

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Fenomén autorský remake: Přístup
autorských hollywoodských filmařů k
zahraničním filmům**

Bc. Kryštof Sekera

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jan Černík, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Fenomén autorský remake: Přístup autorských hollywoodských filmařů k zahraničním filmům* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování Mgr. Janu Černíkovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé diplomové práce. Rovněž bych chtěl poděkovat doc. Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za pomoc při prvních konzultacích.

Obsah

1	Úvod	5
2	Teoreticko-metodologický rámec a literatura.....	7
2.1	Vyhodnocení literatury.....	9
2.1.1	<i>Why We Remake</i>	10
2.1.2	<i>Film Remakes</i>	12
2.1.3	<i>Play It Again, Sam: Retakes on Remakes</i>	14
2.2	Metodologie	14
3	Analýzy.....	15
3.1	Volavka (2002) / Skrytá identita (2006)	15
3.2	<i>Skrytá identita</i>	17
3.2.1	Hongkongská vs. Hollywoodská dualita.....	18
3.2.2	Reflexe filmu	20
3.2.3	Cynismus.....	25
3.2.4	Závěr	27
3.3	<i>Muži, kteří nenávidí ženy</i> (2009) / (2011)	31
3.3.1	„Americká verze švédského“ - vzhled.....	32
3.3.2	Zachování Švédska	35
3.3.3	Craig ve středu pozornosti	37
3.3.4	Styl.....	39
3.3.5	Závěr	45
3.4	<i>Insomnie</i> (1997) / (2002).....	46
3.4.1	Evropský/Americký detektiv	48
3.4.2	Reflexe recenzí a pramenů k <i>Insomni</i>	52
3.4.3	<i>Insomnie</i> v rámci Nolanovy filmografie.....	59
4	Závěr.....	60
	Seznam použitých pramenů a literatury	65
	Prameny.....	65
	Analyzované filmy	65
	Literatura	65
	Internetové zdroje.....	71
	Seznam obrázků.....	72

1 Úvod

Neutuchající trend předělat existující dílo, cizí i domácí, je z mého pohledu přinejmenším fascinující jakožto zvláštní typ kreativní umělecké činnosti v rámci filmového umění. Téma jsem si tedy zvolil v reakci na neustále oznamované remaky i v posledních letech.¹ Zároveň si také myslím, že fenomén remaku vypovídá o filmovém průmyslu jako takovém, potažmo o Hollywoodu (narážím na ten výrobní aspekt filmového průmyslu, na repetici). Např. Scorseseho *Skrytá identita* mu nejen získal jediného regulérního Oscara za režii, ale Akademie ho ocenila nejvyšší cenou – film roku (2007). A přitom se jedná o remake. Lze to tedy brát tak, že část úspěchu dluží hongkongskému snímku? Nebo je to naopak zcela irelevantní? Na Nolanovu *Insomnii* se naopak celkem zapomíná a v žebříčcích má často nízké pozice – je zde nějaká korelace s tím, že se jedná o studiový remake? Audiovizuální průmysl je nekonečně komplexní kolos, kde pro vznik filmu hraje roli velké množství proměnných. Proto také existuje velká spousta remaků a vůbec typů remaků.

Já se v této práci budu zabývat přístupem autorských hollywoodských filmařů k původně nehollywoodským snímkům. Konkrétně mě budou zajímat případové studie: Christopher Nolan a jeho remake *Insomnie*; David Fincher a *Muži, kteří nenávidí ženy*; Martin Scorsese a *Skrytá identita*. Z tohoto výběru vyvstal pracovní pojem „autorský remake“, který vystihuje paradoxní povahu těchto filmů. Jsou to zároveň předělávky neamerických námětů (tedy něco tradičně vnímaného jako podřadné, druhotné), ale rovněž jsou to výrazná díla výjimečných tvůrčích osobností (někdo by mohl říct auteurů), která mají kládne kritické i lidové hodnocení.² To je ten průvodní paradox: na jedné straně skepticismus spojený s remakem, který Ian Hunter ve své glose v úvodu knihy *Why We Remake* od Lauren Rosewarne označuje jako „(...)tu nejméně prestižní formu filmové adaptace.“³, a na druhé straně tento výběr filmů. Ten by mohl sloužit jako kontrast k této skeptické mentalitě. Navíc nejde jen o díla výjimečných osobností, ale jde o režiséry, kteří mají relevantní postavení v průmyslu i v době psaní této práce, jsou stále aktuální.

¹ Např. Robert Eggers dle imdb.com chystá remake filmu *Upír Nosferatu* (1922) ([Nosferatu - IMDb](#)), zatímco letos byl uveden film *Dobrou noc, mámi* (2022), americký remake rakouského filmu *Dobrou, mámo* z roku 2014.

² Na imdb.com má *Skrytá identita* (2006) hodnocení 8.5; *Muži, kteří nenávidí ženy* (2011) 7.8 a *Insomnie* (2002) 7.2

³ ROSEWARNE, Lauren. *Why We Remake: The Politics, Economics and Emotions of Film and TV Remakes*. New York: Routledge, 2020, s. 1 (úvod). ISBN: 978-0-367-81683-4.

Autorský remake jednoduše pojmenovává film, který je remakem, a zároveň je filmem etablovaného režiséra, který je spojován s nějakým rukopisem či výraznou vizí. Nejde tedy o neznámého tvůrce, kterému je remake „přidělen“. Záměr byl vyvarovat se extrémním případům, tedy filmům, které buď neměly kladné ohlasy anebo jsou velmi polarizující (jako je třeba Gus Van Santovo *Psycho* (1998), považované za záběr po záběru přetočenou klasiku, nebo Leeův *Oldboy* (2013), bagatelizující jihokorejský originál, i když i to jsou, zase v jiných ohledech, inspirativní příklady). Naopak, vybrané tituly jsou nejen úspěšné, ale troufám si říct, že ve všech třech případech jde o díla známější a populárnější než původní filmy.

Skrytá identita (2006) je Scorseseho dvacátý film (nepočítám *Povídky z New Yorku* (1989), které částečně režírovali ještě Francis Ford Coppola a Woody Allen). Scorsese je v této době již několik dekad etablovaný režisér a je přímo uprostřed své spolupráce s Leonardem DiCapriem.⁴ Film je pro něj druhým remakem a tematicky pro něj představuje známé teritorium v podobě gangsterů trousících jednu hlášku za druhou. (Na místě je ještě zmínit, že Scorseseho *Mys hrůzy* (1991) je také remake stejnojmenného filmu z roku 1962, a jeho *Mlčení* (2016) je v pořadí druhou adaptací stejnojmenné knihy. Ovšem Scorsese zde vychází z již amerického filmu v prvním případě, a v druhém případě jde o adaptaci knižní předlohy. Jinými slovy mojí ambicí bylo, aby snímky spojovalo přenesení ze zahraničí, a to i mimo anglofonní krajiny, protože Hollywood si v minulosti půjčoval také třeba z Velké Británie či Austrálie⁵ anebo, jako v popisovaném případě, sám od sebe.)

Muži, kteří nenávidí ženy (2011) je devátý film Davida Finchera a jeho jediný remake, přičemž jde o druhý film, který je založený na nějaké existující látce, ke které již mají lidé vztah – tím prvním je jeho celovečerní debut *Vetřelec*³ (1992). I pro něj lze říct, že se tematicky jedná o známé prostředí, protože je zde přítomen sériový vrah a temnělá estetika.

