

Bakalářská práce

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

FILMOVÁ ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA V TEORII A
PRAXI

Vedoucí práce: Mgr. David Skalický, Ph.D.

Autor práce: Simona Ježková

Studijní obor: Anglický jazyk a literatura + estetika

Ročník: 2019/2020

2020

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

Prohlašuji, že v souladu s 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 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.

Nedražice, 1. května 2020

podpis studentky

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu mé bakalářské práce, Mgr. Davidu Skalickému, Ph.D., za odborné vedení, množství cenných rad, podmětů a připomínek a zároveň za trpělivost a ochotu při konzultacích poskytnutých ke zpracování této práce. V neposlední řadě patří poděkování mé rodině, bez které bych tuto práci nemohla dokončit.

Klíčová slova

Literatura, film, adaptace, narativ, vypravěč, autor

Anotace

V této bakalářské práci se budeme zabývat problematikou filmové adaptace. Práce je rozdělena na dvě části. V první části se zaměřujeme na termín adaptace, který je důležitým procesem v uměleckém prostředí, ale též v tom evolučním. Dále velmi krátce přiblížíme historii a vývoj filmových adaptací a zabýváme se poznatky předních literárních a filmových kritiků a teoretiků v oblasti adaptačních studií. V druhé části si na několika uměleckých dílech představíme některé základní literární a filmové prostředky a jejich následné využití v jednotlivých médiích. Předmětem zkoumání se stala knižní díla *Milenci a vrazi* (1969) Vladimíra Párala, *Misery* (1987) Stepheny Kinga, *Heroic Measures* (2009) Jill Ciment a *The Orchid Thief* (1998) Susan Orlean. Všechna díla byla v určité době alespoň jednou zadaptována na filmové plátno. Literární díla a jejich filmové adaptace byla vybrána na základě významných rozdílů ve využití prostředků narativních, verbálních i vizuálních.

Keywords

Literature, film, adaptation, narrative, narrator, author

Annotation

In this bachelor's thesis, we will deal with the issue of a film adaptation of literary works in theory and practice. The work is divided into two significant parts. In the first part, we focus on the term of adaptation, which is an important process in the artistic environment, but also in the evolution one. Furthermore, we briefly present the history and development of film adaptations and deal with the finding of leading literary and film critics and theorists in the field of adaptation studies. In the second part, which is conducted as practical, we will introduce some basic literary and film techniques and their subsequent use in individual works of art. The books *Milenci a vrazi [Lovers and Murderers]* (1969) by Vladimír Páral, *Misery* (1987) by Stephen King, *Heroic Measures* (2009) by Jill Ciment and *The Orchid Thief* (1998) by Susan Orleans became the subject of research. All the works were adapted to the film screen at least once at a certain time. Literary works and their film adaptations were selected on the basis of significant differences in the use of narrative, ie. verbal and visual means.

Obsah

1	Úvod.....	8
2	Adaptace jako nutný prostředek k bytí.....	10
3	Historický vývoj filmové adaptace	12
4	Jednotlivé teorie adaptačních studií	15
4.1	George Bluestone	16
4.2	Geoffrey Wagner.....	17
4.3	Dudley Andrew	17
4.4	Brian McFarlane	19
4.5	Linda Hutcheon.....	21
5	Literární a filmové prostředky	25
5.1	Literární text versus filmový scénář.....	25
5.2	Narativ a textové typy	27
5.3	Role autora a recipienta.....	28
5.4	Literární a filmový vypravěč.....	30
5.5	Vizualita, zvuk a hudba.....	32
5.6	Časoprostor	33
6	Příklady filmových adaptací literárních děl	36
6.1	<i>Misery</i> , autor Stephen King, 1987 / <i>Misery nechce zemřít</i> , režie Rob Reiner, 1990 ..	37
6.2	<i>Milenci a vrazi</i> , autor Vladimír Páral, 1969 / <i>Milenci a vrazi</i> , režie Viktor Polesný, 2004	41
6.3	<i>Heroic Measures</i> , autor Jill Ciment, 2009 / <i>Vzpomínky na Manhattan</i> , režie Richard Loncraine, 2014	44
6.4	<i>Adaptace</i> , režie Spike Jonze, 2002 / na motivy knihy Susan Orlean <i>The Orchid Thief</i>	50
7	Závěr	56
8	Použitá literatura	58

1 Úvod

Literatura a film jsou jedny z nejoblíbenějších a nejpobulárnějších uměleckých druhů, a přesto jejich spojení ve filmovou adaptaci literárního díla vyvolává po mnoho desítek let vášnivé diskuze a silné rozpory a konflikty. Je možné literární dílo zadaptovat, aniž by ztratilo svou kvalitu a originální kouzlo s přechodem do filmového média? Jak má filmař pracovat s literárním dílem? Jak závislý má být film na své literární předloze? A může vůbec film, jakožto vizuální médium plnohodnotně zadaptovat literární dílo, tedy verbální médium?

V teoretické části se budeme snažit přiblížit některé nejdůležitější adaptační teorie, které se začaly objevovat během 40. let 20. století a které vznikají až do dnešní doby. Při jejich rozboru se zaměříme na pojetí toho, co adaptací být může a co naopak ne, a zdali je vůbec možné zadaptovat literaturu do filmu. V části analytické se pak zaměříme na některé z nejdůležitějších literárních a filmových prostředků, které jsou potřebné pro vznik jednotlivých uměleckých děl, a které se velmi odlišují jeden od druhého, ačkoli se tak možná na první pohled nemusí zdát. Těmito prostředky myslíme například jazyk média, postavy, časoprostor či výklad samotného příběhu. Na rozdílnostech těchto prostředků pak především staví rozbor a porovnání jednotlivých příkladů filmových adaptací založených na literárních předlohách. V této sekci jsme využili odborné literatury Benjamina Seymoura Chatmana *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu (2000)* a *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu (2008)*. Některé informace jsme též čerpali z *Literatura ve filmu* od Marie Mravcové či z *Poetika prózy* od Tzvetana Todorova.

Pro konkrétní analýzu jsem si vybrala tato literární díla, která byla později zpracovaná ve filmu: *Misery* (Stephen King, 1987), *Milenci a vrazi* (Vladimír Páral, 1969), *Heroic Measures* (Jill Ciment, 2009) a *The Orchid Thief* (Susan Orlean, 1998). Tyto díla a jejich adaptace byla vybrána z následujících důvodů:

- Každé literární dílo je jiného žánru
- Vznikla vždy pouze jedna filmová adaptace daného literárního díla
- U jednotlivých adaptací se soustředíme vždy na jiný element či existant, který byl při adaptaci z knihy na film pozměněn.

Téma bakalářské práce jsem si vybrala na základě toho, že se sama tvůrčímu psaní a scenáristice aktivně věnuji a při této aktivitě neustále narážím na problematiku originality. Často ve svých pracích využívám motivy a témata z jiných filmových či literárních děl, aniž bych však tento proces považovala za adaptační. Cílem této bakalářské práce by tedy mělo být nejen teoretické vymezení pojmů jako adaptace či rozdílnost literárních a filmových prostředků, ale též stanovení určité míry, jakou se předloha na filmové adaptaci může podílet, a v kterých případech se již nejedná o adaptaci, ale o zcela nové umělecké dílo.

2 Adaptace jako nutný prostředek k bytí

“Není to nejsilnější, ani nejinteligentnější druh, který přežije, ale ten, který se dokáže nejlépe adaptovat.” – Leon C. Megginson

Schopnost a možnost adaptovat (se) je nedílnou součástí bytí jakéhokoli organismu, žijícího či již umírajícího. Už od prvopočátků planety Země, kdy se dva různé organismy křížily pro nutnost vytvořit dokonalejší a obrany proti vnějším vlivům schopnější druh, bylo adaptování důležitým faktorem pro přežití. Ryby byly obdařeny vnitřními žábami, které jim umožňují dýchat pod vodou, žirafy mají dlouhé krky, aby pro ně bylo snazší utrhnout si svou potravu i z velmi vysokých stromů a keřů, a ptákům narostla taková křídla, aby se díky zákonu akce a reakce mohly bez problémů vznášet ve vzduchu.

Nezůstávejme však jen u zvířecí říše. Květiny, které potřebují světlo se pudově otáčejí za tím daným zdrojem, především za největší hvězdou našeho ekosystému – sluncem. Zajímavé je i téma stresu u rostlin – pokud nemají dostatek živin, mají příliš velké množství vody či jim není umožněno dostatečné teplotní optimum, objevuje se u nich stresový syndrom, s kterým jsou schopné se vypořádat pouze v tom případě, že jim byla poskytnuta možnost adaptovat se na tyto nepříznivé podmínky.

Jak je to tedy s člověkem, tak zvaným nejdokonalejším tvorem ve vesmíru? I on má potřebu adaptovat se. Každý lidský tvor si prochází skrze svůj životní cyklus danými fyzickými a psychickými procesy proměny, kterými se adaptuje vůči prostředí, v němž se nachází. Toto prostředí se pro něj stává důležitým, žije v něm i umírá. U lidského společenství jsou adaptační procesy vidět nejmarkantněji – svůj život nevěnujeme pouze shánění potravy a utváření rodiny, a oproti zvířatům jsme schopni myslet abstraktně. Zvířata žijí v daném momentu, zatímco rasa lidská hledí do minulosti i budoucnosti. Zvířata jsou schopna myslet pouze v okruhu toho co vidí, co cítí, co dokáží vnímat. Člověk dokáže přemýšlet i o věcech, které se ho materiálně netýkají. Potřeba adaptace se u nás prohlubuje s každým krokem, který uděláme vpřed. Měníme se svým vzhledem, chováním, svým morálním i politickým přesvědčením, měníme se pro potřeby slovní domluvy. Adaptace je a navždy bude nedílnou součástí světa lidského, zvířecího i rostlinného.

Zaměříme se nyní na lidskou rasu a její evoluci v přizpůsobování se. Člověk je tvor společenský a aby se mohl společensky angažovat, musí se umět domluvit. Jestli v časové linii zaujímá prvotní místo společnost nebo jazyky, je otázka určitě zajímavá k zamyšlení, ale toto nyní nechme stranou. Jazyk ať už v písemné či mluvené podobě se objevuje na každém kontinentě, v každé zemi, mezi všemi lidmi. Na světě jich existuje nepřehledné množství v tisících podobách, ale hlavní vlastnost mají stejnou – jsou zde, aby bylo možné se domluvit, abychom byli schopni vyjádřit myšlenku a názor. Po staletí se formy jazyka proměňovaly a zdokonalovaly. Tento proces probíhá stále a záhy zjišťujeme, že právě jazyk a jeho možnosti dorozumění se a porozumění si jsou důležitými faktory pro vznik umění. Jazyk najednou překročil právě tu neviditelnou hranici, která oddělovala základní potřeby pro přežití od potřeb prožitků a požitků. Člověk si začal vyprávět příběhy, později je zapisoval na nejrůznější materiály díky možnostem psacím, až nakonec s příchodem knihtisku mohl tyto příběhy tisknout ve větších nákladech a expandovat je tak do celého světa. Vyprávění se stalo silným faktorem nově vznikajícího uměleckého zaměření, literatura přišla na světlo světa. Během 19. století se přidala další dvě důležitá umění, která zcela změnila vnímání nejen uměleckého světa – fotografie a film.

3 Historický vývoj filmové adaptace

Fotografie zásadně ovlivnila vývoj filmu. V roce 1822 se objevila první fotografie vyvolaná na kovu, jednalo se o kopii rytiny papeže Pia VII. Plnohodnotná fotografie vznikla již o tři roky později – Nicéphore Niépce pořídil fotografii chlapce, který vede koně do stájí. Niépce pořídil v roce 1826 i druhou nejstarší fotografii, *Pohled z okna v Le Gras*, která byla zároveň prvním přímým pozitivem na světě.

Ve světě fotografie a filmu zaujímá důležité místo anglický fotograf a vynálezce Eadweard Muybridge, který jako první dokázal zaznamenat souvislou živou akci. Stalo se tak v rámci jeho cyklu *Animal Locomotion*, kde využil tzv. techniku vysokorychlostní fotografie. Snímku cválajícího koně v pohybu, jež má v jednom momentě všechny čtyři nohy ve vzduchu, docílil pomocí správného postavení třiceti kamer podél závodní trati, po které se kůň se svým jezdcem pohyboval a v pohybu přetrhával provázky, jež vedly ke spouštěči fotoaparátu. Tyto fotografie byly zaznamenány na skleněné destičky, které byly opravdu tvrdé, neohebné a ve světě filmu velmi nepraktické. Aby jeho fotografie byla v pohybu, používal tzv. zoopraxiskop, který se dá označit za předchůdce dnešního promítacího stroje. Ačkoli byly Muybridgovo „živé fotografie“ pouze několikasekundové, a točily se stále dokonala, pro filmový průmysl byly důležitým milníkem.

Jelikož byly skleněné destičky pro zachycení fotografie a filmu velmi nepraktické, hledal se lepší materiál. Tím byl nakonec celuloid, který vynalezl americký amatérský fotograf Hannibal Goodwin. I tento materiál však skýtal mnohá omezení – celuloid se v přehrávacích zařízeních často přehříval a záznam se tak nadobro zničil. Celuloidové pásy pak proto nejrůzněji zdokonalovali např. George Eastman či William Kennedy Dickson.

V 70. a 80. letech 19. století experimentovali se zachycením filmu na pásku a jeho následné přehrávání např. Max Skladanowsky, jenž pracoval s klikovou kamerou a později si založil byznys s filmovými fotografickými přístroji, či Emile Reynaud,

zakladatel Reynaudova Optického divadla¹, které sloužilo k promítání Reynaudových krátkých filmů.

Právě již dříve zmíněný William Kennedy Dickson byl důležitou postavou v dalším vývoji filmového průmyslu. Společně s významným vynálezce Thomasem Alvou Edisonem se na konci 80. let 19. století pokusil sestrojít zařízení pro zachycení pohybu na film a následné sledování tohoto záznamu.

Ačkoli je často označován za vynálezce filmu Edison, hlavní zásluhu na tomto objevu měl Dickson. Ten v roce 1890 vymyslel motor, jež poháněl kameru, která tak mohla zaznamenávat daný obraz.

U Edisona a Dicksona pracovali též bratři Lumièrové, jež jsou považováni za průkopníky filmu. V roce 1895 promítají snímek *Příjezd vlaku do stanice*. Film trval necelou minutu a podle některých záznamů utíkalo mnoho lidí z promítání, jelikož se báli, že je vlak přejede. Lumièrové pracovali na krátkometrážních snímcích především dokumentárního stylu.

