a chce si o nich ponechat vlastní iluze, nechce, aby jí připomínaly normální lidi se vším všudy – přestože Fieldingová věnuje nemálo prostoru tomu, aby čtenáře seznámila se všemi Bridgetinými zlovyky nebo charakterovými vadami, a tím ji „zlidštila“. Deníková forma doprovázená ich-formou umožňuje také experimenty zajímavé z literárního hlediska, například autocenzuru hlavní postavy v poznámkách pod čarou. Po obsahové stránce, vedle výrazné redukce příběhu na milostný trojúhelník Bridget, Marka a Daniela, zaznamenáme posun v oblasti vyobrazeného ideálu ženy, pojatého přesně naopak – za jakých podmínek není žena v žádném případě vhodnou partií a potenciální manželkou.

Ve všech analýzách jsme pozorovali přiblížení času fikčního světa novému publiku, tedy směrem dopředu – *update*, neboť realie všech adaptací ukazují na to, že tento čas odpovídá alespoň přibližně datu jejich uveřejnění. Pro získání nového publika, ať už s cílem ekonomickým či edukačním, je to nejsnazší a zároveň nejefektivnější cesta. Zároveň tato volba staví tvůrce před výzvu a vytváří potenciál, jehož naplnění závisí zcela na invenci, a do jisté míry i originalitě, filmařů.

Prostor, v němž se odehrávají obě filmová zpracování Shakespearových her, si ponechávají názvy původních dějišť. Pouze s tím rozdílem, že Ilýrie, původně území na Balkáně, a Padova, italské město, nyní označují střední školy. Příběh Bridget Jonesové se stále odehrává převážně v Anglii, kam děj svého románu zasadila i Jane Austenová, ale dochází k přesunu z venkovského prostředí do města. Všechny tyto adaptace jsou dnes známy daleko za hranicemi zemí, kde vznikly, proto můžeme pouze podotknout, že ač byl prostor díla s největší pravděpodobností uzpůsoben primárně domácímu publiku, tedy Američanům a Britům, díky možnostem, jako je například dabing, se s hrdiny může ztotožnit mnohem širší okruh lidí.

Největší rozmanitost panuje v oblasti postav a jejich atributů, pozorovatelná především u jmen a funkcí. Setkali jsme se se snahou o maximální věrnost (*Supernáhradník*, 2006) i o maximální implicitnost (*Deník Bridget Jonesové*, 1998). Právě zde se rozhoduje o celkovém vyznění adaptace, zda se přiblíží doslovným adaptacím – jak můžeme nazvat zfilmované drama, které je vlastně další konkretizací, představením

zachyceným jen díky specifickým vlastnostem média filmu – nebo zda půjde zcela svou cestou, a pokud někdo z tvůrčího kolektivu nepotvrdí, čím se inspiroval, zůstane domnělá intertextová vazba nezodpovězenou otázkou.

Využití vypravěče a vyprávěcích strategií je pak už, nadsazeně řečeno, nadstavba. Je zcela na uvážení adaptátorů, zda se přikloní k bezpříznakovému vyprávění, nebo využijí specifik, které dané médium skýtá. Ukázali jsme si, že film dává možnost využít hudební složku, sestřihy, voiceover a mnohé další. Naproti tomu literární vypravěč může být stylizován do hlavní postavy, která si píše svůj deník a seznamuje čtenáře se svojí každodenností.

Konstatovat, že obsah adaptace zůstává vůči předloze zachován, ale mění se forma, je problematické a příliš zjednodušující i u zmíněných zfilmovaných divadelních her. Jádrové události musí být samozřejmě zachovány, aby děj obou děl korespondoval, ale ostatní, podružné dějové linky, stejně jako rozuzlení těch hlavních nebo obsah díla ve smyslu tématu či poselství mohou být naprosto odlišné.

U všech uvedených adaptací bezesporu došlo k výrazné popularizaci, přesto lze říct, že všechny jsou pozoruhodnými uměleckými díly, která nabízejí současnému recipientovi mnoho podnětů k zamyšlení. V neposlední řadě připomínají slavná díla minulosti, jejichž život je díky novému publiku opět o něco prodloužen, a publikum je za svou přízeň odměněno estetickým, ale také emotivním zážitkem.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A DALŠÍCH ZDROJŮ

Primární zdroje

Tištěné zdroje

AUSTENOVÁ, Jane (2008). *Pýcha a předsudek*. 6. vyd. Přel. Eva Kondrysová. Praha: Academia, 301 s.