Insomnie (2002) je teprve třetím filmem Christophera Nolana, po jeho málo známém debutu *Sledování* (1998) a průrazu v podobě enigmatického *Mementa* (2000). *Insomnie* je jediný

⁴ Společně natočili *Gangy New Yorku* (2002), *Letec* (2004), analyzovaný film *Skrytá identita* (2006), *Prokletý ostrov* (2010) a *Vlk z Wall Street* (2013). V době psaní této práce se natáčí jejich další spolupráce s názvem *Killers of the Flower Moon*.

⁵ ROSEWARNE, Lauren. *Why We Remake*. 2020, s. 147

Nolanův remake a první studiový snímek. Z jeho filmografie však vyčnívá absencí autorského rukopisu a námětem.

2 Teoreticko-metodologický rámec a literatura

Abych to zrekapituloval, výběr filmů stál na předpokladu částečného paradoxu, který se vzápětí zjeví v literatuře: když se píše o remaku, tak je to zřídka o hodnotných filmech a v pozitivním světle. Zároveň se domnívám, že nejsou pokryty filmy, za kterými stojí významné jméno (to je často naopak upozaděno, protože se jedná, jak jsem již psal, o remake „na příděl“). A pokud se o autorských remacích píše, zejména v recenzích, tak je americký film často chápán jako samostatná entita. To znamená, že je naopak upozaděn fakt, že jde o remake, a o filmu se píše třeba jako o „filmu Davida Finchera“, jako kdyby šlo o solitérní výtvar. To je mimo jiné inspirativní podnět k problematice – později totiž zjistíme, že i o analyzovaných filmech se často píše, jako by původní snímek neexistoval, zatímco jméno režiséra americké verze je citováno mnohokrát. Já se však snažím spojit tyto dva případy – tedy psát o remaku kriticky, ale zároveň zohlednit autorství, zohlednit režiséra té americké verze.

Z literatury o remaku (potažmo o adaptaci obecně) se ukazuje, že většina pozorovatelů jednoduše není schopna odhlédnout u remaku od původního filmu.⁶ (Tedy samozřejmě za předpokladu, že jsou s původním snímkem obeznámeni, což je zcela zásadní. Později totiž můžeme otevřít diskusi „Pro koho je daný film remake?“) Pro tuto práci není žádoucí pouštět se do sémiotických úvah, ale připomeňme si, že na rozdíl od adaptace knižní předlohy zároveň nedochází k převodu mezi dvěma systémy – z literatury do filmu, ale z filmu do filmu. Zatímco u předlohy literární si tedy můžeme klást otázky, jak bude filmová verze vypadat, jak tvůrci zpracují to či ono, u filmu již máme existující podobu. Již existuje filmovým jazykem odvyprávěný příběh. Co víc: u knižní předlohy můžeme spekulovat a pracovat s předpokladem, že filmová adaptace přivede nové čtenáře k původnímu materiálu, a může tedy jít o úspěšnou symbiózu. Ve zvláštním případě týkajícím se právě *Insomnie*, bylo na původní snímek retroaktivně upozorněno a lákáno skrze nový film. Na obalu DVD je divákovi možná paradoxně připomenuto, že pokud se mu

⁶ LOOCK Kathleen a VEREVIS Constantine. *Film remakes, Adaptations and Fan Production*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012, s. 2. ISBN 978-1-137-26334-6

Nolanův snímek líbil, ať neváhá zhlédnout i původní norský thriller.⁷ Zde je na diváky explicitně apelováno, ale jak si ukážeme později v recenzích, původní filmy mají často složitou a nevýhodnou situaci, a proto podobný případ, tedy že by si diváci remaku zpětně dohledávali původní film, úplně neplatí. Remake v sobě proto ještě výrazněji než adaptace, nese inherentní konotaci obchodního artiklu. O pozici remaku ve vztahu k jiným neoriginálním výtvorům napsali Jennifer Forrest a Leonard Kooks ve své knize *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*: „Zatímco žánrové filmy, cykly, série, sequely a hvězdné kolosy našly své legitimní místo ve filmové kritice a teorii, to stejně se nedá říci o remaku, který byl minimálně od padesátých let považován za méně respektuhodný způsob hollywoodské praxe.“⁸ Jedna větev chápání těchto filmů je tedy značně opatrná, protože jde o novou verzi, která je často, domnívám se, nahlížena skrze tu starou.

Na druhé straně, zdánlivě snad na opačné straně, je autorství. Tuto dynamiku „dvou světů“ implikují, protože při psaní o remaku se nezohledňuje autorství. To je většinou, pokud vůbec, zmiňováno v případě prvního snímku (Mám teď na mysli výrazné filmy, ke kterým vznikly remaky, například *Bod zlomu* (1991) od Kathryn Bigelow a *Bod zlomu* (2015) od neznámého Ericsona Cora. Takové remaky mají těžký život už jen proto, že za původním filmem stojí známý autor/autorka.) Co když se ale remaku chopí právě někdo, kdo je za autora považován, jak je pak čten takový remake? A lze vůbec oddělit autorství od remaku, tedy nahlížet film jako „americký remake švédského filmu“, a ne jako „Fincherův film“? Filmová kritička Pauline Kael ve své legendární kritice auteurské teorie mimo jiné připomíná, že koncept autorství selhává na tom, že kreativitu filmu poskytují i jiní lidé než jen režisér.⁹ Jde tedy o známý ale silný argument, že film je ve skutečnosti nutně dílo spolupráce (alespoň v tom tradičním, ba dokonce hollywoodském smyslu). Jak potom chápat ohlasy, které někoho citují jako jednoznačného autora filmu, zatímco ten film je remake? Lze tedy předpokládat, že když se remaku na rozdíl od neznámého režiséra chopí *auteur*, tak bude film pravděpodobně lepší/hodnotnější než jeho předchůdce? Či bude alespoň dostatečně odlišný (což, jak se ukáže později, je pro některé kritiky dostačující pro kladné hodnocení a je to kritériem úspěšného remaku)?

⁷ VEREVIS, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, s. 137. ISBN 0-7486-2187-3

⁸ FORREST, Jennifer a KOOKS, Leonard. *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press, 2002, s. 2. ISBN 0-7914-5170-4

⁹ KAEL, Pauline. *Raising Kane—I: Orson Welles's "Citizen Kane."* [online]. 1971 [cit. 2022-12-07]. Dostupné z: [Raising Kane | The New Yorker](#)

Tuto práci bych tedy chtěl chápat jako text orientující se jednak na autorství v remaku na případu třech filmů. Na konfrontaci dvou světů. V něčem jde o rozšíření polemiky s „autorstvím“ (či *autorskou teorií*), ale skrze remake, nikoliv skrze nahlížení původních filmů těchto filmařů (jednodušeji řečeno: nejde mi o polemiku s původními filmy, které nemají takto jednoznačný filmový předobraz). Důležité je pro tuto práci zohlednit nejen odborné (a obecné) psaní o remaku jako fenoménu, ze kterého vycházejí určité implikace či předsudky, ale i konkrétní psaní o zvolených filmech. V různých recenzích se totiž k remaku přistupuje rozdílným způsobem a jde o užitečný pramen, ze kterého lze vyvodit předpoklady/hypotézy, které lze konfrontovat s filmy samotnými.