Již v začátcích historie kinematografie můžeme zaznamenat mnoho pokusů o filmové adaptace, především pak knižních a divadelních děl. V roce 1896 vzniká 45 vteřin trvající filmová scéna *Tribly and Little Billee*, která čerpala inspiraci z románu *Tribly* (1895). Další adaptace přicházely velmi záhy. O dva roky později byl natočen krátkometrážní snímek *The Death of Nancy Sykes* čerpající motivy z románu *Oliver Twist* od Charlese Dickense. V následujících letech se dočkaly adaptace takové romány jako *Robinson Crusoe*, *Gulliver's Travels*, *The Hunchback of Notre Dame*, *Alice in Wonderland* a další. Asi nejznámější adaptací z této doby je film francouzského režiséra Georgese Meliese *Cesta na měsíc* (1902), který se nechal inspirovat knihami Julese Verna *From the Earth to the Moon* (1865) a jeho sequelem *Around the Moon* (1870). Některé motivy čerpal také z knihy H. G. Wellse *First Men in the Moon* (1901). Všechny tyto filmy mají společné to, že byly krátkometrážní, většinou se jednalo o pouhé scény, než aby se dílo mohlo označit za film. Výjimkou je poslední jmenovaný film, který měl úctyhodných 13 minut. Ani v jednom z výše uvedených případu se však nedá mluvit o tom, že by se jednalo o plnohodnotné filmové adaptace. Není tomu tak snad pro jejich

¹ Optické divadlo bychom mohli nazvat prvním kinosálem, tedy prostorem určeným přímo pro promítání filmu. Do roku 1895 se zde promítlo přes 4000 představení.

omezující délku, ale že se filmaři spíše než na vyprávění příběhu, zaměřovali na představení technických možností filmování.

Teprve příchodem zvukového filmu a s využitím plné délky filmového materiálu se filmaři uchylovali ke komplexnějšímu použití literárních předloh. Bohužel většinou si vybírali díla, která byla dobře známá, avšak velmi špatně zpracovatelná pro film. Jednalo se především o díla Williama Shakespeara, která silně stavěla na verbálním narativu, kdežto filmový průmysl se zaměřoval především na vizualitu. Takové filmové adaptace jsou považovány za velmi těžkopádné, avšak své specifické místo ve filmové historii zaujímají.

Největší rozmach zaznamenává filmový průmysl v oblasti adaptací v 50. a 60. letech 20. století, kdy až 50 % Hollywoodských filmů vzniklo podle divadelních a literárních předloh. Jednalo se především o divadelní muzikály a beletristická díla. V této době také zaznamenávají filmové adaptace největší úspěch na Cenách Akademie.² V kategorii *Nejlepší film* bylo v tomto období nominováno vždy pět filmů, a cenu získal pouze jeden z nich. Během těchto dvaceti let tvořily filmové adaptace přibližně 70 % procent nominovaných a ve 14 případech z 20 tuto cenu adaptace vyhrála.

Trend filmových adaptací trvá až do současnosti, avšak filmaři se čím dál méně drží dané struktury předlohy, a více se snaží o experimentální tvorbu a aktualizaci literárního příběhu na filmová plátna. Velkou popularitu si též získaly adaptace populární literatury pro děti a mládež, především se pak jedná o nejrůznější knižní série, jako jsou např. *Pán Prstenů*, *Hobit*, *Harry Potter* či *Stmívání*.

² Ceny Akademie, jinak také Osaři, jsou považovány za nejprestižnější filmovou cenu na světě. V kategorii *nejlepší film* jsou však většinou nominované anglicky mluvící filmy, ostatní se řadí především do kategorie *Nejlepší zahraniční film*.

4 Jednotlivé teorie adaptačních studií

Film byl s literaturou spjat již ve svých prvopočátcích, tedy při prvních pokusech o zachycení pohybu na filmovou pásku. Teoretické poznatky na toto odvětví filmového umění pak velmi brzy následovaly. Teoretici a kritici především pátrali po tom, proč filmové adaptace vznikají a jak má filmař postupovat, aby se z jeho díla stala dobrá adaptace. Jeden z prvních kroků v oblasti adaptačních studií udělal George Bluestone, který začal u problematiky rozdílnosti literatury a filmu. Další vědci velmi brzy tento trend následovali a během necelých 50 let se zrodilo nespočet teorií, některé sobě si více podobné, některé zcela odlišné. Ve většině z nich se objevuje prvotní otázka *proč* vůbec filmové adaptace vznikají, a v tomto bodě se většina teoretiků shoduje na několika důvodech:

- Filmař si vybírá knihu, která zaznamenala úspěch u kritiků i publika. Takové knihy zaznamenaly povětšinou i úspěch komerční, a filmař tak sáhne po knižních právech na zfilmování pro vidinu úspěchu i svého i samotného uměleckého díla. S touto volbou však přichází i úskalí – pokud se adaptace nepovede a není veřejností přijata, může se stát, že film zaznamená velkou finanční ztrátu a jeho autor/ři ztratí úctu a renomé.
- Filmař chce adaptací vzdát hold významnému literárnímu dílu nebo oblíbenému autorovi. Stejně jako v předešlém bodě může nastat to, že film není přijat pro svoji nevěrohodnost vůči předloze.
- Filmař je knihou zaujat z pohledu tématu, postav, vzniklých situací či reakcí apod. Z literárního díla si většinou vybere jeden z jeho existentů a okolo něj staví filmové dílo. V tomto případě je jistá odlišnost od předlohy na místě, a filmař s tímto faktem často již k původnímu dílu přistupuje.

Na následujících několika stránkách si představíme ty nejdůležitější adaptační teorie, které ovlivňovaly a až do dnešní doby silně ovlivňují vnímání a recepci filmových adaptací teoretiky, kritiky i běžnými diváky a čtenáři.

4.1 George Bluestone

Jedním z prvních teoretiků, který se začal adaptačními studii zabývat, byl George Bluestone, jenž o problematice adaptace píše ve své nejznámější knize *Novels into Film* (1957). Bluestone si uvědomil zřejmý, avšak často velmi opomíjený fakt – tedy značnou rozdílnost mezi literaturou a filmem.

Zatímco drama a film jsou uměními využívající ke sdělení hlavních idejí vizuální prostředky, literatura je uměním narativním, popisujícím postavy, jejich charakteristické rysy a hlavní konflikty, kterými skrze literární dílo procházejí, dobrovolně či nikoli.³ Při ještě bližších zkoumání zjišťujeme, že v obou uměních se nachází příliš rozdílných faktorů, které jednoduše předznamenávají, že v praxi se film s literaturou nedá sloučit. Liší se v prostředcích zpracování, ve funkci recipienta, v dějových linkách a zvratech, v charakteristikách postav hlavních a vedlejších a v mnoha dalších bodech.

Je tedy možné tyto dvě v základu rozličná umění spojit v jedno jediné, a to ve filmové zpracování knižní předlohy? Bluestone dochází k určitému kompromisu – literární předloha i její filmové zpracování se v jednom jediném bodu střetnou, aby se následně zcela rozešly.⁴ Autor přichází s myšlenkou, že bychom film neměli vnímat jako pouhou adaptaci daného literárního díla, ale jako zcela nové, samostatné dílo.⁵ Navrhuje to z několika důvodů. Oceňované literární dílo je vnímáno užším okruhem recipientů, jeho producentem se stává pouze spisovatel, který působí jako individuum, probíhá zde minimální cenzura⁶; film je oproti tomu podporován masovým publikem, produkuje jej několik důležitých složek filmového průmyslu⁷ a je omezen určitými hodnotami uloženými produkcí.⁸ Bluestone tyto rozdíly nehodnotí záporně, naopak na nich vystavuje přednosti a jedinečnost jednotlivých druhů umění.

³ BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Johns Hopkins Univ. Press, 1957, s. 7.

⁴ Tamtéž, s. 63.

⁵ Tamtéž, s. 63-64.

⁶ Opuštíme-li od faktů, že kniha je ještě před svým vydáním kontrolována korektorem či vydavatelem.

⁷ Režisér, scénárista, herci, produkce, sponzoři apod.

⁸ BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Johns Hopkins Univ. Press, 1957, s. 6.

4.2 Geoffrey Wagner

Geoffrey Wagner ve své knize *The Novel and the Cinema* (1975) rozvíjí první adaptační teorie a přichází s trojím rozdělením adaptace: na transpozici, komentář a analogii.

Transpozice je takový proces, při kterém se kniha přenesne na plátno bez nutnosti výraznější změny.⁹ Tuto metodu nelze ve všech případech uplatnit, předloha může být příliš dlouhá, objevuje se v ní mnoho vedlejších linek a postav, prostředí není možné vždy splnit.

Formu komentáře využívá filmař v momentě, kdy se originál od svého filmového ztvárnění při určitých okolnostech liší. Jedná se o možnost adaptace, u níž si je její autor vědom změn.¹⁰ Tento přístup filmař upřednostňuje v případě, kdy nemůže využít transpozici, ale zároveň chce film uchovat jako co nejvěrnější obraz originálu.

Třetím řešením je analogie, tedy téměř naprosté vzdálení se od literárního textu pro potřebu vytvoření zcela nového uměleckého díla.¹¹ Filmař povětšinou vezme jeden z prvků literárního textu a na něm vystavuje své umělecké dílo. Z velké části je však film novým dílem, které je fantazií filmaře, ne autora předlohy.

4.3 Dudley Andrew

V roce 1984 přichází americký profesor a filmový teoretik Dudley Andrew s knihou *Concepts in Film Theory*, kde v kapitole *Adaptation* rozebírá možnosti filmu při adaptování literárního námětu. Andrew zde zastává myšlenku, že proces adaptace má mnohé společné s teorií interpretace, tedy především v tom smyslu, že „adaptace si přivlastňuje význam z původní textu, literární předlohy“¹² Předlohu z procesu adaptace nelze nikdy zcela vymazat, vždy se ve filmové verzi objevuje některý z elementů v knize využitý. I s tímto faktem Andrew pracuje a přichází z třemi módy adaptace, třemi různými vztahy mezi filmem a literárním textem: „borrowing“, „intersection“ a „fidelity

⁹ HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivé zrada, Filmová adaptace literární děl. Mareš Petr, a Petr Szczepanik. *Tvořivé Zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Národní filmový Archiv, 2005, s. 134.

¹⁰ Tamtéž, s. 134.

¹¹ Tamtéž, s. 134.

¹² ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press, 1984, s. 97.

of transformation“. Ve sborníku filmové teorie *Tvořivé zrady: Současné polského myšlení o filmu a audiovizuální kultuře* najdeme pro tyto výrazy české překlady „výpůjčka“, „křížení“ a „transformace“¹³, a s těmito termíny budeme v našem akademickém textu pracovat.

O „výpůjčce“ mluvíme v případě, kdy si filmař propůjčí jeden či více prvků, které jsou však specifické. Může se jednat o samotný námět, myšlenku nebo formu. Jedná tak často, protože původní text, jenž byl v mnoha případech úspěšný, přivádí částečnou prestiž i do své filmové verze.¹⁴ Přestože se často stává (tedy především v současné kinematografii), že jsou adaptovány i nepříliš kvalitní knihy, svým komerčním úspěchem se dostávají do filmového světa. Tyto knihy však nelze do filmu převést právě pomocí výpůjčky, protože nemají svoji potřebnou trvanlivost. Aby mohl v tomto prvním uvedeném módu být film vytvořen, musela by literární předloha být plodná, trvanlivá.¹⁵ Většina takových děl je uvedena v literárním kanónu pro schopnost býti svým námětem, příběhem, postavami apod. nadčasovým.

V případě „křížení“ mluvíme o takovém druhu adaptace, který je svým způsobem zcela závislý na literární předloze, z které vznikl. Knižní předloha je ponechána v nejvyšší možné míře a přesnosti. Jak Andrew zdůrazňuje, mód křížení se oddaluje od adaptace a přibližuje se k originálu zachyceném filmem.¹⁶ Filmař vytváří dílo, které si neadaptuje jednotlivé prvky knihy, ale převádí celé toto dílo do jiné formy, v tomto případě do formy filmového snímku. Andrew na tomto místě zmiňuje několik filmů, které odmítaly a zároveň se bály být adaptací, ale naopak upřednostnily mód křížení.¹⁷ Jedním z nejvýraznějších filmařů využívající tento mód byl Jean-Marie Straub, který zfilmoval klasicistní drama *Othon* od Pierra Conreilla či *Kroniku Anny Magdaleny Bachové* podle biografické knihy od manželky hudebního skladatele Johanna Sebastiana Bacha. Obě tato díla jsou vnímána jako díla věrná a oddaná originálu, a tak mohou tyto originály dále žít ve své filmové podobě.

Třetím a zároveň posledním je pojem „transformace“. Tento mód je založen na částečné reprodukci nejpodstatnějších rysů textu. Transformace se může dělit na dva

¹³ HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivé zrady, Filmová adaptace literární děl. Mareš Petr, a Petr Szczepanik. *Tvořivé Zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Národní filmový Archiv, 2005, s. 135.

¹⁴ ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press, 1984, s. 98.

¹⁵ Tamtéž, s. 99.

¹⁶ Tamtéž, s. 99.

¹⁷ Tamtéž, s. 100.

druhy a to transformaci „literary“ a transformaci „ducha“. Pokud mluvíme o reprodukci litery, máme na mysli přenos postav, jejich vzájemné vztahy, základní prvky narace či informace geografické, sociologické či kulturní. Reprodukce ducha se zajímá především o přenesení ducha, hodnot, rytmu či obraznosti textu.¹⁸ Ačkoli se mód transformace v kinematografii uplatňuje velmi často, je také nejobtížnějším systémem ze všech tří uvedených. Je tomu tak především z toho důvodu, že film a literatura při své realizaci pracují opačně. Zatímco u filmu nejdříve divák vnímá a až poté získává význam, od vnějších skutečností postupuje k vnitřním motivacím a důsledkům, literatura tak činí obráceně.¹⁹

Dudley Andrew bere proces adaptace jako nedílnou součást kinematografie. Filmařství je obor, ve kterém je náš systém používán. Adaptace se tak stává jednou z forem tohoto diskursu.²⁰ Neměla by být vnímána jako narušitel vizuálního umění, spíše je na místě vnímat adaptační proces jako něco, co ve světě vzniká a žije, abychom ho my diváci mohli vidět, vnímat a rozeznat.

4.4 Brian McFarlane

Brian McFarlane názvem své studie *Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation* z roku 1996 odkazuje na Bluestonovu knihu, ačkoli se jejich teorie poněkud rozcházejí. McFarlane se na rozdíl od svého předchůdce zaměřuje především na narativ v literatuře a ve filmu, a na důležitost věrnosti při zpracování knihy během její filmové adaptace. Narativ je podle McFarlana v obou médiích stejný, ale každé médium s ním pracuje jinak. Autor přivádí na svět myšlenku, že jakmile se film začal vnímat jako typ narativního umění, objevila se i myšlenka na zpracování románů do filmové formy. Děje se tak podle něho s příchodem zvukového filmu²¹. Filmy založené na knižní předloze můžeme najít i v němém filmu, jedná se však spíše o krátkometrážní snímky, kterým více než o předlohu šlo o experimentování s nově objevenými možnostmi filmu. Do popředí se filmové adaptace knižních předloh dostávají záhy, a s pravidelností se objevují a udržují v tomto uměleckém průmyslu až dodnes. McFarlane u snímků zvukové éry naráží

¹⁸ ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press, 1984, s. 100.

¹⁹ Tamtéž, s. 101.

²⁰ Tamtéž, s. 106.

²¹ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. Claredon, 2004, s. 6.

na fakt, že po většinu času jsou filmy svědomitou vizuální transliterací originálu.²² Filmař si literární dílo povětšinou vybírá díky jeho komerčnímu úspěchu na trhu, oblíbě u čtenářů či k účtě k dílu a samotnému jeho autorovi. Tato úcta se projevuje i v samotné adaptaci – ta se často příběhově nemění, a filmař se snaží pouze přivést co nejvěrnější obsahovou a vizuální stránku knihy. U tohoto se McFarlane zaráží – opravdu je důležité být předloze tolik věrný? A může toho film skutečně docílit?