FIELDINGOVÁ, Helen (1998). *Deník Bridget Jonesové*. Praha: Aurora, 259 s.

FIELDINGOVÁ, Helen (2001). *Bridget Jones's Diary*. London: Picador, 310 s.

SHAKESPEARE, William (2005). *King Lear: Král Lear*. Přel. Martin Hilský. Brno: Atlantis, 375 s.

SHAKESPEARE, William (2008). *Sonety: Sonnets; Milenčin nářek: A Lover's Complaint*. Přel. Jiří Josek. Praha: Romeo, 219 s.

SHAKESPEARE, William (2010). *The Taming of the Shrew*. Basingstoke: Macmillan Publishers Ltd., 200 s.

SHAKESPEARE, William (2012). *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete*. 2. vyd. Přel. Martin Hilský. Brno: Atlantis, 116 s.

SHAKESPEARE, William (2015). *Zkrocení zlé ženy*. 2. vyd. Přel. Martin Hilský. Brno: Atlantis, 132 s.

Audiovizuální zdroje

10 důvodů, proč tě nenávidím (1999a) [10 Things I Hate About You] [film]. Režie Gil JUNGER. USA, Touchstone Pictures.

10 Things I Hate About You (1999b) [film]. Režie Gil JUNGER. USA, Touchstone Pictures.

Deník Bridget Jonesové (2006) [Bridget Jones's Diary] [film]. Režie Sharon MAGUIRE. Velká Británie / Francie / USA, Universal Pictures / StudioCanal / Miramax Films.

Romeo a Julie (1996) [Romeo + Juliet] [film]. Režie Baz LUHRMANN. USA, 20th Century Fox.

Super náhradník (2006) [She's the Man] [film]. Režie Andy FICKMAN. USA, Paramount Pictures.

Sekundární zdroje

Tištěné zdroje

ACZEL, Richard (2006). Intertextualita a teorie intertextuality. In: NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ (Eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce / osobnosti / základní pojmy*. Přel. Zuzana Adamová. Brno: Host, s. 351-353.

BÍLEK, Petr A. (2007). Literatura a film. *Host*. Roč. 23, č. 5, příloha: *Host do školy* č. 3/2007, s. 18-19.

BÍLEK, Petr A. (2008). Adaptace literárního textu. *Host*. Roč. 24, č. 8, příloha: *Host do školy* č. 3/2008, s. 34-35.

BÍLEK, Petr A. (2013). Čtenář (ve) vyprávění. In: KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, s. 167-223.

BLOOM, Harold (2000). *Kánon západní literatury: knihy, které prošly zkouškou věků*. Přel. Ladislav Nagy a Martin Pokorný. Praha: Prostor, 640 s.

BUBENÍČEK, Petr (2010). Filmová adaptace. Hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*. Roč. 22, č. 1, s. 7-21.

BUBENÍČEK, Petr (2013). Zásahy adaptace. Ke studiu literatury ve filmu. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Roč. 61, č. 2, s. 156-182.

CARTMELLOVÁ, Deborah a Imelda WHELEHANOVÁ (2005). Harry Potter and the Fidelity Debate. In: ARAGAYOVÁ, Mireia (Ed.). *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam; New York: Rodopi, s. 37-49.