2.1 Vyhodnocení literatury

Měl bych snad zdůraznit, že *autorský remake* je vlastní pracovní pojem. Tak, jak jsem ho nadeřinoval výše, se o něm v literatuře nepíše. Autoři knihy *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice* sice napříč publikací naráží na režiséry, ale spíše pracují se starosvětským pojmem „auteur“, a nevěnují se přímo otázce, jak se režiséři-autoři staví k remakování cizích filmů.¹⁰ Daniel Martin se mému pojmu přibližuje o něco více, když píše o *Oldboyi* (2013) Spike Leea. Tento film nahlíží jako možnost k debatě o auteurství jako nějakém symbolu a značce a o tvůrčí (ne)volnosti, se kterou přichází remake.¹¹ Martin popisuje, že Lee v době vydání filmu ujišťoval novináře, že se jedná o „reinterpretaci“,¹² nikoliv o remake. Na jednu se tedy tvůrce vyhýbal nálepkování v podobě remaku, a zároveň disponoval sebejistotou, že do díla dokáže otisknout svůj rukopis, aniž by sám napsal scénář.¹³ Leeův film byl neúspěch jak po finanční, tak po kritické stránce. Pozoruhodné je, že Lee *byl* jako autor reflektován, ale film byl přesto považován za zbytečný – hlavním argumentem se stalo, že filmu nepřinesl dost nového.¹⁴ Tento případ by potom potvrzoval jednu z mých hypotéz, totiž: problém možná není v tom, že se od Leea jako od autora očekávalo, že filmu přinese nějakou originalitu, ale v tom, že první snímek je tak kultovní. Posléze budu argumentovat, že Scorsese *Skryté identity* taktéž nepřináší příliš tvůrčí originality, ovšem má

¹⁰ FORREST, Jennifer a KOOKS, Leonard. *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. 2002

¹¹ MARTIN, Daniel. *Reinterpreting Revenge: Authorship, Excess and the Critical Reception of Spike Lee's Oldboy*. In: SMITH, Ian Robert a VEREVIS, Constantine. (ed.) *Transnational Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017, s. 196. ISBN 978-1-4744-0726-7

¹² Tamtéž, s. 197

¹³ Tamtéž, s. 197

¹⁴ Tamtéž, s. 199

výhodu – *Volavka* není zdaleka tak známá a ceněná, jako původní *Old boy*. Důležité je zároveň vymezení se vůči remaku jako takovému a případná snaha využít pro film jiný pojem. „*Leeova snaha označit svůj film za adaptaci, a nikoliv za remake je spíše rétorické gesto než reflexe pravdy. Gesto, které čerpá z kritické prestiže, která je spojená s literárními adaptecemi.*“¹⁵ To je jen potvrzuje, že remake nemá prestižní konotace, které by si autoři jako Lee, Scorsese a Fincher, kteří se všichni pojmu remake vyhýbají, pravděpodobně přáli.

Martin se poté dostává k otázce, co to vlastně znamená „amerikanizovat“ film, což je údajně něco, k čemu u *Oldboye* došlo stejně jako u *Skryté identity*.¹⁶ (Pozoruhodné však je, že Scorseseho filmu to v podstatě prošlo, získal ceny i částečnou kritickou schválu.) Patrně tedy je, že „amerikanizaci“ se mnohdy nevyhne ani autorský remake. Tento pojem více rozebírá Lauren Rosewarne, která s ním pracuje jako s regulérní kategorií.

2.1.1 *Why We Remake*

Lauren Rosewarne nemá za ambici popisovat intertextuální spojitosti mezi snímky, vyhýbá se diskusi o věrnosti či originalitě a analýze samotného filmového textu. Rovněž nepíše přímo o autorství, ale přichází s důležitou kategorizací remaků, přičemž jedna z nich, „amerikanizovaný“ remake, již byla zmíněna v textu Daniela Martina. Tato kategorie je zásadní, protože se do jisté míry projevuje ve všech třech nahlížených případech. Remake dělí celkem do šesti kategorií, které krátce představím, abych to nemusel později dělat v textu, a aby měl čtenář alespoň zkratkovitou představu, jaký typ remaku daná kategorie reprezentuje.

Větší a lepší (*The Bigger and Better Remake*) prezentuje jako ten s nejzákladnějším důvodem vzniku – ke zlepšení předchozího, již existujícího. Mnohdy se jedná o snímky blockbusterového typu, do kterých je investováno více peněz, např. za účelem zlepšení vizuálních efektů, využití moderních technologií. *All-star* herecké obsazení také není výjimkou.

V ekonomickém remaku (*The Economic Remake*) se zaměřuje na roli peněz. Zkoumá roli remaků jakožto výdělečných kolosů, které využívají existujících titulů a diváckého povědomí. Remaky, které recyklováním scénářů mohou studiím ušetřit výdaje.

¹⁵ MARTIN, Daniel. *Reinterpreting Revenge: Authorship, Excess and the Critical Reception of Spike Lee's Oldboy*. In: SMITH, Ian Robert a VEREVIS, Constantine. (ed.) *Transnational Film Remakes*. 2017, s. 201

¹⁶ Tamtéž, s. 202

Nostalgický remake (*The Nostalgic Remake*) zkoumá roli ohlížení se do minulosti v současné produkci, kdy tvůrci poskytují divákovi novou verzi již známého, pohodlného příběhu (*Lví král*). Důležitý aspekt těchto remaků je divákovo vzpomínání na dětství či mládí.

Amerikanizovaný remake (*The Americanized Remake*) má za ambici vyprodukovat nový americký film s americkými hvězdami a v americkém prostředí. Zároveň autorka připomíná, že mnohdy jde také o remaky snímků z Velké Británie či Austrálie. Zabývá se samotným „poameričtěním“ dané látky, se kterým jsou spojeny např. titulky či národní přízvuky angličtiny jako faktory, vedoucí ke vzniku nové verze stejného. Autorka také zmiňuje, že komerční náтура hollywoodských produkcí je často dávana do kontrastu se světovými, u kterých se naopak předpokládá jistá míra umělečnosti. Americké remaky jsou často nařknuty ze zjednodušování, z jakéhosi ochuzení o některé motivy, z banálně šťastných konců. Jiným názvem pro tuto kategorii by také jednoduše mohl být *hollywoodský remake*.

Kreativní remake (*The Creative Remake*). Tato kapitola je o snímcích, které se naopak vymykají zmiňovaným nařčení ze zjednodušování apod. Jde o filmy, za kterými stojí umělecké a inovativní, autorské ambice, jakkoliv se může jednat o novou verzi podobného.

Módní remake (*The Fashionable Remake*) je odvětví zabývající se trendy. Např. žánrové trendy jako biblické opusy v padesátých letech, nebo horory v letech nultých. U těchto typů remaků jde o ducha doby, který zplodí určitý směr.

Kategorie v leccem prolínají a podobají, ale už teď je zřejmé, že *nostalgický* a *módní* remake nejsou případy relevantní pro tuto práci. Ostatní považuji za důležité kategorizace s tím, že zásadní se zdá být model *amerikanizovaný* remake, jelikož záměrně pracuji s původně nejen neamerickými snímky, ale snímky, které nejsou ani z anglicky mluvících zemí.

Toto vymezení považuji za užitečný odrazový bod k potenciální identifikaci tvůrčích motivací. Kategorie pokrývají široké spektrum a při práci s téměř každým existujícím remakem by s nimi šlo pracovat. Domnívám se, že právě divácká „neznalost“ jednoho díla často stojí za úspěchem díla druhého. I v mém případě se domnívám, že jde o neznalost, nýbrž o neznalost nezápadních kinematografií a kultur. Mezi další přínosné postřehy patří destrukce/neutralizace konkurence.¹⁷ Jde zejména o mezinárodní remaky a kontext jazyka, kdy jsou hollywoodské filmy

¹⁷ ROSEWARNE, Lauren. *Why We Remake*. 2020, s. 48-49

známy po celém světě, a tudíž se z remaku ultimátně stane populárnější film, zatímco originální snímek se z povědomí často zcela vytratí, nebo je známý minimálně. Tuto destrukce konkurence, o které autorka píše, však můžeme vztáhnout i právě k autorství. Často je to právě známé jméno, které může k anihilaci přospět, nikoliv pouze známost jazyka a prostředí.