McFarlane zdůrazňuje, že je důležitější uchopit ducha a podstatu díla než k němu přistupovat s naprostou věrností v jeho vyobrazení ve filmu.²³ Stále si musíme opakovat, že literatura a film jsou dvě různá média, které fungují na jiných platformách, a řídí se různými pravidly. Je nemožné zcela přesně převést dílo jednoho uměleckého směru na dílo zcela jiného směru. Filmař by se o to ani snažit neměl. Věrnost vůči literární předloze mu nezajišťuje úspěch mezi diváky a kritiky. Filmař nikdy neuspokojí všechny filmové diváky, kteří jeho snímek zhlédnou. Zde McFarlane využívá citace Christiana Metze, že čtenář „nikdy nenajde svůj film, protože to, co mu film ve skutečnosti ukazuje, je nyní fantazií někoho jiného.“²⁴ Divák tuto fantazii přijmout může (protože se tato fantazie jiného člověka přibližuje k fantazii daného diváka) nebo nemusí. Divák, který však filmovou adaptaci zhlédne, nemusí být vždy i čtenářem dané předlohy – ti jsou ve svém vnímání nejsvobodnější, jelikož nejsou svázáni znalostí knihy – tito recipienti spíše budou snímek vnímat jako zcela nové dílo než jako jakousi „kopii“ knihy.

McFarlane uvádí, že pokud narativ popisujeme jako sled událostí, které zahrnují příběhy postav, jež jsou ovlivňovány a příběh dále ovlivňují, můžeme takový popis přiřadit k literárnímu textu i k textu filmovému.²⁵ I proto někteří namítají, že literatura a film působí na stejné ose, a tak by se s předlohou nemělo při převádění na filmový aparát manipulovat nebo ji nějak porušovat.²⁶ Pouze to znamená, že obě umělecká média mají určité vlastnosti stejné, ale v ostatních se výrazně liší. Co se může z literatury do filmu převést a co již nikoli, popisuje McFarlane pomocí dvou modelů: „transferu“ a „adaptace“, ke kterým náleží „narrative“ a „enunciation“.

²² MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. Claredon, 2004, s. 7.

²³ Tamtéž, s. 9.

²⁴ METZ, Christian. *The Imaginary Signifier*. Indiana University Press: Bloomington, 1977, 12.

²⁵ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. Claredon, 2004, s. 12.

²⁶ Tamtéž, s. 12.

O transferu mluvíme tehdy, pokud některé prvky z jednoho média (literatury) mohou být převedeny do jiného média (filmu), aniž by změnilly svoji funkci a proces. Naopak při adaptaci je důležité najít jiné formy vyjádření, jelikož nejsme schopni z původního média prvky převést do média jiného. Tyto procesy jsou založené na tom, zdali jsou prvky jednotlivých médií spjaty s jedním sémiologickým systémem či nikoli.²⁷

Jak McFarlane později vysvětluje, film má mnoho kódů, které jsou pro tento umělecký žánr specifické, a výrazně se liší od kódů, jež můžeme objevit v literatuře. Mezi tyto kódy patří:

- Jazykové kódy = subjektivní vlastnosti hlasu, například akcent, barva, výška
- Vizuální kódy = nejedná se o pouhé „vidění“ věcí, ale i interpretační pohled na události
- Nelingvistické zvukové kódy = zahrnuje jak hudební, tak i jiné zvukové kódy
- Kulturní kódy = veškeré informace, které máme k dispozici o daných postavách, jak se chovají v dané společnosti, času a prostoru²⁸

McFarlanova teorie se zaměřuje především na narativ našich dvou hlavních uměleckých médií. Z jeho slov lze snadno vyčíst, že nelze porovnávat literaturu a film na stejné úrovni, jelikož v některých bodech se shodují, ale v mnohých se liší. S tím souvisí častý požadavek kritiků a diváků po věrnosti filmu ke své literární předloze. Právě teorie tohoto autora dává prostor k zamyšlení, zdali je možné tuto věrnost naplnit a jestli se jedná o prioritu, s kterou by měl filmař pracovat.

4.5 Linda Hutcheon

Linda Hutcheon vydává v roce 2006 svou nejvýznamnější knihu *Theory of Adaptation*, kde navrhuje několik metod, s jakými můžeme k adaptacím přistupovat. Čtenáři se svým textem nesnaží dát jasnou definici pojmu adaptace, ale spíše dává nahlédnout, jak by na adaptaci měl nahlížet a jak s ní dále pracovat.

²⁷ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. Claredon, 2004, s. 12-13.

²⁸ Tamtéž, s. 29.

Podle autorky mnoho teoretiků tvrdí, že literatura bude vždy nadřazená vůči jakékoli jiné umělecké formě snažící se adaptovat či jiným způsobem si přivlastnit originální text. Hutcheon při tomto tvrzení naráží na otázku, která bude procházet skrze celou knihu a na kterou se bude snažit najít odpověď – „Pokud jsou podle této definice adaptace tak podřadné a odvozené výtvořiny, proč jsou poté v naší kultuře všudypřítomné?“²⁹

Každé médium má své specifické vlastnosti, svou vlastní esenci, nelze tedy říci, jaké médium je vůči jinému médiu nadřazené či podřazené. Film i literatura pracují s různými prostředky vyjadřování, velmi obecně tedy můžeme říci, že literatura pracuje s vyprávěním (myslíme tím, že pracuje s textem, psaným slovem), zatímco film s předváděním.³⁰ Přesto nelze říci, že by literární originál a filmová adaptace neměli nic společného – to už by bylo v naprostém rozporu. Adaptace čerpá z originálního textu určitou jeho část. Může se tak jednat o příběhovou linii, postavy, motivy apod.

Adaptační postup můžeme rozdělit na tři různé, nesouvisející perspektivy. Jsou to transpozice díla, tvořivý a interpretační akt a intertextuální zapojení. Adaptace tedy není pouze výsledný produkt, ale zahrnuje i samotný proces. Produkt se musí dostatečně lišit od původní textu, a zároveň si uchovává základní myšlenku.³¹ Během procesu se poté snaží adaptátor přisvojit si originál, a skrze své kreativní vidění dává adaptaci nový význam a rozměr. Adaptátor je tedy v první řadě interpretem a až poté se stává tvůrcem.³²

Při procesu adaptace dochází nejen k zužitkování originálu, ale často se přetváří jedno médium na jiné. Hutcheon uvádí tři různé modely, na kterých svou teorii staví.

Model „telling“ to „showing“ (vyprávění na předvádění) je exemplářem, kdy se literární text přesouvá k vizuálnímu vyjádření myšlenky, a to pak především v podmínkách nastavených divadlem a filmem. Mezi literaturu můžeme řadit jakýkoli literární text, tedy zastoupení zde má próza, poezie i drama. Ani film a drama v tomto nejsou omezeny, může se jednat o dramatický, komediální, hudební apod. projekt. Tento model se využívá nejčastěji, pokud mluvíme o adaptaci.³³ Především v novém tisíciletí

²⁹ HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Janáčkova Akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 19.

³⁰ Tamtéž, s. 39-40.

³¹ Tamtéž, s. 31.

³² Tamtéž, s. 34.

³³ Tamtéž, s. 54.

se v uměleckém světě setkáváme i s modelem „showing“ to „telling“. Zde se film či divadelní představení převádí na literární text.

Model „showing“ to „showing“ (předvádění na předvádění) je exemplář toho, kdy jedno performační umění převádí příběh na jiné performační umění. Můžeme tedy film převést na divadlo či divadlo na film. Tento druh adaptace prochází skrze celou historii kinematografie.³⁴

Model interaction to telling or showing (interakce na vyprávění nebo předvádění) je nejčastěji vidět ve formě počítačových her, které mají svůj originál v literatuře či filmu. Tento proces může fungovat i opačným způsobem, avšak je méně častý.³⁵

Pokud hovoříme o filmové adaptaci literárních děl, máme tím na mysli první zmíněný model. Jeho proces zahrnuje nejen převedení formy narativního umění na vizuální a performativní, ale celé přepracování textu. Literární text se stává scénářem, který následně pracuje s postavami jednajícímí skrze akce, zvuky a slova. Vizuální stránka filmu může, ale nemusí být zcela založena na knižní předloze. Popis prostředí či detailní charakteristika postav nejsou vždy v knize přítomné, a proto na tomto místě film pracuje se svojí vlastní fantazií. Filmový snímek se liší i tím, že se na něm podílí mnohem více pracovníků, než je tomu u literárního textu. Spisovatel je nahrazen scénáristou, dramaturgem, režisérem či kameramanem. Se zásahy přichází i samotná filmová studia či producenti. Nemalou část na snímku mají i herci, kteří utvářejí jednotlivé postavy i k obrazu svému. Můžeme tedy říci, že zatímco kniha je dílem individuálním, film je médiem kolektivním.

Proč tedy umělci tak často přistupují k adaptaci? Konají tak především ze tří důvodů: pro zisk ekonomický rázu, pro zisk kulturního kapitálu či z osobních pohnutek. U prvních dvou může však adaptátor zaznamenat negativní odezvu. Úspěšná knižní předloha nikdy automaticky neznamená úspěšnou filmovou adaptaci. Film se může stát prodělečným, ztratí recipienta filmového i literárního, a prestiž a váženost v oblasti umění se nedostaví. Tyto dopady jsou odůvodněné: umělec adaptuje dílo někoho jiného a zároveň z něho musí vytvořit autonomní výtvar.³⁶ Možná právě složitost celého procesu a nejednoznačná a nejistá vidina budoucnosti filmového díla filmaře přitahuje a znamená

³⁴ HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Janáčkova Akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 61.

³⁵ Tamtéž, s. 66.

³⁶ Tamtéž, s. 98.

pro něj novou výzvu v jeho uměleckém zaměření. Osobní záměr adaptátora je něco, co též hraje důležitou roli. Jsou to jeho vlastní názory, zájmy, poznatky, s kterými již uchopuje originál a s vidinou svou poté tyto osobní záměry přiřazuje k dané filmové adaptaci. Každý podaný důvod má v médiu své zastoupení, adaptátor pak jen koriguje jejich důležitost.

Poslední otázku, kterou v knize Hutcheon pokládá a s kterou se vrací na úplný začátek svého zkoumání, je, proč jsou adaptace tak přitažlivé? Autorka zde odpovídá velmi zajímavě: „*adaptace zahrnuje vzpomínku i změnu, stálost i variaci.*“³⁷ Divák hledá to, co v knize našel, a zároveň doufá, že nalezne i něco nového v její filmové podobě. Toto hledání není jednorázové, recipient ho podniká pokaždé, když snímek pozoruje. Film neusiluje o zisk nadřazenosti nebo zbavení se podřadnosti. Film usiluje o to, aby byl aktuální i nadčasový.

³⁷ HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Janáčkova Akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 178.

5 Literární a filmové prostředky

„Hliněná socha stojí připravená a čeká na vložení šému – každý scénář je golem.“ – Jean Claude-Carrière

I přes vyložení některých adaptačních teorií, které ve světě doznaly největšího uznání a nejčastějšího užití, si musíme uvědomit, že filmová adaptace dokáže být své literární předloze tak blízká jako i vzdálená. Každý umělec v jakémkoli uměleckém oboru se snaží do svého díla přenést nejen své umělecké, ale též lidské chápání. A proto i přes značnou rozdílnost mezi jeho dílem a dílem autora předlohy může si adaptace zachovat věrnost a oddanost originálu. Jak říká Jean Claude-Carrière, francouzský scénárista, herec a režisér v knize *Vyprávět příběh* (1986): „My jsme s Peterem Brookem a Mariusem Constantem úplně změnili tragédii *Carmen*³⁸, a přitom jsem soukromě přesvědčen, že jsem zůstal věrný Bizetovi.“³⁹ Právě obraz věrnosti stává se velmi rychle největším tématem v problematice adaptování. Film vypráví příběh skrze sérii obrazů, které plynule přechází z jednoho do druhého. Na vyprávění staví i literatura, avšak její způsoby a prostředky se od těch filmových liší.⁴⁰ V následujících několika řádcích si přiblížíme některé literární a filmové prostředky, které mají společný základ, ale přistupují k němu různými způsoby.

5.1 Literární text versus filmový scénář

Již u počátečního zdrojového textu můžeme najít výrazné rozdíly. Literární text je materiálem obsáhlým nejen ve své délce, ale též v objemnosti a zevrubnosti obsahu. Je tomu především ze dvou hlavních důvodů. Spisovatel není tolik svázaný nutností určitého rozsahu jako je tomu u scénáristy⁴¹. Autor knihy má pouze narativní možnosti (tedy nemůže pracovat s implikovanými vizuálními prostředky, tuto vizualitu může pouze explicitně vyjádřit a popsat skrze vyprávění, respektive deskripci), a proto je musí využít v maximální možné míře, myšleno dostatečně rozvinout dějovou linku, z plochého popisu jednotlivých postav utvořit skutečné charaktery, skrze vedlejší dějové linky

³⁸ *Le Tragedie de Carmen* (1983) je filmovou adaptací slavného románu *Carmen* od Georgese Bizeta. Peter Brook stál nad projektem jako režisér a scénárista, na scénáři se dále podíleli Marius Constat a Jean Claude-Carrière.

³⁹ CARIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Filmový ústav, 1995, s. 71.

⁴⁰ MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Melantrich, 1990, s. 11-12.

⁴¹ Výjimky můžeme samozřejmě najít, objevují se pak především v seriálech a minisériích.

přiblížit životy hrdinů a jejich sociální situace apod. Druhým důvodem je, že i přes tuto možnost být detailní v popisu elementů příběhu musí čtenář dané scény, postavy a dějové linky sám domyslet a představit. Filmová adaptace pracuje pouze s tím, co se může do filmu z knihy převést, tedy potřebuje odmítnout všechny introspekce a myšlenky. Poté teprve interpret zjistí, co mu z původního textu zbylo a na tom zakládá své dílo.⁴² Scénář v mnoha případech vzniká podle tzv. three-act struktury, jež příběh rozděluje na tři části – setup, konfrontaci a rozřešení.

První akt⁴³ slouží k představení postav, jejich postavení, myšlení či vzájemných vztahů. Na konci tohoto aktu se dostává k prvnímu většímu konfliktu, jež vyvolává silné reakce všech zúčastněných, a především hlavní postavy příběhu. Druhý akt zobrazuje hlavního hrdinu snažícího se o vyřešení konfliktu podaného v prvním aktu. Tento konflikt našeho hrdinu proměňuje a mění jeho pohled na sebe samotného i ostatní a chápání světa. Při této proměně ho většinou doprovází další postavy, které mají k hlavnímu představiteli blízko. Třetí akt představuje řešení problému a vyvrcholení příběhu. Vyvrcholením se myslí především zodpovězení hlavní otázky, která byla vyvolána v prvním aktu. Hlavní hrdina a ostatní vedlejší postavy si zde prochází jejich finální proměnou, která udává smysl jejich, i celého filmu.