- DELEYTOVÁ, Celestino (2005). Me, Me, Me: Film Narrators and the Crisis of Identity. In: ARAGAYOVÁ, Mireia (Ed.). *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam; New York: Rodopi, s. 243-262.
- GENETTE, Gérard (2005). Time and Narrative in *A la recherche du temps perdu*. In.: HOFFMAN, Michael J. a Patrick D. MURPHY (Eds.). *Essentials of the Theory of Fiction*. 3. vyd. Durham, N. C.: Duke University Press, s. 121-138.
- HARRISOVÁ, Jocelyn (2011). Pride and Prejudice and Mansfield Park. In: COPELAND, Edward a Juliet MCMASTEROVÁ (Eds.). *The Cambridge Companion to Jane Austen*. 2. vyd. New York: Cambridge University Press, s. 39-54.
- HELMANOVÁ, Alicja (2001). Adaptace jako základní tvůrčí technika filmu. *Host*. Přel. Petr Szczepanik. Roč. 17, č. 2, s. 57-64.
- HILSKÝ, Martin (2012). Poznámka překladatele. In: SHAKESPEARE, William. *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete*. 2. vyd. Brno: Atlantis, s. 107-113.
- HILSKÝ, Martin (2015). Poznámka překladatele. In: SHAKESPEARE, William. *Zkrocení zlé ženy*. 2. vyd. Brno: Atlantis, s. 125-130.
- HRABAL, Jiří (2013). Narativní diskurz. In: KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, s. 103-165.
- HUTCHEONOVÁ, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, xviii, 232 s.
- HUTCHEONOVÁ, Linda (2010). Co se děje při adaptaci. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Přel. Miroslav Kotáseš. Roč. 22, č. 1, s. 23-60.
- CHATMAN, Seymour B. (2000). *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková a Luboš Ptáček. V Olomouci: Univerzita Palackého, 259 s.
- CHATMAN, Seymour B. (2008). *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel. Milan Orálek. Brno: Host, 328 s.
- JEDLIČKOVÁ, Alice (2008). Podoby transmediality: verbální a piktorální vyprávění. In: KRAUSOVÁ, Lenka a Jan SCHNEIDER (Eds.). *Intermedialita: slovo - obraz - zvuk: sborník příspěvků ze sympozia*. V Olomouci: Univerzita Palackého, s. 13-25.

- KÖNIGSMARK, Václav (1984a). Postava. In: VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). *Slovník literární teorie*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, s. 286.
- KÖNIGSMARK, Václav (1984b). Vyprávění. In: VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). *Slovník literární teorie*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, s. 406.
- KUBÍČEK, Tomáš (2013a). Dějiny disciplíny. In: KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, s. 15-31.
- KUBÍČEK, Tomáš (2013b). Příběh. In: KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, s. 33-100.
- LEITCH, Thomas M. (2007). Literature vs. Literacy: Two Futures for Adaptation Studies. In: WELSH, James M. a Peter LEV (Eds.). *The Literature/Film Reader*. Lanham: The Scarecrow Press, s. 15-34.
- LEV, Peter (2007). The Future of Adaptation Studies. In: WELSH, James M. a Peter LEV (Eds.). *The Literature/Film Reader*. Lanham: The Scarecrow Press, s. 335-338.
- MACURA, Vladimír (1984). Prostor. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, s. 295-296.
- MACUROVÁ, Alena a Petr MAREŠ (1993). *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Univerzita Karlova, 173 s.
- MÁLEK, Petr (1993a). Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Roč. 5, čís. 2, s. 7-31.
- MÁLEK, Petr (1993b). Teorie intertextu a literární kontexty filmu II. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Roč. 5, čís. 3, s. 7-36.
- MÁLEK, Petr (2013). Babička Boženy Němcové: Od idyly k elegii. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Roč. 61, č. 2, s. 183-217.
- MALETZKEOVÁ, Elsemarie (2009). *Jane Austenová: životopis*. Přel. Jana Zoubková. Jinočany: H&H, 290 s.
- MANDAL, Anthony (2005). Language. In: TODDOVÁ, Janet M. (Eds.). *Jane Austen in context*. New York: Cambridge University Press, s. 23-32.

- MARTINOVÁ, Sara (2005). What does Heatcliff Look Like? Performance in Peter Kominsky's Version of Emily Brönte's Wuthering Heights. In: ARAGAYOVÁ, Mireia (Ed.). *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam; New York: Rodopi, s. 51-67.
- MCFARLANE, Brian (2007). It Wasn't Like That in the Book. In: WELSH, James M. a Peter LEV (Eds.). *The Literature/Film Reader*. Lanham: The Scarecrow Press, s. 3-14.
- MCROBBIEOVÁ, Angela (2009). *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Los Angeles; London; New Delhi; Singapore; Washington DC: SAGE, 192 s.
- MILES, Robert (2009). *Jane Austenová*. Přel. Jana Ogrocká. Brno: CDK, 219 s.
- MONACO, James (2004). *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Přel. Tomáš Liška a Jan Valenta. Praha: Albatros, 735 s.
- MRAVCOVÁ, Marie (1990). *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 188 s.
- MRAVCOVÁ, Marie (2008). Několik poznámek ke vztahu literatury a filmu. *Host*. Roč. 24, č. 8, příloha: *Host do školy* č. 3/2008, s. 17-21.
- NENADÁL, Radoslav (2008). Umění ironické miniatury. In: AUSTENOVÁ, Jane. *Pýcha a předsudek*. 6. vyd. Praha: Academia, s. 297-301.
- PAPOUŠEK, Vladimír (2007). Restylizace kánonu. In: BÍLEK, Petr A. et al. *Literatura a kánon*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a literární vědy, s. 31-42.
- PETERKA, Josef (1984a). Čas v literárním díle. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, s. 60-61.
- PETERKA, Josef (1984b). Děj. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, s. 67.
- PETERKA, Josef (1984c). Fabule. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, s. 109.