Jeden průvodní paradox knihy, který Rosewarne zmiňuje, je negativita kolem remaků. Ty kolem sebe často mají plno stížností a nářku, a přitom jsou často srdečně konzumovány.¹⁸ Tento sentiment je potom ještě evidentnější právě u remaků autorských, které jsou mnohdy vítány. V kontextu Hollywoodu navíc nejde jen o silný domácí trh, nýbrž několik dekád etablovaný zvyk okolního světa vzhlízet k Hollywoodu jako k tomu primárnímu zdroji kinematografie. Až na některé výjimky tvoří americká mainstreamová filmová tvorba převažující výplň programů kin a filmových televizních kanálů, potažmo streamovacích platform. Snad není příliš odvážné se domnívat, že většina mladých diváků má jeden z prvních kontaktů právě s tímto odvětvím audiovize.

Zmiňované postřehy jsou užitečné, stejně jako několik popsaných kategorií, ale zároveň ukazují mezery. Co se v literatuře neobjevuje, je střet těchto dvou světů, tedy očekávání, která klademe na filmové autory v konfrontaci s remakem jakožto pouhým „výrobkem“. Dává vlastně smysl, že od jistých tvůrců máme vyšší očekávání než od jiných? A jak do těchto očekávání potom zapadá fakt, že daný autor natočil remake?

2.1.2 Film Remakes

Constantine Verevis je zejména vůči americkým snímkům skeptičtější. Remaky, a mluví např. o *Insomnii*, označuje nejen za estetizovanou kopii, ale za hollywoodský kulturní imperialismus a marketingový terorismus, který má za cíl blokovat mezinárodní konkurenci (originální snímky) na americkém trhu.¹⁹ Ovšem později se přiklání k tomu, že moderní remaky se těší spíše symbiotickému existování namísto soutěživého. Publicita a reflexe prý často vztahují pozornost k originálnímu snímku.²⁰ Verevis svým způsobem píše o autorském remaku, jenže píše o tvůrcích, kteří v nějaké podobě předělávají „sami sebe“ (řeč je třeba o Hitchcockových filmech)²¹. Smýšlení

¹⁸ ROSEWARNE, Lauren. *Why We Remake*. 2020, s. 6

¹⁹ VEREVIS, Constantine. *Film Remakes*. 2006, s. 3.

²⁰ Tamtéž, s. 17

²¹ Tamtéž, s. 60

tedy nesměřuje tím jednak mezinárodním směrem, a jednak nepokrývá tu dichotomii: režisér prvního filmu – autorský tvůrce remaku.

Jinými slovy je rozdíl v tom, že filmy v tomto textu nemají známé tvůrce jako Hitchcock či Haneke, kteří přetáčejí své filmy, ale neznámé tvůrce jako Andrew Lau, Niels Arden Oplev či Erik Skjoldbjærg, jejichž filmy *Volavka*, *Muži, kteří nenávidí ženy* a *Insomnie* jsou přetočeny známými tvůrci. Těžko si v těchto případech představovat „symbiózu“, o které Verevis píše.²²

Co však je užitečné, ačkoliv se to přímo netýká autorů, jsou typy remaku dle jejich samotného vztahu k remaku. Verevis staví na modelu Michaela B. Druxmana, který filmy rozděluje takto:

- 1) maskovaný remake (the disguised remake) – film, který lehce upravuje či aktualizuje svou předlohu, ale nesnaží se k ní připoutat pozornost.
- 2) přímý remake (the direct remake) – film, ve kterém mohlo dojít k drobným změnám, ale který neschovává fakt, že se jedná o remake.
- 3) ne-remake (the non-remake) – film s totožným názvem, který má však výrazně odlišnou zápletku a postavy.²³

Tento model je poté rozšířen dle předpokládaného záměru autora. To je poměrně důležitý aspekt autorského remaku, protože jak jsem již zmínil, někteří tvůrci chtějí nálepkou různým způsobem obejít. Následná kategorizace vypadá takto:

- 1) přiznaný, blízký remake (the acknowledged, close remake) – původní film je replikován s malými nebo žádnými změnami.
- 2) přiznaný, pozměněný remake (the acknowledged, transformed remake) – dochází ke změnám v postavách, v čase i zasazení děje, ale tento film přiznává svého předchůdce například titulkem nebo propagací.²⁴
- 3) Nepřiznaný, schovaný remake (the unacknowledged, disguised remake) – diváci nejsou upozorněni na existenci předchozího filmu.

²² VEREVIS, Constantine. *Film Remakes*. 2006, s. 138

²³ Překlad pojmů převzat z: HAIN, Milan. Remaky: Klasifikace remaků. 25fps [online]. 25. 6. 2009 [cit. 2022-12-09]
Dostupné z: <http://25fps.cz/2009/klasifikace-remaku/>

²⁴ VEREVIS, Constantine. *Film Remakes*. 2006, s. 9

Jak se ukáže později, *Skrytá identita* například obsahuje titulky, který připouští původní film, ale Scorsese sám řekl, že o remake se nejedná.

2.1.3 *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*

Tato publikace k tématu se zabývá mimo jiné, jak napovídá název, recyklací děl z klasické éry Hollywoodu, hollywoodskými předělávkami zahraničních filmů, či naopak zahraničními snímky založenými na původně americké látce. Proč ale knihu zmiňuji: autor sice nepracuje s autorstvím tak, jak jej chci nahlížet já, ale samotný fakt, že připomíná Scorseseho předchozí remake považují za důležitý. Robert Kolker píše o již zmiňovaném remaku na zakázku studia Universal, filmu *Mys hrůzy*, ve kterém Scorsese podle něj neremakuje pouze původní snímek z roku 1962, nýbrž v jisté podobě remakuje tři další snímky v jednom – Hitchcockovy *Hrůza na jevišti* (1950), *Cizinci ve vlaku* (1951) a *Zpovídám se* (1953). Dle autora si Scorsese půjčuje z Hitchcockova kanonického díla, aby přišel na to, jak co nejlépe udělat vlastní „minoritní“ (bokový) film. Co považují za fascinující, je věta, že se Scorsese „(...) rozhodl udělat minoritní film v rámci vlastního kánonu (...)“²⁵ Tato formulace je svým způsobem provokativní, protože nabourává ta autorská očekávání, o kterých již řeč byla. Jak chápat něco jako „minoritní film“? A jak se stavít k premise, že si autor takový film vybral vědomě, nebo že šlo o zakázku studia? Můžeme potom jako „minoritní film“ chápat i *Skrytou identitu*? Zde se ukazuje, že s autorstvím je to problematičtější a pasáž knihy interpretuji jako částečný paradox, i když tak pravděpodobně myšlena nebyla. V Kolkerově textu totiž spatřuji předpoklad ke konfrontaci autor vs. remaky.

Tento seznam existující literatury není zcela vyčerpávající, avšak ukazuje různé náhledy na remaky, které teoretici a teoretičky zastávají, a na kterých lze částečně budovat. Seznam Zároveň demonstruje mezery v psaní, jak je spatřuji v chápání *autorského remaku*.