Literární text se neliší od filmového scénáře pouze ve své zevrubnosti nebo v percepčních schopnostech čtenáře, ale také ve své formálnosti. V literatuře se vyskytují určité druhy a žánry, které mají specifickou formu, zahrnující i stránkový rozsah, avšak forma není jejich případě zcela definující. Kniha může, ale též nemusí být dělena do kapitol, podkapitol a oddílů, a co se týče stránkového rozsahu, můžeme v literárním kánonu najít díla sto stránková i tisíce stránková. Oproti tomu je filmový scénář více svázán formálností. Má jednotný font a velikost písma, jednostranný tisk, definovaný standard normostrany. Obsahuje nejen dějovou linku, ale také technické popisy scén či popisy fyzických a psychických charakteristik postav. Největšího rozdílu můžeme vidět v tom, že literární text je jednotným, neustále pokračujícím vyprávěním, které je oddělováno právě uskupením do kapitol či oddílů, jež si specifikuje sám autor. Scénář tyto „kapitoly“ rozděluje do obrazů, které poté mohou být dále členěny do sekvencí a jednání. Text je veden v podobě dialogů a monologů postav, které se právě v daném

⁴² CARIÈERE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Filmový ústav, 1995, s. 72.

⁴³ Častým překladem tohoto výrazu je „jednání“, v našem případě by byl však překlad zavádějící, a proto zůstáváme u originálu.

obrazu vyskytují. Ke každé přímé řeči je přiřazeno jméno postavy, která v ten moment řeč provádí. To může být doplněno i poznámkami v závorkách, které popisují, jak se v tu chvíli postava zachovala, jak fyzicky činila.

5.2 Narativ a textové typy

Seymour Benjamin Chatman, americký filmový a literární kritik, přišel s teorií trojitého rozdělení textových typů – argumentu, deskripce a expozice. Argumenty jsou ty texty, které se pomocí argumentace snaží čtenáře přesvědčit o pravdivosti a platnosti nastolených tvrzení. Deskripce pak představuje tu část textů, kde jsou vyjadřovány a popisovány vlastnosti věcí, ať už živých či neživých, tedy postav či objektů.⁴⁴ Expozice je podle Chatmana velmi komplikovaná pro svou nejednoznačnost. Jedná se o nějaký akt komentování výkladu či vysvětlování. Tento akt se však nedá jednoznačně oddělit od prvků deskripce či argumentace, a proto kritik v pozdějších stupních své studie termín vynechává. Všechny tyto textové typy jsou úzce spjaté a nelze jeden oddělit od druhého. Je však možné říci, že argument je oproti deskripci prominentnější ve své formě. Je tomu především proto, že má stálého, neměnného trvání, a prochází dílem v celistvé formě. Deskripce je spíše záležitostí momentální, tedy měnící se podle druhu obrazu. I vztah narativu s těmito dvěma výrazy je v jiné podobě. Narativ má dva časové rozměry, trvání příběhu a trvání diskurzu, a ty jsou v případě argumentu stejné či velmi podobné. Deskripce však žádnou vnitřní časovou dimenzi nemá, a pro svou formu může vyžadovat více času.⁴⁵

Teorie textu také rozlišuje dvojitou deskripci, expresivní a diskrétní. Jakožto médium verbální, využívá literatura především expresivní deskripci, která zahrnuje explicitní informace popisující scény, obrazy, postavy a jiné dění v příběhu, jež je vyjádřeno verbálními narativními prostředky. Zde se film začíná od literatury oddalovat. Na rozdíl od ní využívá mocně diskrétní deskripci, jelikož samozřejmě upřednostňuje vizuální reprezentaci díla před verbální. S deskripcí přichází také určité rozkoly ve studiích jednotlivých teoretiků a kritiků. Ti jsou toho názoru, že se deskripci ve filmu nedostává adekvátního ekvivalentu. S tímto tvrzením lze však souhlasit jen částečně. Ve filmu je deskripce verbálně velmi chudá, avšak v rovině vizuální, která je pro filmové

⁴⁴ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Univerzita Palackého, 2000, s. 17.

⁴⁵ Tamtéž, s. 37.

médiu přirozenější, je naopak bohatou.⁴⁶ Tímto se dostáváme ke kategorii prostředků, která se v rámci našich dvou médií liší nejvíce – vyjádření a zobrazení vizuality. Literatura musí vyjadřovat vizualitu právě pomocí verbální deskripce. Filmová deskripce poté vzniká tak, že jednoduše části událostí na plátně přímo explicitně zobrazíme.

Pojem argumentace je jak v literatuře, tak také ve filmu obsažen ve verbálním narativu. Ten je i ve filmu v tomto bodě častěji prominentnější než vizualita. Celistvý pohled na argument ve filmu se však zdá býti spíše vizuální – z argumentu vyplyne nějaké východisko, které je nejen verbálně, ale též vizuálně vyjádřeno.

5.3 Role autora a recipienta

Během percepce uměleckého díla často recipient sklouzává k tendenci přiřazovat k dílu jeho autora. Díky tomuto faktu pak dochází k takovému vnímání díla, které je ovlivněno našim neustálým nutkáním zařazovat dílo do určitého kontextu doby či okolností vzniku díla. Tím je myšleno i hodnocení díla založeném spíše než na estetickém vnímání jedince na znalosti autorovy tvorby. Chatman a další filmoví a literární teoretikové však uvádějí, že nesmíme autora do díla vůbec zahrnovat, protože pokřivuje nejen vnímání toho daného umění, ale i celkové hodnocení vyjádření myšlenky. Chatman zachází ještě dál, a uvádí, že autor reálný je z díla zcela vymazán. Děje se tak díky tomu, že je nahrazen implikovaným autorem. Reálný autor dílo vytváří, a jeho role zaniká tehdy, kdy je kniha nebo jiné umělecké médium vydáno a uveřejněno širšímu publiku. V tento moment přebírá roli implikovaný autor, který je „*v každém čtení zdrojem invence díla a stává se též místem záměru díla.*“⁴⁷ Důvodem, proč reálný autor v samotném díle nemá vlastního zastoupení, je, že dílo je vždy hodnoceno subjektivně, avšak tato subjektivita není založena na přímé komunikaci s reálným autorem. Recipient neboli implikovaný čtenář dílo interpretuje na základě toho, co mu implikovaný autor nabízí skrze toto dílo, a ne skrze znalosti o autorovi a jeho díle. Subjektivita se projevuje především v denotaci a konotaci, tedy v tom, co mluvčí (implikovaný autor) říká a co text (pro implikovaného

⁴⁶ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Univerzita Palackého, 2002, s. 45.

⁴⁷ Tamtéž, s. 76.

čtenáře) znamená, tedy co za informace mu to přináší a jaký požitek a prožitek v něm dílo vyvolává.⁴⁸

Role autora i recipienta/čtenáře/diváka je důležitá v obou uměleckých médiích našeho zkoumání, Chatman však jejich role jasně vymezuje a specifikuje jejich druhy: reálný autor a reálný čtenář/divák jsou osobami vně díla, zatímco implikovaný autor a implikovaný čtenář jsou přímou součástí díla.

Jako v jakémkoli druhu umění, i u filmu a literatury je základem pro tvorbu i recepci díla subjektivita činitele této aktivity. Subjektivita je založena na způsobu, jakým autor dílo prezentuje a jak tuto prezentaci recipient přijímá. Zde také nastává rozdíl v prezentaci jednotlivých znaků, tedy rozdíl mezi mimezí („předvádění“) a diegezí („vyprávění“). Mimeze se prezentuje skrze znaky analogické či motivované, diegeze pak skrze arbitrární nebo „symbolické“.⁴⁹ V některých případech můžeme mluvit o tzv. smíšených narativech, kdy se prominentněji prolínají neverbální a verbální složky.⁵⁰

„Zde také dochází k literárnímu a filmovému rámci: zatímco literatura neschopna celistvé vizuální prezentace je neúplná, a tedy částečně může mít několika podob, film má přísně omezené rámování, tedy dochází k úplnému oddělení výběru prostoru příběhu reprezentovaného v pravoúhlém rámci určitého rozměru.“⁵¹ Tímto je nám dokazováno, že literatura je více založena na velikosti fantazie individuálních čtenářů, kteří ve své subjektivitě tvoří rozdílné představy o vzhledu postav, objektů, scén apod. než tomu činí filmový divák. Ten naopak častěji musí domýšlet a snažit se porozumět motivacím postav, jelikož v tomto bodě je zase film méně doslovný, než je tomu u literatury.

⁴⁸ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Univerzita Palackého, 2002, s. 78.

⁴⁹ Tamtéž, s. 113.

⁵⁰ V takovém případě mluvíme o záznamech, které jsou v postsynchronech doplněny nejrůznějšími druhy komentářů apod.

⁵¹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Univerzita Palackého, 2000, s. 152.

5.4 Literární a filmový vypravěč

Role vypravěče se v literatuře a ve filmu liší výraznějším způsobem. V knize máme několik vypravěčských typů: podle formy, narativních rovin, spolehlivosti či podle vztahu vypravěče k příběhu.

Tradičně, a velmi zjednodušeně vypravěče podle gramatické osoby na ich-formu a er-formu. V ich-formě je vypravěč aktivním účastníkem příběhu a vyprávění se uskutečňuje v první osobě. Er-forma se projevuje v díle tím, že vypravěč stojí v roli pouhého pozorovatele, který komentuje a popisuje události v příběhu, ale je k nim nezaujat, tedy bytostně se ho nedotýká.

Narativní rovina vypravěče dělí na extradiegetického a intradiegetického, tedy na vypravěče vševědoucího a vypravěče, který je zároveň postavou příběhu. Rozdíl je především v tom, že extradiegetický vypravěč nemusí být nezaujatým; vidí do všech událostí, do myšlenek všech postav. Intradiegetický vypravěč, která je součástí příběhu, tuto schopnost mít nemůže; dokáže postihnout pouze sebe a věci, které s ním přímo souvisí; do ostatních situací však nedokáže a ani nemůže vidět.

Ve vztahu k příběhu mluvíme opět o dvou různých druzích vypravěče, a to o heterodiegetickém a homodiegetickém. První zmiňovaný není součástí příběhu, je vypravěčem příběhu jiných lidí. Homodiegetický vypravěč naopak součástí příběhu je, a může se zde objevovat v jakkoli velkém měřítku – jako hlavní postava, vedlejší postava či jen jako pouhý svědek události.

Vypravěč nemusí vždy být spolehlivý. V tomto případě mluvíme o vypravěči kompetentní a nekompetentní. Tato kompetence může být způsobena mnoha faktory: tím, jak je vypravěč do konfliktu zasvěcen či jakou úlohu v příběhu má. Zároveň se může jednat i o takové faktory jako jsou věk, společenské a sociální postavení, osobní vztah k postavám apod.

Veškeré tyto vypravěčské typy se v dílech prolínají, a z těchto kombinací vzniká několik vypravěčských postupů. Prvním z nich je autorský vypravěč, který na postavy nahlíží z perspektivy jak vnější, tak také vnitřní. Je to typ vypravěče, jenž vidí veškeré podané informace o postavách, jejich příbězích a ze situací vzniklých konfliktech. Druhým postupem je personální vypravěč. Ten zná vnější i vnitřní pohnutky pouze těch

postav, které se samy ve vyprávění angažují, ostatní postavy vnímá pouze z vnější perspektivy, tedy tak, jak se mu samy jeví. Třetím je poté přímý vypravěč, který dokáže vnímat ostatní postavy pouze z vnější perspektivy a sebe samého naopak pouze z vnitřní; to, co si o něm myslí další hrdinové příběhu, je mu skryto. Posledním typem je tzv. vypravěč jako „oko kamery“. Tento typ vypravěče má zcela odepřenou vnitřní perspektivu a příběh recipientovi přináší pouze na základě zaznamenávání a komentování vnějších projevů postav. Právě „oko kamery“ se nejvíce přibližuje typu filmového vyprávění.⁵²

Chatman ve svých tezích hovoří o tom, že vypravěč je implikovaným tělískem, které bylo vytvořeno implikovaným autorem. Ten zase vznikl z myslí skutečného, reálného autora. Vypravěč může stát nad příběhem a sám se ho účastnit nemusí, nebo může vypravěč být jednou z postav. Chatman pak rozlišuje dvě místa „hlediska“, kdy rozděluje vypravěče a postavu podle *názoru* a *filtru*. Názor „dobře postihuje psychologické, sociologické a ideologické větvení vypravěčových postů, které mohou mít rozsah od neutrálního k přísně vyhraněnému“⁵³, filtr naopak je hlediskem, kdy vypravěč je součástí příběhu, a jako jedna z postav přímo určité situace zakouší.⁵⁴ Toto rozdělení přejímá i film, u kterého je však mnohem složitější oddělit jedno od druhého. Problém nastává v označení percepce a kognice postav. Zatímco v literatuře může vypravěč ukázat nějakou postavu nebo situaci jako omylnou (explicitně nebo implicitně), a filtrace je tedy čtenáři představena mylně, film takto činit nemůže. Literární implikovaný vypravěč, který je zároveň jednou z postav, může důležité informace upravit, pozměnit nebo zcela vynechat a tvaruje tak nejen celý příběh, ale i samotnou percepci čtenáře. Omylnost může nastat záměrně, nebo i nezáměrně, v obou případech má vypravěč šanci celou situaci objasnit, a tím vysvětlit proč se k této nespolehlivosti ve vyprávění uchýlil.⁵⁵ Filmový vypravěč má složitější situaci, protože divák oproti čtenáři celou situaci explicitně vidí. Oproti literatuře má však film tu schopnost mít vypravěče, který není identický s hlasem vypravěče,⁵⁶ a zároveň může být film v některých scénách nepřímým vyprávěním, vizuálně skrze oko kamery.⁵⁷

⁵² *Slovník literárních pojmů*, www.ped.muni.cz/weng/literatura/_items/items_all.html.

⁵³ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Univerzita Palackého, 2000, s. 141.

⁵⁴ Tamtéž, s. 141.

⁵⁵ Tamtéž, s. 147.

⁵⁶ Tamtéž, s. 132.

⁵⁷ Tamtéž, s. 128.

V případě neshody role vypravěče s hlasem vypravěče můžeme například uvést film *Love the Coopers* (2015). Příběh jedné rodiny, která se o Vánocích sejde, aby nejen oslavila svátky, ale také si konečně po letech plných křivd a nevyřčených pravd, je vyprávěn hercem Stevem Martinem. Jeho role hlasu ve filmu ho však nepřirazuje k žádné specifické postavě, a implikovaných vypravěčem se stává několik postav příběhu najednou.

Pokud mluvíme o nepřímém narativu zobrazeném skrze oko kamery, příkladem se může stát snímek *The Birdcage* (1996). Film se odehrává v gay klubu na Palm Beach, kde je vlastníkem Armand Goldman. Ten dlouhá léta žije po boku svého přítele Alberta a společně vychovávají syna Vala, kterého má Goldman ze vztahu s tanečnicí Kathryn. Film zachycuje úsek jejich života, kdy se Val chce oženit, avšak rodina jeho nastávající nevěsty chce poznat jeho rodiče. Celý snímek začíná dlouhou scénou, jenž nám bez náznaku přítomnosti vypravěče přibližuje zmíněný klub, jeho atmosféru, návštěvníky a jednotlivé zaměstnance. To celé je doprovázeno písní *We are family*, která umocňuje divákův názor a náhled na to, jak se film bude prezentovat.