- PETERKA, Josef (1984d). Syžet. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, s. 372-373.
- RIDOUTOVÁ, Alice (2010). The Politics of Nostalgia: Jane Austen Recycled. In: RIDOUTOVÁ, Alice. *Contemporary Women Writers Look Back: From Irony to Nostalgia*. New York: Continuum, s. 123-142.
- RYANOVÁ, Marie-Laure (2010). Narativní prostor. Přel. Veronika Čurdová. *Aluze* 13, č. 3, s. 38-46.
- SANDERSOVÁ, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 184 s.
- SCHNEIDER, Jan (2008). Intermedialita: malá vstupní inventura. In: KRAUSOVÁ, Lenka a Jan SCHNEIDER (Eds.). *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 5-15.
- SNYDEROVÁ, Mary H. (2011). *Analyzing Literature to Film Adaptations: A Novelist's Exploration and Guide*. New York; London: Continuum, vi, 314 s.
- SOUKAL, Josef et al. (2005). *Literatura pro II. ročník gymnázií*. Praha: SPN - pedagogické nakladatelství, 309 s.
- STŘÍBRNÝ, Zdeněk (1983). Shakespearův humor. In: SHAKESPEARE, William. *Komedie*. Praha: Odeon, s. 595-604.
- WALKEROVÁ, Elsie (2007). Pop Goes the Shakespeare: Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo + Juliet In: WELSH, James M. a Peter LEV (Eds.). *The Literature/Film Reader*. Lanham: The Scarecrow Press, s. 125-148.
- WELSH, James M. (2007a). Introduction: Issues of Screen Adaptation: What Is Truth? In: WELSH, James M. a Peter LEV (Eds.). *The Literature/Film Reader*. Lanham: The Scarecrow Press, s. xiii- xxviii.
- WELSH, James M. (2007b). What Is a "Shakespeare Film," Anyway? In: WELSH, James M. a Peter LEV (Eds.). *The Literature/Film Reader*. Lanham: The Scarecrow Press, s. 105-114.

WHELEHANOVÁ, Imelda (2002). *Helen Fielding's Bridget Jones's Diary: A Reader's Guide*. New York; London: Continuum, 92 s.

WOLF, Werner (2011). Intermedialita: Široké pole výzkumu a výzva literární vědě. Přel. Zuzana Adamová. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Roč. 59, č. 1, s. 62-83.

Elektronické zdroje

BROWN, Lloyd W. (1973). Jane Austen and the Feminist Tradition. Roč. 28, č. 3, s. 321-338. *Nineteenth-century Fiction* [online]. [cit. 2016-03-06]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2933003?sid=21105485045653&uid=4&uid=3737856&uid=2>

FOSTEROVÁ, Lucy (2014). Why We Still Love Mr Darcy. *Stylist.co.uk* [online]. [cit. 2016-03-06]. Dostupné z: <http://www.stylist.co.uk/books/why-we-still-love-mr-darcy>

KOVAŘÍKOVÁ, Gabriela (2014). Překladatel a anglista Martin Hilský: Zazvonil u mě člověk jménem Shakespeare. *Deník.cz* [online]. [cit. 2016-02-12]. Dostupné z: http://www.denik.cz/z_domova/prekladatel-a-anglista-martin-hilsky-zazvonil-u-me-clovek-jmenem-shakespeare-201.html

LISTER, David (1999). Profile: Alan Yentob; The insider's extrovert. *Independent* [online]. [cit. 2016-03-07]. Dostupné z: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/profile-alan-yentob-the-insiders-extrovert-1096476.html>

RODRIGUES, Jason (2015). Hugh Grant arrested with sex worker 20 years ago. *Theguardian* [online]. [cit. 2016-03-07]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/film/from-the-archive-blog/2015/jun/26/hugh-grant-arrest-prostitute-divine-brown-20-1995>