2.2 Metodologie

Následuje konkrétní část. Každý film nejdříve krátce představím a zařadím do kontextu autorovy filmografie. Poté provedu porovnání (filmu původního s remakem) s ohledem na vyhodnocenou literaturu, kde se ukáže, k jakým změnám došlo, a hlavně jak lze tyto změny interpretovat. Každý případ se vyznačuje odlišností v jiné sféře, ale zároveň jsou v něčem podobné, např. postavy jsou

²⁵ KOLKER, Robert P. *Two— Algebraic Figures: Recalculating the Hitchcock Formula*. In: HORTON Andrew a MCDUGAL Stuart (ed.) *Play It Again Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California Press, 1998, s. 40. ISBN 10: 0520205936

v americkém filmu často pojaty odlišně. Změny, ke kterým v remaku došlo, jsou a interpretovány v kontextu autorství, s přihlédnutím k představeným modelům remaku v literatuře. Zároveň jsou u každého filmu zohledněny reflexe z recenzí, které jsou konfrontovány s původní hypotézou: autorství X remake. Přítomny jsou potom dílčí, prozatimní závěry, a až poté je shrnující závěr.

Vysledkem nebude jen pohled na tři snímky a pojmenování tří fenoménů, ale pojmenování tří typů autorských přístupů k remaku. Zatímco u Scorseseho jde o napodobení poetiky jeho předchozích filmů, pro Fincherův remake je charakteristická autorova pečlivost filmového stylu, a naopak specifické zachování kulturního kontextu a remakovaných reálií. U Nolana jde o zvláštní případ, kdy je film často nahlížen zpětně (viz recenze v příslušné kapitole) a je kontextualizován skrze filmy, které přišly po něm, nikoliv filmy, které mu předcházely.

Zároveň chci ještě zdůraznit, že není nutné, aby se čtenář nutně zajímal o filmy Scorseseho, Finchera, či Nolana. Práce sice využívá těchto tří případů jako pomůcek, podobně jako jiné odborné texty využívají omezený počet příkladů, aby je mohli nahlédnout pečlivěji, ale nemyslím si, že je pouze o těchto filmech. Text by měl vypovídat o fenoménu autorského remaku obecně: jak se vyznačuje, jaké má úskalí a k jakému čtení mnohé pozorovatele svádí.

3 Analýzy

3.1 Volavka (2002) / Skrytá identita (2006)

V následující pasáži filmy krátce představím a popíšu některé aspekty, které se pro *Volavku* v komparaci s jejím remakem jeví jako důležité.

V obou případech se jedná o krimi thriller, kdy je jeden přísně utajený policejní agent nasazen do segmentu organizovaného zločinu, zatímco ze stejného tělesa je nasazen gangster mezi policisty. Obě ‚krysy‘ se navzájem začínají hledat v napínavé hře. Hlavní postava *Volavky* Chen je zkušený hongkongský detektiv, o kterém po úvodním flashbacku zjišťujeme, že je v utajení již dlouhých deset let. Chen disponuje specifickou morálkou, je poháněn smyslem pro dobro, ale zároveň je to postava výrazně unavená svojí situací, ze které nemá kladné vyhlídky do budoucnosti – je v utajení tak dlouho a tak hluboko, že nějaký odchod není v dohledu. Je to duševně vyčerpaný, a poměrně zamlklý člověk. Scéna, ve které potkává bývalou přítelkyni, slouží částečně jako připomínka toho, že je to v jádru kladná postava, a jakkoliv se životně neposunul, je s touto kapitolou své minulosti vyrovnaný.

Jeho protějšek je inspektor Lau, nasazený mafií do policejního oddělení. Lau je v tomto duálním systému antagonistou. Toto pojetí dvou postav proti sobě je ve *Volavce* poněkud ambivalentní a je jedním z důležitých motivů. David Bordwell ve své knize *Poetics of Cinema* mluví o páru postav typu policista-zločinec, a jako příklad uvádí snímek *Nelítostný souboj* (1995).²⁶ (Ovšem já se silně domnívám, že postavy hrané Al Pacinem a Robertem De Nirem mají u diváků poměrně vyrovnané sympatie. Co víc, De Nirův lupič je pravděpodobně sympatičtější než Pacinův detektiv.) V případě *Volavky* reprezentuje Lau protipól Chena. Těžko lze hovořit o podobné vyrovnanosti, snímek se spíše drží morálních zásad a tudíž Chen je ten kladný hrdina, jakkoliv se jedná o policistu typicky zničeného svou prací (podobnou postavu jsme viděli v nekonečných variacích podobného). Naopak Lau si v jistých ohledech života vede dobře – je to pracovitý policista, finančně se mu velmi daří a zdá se, že má fungující romantický vztah. Ovšem i když je to antagonistou, prochází Lau v rámci filmu jakýmsi zdánlivým obloukem morálního zlepšení. Když zastřelí mafiánského bosse Hon Sama, tak to působí, jako že se rozhodl nejen krýt sebe sama, ale i udělat správnou věc. Po Chenově smrti v závěru filmu Lau, zdá se, lituje celé situace, kterou jakožto padouch přežívá, zatímco zbylé postavy nic netuší. Poslední flashback, ve kterém je Lau společně s Chenem, skoro evokuje přátelství, které neexistovalo, ale existovat mohlo. Závěr snímku je ve výrazně melancholickém rozpoložení.

Volavka je vázaná na Hong Kong, hned v úvodu filmu sledujeme akcent na Buddhu a vidíme tradiční, symbolické pití čaje. Zároveň je nutno říci, že tento film nespolehá na velkolepé přestřelky, honičky a obecně násilí, které místní kinematografii proslavily. Naopak mnohem podstatnějším prvkem je napětí a subtilnost. Film je to výrazně dramatičtější v hereckém projevu, ve stylu ale i v obsahu. Tematizuje se zde odcizení od společnosti, krize identity dvou hlavních postav, a jejich dualita, podobná např. kultovnímu filmu *Killer* (1989). Nejen konkrétně předpoklad, že se ve *Volavce* dají vysledovat paralely vázané ke kolonizaci a rekolonizaci Hong Kongu,²⁷ ale i v obecné rovině jsou hongkongské filmy této doby velmi melancholické a svým tónem jsou ponuré i přesto, že se často jedná o akční snímky. Jinými slovy jde o filmy, které i když jsou žánrové, tak obsahují momenty upřímného smutku či melancholie, obsahují nějakou existenciální výpověď vedle pasáží zábavných. Také se ve *Volavce* přímo cituje Buddhismus a

²⁶ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008, s. 192. ISBN 978-0-415-97778-4

²⁷ H. Y. F. Choy. *Schizophrenic Hong Kong: Postcolonial Identity Crisis in the Infernal Affairs Trilogy*. [online] 2007. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://doi.org/10.4000/transtexts.138>

tematizuje „nekonečné utrpení v pekle“. Ve snímku několikrát zazní pomalá, sentimentální balada, sledujeme černobílé flashbacky a zpomalené záběry. Závěr snímku je o poznání více neuspokojivý, nedostavuje se zadostiučinění, spíše prohloubení zoufalství. Tyto zmiňované aspekty si můžeme asociovat s asijskou akční kinematografií a vysledujeme je i v jiných snímcích, zejména ve filmech Johna Woo, Tsui Harka a Ringo Lama. *Volavka* si klade podstatně vyšší intelektuální ambice. Prezентuje hlubší postavy a motivy k zamyšlení, naopak méně pracuje s humorem a chytlavým či nablýskaným vyobrazením násilí. Antagonista na konci snímku nezemře, je ale postavou komplexnější a je tudíž pravděpodobnější, že s ním divák bude alespoň částečně schopen sympatizovat. Vyznění není černobílé, a i když jako padouch přežívá a uchovává si tajemství, musí se svými hříchy a pochybnými rozhodnutími nadále žít (viz zmiňované nekonečné peklo z Buddhistických textů).