5.5 Vizualita, zvuk a hudba

Literatura, ač v podstatě hlasitá, ve své formě mlčí. Literatura potřebuje čtenáře, aby si ji dokázal vizuálně představit, filmový divák je v tomto případě poněkud pasivnější. Film jako vizuální a zvukové dílo využívá narativní popisy literatury k zobrazení požadovaného. Právě to, co v knize potřebuje spisovatel vyjádřit skrze zdlouhavá a podrobná líčení elementů, snímek vytváří během akcí. I tady často nastává problém, pokud se čtenář znající literární předlohu vydá zhlédnout její filmovou verzi – bývá zklamán tím, že film vyobrazuje postavu či scénu jinak, než měl ve své představě. Tento problém vzniká právě neschopností knihy plně a do detailů, tedy vizuálně zobrazit charakter postavy. Jsem si jistá, že kdybychom nechali deset lidí přečíst jednu stejnou knihu a po přečtení je požádali o to, aby nám postavy přesně popsali, jak je vidí, jejich představy by se v menším či větším měřítku lišily.

Zvuková stránka neznamena pouze samotné zvuky (hlas a jeho prostředky, zvuky okolí, náhodné zvuky, šumy apod.), ale jedná se i o hudební podkres – zatímco ve filmu

jsou tyto prvky neustále přítomné⁵⁸, v knize je nenalezneme.⁵⁹ Hudba se v mnohých snímcích stává další postavou, která silně ovlivňuje příběh, někteří filmaři ji spíše upozadují a považují ji opravdu za pouhý podkres. Hudba se mění i podle žánru filmu – veselejší tóny uslyšíme u komedií a romantických filmů, hrubší, pomalejší skladby jsou častěji přítomné u dramát či psychologických filmů a thrillerů. Hudba navozuje potřebnou atmosféru, která v divákovi vyvolává další emoce. Zvláštním případem by se dal označit Woody Allen, jenž ve svých filmech jen velmi málo používá originální soundtrack, přesto je však hudba v jeho dílech silným elementem – jako velký milovník jazzu využívá skladby, které razí stejnou náladu, jakou je postihnout celý snímek.

5.6 Časoprostor

Literatura a film se od dalších uměleckých odvětví liší v tom, že z velké jsou médii narativními. Malířství či sochařství jsou médii nenarativními,⁶⁰ z čehož vyplývá, že nejsou ohraničeny časovostí.⁶¹ Socha i malba mají určitou strukturu, avšak jsou v ní stálé a nikam se neposouvají. V nich zachycen je jeden obraz, jež v sobě neobsahuje ani minulost, ani budoucnost, oproštěn je od kontextu. Pokud se podíváme na obraz či sochu bez jakéhokoli předchozího vědění o autorovi, době vzniku díla i samotného uměleckého výtvaru, měli bychom být schopni pozorovat jen to, co vidíme. Film ani literatura jakožto narativní umění jsou schopni existovat v určitém čase. A pokud u čtenáře či diváka nedojde ke celistvé percepci díla, tedy k percepci všech obrazů, musí si je sám domyslet.⁶²

K literárnímu dílu přistupujeme jako k něčemu, co se již odehrálo, a jeho autor nám skrze implikovaného autora a vypravěče tento příběh podává jako vzpomínku na minulost. Tímto však netvrdím, že by se dílo drželo chronologického řádu, který by byl oproštěn od veškeré kauzality. V případě čistě chronologicky psaného textu bychom

⁵⁸ V tomto případě mluvíme především o éře zvukového filmu, němý film využíval pouze hudebního podkresu. V moderní historii kinematografie narážíme na různé experimentální snímky, které nemají ani zvukový, ani hudební podkres, jedná se však spíše o výjimky.

⁵⁹ Některé knihy obsahují popisy scén např. z hudebních barů, koncertů, zvukových zkoušek apod., kde někdo hraje na hudební nástroj. I v těchto případech však musí zapůsobit především čtenářova fantazie a schopnost představovat si dané zvuky.

⁶⁰ Existuje i nenarativní literatura a film, naopak můžeme zaznamenat i některé výtvarné žánry zaměřující se na narativní možnosti, např. komiks. V našem případě Chatman spíše myslel na fakt, že literatura a film jsou média více se ve svém projevu soustředující na prvky narativní, než je tomu běžně k vidění právě v malířství či sochařství.

⁶¹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Univerzita Palackého, 2000, s. 15.

⁶² Tamtéž, s. 15.

mluvili o kronikách, análech, důvěrných denících či jiných osobních záznamech.⁶³ Film naopak navozuje dojem, že co se v něm odehrává, odehrává se v přítomnosti, tedy že postavy příběh prožívají právě nyní a my společně s nimi.⁶⁴ Futuristické filmy i ty s retrospektivními prvky částečně evokují přítomnost. Futuristický film tak jedná tím způsobem, že podává divákovi budoucnost jako jejich nynější přítomnost. Retrospektivní obrazy jsou u filmů ve většině případech pouze částí celého příběhu, to znamená, že jsou vyprávěné vypravěčem ze současnosti. Pokud snímek působí celkem retrospektivně, respektive odehrává se minulosti nebo působí na diváka jako obraz minulosti, stále jej divák vnímá v reálném čase.

Chatman přichází s jasným rozdělením času na čas diskursu a čas příběhu. První zmíněný termín musí být chápán tak, že čas diskursu je dobou, po kterou trvá jeho čtení/sledování, tedy jeho recepce a percepce. Naproti tomu čas příběhu znamená dobu trvání událostí narativu, jednoduše řečeno, jaký časový úsek je v médiu zachycen.⁶⁵ Verbální narativ se v těchto dvou časech liší, kdy čas diskursu trvá povětšinou déle než čas příběhu. Tyto dva časy se u filmu často shodují alespoň v některých scénách, avšak v celku se též rozcházejí.

U filmu samozřejmě existuje mnoho výjimek, které jsou často tvořeny např. zpomalenými či zrychlenými záběry. Zpomalené záběry se často používají pro navození dramatičnosti obrazu filmu. Velmi často tuto techniku zachytíme u různých akčních scén, ať už jsou to rvačky, zobrazení vražd či pády živých i neživých objektů. Zrychlené záběry můžeme vidět především v komických, groteskních až parodických scénách. Oba druhy techniky jsou velmi často doprovázeny pouze hudbou, i ta však musí odpovídat atmosféře daného segmentu filmu.

Velmi nevšední ukázkou práce s časem je film *Inception* (2010), v režii Christophera Nolana. Tento mysteriózní sci-fi thriller zachycuje život Doma Cobba, zloděje důvěrných a cenných informací z mysli člověka, který právě ve svém spánku sní. Film nejen ve velkém rozsahu používá zpomalených záběrů, ale také překračuje hranice časoprostoru, díky čemuž čas diskursu neodpovídá času příběhu. Dělá tak ve velmi neobvyklém způsobu a to tak, že v každé úrovni snu se čas odehrává jinak. Vidíme tak

⁶³ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Triáda, 2000, s. 59.

⁶⁴ MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Melantrich, 1990, s. 12.

⁶⁵ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, 2008, s. 64.

na scéně s pádem auta z mostu do řeky – zatímco v reálné části filmu je scéna dlouhá jen několik vteřin, v první úrovni snu se jedná o několik minut, v poslední úrovni je to několik dní. Časy příběhů jednotlivých scén se liší, čas diskurzu však zůstává stejný.

Dimenzí události příběhu je kromě času i prostor. I zde Chatman přichází s rozdělením prostoru příběhu a prostoru diskursu. Výrazněji je vidět změna mezi termíny ve filmové naraci. Prostor příběhu je dělen na dva: na explicitní a implicitní. Explicitní prostorem se stává svět, jež je nám vizuálně ukázán na filmovém plátně; implicitní je pak ten, který divák nevidí, ale postavy jej smysly vnímat dokážou.⁶⁶

Pro svou neschopnost vizuálního představení času a prostoru, musí literatura využívat verbální prostředky jiným způsobem, než tak činí film se svými filmovými prostředky. Pokud je určený časoprostoru pro děj důležitý, literární text jej vyjadřuje explicitně, tedy během rozvoje příběhu pomocí verbálních narativních prostředků určuje čas a popisuje prostor. U filmu je tato situace složitější. Čas ani prostor dění nejsou ve filmu tak často zmíněné pomocí verbálních prostředků, ale především pomocí těch vizuálních. Děje se tak především pomocí dobových kostýmů, mluvy, výrobků, které existovaly jen v daném časovém úseku. Může zde být představena politická a společenská situace skrze různé dobové plakáty nebo zvyky.

⁶⁶ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, 2008, s. 100.

6 Příklady filmových adaptací literárních děl

Po stanovení a výčtu rozdílů prostředků jednotlivých médií tedy přistupme k následujícímu rozboru námi zvolených filmových adaptací literárních předloh. Pro analýzu jsme si vybrali taková díla, která se alespoň v jednom z hlavních existencí obou umění výrazně liší, a hlavní a dějové linie příběhů jsou díky těmto změnám rozdílné.

První dvojicí se stal thriller s prvky horroru *Misery* (1987) z pera Stephen Kinga. Film *Misery nechce zemřít* zfilmovaný o tři roky později je ukázkou takového druhu adaptace, která se velmi pravidelně drží původní dějové linie, přenáší ve svém jazyce prvky potřebné pro vývoj situací a nenásilně je aplikuje na dané médium.

Druhou dvojicí uměleckých děl, která podléhá naší analýze, jsou literární *Milenci a vrazi* (1969) od Vladimíra Párala a stejnojmenné filmové zpracování v režii Viktora Polesného. U tohoto díla se především zaměříme na pozměnění časové linie, která znamená posun významu příběhu a jeho jednotlivých dějových linek.

Třetí dvojicí je pak kniha *Heroic Measures* (2009) od Jill Ciment, která byla v roce 2014 zfilmována Richardem Loncrainem pod názvem *5 Flights Up* (český překlad *Vzpomínky na Manhattan*). Zde se projevuje výrazná změna v těžišti vypravěče, kde se literární vypravěč neshoduje s tím filmových. Zároveň si blíže rozebereme charakteristiky jednotlivých postav, které se ve filmu mění právě s příchodem jiného vypravěče.

Čtvrtou a zároveň poslední dvojicí je pak film *Adaptace* (2002) v režii Spieka Jonze, který je založen na semi-autobiografické knize od americké spisovatelky Susan Orlean. *Adaptace* je satirou a zároveň komentářem na proces vzniku filmové adaptace z knižních předloh. Díky tomu se stává snímek velmi experimentálním a zároveň se nejvýrazněji odklání od originálu.

6.1 *Misery*, autor Stephen King, 1987 / *Misery nechce zemřít*, režie Rob Reiner, 1990

Kniha Stephena Kinga *Misery* z roku 1987 vypráví příběh Paula Sheldona, spisovatele a autora úspěšné série knih o Misery Chastain, jež v důsledku vážné autonehody skončí v péči Annie Wilkes, která ho našla a zachránila mu tak život. Annie se považuje za Sheldonovu fanyнку číslo jedna. Z na první pohled milé a pečující ženy, bývalé zdravotní sestry se však poté, co zjistí, že Paul její oblíbenou postavu Misery ve svém posledním románu zabil, vyklube psychopatická osoba schopná všeho, jen aby Paul neopustil stěny jejího obydlí.

Film v režii Roba Reinerja vznikl tři roky po vydání knižní předlohy. Snímek správně balancuje na hraně thrilleru a hororu a víceméně se drží původní dějové linie. I přesto v něm můžeme vidět mnoho pozměněných nebo dokonce přidaných scén. Děje se tak v důsledku toho, že některé knižní prvky nemohly ve filmu fungovat. Právě zde vidíme rozdíl mezi literárním a filmovým narativem a mezi jejich prostředky. Aby film neztratil nic ze své dynamičnosti musí přistoupit k potřebným změnám. V rámci žánru hororu a thrilleru to platí dvojnásob.

Prvních změn si můžeme všimnout již v úvodu filmu. Zde se Paul setkává se svojí vydavatelkou, se kterou probírá jeho nejnovější vydanou knihu – *Miseryno dítě* – jež je zároveň poslední předpokládanou knihou ze série o Misery Chastain. Paul hovoří o tom, že už nechce mít s touto postavou nic společného, protože mu vzala veškeré ambice stát se seriózním spisovatelem. Proto se rozhodne hlavní hrdinku knihy zabít, a začít tak zcela nový spisovatelský život. Jeho následující kniha má být thrillerem z automobilového prostředí. Tímto románem se chce konečně vymanit z okovů milostné literatury a stát se tedy tím, kým se celou kariéru snažil být. Autorem kvalitních knih s hlubší myšlenkou. V knize jsou všechny tyto zmíněné informace – tedy poslední kniha o Misery a Paulova touha oprostít se od této postavy, od této části života – podané formou vnitřního monologu, skrze Paulovy myšlenky. Vnitřní monolog zde působí jako hlas vypravěčův. Film tento vnitřní hlas nahrazuje dialogem mezi Paulem a jeho vydavatelkou, tedy vizuálně-verbálním narativem.

Právě postava vydavatelky se v knize neobjevuje, ve filmu má naopak výraznější roli, ačkoli rozsahově malou. Její postava rozvíjí celou jednu důležitou dějovou linii. Je

tomu tak proto, že filmoví tvůrci přidali ještě jednu postavu, a tou je šerif. Ten zde nahrazuje v knize vystupující postavu policisty. Policista je v knize popsán jako mladý muž, jenž ve své službě teprve začíná, a proto se snaží plnit veškeré úkoly jemu přidělené. Právě pro jeho perfekcionismus a částečně pro jeho nezkušenost za to zaplatí vlastním životem. Šerif je ve filmu naopak starším mužem, šťastným v dlouholetém manželství, kterého kontaktuje Paulova vydavatelka s tím, že Paul Sheldon zmizel a naposledy se mohl pohybovat v šerifově okresku. Ten tedy začne částečně na vlastní pěst pátrat po ztraceném spisovateli, což se mu stane osudným. Obě postavy tedy ve svém příbězích umírají, avšak jejich úmrtí jsou stylizována rozličně. Zatímco policistu Annie přejede sekačkou, šerifa zastřelí brokovnicí. I rozsah jednotlivých postav se liší – policista se objevuje až v druhé polovině knihy, šerif filmem prochází samotného začátku až do své smrti, která ho potká těsně před koncem.

Dvě nejpodstatnější scény filmu – Paulovo potrestání pro snahu o útěk, a smrt Annie Wilkes – byly ve filmu velmi výrazně pozměněny.

U první jmenované je změněn především způsob trestu, dialogy a monology se ve scéně jen velmi málo liší. Oběma jejím vyobrazením v daných médiích předchází scéna, kdy se Paul několikrát dostává ze svého pokoje, aby zjistil, jestli je útěk možný, někdy tak činí pro zisk léků na bolest. Naposled si prohlíží i místo svého nedobrovolného azylu, a nalézá děsivé informace o Annie Wilkes. Paul se následně, vystrašen nenadálým návratem jeho únoscem z obchodu vrací do svého pokoje a zde pod tíhou naprostého vyčerpání usíná. Následující scéna se však už u obou médií liší. Annie zjišťuje, že se Paul po domě pohyboval bez jejího vědomí, a rozhodne se ho pro tento čin ztrestat. Přiváže ho k posteli, podá mu injekci, která má tlumit bolest a připravuje se k „operaci“ Paulovým dolních končetin. Zatímco v knize Annie Paulovi nohy amputuje sekerou, ve filmu mu kotníky rozdrtí kladivem.

Vrcholná scéna, tedy Annina smrt, Paulovo osvobození a závěr celého příběhu je ještě rozdílnější. Kniha tento poslední úsek propracovává do detailnějšího popisu, dějová linka probíhá ve velmi pomalém tempu. Scéna začíná Paulovým dopsáním knihy, tento „úspěch“ chce oslavit stejně jako u každé jiné své knihy – cigaretou a přípitkem šampaňského. Než však Annie s těmito věcmi dorazí do pokoje, Paul celý svazek polije benzínem, který předtím ukradl, a před očima své zajatkyně knihu zapálí. Annie zcela zešílí a snaží se knihu uhasit, když po ni Paul hodí psací stroj a udeří ji do

hlavy, čímž ji způsobí bezvědomí. V tom okamžiku je Paul schopen upozornit policii na jeho uvěznění. Sám však pod náporu stresu a vážných zranění upadá do stavu částečného bezvědomí. Později se dozvídá, že Annie byla schopna odplazit se do stodoly, kde hledala motorovou pilu, kterou chtěla Paula usmrtit. Než se však stačila do domu vrátit, zemřela na zranění způsobená úderem do hlavy. Velmi krátce po návratu do New Yorku vydává Paul knihu *Myseriin návrat*. Román, který psal během svého uvěznění totiž během osudné noci nespálil, ale pečlivě si ukryl. V následujících měsících se Paul zotavuje nejen z fyzických, ale též psychických zranění, není schopen se však plnohodnotně začlenit nazpět do společnosti a vlastního života. Až po setkání s náhodným kolemjdoucím na ulici v New Yorku nalézá náš hlavní hrdina inspiraci k napsání další knihy, která znamená zcela novou kapitolu v jeho životě. Takto probíhá zakončení dějové linie v knize, film pak některé části zcela vynechává. Stejně jako v knize je scéna započata dokončením románu a následnou jeho oslavou. Po zapálení románu je Paul schopen Annie uhodit psacím strojem, avšak to ji do bezvědomí nepošle a ona je schopna Paula postřelit. Strhne se rvačka doslova o život, a nakonec je Sheldon schopen Annie zabít, co ji opětovně uhodí do hlavy, tentokrát ale kovovým těžítkem ve tvaru prasete. Spisovatel posléze upadá do bezvědomí. Následuje střih a my sedíme s Paulem a jeho vydavatelkou v restauraci. Rozebírají zde jeho nejnovější knihu (ve filmu není podaná informace, že by svazek o návratu Misery nebyl spálen), která u kritiků i fanoušků slaví úspěch. Nutí ho proto do napsání non-fiction knihu o jeho zážitku s Annie Wilkes, avšak to Sheldon odmítá, stále ještě zjevně otřesen událostmi měsíců minulých. Trpí nočními můrami a halucinacemi ve kterých se mu zjevuje Annie přicházející se pomstít. V tu chvíli Paul vidí, jak se k němu jeho můra blíží, aby posléze zjistil, že se jedná pouze o náhodnou servírku. Ta film zakončuje slovy, že je jeho fanyngkou číslo jedna.

Naproti změnám však film některé motivy z knihy na plátno přivádí. Mluvíme tak třeba v případě vtipného momentu s nefunkčním písmenem N na klávesnici psacího stroje, který Annie Paulovi koupí, aby na něm mohl napsat další knihu ze série o Misery Chastain. Ve filmu se přímo o této nefunkčnosti stroje nehovoří, ale v některých scénách můžeme vidět, že na jednotlivých stranách právě vznikající knihy opravdu písmeno N chybí. Takovéto scény nejsou pro rozvoj děje podstatné, působí však dojmem, že filmař si je vědom toho, že jeho dílo vzniklo z díla jiného, a tímto gestem mu může vzdát hold.

Filmová *Misery* je přesným příkladem adaptace, která se drží hlavní dějové linie podle literárního díla, a změny provádí především v oblastech, kdy filmař není schopen svými prostředky převést potřebnou atmosféru či myšlenku do filmového média.

6.2 *Milenci a vrazi*, autor Vladimír Páral, 1969 / *Milenci a vrazi*, režie Viktor Polesný, 2004

Monumentální román Vladimíra Párala z roku 1969 představuje vrchol v jeho kariéře, pomyslné završení tzv. černé pentalogie⁶⁷. *Milenci a vrazi* pojednávají o osudech zaměstnanců ústeckého chemického závodu Kotex, kteří jsou nuceni žít pod jednou střechou v domě č. 2000. Mezi jeho obyvatele se řadí nejen zaměstnanci, ale též samotný ředitel podniku i s jeho rodinou. Kniha je sondou do duší a myslí červených a modrých – tedy členů nižší a vyšší vrstvy společnosti, kdy červení jsou odkázáni na postavení a pokyny výše postavených, a modří jsou zcela nezávislí pro svoji finanční zajištěnost. Skrze román pak první vlna modrých marně odolává náporu červených, kteří je nakonec poráží a nahrazují je v jejich rolích – z červených se stávají modří a ti tak musí opět bojovat proti nově příchozím červeným.

Mezi první vlnu modrých se řadí Evžen, Zita a Roman Gráfovi, tedy ředitel podniku s manželkou a synem, Dáša Zíbrtová, podniková lékařka a Julda Serafin, silně nábožensky orientovaný a velmi obětavý muž. Mezi červené naopak patří Borek Trojan, hlavní hrdina příběhu, který začíná jako chemický inženýr a postupem času se dostává na post ředitele, Madda Serafinová a její bratr Alex, lstiví a po moci toužící sourozenci zcela odlišní od svého bratra Juldy, a Jolana a Bogdan Tušlovi, mladý pár, který je pro zisk nového, prostornějšího bytu schopen všeho. V průběhu děje některé postavy svoji modrou pozici ztrácejí a nahrazují je postavy z červené pozice.

Podle strukturalistické teorie by měl mít každý narativ (náležící do jakéhokoli typu média) dvě neměnné části: příběh, tj. řetězec jednání a dění, a existenty, do kterých zahrnujeme postavy či prvky prostředí.⁶⁸ Literární i filmové *Milenci a vrazi* tyto části plně splňují, avšak každý tak dělá s jinými prostředky. Příběhy se výrazně liší především díky tomu, že jsou pozměněné informace a výklady jednotlivých existencí. Film na rozdíl od své literární předlohy pracuje s trojitou časovou linií. Vizuálně (a částečně i verbálně) je nám naznačen rok, ve kterém se jednotlivá dějová linie odehrává. Informace o dané době je nám ve filmu zprostředkována pomocí verbálního označení roku, a zároveň je doba

⁶⁷ Páralova tvorba se často dělí na černou pentalogii a bílou pentalogii. Zatímco první zmiňovaná série se kriticky vyjadřuje směrem ke komunistické ideologii a odmítá život zmechanizovaný a poručený společenství, bílá pentalogie ve své kvalitě klesá a autor tvorbu orientuje na masové publikum. Tento rozvrat přichází po roce 1968, kdy je Páral vystaven tlaku režimu.

⁶⁸ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, 2008, s. 18.

určena i skrze takové vizuální prostředky jako jsou např. dobové kostýmy, dopravní prostředky, reklamy, nápisy apod. Kniha není v tomto bodě tak specifická – Páral se uchyluje k nejrůznějším ústřížkům z novin, kronik, televizních a rozhlasových zpráv, které informovaly o událostech, které se v určitých letech odehrály (např. let na měsíc, politické kauzy, příchod nových výrobků apod.). Literatura musí tedy využít rozsáhlé verbální deskriptivní prostředky pro to, aby čtenáři přiblížila dobu, ve které se příběh odehrává. Film naopak využívá v převážné většině pouze deskripci založenou na použití vizuálních prostředků – ty jsou však tak silné, že máme jasně oddělené jednotlivé roky, v nichž se situace odehrávají.

Snímek zakládá narativ především na argumentačních prostředcích, které jsou v ději přítomné téměř neustále. Oproti tomu kniha se uchyluje k častým deskriptivním částem, které přerušují linie jednotlivých postav, ve kterých se rozvíjejí významné konflikty. Tyto deskriptivní části charakterizují postavy spíše z pohledu toho, jak se chovají, než jak vypadají. Objevují se zde také pasáže s retrospektivními prvky. Naproti tomu promítací čas se pohybuje neustále vpřed, a film si tak nemůže dovolit jistou rozvleklost, kterou asociujeme s deskripcí v literárním narativu. Prvky deskripce, které jsou ve filmu naznačené, neoddelujeme s takovou jistotou, jak tomu činíme v literatuře. Tyto prvky se naopak u filmu stávají tzv. spoluproduktem zápletky.⁶⁹ Čas v knize jsme tedy schopni zastavit na úkor deskripce (podané verbálními prostředky), film si to nemůže dovolit a ani pro to nemá důvody – vizuální deskripce je součástí příběhu a verbální deskripce pak nemá pro film v tomto případě velkého významu.⁷⁰

Snímek můžeme jasně dělit do tří etap – léto 1966, léto 1985 a léto 1989. V prvním období jsou vztahy vrstev modrých a červených takové, jak jsme je v předchozích odstavcích představili. V následujícím období celá první vlna modrých zaniká a nahrazují je někteří členové červených, jako například Borek Trojan či Bogdan Tušl. V této etapě přicházejí noví červení, kteří jsou velmi podobní těm, jež se objevili již v první etapě – manželský pár čekající dítě a marně toužící po větším bytě, nová paní ředitelová, která dříve odloudila svého současného muže od předchozí paní ředitelové Gráfové, je sama nyní podváděna apod. Závěrečná scéna je jakýmsi pomyslným epilogem snímku, kdy se

⁶⁹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Univerzita Palackého, 2000, s. 49.

⁷⁰ Tamtéž, s. 53.

Roman Gráf a Madda Serafinová, milenci za časů minulých, po letech opět setkávají. Jejich role jsou však diferentní, opačné – on je zde zástupcem červených a ona modrých.

Diferenci způsobenou časovým posunem můžeme vidět u většiny postav. Například Zita Gráfová, která v příběhu prožívá milostné vzplanutí k Borkovi, po jeho odmítnutí v knize páchá sebevraždu oběšením již v 60. letech, ve filmu skončí v ústavu pro dospělé s mentálním postižením, kde se v roce 1985 naposledy setkává s též již stárnoucím a uvnitř tlejícím Borkem. Zita svého dávného milence však již nepoznává a Borek s věděním, že tento Zitin stav způsobil i on, odchází domů. Oba dva posléze umírají, ona sama a on v objetí své nové milenky. I Zitin manžel zaznamenal jiný osud v knize a ve filmu. Filmový Evžen umírá v roce 1966 na infarkt poté, co jemu a jeho ženě někdo pošle balíček, z něhož vylétne hejno vrabců, obarvených v sazích. Knižní ředitel umírá sám, v pražském bytě, kam se přestěhoval po smrti manželky.

Borkův příběh se výrazněji neliší, i časové události filmu velmi dobře kopírují ty knižní. Podobně je na tom i postava Juldy Serafina. Obě vyobrazení končí během 60. let, a to jeho vraždou spáchanou Romanem Gráfem. Ten tak učinil poté, co se dozvěděl, že Julda zakázal své sestře Maddě se s ním scházet. Roman zaslepen láskou k šílené Maddě si však neuvědomuje, že ho jeho milenka ve skutečnosti nemiluje.

Právě přidání třetí časové linie dovolilo filmařům výrazně pozměnit jednotlivé existenty i samotný příběh. Autorům filmu se v tomto bodě podařilo oddělit od literární předlohy; přinesli na světlo světa postavy a prostředí, které jsou tak typické pro Páralovu tvorbu⁷¹, ostatní prvky však pozměnili pro svou vlastní uměleckou potřebu i pro aktualizaci příběhu. Zatímco kniha se odehrává od roku 1960 do roku 1980, film tuto stanovenou hranici překračuje a končí až v roce 1989, v době velkých změn společenských, sociálních, politických i lidských. Rok 1989 je rokem nových možností – tím jsou myšleny nejen možnosti v cestování, podnikání, seberealizaci, ale též v možnosti přenesení mládí do popředí a stáří do pozadí. 1989 symbolizuje novou dobu a postavy staré musí jednoduše uhynout pro to, aby se objevily nové – těmi se stávají Madda a Roman, osoby nám z příběhu dobře známé, které však pro své potřeby a tužby ztratily své dřívější „barvy“ a staly se z nich noví, jiní lidé.

⁷¹ Vladimír Páral pracoval mezi lety 1957-1967 v jednom z chemických závodů v Ústí nad Labem. Toto město pak získalo v jeho románech, jakými jsou právě *Milenci a vrazi* či *Mladý muž a bílá velryba*, mnohokrát hlavní roli. Také prostředí chemických závodů a postavy nešťastných inženýrů jsou motivy v jeho dílech často viděné.

6.3 *Heroic Measures*, autor Jill Ciment, 2009 / *Vzpomínky na Manhattan*, režie Richard Loncraine, 2014

Kniha *Heroic Measures* (2009), vydaná americkou autorkou Jill Ciment, sleduje příběh Ruth a Alexe Cohenových, postaršího židovského páru, kteří se po 40 letech strávených v Brooklynu rozhodnou prodat svůj byt v pátém poschodí a přestěhovat se někam, kde bude pro ně snazší v klidu dožít. Společnými silami se tedy zapojují do tzv. open house prohlídek, skrze které si hledají nový domov. Do toho všeho však musí řešit prodej vlastního bytu, zdravotní problémy jejich 10leté jezevčice Dorothy, a mladého Uzbekistánce Abdula Pamira, který ohrožuje bezpečnost Newyorčanů svým možným teroristickým útokem z kamionu na Brooklynském mostě.

Pokud srovnáme hlediska obou médií, vidíme v nich značné změny – důležitost jednotlivých dějových linií se pro jednotlivá umělecká díla mění. Ústřední dvojice, bombový útok, a prodej a koupě bytu – to zůstává stejné. Avšak ostatní faktory a prostředky, díky kterým se oba příběhy vyvíjí, jsou zcela odlišné. Děje se tomu tak především z toho důvodu, že knižní vypravěč zabírá všechny tři hlavní postavy příběhu (Ruth, Alexe i jezevčici Dorothy), ve filmu se funkce vypravěče plně přesouvá na Alexe. Nejen díky této změně je tak divákovi představen jinak stavěný příběh, a nakonec i zcela odlišné finální vyústění.

Literární text je založen na vyprávění příběhu z pohledu všech tří hlavních postav. Všechny tyto postavy si procházejí často skrze vnitřní monology určitými fázemi příběhu, který je nám jimi nabídnut. Přesto můžeme považovat jejich vypravěčské postupy za personální až přímé, tedy povětšinou jsou schopni vnímat své vlastní vnitřní pohnutky a vnější pohnutky ostatních; svázanost našich postav je však natolik úzká, že můžeme v některých případech nahlédnout jak do vnějších, tak také do vnitřních pohnutek ostatních hlavních postav, které zrovna v tom daném úseku literárního textu působí pouze jako postavy. Splynutí těchto dvou vypravěčských postupů se projevu ve všech třech vypravěčských rovinách – Alex a Ruth spolu žijí již přes čtyřicet let, a proto jsou navzájem již zvyklí na návyky, pocity, pohnutky toho druhého. V případě Dorothy můžeme mluvit o tom, že zase ona znala celý její život je, a skrze psí oči se jeví vše mnohem jednodušeji a přímočařeji.