3.2 *Skrytá identita*

Žánru gangsterky se Scorsese věnuje dlouhodobě: *Špinavé ulice* (1973), ale zejména *Mafiáni* (1990) a *Casino* (1995), patří k jeho nejznámějším filmům. Tyto filmy bychom pro tematizaci gangsterů zábavnou formou s nádechem amerického snu mohli považovat za ryze americké, přičemž zároveň vycházejí převážně z Italsko-amerických kořenů a s nimi spojenou poetikou a tradicemi. Jde o výrazně stylizovaný a záměrně zábavný vhled do podsvětí, kdy divák více či méně sympatizuje s gangstery a vraždění na plátně je bráno jako normální aktivita. Velkým těžištěm těchto filmů jsou postavy, které často hláškují a většina diváků jim fandí, jakkoliv jsou zkažené. Styl charakterizují nápadité záběry a pohyb kamery, rychlý střih a chytlavé hudební skladby z těchto snímků udělal zábavnou podívanou. Mezi recyklující se témata patří důležitost a sounáležitost rodiny. Nikoliv výhradně pokrevní rodiny ale i pomyslné rodiny, jinými slovy ostatní členové daného gangu. Důvěra a lojalita jsou brány jako velmi důležité aspekty života, a vážně je brán také původ postav – převážně se pracuje s italskými kořeny, na které se často odkazuje, a jsou všudypřítomné minimálně v mluvě.

V kapitole *Větší a lepší remake* Rosewarne cituje dvě primární odůvodnění pro vznik amerického remaku: nedostatek původních, originálních nápadů a potenciál anglicky-mluvící verze obsadit hereckou hvězdu, potažmo hvězdy.²⁸ Tvůrci svým způsobem zopakují něco, co již zafungovalo, ovšem narozdíl od původního filmu obsadí známé tváře. Jako jeden z citovaných

²⁸ ROSEWARNE, Lauren. *Why we remake*, 2020, s. 30

příkladů autorka uvádí právě Scorseseho remake hongkongského krimi, které se v době vydání pyšnilo několika velkými jmény: Leonardo DiCaprio, Jack Nicholson, Matt Damon, Mark Wahlberg, Alec Baldwin. I díky tomu šlo o úspěšný hit, mimo jiné také první snímek, který jako remake získal Cenu Akademie za film roku. Široký výčet amerických remaků existuje prvoplánově právě za tímto účelem – obsadit do hlavní role/rolí aktuální hvězdu/hvězdy.²⁹ Herecké, potažmo hvězdné, obsazení je tedy něco, co se v literatuře objevuje jako jeden z příznaků amerického remaku a *Skrytá identita* je film, který do tohoto rámce zapadá. Herecké obsazení potom výrazně pomáhá přehlušit film jako *Volavka*, kde se známí herci nevyskytují. Rosewarne se ve vztahu k hercům zmiňuje konkrétně o této dvojici filmů „*Obsazení Leonarda DiCapria, Matta Damona a Jacka Nicholsona pro Skrytou identitu znamenalo, že bylo jedno, že diváci nebyli s hongkongskou předlohou, Volavkou, seznámeni, protože ten remake byl prezentován a promován jako all-star krimi-drama Martina Scorseseho o irském gangu.*“³⁰ Herecké obsazení však nezmiňuje jen z tohoto důvodu. Nyní chci totiž porovnat práci s postavami, které jsem krátce představil ve *Volavce*. S dynamikou postav se ve Scorseseho filmu pracuje zcela odlišně a je to jeden z ukazatelů metody, kterou se k remaku přistoupilo.

3.2.1 Hongkongská vs. Hollywoodská dualita

Billy (DiCaprio) je mladý policista plný agrese a tryskající energie, budící dojem, že nemá v životě co ztratit. Je plný ambicí a chce se v životě prosadit. Podobně jako Chen v podstatě nemá přátele, komunikuje převážně s inspektorem policie, který zná jeho tajemství – že je tajně nasazen v gangu. Oproti Chenovi je mnohem výbušnější a projevuje se výrazněji, zatímco postavy v hongkongské verzi jsou více tlumené.

Colin (Damon) je výrazně nesympatická postava, je výraznější antagonist a než jeho hongkongská předloha Lau. Když dojde na finální střet s jeho mentorem Costellem, tak to nepůsobí, jako že by se pokoušel udělat cokoli jiného, než zachránit si vlastní pokřivenou identitu a vyrovnat si nevyřešené účty. Colin zastřelí Costella ze své hrdosti, kvůli egu a vzteku, kterého má v sobě plno.

Pro režiséra Laua a pro *Volavku* byla tato dualita postav zásadní. Soustředí se na oba muže pokud možno rovným dílem. Zároveň jsou pro něj, dle vlastních slov, důležité filozofické náhledy

²⁹ ROSEWARNE, Lauren. *Why we remake*, 2020, s. 30

³⁰ Tamtéž, s. 153

na svět, které jsem již zmiňoval. Právě absentující vážnost ve Scorseseho verzi zmiňuje v rozhovoru jako nedostatek: „*Nelíbí se mi, že je film odlišný od mého originálu, protože můj originál má tolik myšlenek, například buddhistickou filozofii, ale ve Skryté identitě není nic takového. V mém filmu se soustředím na dva mladé muže, ale Skrytá identita ne. Snažil jsem se studovat a pochopit, proč Martin udělal tyhle změny a soustředí se na Jacka Nicholsona.*“³¹

Scorsese se výrazně odklání od původního systému agent-protiagent. Výrazně ho totiž zajímá postava mafiánského bosse Franka Costella (Jack Nicholson). V předloze je tato postava (Hon Sam) nepříliš výrazná, i když nutná. Costello je excentrický starý mafián, který zároveň zastupuje otcovskou figuru pro Colina, kterého si vytipoval jako malého chlapce, a částečně i pro Billyho, který také nikoho nemá. Zatímco Hon Sam slouží jako prostředek narativu, aby měl Chen před kým skrývat své tajemství a aby měl Lau od koho dostávat úkoly a koho ve finále zradit, Costello je jako postava napsaná na míru Scorsesemu, potažmo upravená Nicholsonem, který jako by si excentrickým, improvizčním hereckým projevem chtěl naplno užít jednu ze svých zatím posledních rolí. Záměrně píše „na míru Scorsesemu“, protože tato postava je jako karikatura z pomyslného Scorseseho filmového univerza. Costello reprezentuje jeden ze Scorseseho identifikačních prvků pro diváka, tedy charismatického mafiána s temným smyslem pro humor a pestrá mluvou. Některé scény jsou na hraně absurdity, i když mohou mít základ v hongkongské předloze. Například setkání Colina s Costellem v kině je stejné, ovšem zatímco ve *Volavce* jde o velmi tlumenou, napínavou interakci, Colina ve *Skryté identitě* Nicholsonova postava vyleká „žertem“ s gumovým penisem. Absurdních scén by šlo vypsát více, například když Costello předvádí krysou, ale nejde jenom o ně samotné. Costello má v rámci filmu mnohem více času a scén, v porovnání s Hon Samem je mnohem důležitější pro tvůrce, nikoliv však pro film. Stejně jako Hon Sam i Costello by mohl být omezen na základní momenty a scény sloužící narativu, místo toho má více prostoru se stejnou váhou. Jeho proslovy a dialogy slouží k pobavení, potažmo k navození nálady snímku. Pro fungování remaku by ve filmu nemusel být zdaleka tolik, stejně jako jeho hlavní pomocník French, což je postava zcela vymyšlená a přidaná, sloužící jako další drsný gangster, který pro vulgaritu či fyzický konflikt nejde daleko.