Vypravěčem ve filmu se stává Alex. Je nejen jednou z hlavních postav, ale zároveň zde plní úlohu vypravěče i hlasu vypravěče. Jak jsme již dříve zmínili, ne vždy se hlas vypravěče s postavou vypravěče příběhu musí shodovat, v případě tohoto filmu však oba typy vypravěče splývají v jednoho. Alex často vypráví příběh skrze vnitřní monology, které jsou velmi jasného deskriptivního rázu – deskripce je tedy v tomto případě formována jak diskrétně, tak také expresivně. Tento typ není u filmu tak častý. Může se stát, že postava si během děje sama pro sebe mluví, avšak tyto vnitřní myšlenky dějovou linku nikterak dále neposouvají. Chatman o problematice vnitřních monologů mluví takto: „*Když vypravěč popisuje, může zastavit čas příběhu (i když není třeba). Ale když popisuje postava, buď v dialogu nebo v soukromí své mysli, čas příběhu nutně pokračuje, pokud samotná deskriptivní aktivita konstituuje signifikantní události zápletky.*“⁷² V našem případě je Alex vypravěčem i postavou, zároveň jeho vnitřní monology rozvíjejí děj. K tomu jsou jeho myšlenky doplněné retrospektivními záběry, které děj zpomalují, ale zároveň jsme díky těmto scénám více vystaveni charakteristickým rysům jednotlivých postav. Kniha je v tomto případě více přímočará a její deskriptivní části příběh spíše rychleji rozvíjejí, než aby ho pozastavovaly.

Filmaři se k retrospekci přiklonili i z toho důvodu, že charakteristiky filmových postav se výrazně liší od těch literárních. V literární předloze o manželském páru zjišťujeme několik zásadních informací – oba jsou židovského původu, nikdy neměli děti (z jakého důvodu se však v knize nedovídáme), on je malíř a ona třicet let učila anglický jazyk a literaturu na veřejné škole, nyní je na penzi. Pro svoji protivládní činnost během studené války si na ně FBI zřídila složku – pár byl několik dní vězněn, protože se účastnil nepovolené demonstrace a Ruth na škole učila zakázané ruské autory.

„*From his post on the sidewalk, Mr. Rahim watches their slow progress as they thread between the snarled bumpers, the old Jew in his black overcoat and red baseball cap, and his old owl-eyed wife in tears, and their sick little dog.*“⁷³ V této části knihy nalezneme informace o Alexově původu. V díle je ještě několikrát zmíněn jeho otec, který vedl obchod. Spojení Židů s obchodem bylo v minulosti velmi časté.

⁷² CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Univerzita Palackého, 2000, s. 50.

⁷³ CIMENT, Jill. *Heroic Measures*. Pantheon House, New York, 2009, s. 10.

„Cohen, Alex (b. 1928), New York City. Honorable Discharge from the army, 1946. Coohen née Kushner, Ruth (b. 1930). Graduated City College, 1952. Subjects married on April 22, 1953.“⁷⁴A zde dostáváme informaci o původu Ruth. U ní není v knize jednoznačně řečeno, že by byla Židovka, ale skrze tento krátký odstavec, který je zahrnut ve složkách FBI, vidíme, že se Ruth za svobodna jmenovala Kushner, což je původně židovské jméno.

Literární dílo je především postavené na těžkém zkoušení hlavního páru skrze Dorothino onemocnění. Jako bezdětný pár pro ně Dorothy představuje něco jako jejich dítě. Z níže uvedeného textu se dovídáme, jak se tento vztah během let proměňoval a jakou roli Dorothy hrála v Alexově a Ruthině životě.

„She and Alex have been responsible for this life [for Dorothy's life] since it was eight weeks old. Alex brought Dorothy home the day Ruth retired after three decades as a public school English teacher. Those first few nights tending to Dorothy's mystifying needs and constant demands had reminded Ruth of a Victorian novel in which the husband acquired an orphan for his graying childless wife to raise. Over the years, though, the dynamics of their threesome change. For a time, Ruth and Alex were like two exasperated parents dealing with rebellious toddler. Then, when puppyhood was behind them and Dorothy's neediness for Turh turned to infatuation, she and Dorothy were like best girlfriends with a staid father chaperoning. Later, when Dorothy entered middle age and become gray and dignified, but inflexible and slightly hypochondriacal, Alex used to joke that he and Ruth were like illicit lovers with a maiden aunt sleeping in bed beside them. Of late, when Ruth woke in the night and saw the familiar forms sharing her bed – one white-bearded and supine, the other tiny, white-faced, and supine – their sleeping arrangements (Alex in the middle, she and Dorothy on either side) had begun to remind her of two old wives and a tired old polygamist.“⁷⁵

Dorothy je v knize mnohem prominentnější postavou, než je tomu ve filmu, Ciment dokonce přišla s velmi neobvyklou technikou vyprávění, a nechala některé pasáže vyprávět pohledem jezevčice. Ve filmu je Dorothy poněkud upozaděna na úkor prodeje a koupě bytu, která se ve snímku jeví jako ta zatěžkávací zkouška, skrze kterou manželský

⁷⁴ CIMENT, Jill. *Heroic Measures*. Pantheon House, New York, 2009, s. 48.

⁷⁵ Tamtéž, s. 11.

pár prochází. Tuto změnu implikuje i změna názvu – zatímco kniha *Heroic Measures*⁷⁶ dává najevo, že Ruth a Alex udělají vše proto, aby Dorothy zachránili, filmový název *5 Flights Up*⁷⁷, odkazující na páté poschodí, na kterém pár žije, implikuje fakt, že ústřední dějovou linkou se stává prodej bytu.

V rámci filmu zůstalo postávám z charakteristik podané literárním dílem pouze informace o jejich zaměstnání. Ostatní vlastnosti jim vložené jsou pak zcela rozličné od těch knižních. Ve filmu je jim příjmení změněno z Cohen na Craver a s tím mizí i informace, že jsou Židé. Alex je naopak černoch. Pár je i ve snímku bezdětný, je tomu z důvodu, že Ruth nemohla otěhotnět. Pár se tak především v mládí musel potýkat s mnohými konflikty a nesouhlasy lidí.

*„Look at us. We've always done what we wanted to, haven't we? Right? We got married when it was still illegal in 30 states. And people kept staring at us in the other 20.“*⁷⁸

V 60. letech, během nichž se Alex s Ruth brali, segregace Afroameričanů do americké společnosti stále ještě vážla. V té době navíc otázka manželství zahrnovala nejen vztah muže a ženy stejných či podobných poměrů, ale také obraz muže živícího rodinu, a ženy, která se stará o děti a domácnost. Alex se však celý život živil jako malíř, a pár děti neměl – jejich vztah byl tedy trnem oku většině společnosti, a i proto svůj život stavěli především jen sami na sobě.

S tímto souvisí i vyústění celého příběhu. V knize je zřejmé, že Ruth je ta, která ze začátku váhá s prodejem. Pokládá si otázku, proč vůbec mají prodat stávající byt a koupit jiný. *„What were they doing selling their home of forty-five years? She didn't want to leave the city. They never cared about money before. Where would they go? She and Alex, never mind Dorothy, would be lost anywhere but New York.“*⁷⁹ Právě tím, že je otázka položena hned v první kapitole díla, může tento motiv procházet celým příběhem. Pár se na otázku snaží nalézt odpověď po celou tu dobu. Těch důvodů je několik – oběma

⁷⁶ Výraz *Heroic measures* se v medicíně užívá k vyjádření určitého způsobu léčby nebo ošetření, které pro pacienta představuje velké riziko vážného poškození na zdraví, ale bez tohoto vyzkoušení by pacienta čekala jistá smrt.

⁷⁷ Český distribuční název *Vzpomínky na Manhattan* je zcela zavádějící. Pár nikdy na Manhattanu nežil, téměř celý čas strávil v Brooklynu. Distributoři tento název nejspíše zvolili pro podobnost s filmy, které natočila Diane Keaton s Woody Allenem. V roce 1978 vznikl snímek *Manhattan*, v roce 1993 pak spolu natočili film *Tajemná vražda na Manhattanu*.

⁷⁸ *Vzpomínky na Manhattan* [5 Flights Up]. Režie Richard LONCRAINE, Focus Features, USA, 2014, (00:48:40-00:48:52).

⁷⁹ CIMENT, Jill. *Heroic Measures*. Pantheon House, New York, 2009, s. 3.

již vypovídá zdraví, a bydlení v pátém patře bez výtahu se pro ně zdá již nevyhovující. Dorothy také již není tak silná jako bývala, Alex nemá dostatečný prostor pro své obrazy.

Na rozdíl od toho film přichází s touto myšlenkou až v samotném závěru a jejím autorem je Alex, ne Ruth.

„*Why are we moving? What are we chasing? Haven't we built a good life?*“⁸⁰.

Zjišťujeme, že celý ten hon za něčím novým a lepším byl způsoben Ruthinou touhou pomoci svému manželovi. Zároveň si pár přiznává, že společnost spěchá a oni ji nestačí, proto se i oni snažili posunout někam dále, někam, kde však nejsou schopni žít. Pro toto rozdílné položení otázky a pro zisk rozdílných odpovědí dostáváme i zcela jiný závěr. Kniha končí prodejem jejich starého bytu a koupí nového, tentokrát na straně Manhattanu. Ve filmu pár byt nakonec nekoupí, a zůstávají v bytě starém, tedy tam, kde jsou doma, a kde se cítí skutečně svobodnými. Jejich rozhodnutí je ovlivněno i tím, že ve filmu ve scéně, kdy se už schyluje k podepsání smlouvy, vidí všichni přítomní (Ruth a Alex, jejich neteř a zároveň realitní makléřka, mladý pár, který byt prodává a jejich makléřka) jak se Pamir vzdává. Mladý pár, jenž prodává byt, celou tuto situaci komentuje velmi silně a agresivně, vyslovují se pro spravedlivé potrestání teroristy (ačkoli Pamir zmiňovanou bombu u sebe vůbec neměl a ani se nikde výbušnina nenašla), což velmi pobuřuje Alexe, který pro svou etniku cítí od prodávajícího páru nenávist a náznaky rasismu. Ten odmítá smlouvu na nový byt podepsat a odchází.

Právě s touto velmi výraznou změnou v charakteristikách postav a roli vypravěče se film ubírá jiným směrem. V knize jsou hybateli příběhu všichni tři zmínění hrdinové, tedy Alex, Ruth i jezevčice Dorothy a hlavní rozhodnutí ve většině případech spočívá na Ruth. Ve filmu je tímto tělískem především Alex. Kniha spíše na čtenáře působí jako něco, co bylo vymyšleno implikovaným autorem a ten skrze různé typy implikovaného vypravěče nechá čtenáře nahlédnout do příběhu Alexe, Ruth a Dorothy. Ve filmu všechny okolnosti působí tak, že Alex je implikovaným autorem, implikovaným vypravěčem i hlavní postavou příběhu. Filmové prostředky se natolik liší, že z literárního díla zůstávají

⁸⁰ Vzpomínky na Manhattan [5 Flights Up]. Režie Richard LONCRAINE, Focus Features, USA, 2014, (01:20:47-01:20:52).

především hlavní postavy, které však jednají jinak, než tomu bylo v originálním textu. Příběh je vyvinut jiným směrem, a jednotlivá rozřešení jsou naprosto rozlišná.

6.4 *Adaptace*, režie Spike Jonze, 2002 / na motivy knihy Susan Orlean *The Orchid Thief*

The Orchid Thief je non-fiktivní kniha americké žurnalistky Susan Orlean vydaná v roce 1998. Kniha vznikla v návaznosti na článek v časopisu *The New Yorker* z roku 1994, ve kterém Orlean vedla investigativní reportáž o případu Johna Laroche, amerického zahradníka, jenž byl téhož roku zatčen za pytláctví ducha orchideje v přírodní rezervaci Fakahatche Strand State Preserve.⁸¹ Susan v knize sleduje nejen toto stání a následný výrok poroty, ale především zvláštní osobnost Johna Laroche. Její kniha je sondou do témat vzácnosti (a) lásky, a činí tak skrze pátrání po tomto vzácném druhu orchideje.⁸²

Film Spikea Jonze *Adaptace* vznikl podle scénáře bratrů Charlieho a Donalda Kaufmanových. Snímek pojednává o snaze a neschopnosti Charlieho Kaufmana zadaptovat knihu Susan Orlean na filmové plátno. Tato neschopnost reflektuje jeho osobní trable s nalezením a uchováním si právě životní lásky. Film je velmi experimentálním dílem, kdy skutečný Charlie Kaufman vpisuje sám sebe do snímku, pokrývá tím skutečný příběh Susan Orlean a Johna Laroche, a na jejich reálném obraze vytváří obraz fikční. Zároveň se skrze celé vyprávění prolíná motiv samotné adaptace, a to nejen v rámci adaptování knihy do filmu, ale jako proces proměny jedince za účelem lepšího bytí a schopnosti přežítí.

Charlie Kaufman je považován za jednoho z nejoriginálnějších scénáristů současného Hollywoodu, tuto „nálepku“ získal především za svou schopnost vnést pojem absurdity do jakékoli situace v jeho příběhu vzniklé. Mnoho jeho scénářů je postavených na metaforických obratech, a mají tendenci existovat v paralelních světech, ve kterých se zdá, že pravidla světa reálného ani fiktivního nejsou schopny být uplatněny. Kaufman především v začátcích své filmové kariéry spolupracoval s režisérem Spikem Jonzem a jejich vrcholnou tvůrčí érou bylo mezidobí 1999 až 2002, kdy vznikly filmy *V kůži Johna Malkoviche* a *Adaptace*.

⁸¹ Duch orchideje, v angličtině Ghost Orchid, v latině *Dendrophylax lindenii* je druh orchideje, který byl dlouhá léta považován za zaniklou. Rostlina potřebuje ke svému životu zvláštní houbu, kterou lze najít především na Kubě a různých částech Floridy.

⁸² HOUSEL, Rebecca. *From Camera Lens to Critical Lens: a Collection of Best Essays on Film Adaptation*. Cambridge Scholars Press, 2006, s. 109.

Právě tyto dva filmy jsou příkladem využití reálné předlohy světa a jeho postav ve prospěch vytvoření zcela odlišný, paralelní svět. V *Adaptaci* se střetávají světy reálné a fikční a rozdílnosti skutečnosti a implikaci. Toto bruslení po hraně je vidno již v samotném procesu vzniku scénáře. Na něm se podle oficiálních zdrojů podíleli Charlie a Donald Kaufmanovi. Jenže Charlie je jedináček a Donald je pouze smyšlenou postavou, která byla vytvořena pro účely filmu. Již s tímto začíná největší téma a zároveň dilema této filmové adaptace – oddělení reálného autora od implikovaného a problematika omylné filtrace.

V průběhu filmu vidíme celý proces vytváření filmového scénáře podle knižní předlohy. Charlieho základní linie vychází nebo by měla vycházet z hlavního zdroje – tedy originálního literárního textu. Zároveň však do psaní a samotného příběhu přidává své vlastní kreace. Jeho neschopnost řádně zadaptovat knihu, částečně pro absenci jakéhokoli výraznějšího příběhu, částečně pro Charlieho nefungující vztah s Amelií a jeho následné vzplanutí vášně vůči Susan, ho přinutí k vložení sebe samého do příběhu – adaptace se stává zcela novým, samostatně stojícím dílem.