³¹ Andrew Lau Interview on Talk Asia. [online] 29. 5. 2007. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Andrew Lau Interview on Talk Asia - CNN.com](https://www.cnn.com/2007/05/29/asia.lau.interview)

Ovšem zmiňovaných karikaturních postav je přítomno víc. Například vedlejší postavy Ellerby (Alec Baldwin) ale zejména Dignam (Mark Wahlberg) slouží jako přehnaný stroj na nadávky. Jde o jakousi vyhrocenou verzi bostonského muže, který si doposud prošel drsným životem a s ničím si nebere servítky. To je nejlépe reflektováno v úvodní sekvenci přijímání Billyho do utajeného oddělení, kdy ho Dignam neustále bez jakékoliv provokace atakuje nesmyslnými nadávkami, což má sloužit komicky v kontrastu s kapitánem Queenanem (Martin Sheen), který sedí vedle něj ale tváří se zcela přirozeně a je k Billymu naprosto slušný. Tato sekvence, stejně jako Dignamovo slovní pošťuchování s Ellerbym, slouží jednoznačně jako komické výstupy. Jde o absurdní, místy velmi hořký a sprostý humor, něco, co je *Volavce* zcela cizí.

Jedna výrazná odlišnost remaku je tedy na bázi postav. Americká verze snímku jednak upravuje postavy existující, a přidává postavy zcela nové. Tyto úpravy mají za výsledek jiné vyznění filmu. Scorseseho jako by až tolik nezajímala klíčová dualita postav, místo toho rozšiřuje fokus o ostatní, přičemž velký podíl má zmiňovaný Costello. Peter Bradshaw to potvrzuje ve své recenzi: „*V Monahanově scénáři mají dobré dialogy všichni, ale největší podíl připadl, pochopitelně, samotnému Nicholsonovi.*“³² Hojná přítomnost postavy jeho typu připomíná Scorseseho jiné filmy a typově tak představuje známé teritorium. Film si neodpouští příležitost věnovat se této postavě a dát platformu Nicholsonovi.

3.2.2 Reflexe filmu

Jednou z otázek, kterou si při nahlížení na film můžeme položit, je jak se o filmu psalo, případně pokud a jak byl reflektován aspekt remaku.

K oslavným recenzím se v době vzniku se svými čtyřmi hvězdami připojil i Roger Ebert, ten píše: „*I když jsou některé dějové linky podobné hongkongskému originálu, tohle je Scorseseho film se vším všudy, protože chápe ústřední motiv, který je vlastní tolika z jeho tvorby: vina. I když se postavy posunuly za hranice zákonů církve stejně se jim nedaří oprostít se pocitu viny.*“³³ Ebert dále píše o tom, že ne všem obdivovatelům a kritikům zřejmě dochází, jak moc je Scorsese vlastně katolický režisér a jak moc je katolicismus součástí jeho podvědomí. Že je katolicismus velkou

³² BRADSHAW, Peter. *The Departed*. [online] 6. 8. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2006/oct/06/thriller.mattdamon>

³³ EBERT, Roger. *Good and evil, in each other's masks*. [online] 5. 7. 2007 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [The Departed movie review & film summary \(2007\) | Roger Ebert](#)

částí Scorseseho tvorby i vlastní osobnosti není pochyb. Postavy jeho žánrových snímků jako jsou *Špinavé ulice* navštěvují kostely a víra či nějaké poslání jsou zde tematizovány. A nelze opomenout filmy *Poslední pokušení Krista* (1988) a *Mlčení* (2016). V těch nejde o méně či více ambivalentní narážky ale jsou to filmy, pro které je katolicismus ústředním motivem a jsou pro autora důležité a osobní. O cestě k vykoupení a vnitřních mukách bychom tedy jistě mohli mluvit u celé řady Scorseseho postav. Ať už jde o explicitně katolické motivy či jiné, Scorseseho tvorba napříč dekádami je ceněna mimo jiné právě protože se mu daří kombinovat i široce přístupné žánrové snímky s vysokou intelektuální úrovní. Na co narážel Ebert ve své recenzi je tedy zřejmé, ovšem já se domnívám, že zrovna *Skrytá identita* příliš takových momentů k zamyšlení neposkytuje, protože je příliš zaneprázdněna přehnaným humorem a cynismem. Scorseseho snímek se od těchto filozofičtějších rovin (utrpení, dualita postav, vina) dle mého odklání, i když zdánlivě s nimi pracuje. Naopak režisér si z něj výrazně dělá svůj vlastní, v leccem autorsky identifikovatelný film, čímž se vysvětlují oslavné recenze vítající návrat k tónu filmů *Mafiáni* a *Špinavé ulice*, které Bordwell zdrženlivě zmiňuje ve svém blogu.³⁴ Hong Kong vyměňuje za Boston, Buddhismus za irský katolicismus, utrpení v pekle za zžirající provinilost. Teoreticky bychom o těchto paralelách hovořit mohli – vyměnit při remakování buddhistické myšlenky za katolické se přímo nabízí. Snímek ale příležitosti nevyužívá a do žádného z témat se plně neponořuje. Colin žádnou vinu necítí, o žádném vnitřním utrpení ani prozření řeč není, naopak je vše na povrchu

Spíše zdrženlivý David Bordwell ve svém blogu k poetice filmu napsal: „*Spoustu z tohoto jsme již viděli. Opět muži hojně nadávají a dělají sexistické vtipy. Opět jsou konfrontace a vraždy podkresleny stařeckým rockem. A kamera se opět naparuje.*“³⁵ Poslední větou naráží na práci s kamerou, kterou v tomto filmu považuje za zbytečně kinetickou, jako by Scorsese každé scéně vnucoval jistou energii, což je dle Bordwella křečovitě. Domnívám se, že první dvě věty jsou výsledkem toho, co zmiňuje Ebert ve své recenzi, abych se k ní ještě vrátil, tedy že Scorsese byl vždy fascinován gangstery. Od toho se odvíjí veliký prostor, který dostává Costello, jehož voice-overem film začíná. (Popisuje v něm historický kontext afroamerických konfliktů v Bostonu, ovšem ten ve zbytku snímku není nijak adresován, a přinejmenším by ho šlo označit za irelevantní.) Následují sekvence ukazující setkání Costella s Colinem jako chlapcem, kterého si

³⁴ BORDWELL, David. *THE DEPARTED: No departure*. [online] 10. 10. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Observations on film art : THE DEPARTED: No departure \(davidbordwell.net\)](https://davidbordwell.net/blog/2006/10/10/the-departed-no-departure/)

³⁵ [Tamtéž](#)

postupně podmaní a vytvoří si k sobě jakýsi vztah otce se synem. Nesledujeme souběžný přerod dvou mladíků na opačné straně zákona v dospělé, sledujeme zrod jednoho z nich, podobně jako v gangstery-adorující úvodní scéně filmu *Mafiáni*. Těžko hovořit o vyrovnané dualitě dvou hlavních postav, která byla tak zásadní pro režiséra Laua. Scorsese se opět orientuje na tu negativní stránku (mafii), začíná tím, co je jemu i jeho divákům povědomé. Již tolik neadoruje jako v předchozích filmech, ale dává najevo, že kriminalita je stále zajímavější, i když ji tentokrát nahlíží o něco cyničtěji.