Proces tvoření této adaptace je zrcadlením skutečného adaptování knižní předlohy do filmu. Snímek po celou dobu svého vývoje sleduje postavu Charlieho Kaufmana snažícího se o stvoření plnohodnotné adaptace knihy Susan Orlean. Vznik scénáře k filmu a vznik scénáře ke knize můžeme chápat jako jakýsi hermeneutický kruh, neustále se dokola opakující proces, který však vždy nalézá obohacení skrze novou reakci a recepci implikovaného diváka. Skutečný Charlie Kaufman a fiktivní Charlie Kaufman pak představují reálného a implikovaného autora – přesto však i fiktivní Kaufman přebírá ve filmu pomyslnou pozici skutečného autora vůči právě vznikající adaptaci, ve které se poté stává implikovaným autorem.

*„Pro filmy stejně jako pro romány, by bylo dobré rozlišovat mezi **prezentérem** příběhu, vypravěčem, a **inventorem** obou, příběhu i diskurzu (včetně vypravěče).“⁸³*

V tomto bodě se kniha od filmu liší. *The Orchid Thief*, jakožto semi-autobiografická kniha, postrádá implikovaného autora a pracuje pouze s reálným autorem, kterým je samotná Susan Orlean. Ta je zároveň vypravěčem i postavou

⁸³ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Univerzita Palackého, 2000, s. 131.

vyprávění. K ní se přidává John Laroche, jež je postavou vyobrazenou skrze vypravěčské prostředky, fungující částečně jako personální (v případě Susan) a jako přímý (v případě Johna Laroche). Ve filmu se spisovatelka zařazuje mezi skupiny postav, které nemají přímé vypravěčské pohnutky, ale jsou vyobrazeny skrze pohnutky jiných, skrze vypravěče Charlieho.

Nejen díky tomuto přenesení rolí autora a vypravěče se snímek výrazně odklání od literární předlohy. Zatímco kniha se zaměřuje na život Johna Laroche, který je sledován skrze pohled Susan Orlean, filmová adaptace činí hlavním iniciátorem příběhu a jeho průběhu Charlieho. Ten bere linii knižního příběhu a aplikuje ho na sebe samého, na svou situaci outsidera společnosti, se kterým sama společnost ani nepočítá. Středobodem jednání se stává v každém samostatném médiu jiná postava, která v něm pak také působí jako hlavní vypravěč.⁸⁴ Kniha je také schopna využívat deskriptivních „vizuálních“ prostředků, tedy dokáže čtenáři představit abstraktní obraz dané situace a její hlavní myšlenky. Naopak film se zaměřuje na verbální deskripci mnohem více, než je divák u vizuálního média zvyklý.

Zásadním je u tohoto druhu filmu jeho využití omylné filtrace. Tu Chatman vysvětluje takto: „*Ačkoli vypravěč může ukázat postavu jako omylnou, buď explicitně nebo implicitně, sám může být nespolehlivý pouze implicitně, jelikož vypravěč je jediným zdrojem příběhu. Implikovaný čtenář může pouze dovozovat skutečný záměr nespolehlivě vyprávěného příběhu. V omylné filtraci, na druhé straně, vždy existuje možnost vysvětlení. Spolehlivý vypravěč má volnost vysvětlovat a komentovat, co postavy nepochopily, ačkoli v mnoha případech je to nechá zjevit samotné.*“⁸⁵

Je nasnadě určit, zdali je *Adaptace* dílem omylné filtrace nebo jen ukázkou alternativního světa vycházejícího ze skutečných reálií. Většina postav filmu je založena na reálných předlohách. Susan Orlean pracovala a stále ještě pracuje pro časopis *New Yorker*, kde pravidelně publikuje. John Laroche provozuje na Floridě zahradnictví, a byl stíhán za pytláctví vzácných květín. Susan Orlean je skutečně vdaná, a John Laroche během autonehody v roce 1990 zemřela jeho matka a jeho tehdejší manželka skončila v těžkém kómatu. Laroche nějakou dobu provozoval erotické stránky. Avšak pravdou

⁸⁴ V knize je to samotná autorka Susan Orlean, ve filmu tuto roli přebírá především (fikční) Charlie Kaufman.

⁸⁵ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Univerzita Palackého, 2000, s. 148.

není, že by tito dva měli někdy milostný poměr, nebo že by John Laroche v roce 1999 zemřel. Ve snímku vidíme, jak se hlavní dějová linka přesouvá z pracovního vztahu Susan a Laroche (skutečnost) na Charliovu romanci s Amelií Kavan (fikce), a opět se vrací k Susan a Larochevi, tentokrát k jejich milostnému vztahu (fikce).

Zatímco na začátku filmu se postavy Laroche a Orlean víceméně podobají skutečným předobrazům, v průběhu snímku se jejich charakteristiky začínou výrazně lišit. Děje se tak především pro výrazný odklon příběhu od literární předlohy. Tento obrat nastává přibližně v 63. minutě filmu. Do této chvíle film postavu Susan Orlean stavěl převážně na jejím literárním příběhu, avšak zobrazoval i něco, co bylo (nebo mohlo být) fiktivní – její smutek a nešťastnost z nenaplněného života. V této scéně se Susan společně s Larochem prodírá bažinami, aby našli ducha orchideje. Právě v tu chvíli pronáší řeč, která je shodná s úplným koncem její knihy.

„Life seemed to be filled with things that were just like the ghost orchid. Wonderful to imagine and easy to fall in love with, but a little fantastic, and fleeting and out of reach.“⁸⁶

Následuje střih, a my se vracíme do současnosti, tedy tři roky po Susanině výpravě do bažin. Ve scéně vidíme Charlese Kaufmana, jak letí do New Yorku, aby se zde poprvé setkal se Susan. Čte si její knihu a opakuje posledních několik pár slov.

„--but a little fantastic, and fleeting, and out of reach.“⁸⁷

S těmito slovy se kamera zaměří na poslední stránku v knize, kde můžeme přímo výňatek vidět. Pokud se však podíváme na poslední stránku skutečné vydané knihy Susan Orlean, tuto část textu v ní nenajdeme. To, co vidíme ve filmu, je scénářistickou vsuvkou samotného Charlieho Kaufmana, který tímto upravuje nejen vyznění celé „fiktivní“ knihy, ale též celého příběhu Susan Orlean, který se odvrací od hledání orchideje a přibližuje se k potřebnému hledání lásky, spokojenosti a naplnění.

V tomto případě můžeme mluvit o dvojité omylné filtraci. Prvním omylem je vidina implikovaných postav Orlean a Laroche, kteří se zásadně odklánějí od divákovi vidina a znalosti skutečných lidí. Tato omylná filtrace zároveň souvisí s divákovou

⁸⁶ Adaptace [Adaptation]. Režie Spike JONZE, Columbia/Sony, USA, 2002, (01:02:56-01:03:15).

⁸⁷ Adaptace [Adaptation]. Režie Spike JONZE, Columbia/Sony, USA, 2002, (01:03:27-01:03:32).

neschopností se zcela oprostít od představy skutečnosti. Spíše tedy než mluvit o omylné filtraci je záhodno hovořit o omylné percepci. Divák si neuvědomuje, že autorem scénáře/námětu není v tomto případě Susan Orlean, ale scénárista Charlie Kaufman. Ten může pracovat pouze s knihou, jejíž verze je stejná pro něho i pro čtenáře literárního díla. Druhou omylnou filtrací je pak ta, kterou nám poskytuje samotný vypravěč filmu, (implikovaný) Charlie Kaufman. Ten si Susan a Johna představuje určitým způsobem, přiřazuje k nim informace, charakteristiky a dovednosti, pro které on sám volí, avšak realita (fiktivní) skutečnosti je mu zatajena. Ta se odhaluje až při prvotním setkání Charlieho a Susan, které šokuje všechny zúčastněné scény. Kaufman zjišťuje, že se Susan během procesu psaní knihy stala drogově závislou a začala mít milostný poměr s Larochem. Jelikož by toto odhalení stálo Susan práci i manželství, rozhodne se Charlieho zabít. Při pokusu o jeho vraždu však zasáhne Donald Kaufman, který bratra osvobodí. Tímto momentem se všechny postavy dostávají na okraj absurdity. Laroche je zabit krokodýlem, Donald umírá při dopravní nehodě a Susan je obviněna z vraždy.

Celým filmem prochází motiv nutnosti a potřeby se adaptovat vůči okolí pro to, abychom ve světě dokázali přežít. Tento motiv nacházíme v mnoha věcech a scénách. V adaptaci knihy do scénáře, v postavě Charlieho, který svou osobnost spojuje s adaptací a posléze i se svou vlastní představou Susan a Laroche, či v postavě Susan, která přistupuje na kompletní změnu životního stylu pro vidinu lepšího života (který však nepřichází, protože prožívá život, který je jen chvilkově lepším). Jen dvě postavy se odmítají adaptovat a tím je John Laroche a Donald Kaufman.

Postava Laroche si skrze celý film prochází několika fázemi, kdy proměňuje své návyky a záliby, avšak uvnitř je stále stejný, stejně otřesen smrtí matky a rozvodem se svojí manželkou. Donald Kaufman zase zcela adaptaci odmítá a žije si podle svého vlastního uvážení, a to ho také činí šťastným. Právě pro toto odmítnutí ani jeden proces nepřežijí.

Film *Adaptace* je velmi komplikovanou sondou do lidského života. Charlie Kaufman vytvořil film, který stojí na dvojitosti – fantazii skutečného Charlieho Kaufmana a fantazii fiktivního Charlieho Kaufmana. Zatímco fantazie skutečného Charlieho vytváří fikci, fantazie fiktivního se ve filmu stává realitou. Postava zjišťuje, že Susan a Laroche mají milenecký poměr, což je zároveň naprosto smyšleným příběhem skutečného scénáristy Kaufmana. Snímek dokazuje, že filmové adaptace, a tedy s tím

související napsání scénáře, je proces, který staví nejen na obrazu vytvořeném knihou, ale i obrazu vytvořeném v mysli adaptátora.

7 Závěr

Hlavním cílem této bakalářské práce bylo zkoumat filmové adaptace literárních předloh z teoretické i praktické stránky věci. V prvních kapitolách jsme si přiblížili samotný pojem adaptace, a to nejen z pohledu jeho uměleckého využití, ale též z pohledu evolučního procesu lidské, živočišné i rostlinné existence. Krátkým úvodem do historie filmu jsme chtěli poukázat na fakt, že filmové adaptace se v kinematografii objevovaly již od úplného prvopočátku a s tím souviselo i to, že mnoho filmařů, kritiků i běžných diváků začalo velmi záhy hledat odpověď na to, proč je adaptování literárních či divadelních děl tak populární.

Základní kapitolou teoretické části bakalářské práce se stal stručný výklad některých z nejzásadnějších a nejpopulárnějších teorií adaptačních studií. Mezi jejich autory se řadí teoretikové či profesori jako jsou např. George Bluestone, Geoffrey Wagner, Linda Hutcheon apod. Z jejich odborných děl a statí jsme se soustředili především na ty pasáže, které se zaměřovali na filmové adaptace vzniklé z literárních předloh, někteří z autorů se podíleli i na filmových adaptacích z jiných uměleckých médií. Většina těchto teorií se zaměřovala na funkci adaptaci, na její vnímání čtenáři i diváky, a na rozdílnosti mezi literárními a filmovými prostředky. V závěru jsme zjistili, že většina se shoduje na třech možných důvodech, proč filmové adaptace vznikají. Pro vidinu úspěchu, pro vzdání holdu literární předloze nebo pro zaujetí jedním z existentů originálního textu (např. příběh, postavy, časoprostor, role vypravěče apod.).

V druhé, analytické části bakalářské práce jsme se detailněji zaměřili na rozdílnost literárních a filmových prostředků. Skrze odbornou literaturu jsme zjistili, že ačkoli se většina existentů objevuje v obou uměleckých médiích, jejich prezentace a možnost využití se v literatuře a filmu liší. Zabývali jsme se textovými typy narativu, rozlišnostmi mezi postavou a rolí vypravěče, či jsme se zaměřili na poznatky Seymoura Chatmana, který se významně podílel na dělení autora, vypravěče a čtenáře/diváka na osoby reálné a implikované.

Všechny tyto skutečnosti jsme poté využili k podrobnému zkoumání některých námi zvolených literárních děl, které byly později zfilmovány. Na jednotlivé rozborů jsme implikovali některé teoretické poznatky, které bylo možné pro daný typ adaptace použít. Tyto filmové adaptace (a jejich předlohy) jsme vybírali na několika faktorech,

především poté na rozdílnostech právě alespoň v jednom z uvedených existentů. Tímto rozbořením jsme došli k zjištění, že nelze zcela identicky zadaptovat literární dílo do filmového díla pro jejich velmi výrazné rozdílnosti formální (narativní, verbální, vizuální apod.).

Musíme si uvědomit, že každé umění funguje na jiných prostředcích a faktorech, a proto není možné, aby dvě umělecká zaměření vyjádřila naprosto identicky jednu skutečnost. Zatímco literatura je nejvýznamnějším příkladem verbálního média, film se naproti tomu silně spoléhá na možnosti vizuálního vyjádření. Došli jsme proto k závěru, že filmová adaptace knižních předloh je možná pouze v tom případě, pokud dojde k plnohodnotnému využití prostředků specifických pro dané umělecké médium. Film můžeme považovat za (částečnou) adaptaci i v tom případě, že se výrazněji odklání od originálu, jestliže však při tom dodrží určitá pravidla existentů nalezených právě v literatuře, a především pak pokud adaptace dokáže vyjádřit ducha jeho předlohy. Je nasnadě si položit otázku, zdali je důležitější považovat daný film za pouhou adaptaci nebo za zcela nové dílo, které čerpá inspiraci z jiného uměleckého díla.

8 Použitá literatura

Prameny

PÁRAL, Vladimír. *Milenci a vrazi: magazín ukájení před rokem 2000*. Knižní klub, 2004.

KING, Stephen. *Misery*. Luitingh, 1987.

CIMENT, Jill. *Heroic Measures*. Pantheon House, New York, 2009.

ORLEAN, Susan. *The Orchid Thief: A True Story of Beauty and Obsession*. Random House, 1998.

Odborná literatura

BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Johns Hopkins Univ. Press, 1957.

HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivé zrada, Filmová adaptace literární děl. Mareš Petr, a Petr Szczepanik. *Tvořivé Zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Národní filmový Archiv, 2005.

ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press, 1984.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. Claredon, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Janáčkova Akademie múzických umění v Brně, 2012.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Filmový ústav, 1995.

MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Melantrich, 1990.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Univerzita Palackého, 2000.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Host, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Triáda, 2000.

Filmografie

Milenci a vrazi [Milenci a vrazi]. Režie Viktor POLESNÝ, Bontonfilm, ČR, 2004.

Misery nechce zemřít [Misery]. Režie Rob REINER, Columbia/Sony, USA, 1990.

Vzpomínky na Manhattan [5 Flights Up]. Režie Richard LONCRAINE, Focus Features, USA, 2014.

Adaptace [Adaptation]. Režie Spike JONZE, Columbia/Sony, USA, 2002.

Elektronické zdroje

Slovník literárních pojmů, www.ped.muni.cz/weng/literatura/items/items_all.html.