Jmenujme několik dalších příkladů, které sedí k tomu, co Bordwell implikuje. Film se ze specifického Hong Kongu přesouvá do Bostonu, jehož prostředí a nátura v kontextu USA jsou zde, podobně jako v jiné audiovizí, prezentována jako výrazně specifické a drsné místo, kde jsou opačné strany zákona, tedy kriminalita či policie, dvě časté volby pro kariéru mužů jako jsou Colin a Billy. Zároveň se (místy přehnaně) pracuje s bostonským přízvukem, který je v rámci USA ikonický a diváci z celé země ho identifikují, je součástí kultury i humorných narážek. Jak bylo zmíněno, ve snímku se tematizuje irská provinilost, pesimismus, alkoholismus, katolicismus (který Scorsesemu osobně není cizí) a násilí. I v tomto ohledu tvůrci podcastu *The Rewatchables* s nadsázkou, avšak výstižně, označili film za Scorseseho ‚best hits‘ album,³⁶ protože v něm vytváří jakýsi mix poetik svých předchozích filmů. Scorsese jakoby již částečně recykloval své známé prvky a byl si vědom toho, že točí záměrně zvláštní film. Nezabývám se zde primárně stylem, ale domnívám se, že formální pojetí *Skryté identity* stojí za zmínku. Bordwell na svém blogu zmiňuje nejen onu zbrklou, neustále švenkující kameru, ale i porušování kontinuity střihu a nenávaznost pozic herců, gest, nebo očního kontaktu. „*Tohle se může zdát vybiravé, ale řemeslná kompetentnost neexistuje pro nic za nic.*“ dodává.³⁷ Píseň *Gimme Shelter* od Rolling Stones se objevuje hned třikrát, přičemž náhodně začíná a zase přestává hrát, a úvodní titulková karta s názvem filmu se pozoruhodně objevuje až kolem 18. minuty. Tyto příklady jsou, uznávám, různorodé, ale mají společně dále ilustrovat určitou vyhrocenost, zvláštní stylistickou nahodilost a nedůslednost, na kterou narážel Bordwell v blogu.

³⁶ „*The Re-Departed*“ [podcast] 2021 [cit. 2022-12-09] Dostupné z:

<https://open.spotify.com/episode/6vtRYU8Od5TBSF6easLko6?si=f9b755b85d584adc>

³⁷ BORDWELL, David. *THE DEPARTED: No departure*. [online] 10. 10. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z:

[Observations on film art : THE DEPARTED: No departure \(davidbordwell.net\)](https://davidbordwell.net/observations-on-film-art-the-departed-no-departure)

Bordwell snímky zmiňuje v knize *Planet Hong Kong*, kde v podrobnějším textu poznamenává: „V porovnání s teatrální a rouhající se *Skrytou identitou* vypadá *Volavka tlumeně. Pro jednou je to ten americký film, který je přehnaný.*“³⁸ Druhá věta vystihuje divácká očekávání v jistém kulturním regionu a prezentuje paradox situace: zatímco asijský film bychom, dle Bordwella, čekali přehnaný a jeho potenciální americký remake spíše usměrněný, v tomto případě je to zcela naopak. O *Volavce* pozoruhodně, či možná paradoxně, říká, že si o americký remake říkala, protože již zahrnovala některé hollywoodské normy. Svým konceptem, strukturou děje a filmovým stylem imituje americkou kinematografii.³⁹ *Volavka* je v kontextu hongkongské kinematografie i přes občasné stylově excentrické tvůrčí momenty tím umírněnějším dramatem, zatímco Scorseseho snímek přerůstá místy až do karikatury, kde jsou zejména postavy (ovšem např. i narativ či styl) vyhnány do extrému. Scorsese si toho zřejmě byl vědom, protože se nechal slyšet, že zrovna za tento snímek nejvyšší hollywoodské ocenění vůbec nečekal.⁴⁰

Na tu zmiňovanou absurditu a přehnanost Scorseseho verze naráží další recenze. Christopher Orr napsal pro *The Atlantic*:

„Remake elegantního, skvělého hongkongského krimi thrilleru Volavka, tento film byl kompletně Nicholsonován – je tlustší, hrubší sebestřednější než originál. Není to však jen Jackova zásluha, která patří i Martinu Scorsesemu, který je favorit na získání Oscara za režii. Pokud skutečně vyhraje, bude to poněkud absurdní, protože nejen že Skrytá identita nepatří mezi nejlepší filmy režiséra; není to ani nejlepší verze tohoto filmu.“⁴¹

Autor v dobové recenzi nejen úspěšně odhadl průběh tehdejších ocenění, ale je to především výjimka v reflexích. Napříč recenzemi totiž není stanovisko pro původní film příliš zastoupeno, naopak většina kritiků velebí právě Scorseseho. Orr mnohem více registruje existenci *Volavky* a hlediskem jeho recenze jsou změny, ke kterým ve Scorseseho filmu došlo. Ohlasy, že má jít o „bostonské *Mafiány*“, označuje za nenaplněný slib. Tato recenze je přehlídkou argumentů,

³⁸ BORDWELL, David. *Not So Extravagant, Not So Gratuitously Wild: Infernal Affairs*. In: *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Harvard University Press, 2000, s. 205. ISBN 9780674002142

³⁹ Tamtéž, s.206

⁴⁰ DOTY, Meriah. *'The Departed' 10th Anniversary: Martin Scorsese Had 'Zero Expectations' for Oscars*. [online] 6. 10. 2016 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: ['The Departed' 10th Anniversary: Martin Scorsese Had 'Zero Expectations' for Oscars \(thewrap.com\)](https://thewrap.com/the-departed-10th-anniversary-martin-scorsese-had-zero-expectations-for-oscars/)

⁴¹ ORR, Christopher. *The Movie Review: 'The Departed'*. [online] 20. 2. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2007/02/the-movie-review-the-departed/69423/>

proč je *Skrytá identita* frustrující remake: vážné motivy nejsou propracovány a jsou jen povrchně avizovány, nedůvěryhodnost je ještě posílena (ze dvou přítelkyní v hongkongském filmu je v americké verzi jedna žena, která vidá oba muže), film obsahuje bizarně groteskní násilí a vulgarismy, a Nicholsonova přítomnost a prostor, který dostává jeho postava, neslouží filmu a nám, ale jemu. Orr také připomíná fakt, že se tvůrci zvláštním způsobem distancovali od původního filmu, resp. od explicitního přiznání, že se jedná o remake, zatímco je v závěrečných titulcích hned dvakrát zmíněno, že skutečně sledujeme „*Film Martina Scorseseho*“.⁴² Až po třech minutách je obligátně zmíněna předloha (viz Obrázek 1).



Obrázek 1

Skrytá identita se neprezentuje pouze hereckými osobnostmi, které jsem zmiňoval, ale i samotným režisérem jako výraznou, již dlouho etablovanou režisérskou osobností. „Každý Scorseseho film přichází zatěžkán velkou spoustou očekávání, stejně jako enormitou jeho (Scorseseho) vlastní legendy.“⁴³, píše Manohla Dargis ve své recenzi pro New York Times. Toto je něco, co bylo avizováno v úvodu, a lze to svým způsobem spatřovat i v jiných recenzích, kterým sebereflexe Dargis chybí: Scorseseho jméno zastíní fakt, že jde o remake.

⁴² ORR, Christopher. *The Movie Review: 'The Departed'*. [online] 20. 2. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2007/02/the-movie-review-the-departed/69423/>

⁴³ DARGIS, Manohla. *Scorsese's Hall of Mirrors, Littered With Bloody Deceit*. [online] 6. 10. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2006/10/06/movies/06depa.html>

3.2.3 Cynismus

V následující části popíšu několik sekvencí, které ukazují nejen odlišné pojetí filmu od původního, ale zároveň při nich lze myslet na Ebertovu recenzi a zmiňovaný katolicismus a vinu. Tyto příklady jsou argumentem proti tvrzení, že Scorsese tyto motivy zpracovává, a zdůrazňují paradox.

Lau při policejní razii zradí a zastřelí Hon Sama, zatímco přítomný flashback slouží jako implikace, že Lau si chce vybrat jinou budoucnost, že zpětně svého rozhodnutí přiklonit se k mafii lituje. Jinak mezi nimi nepadne jediné slovo a celá sekvence, jakkoliv jde o zásadní bod zlomu filmu, trvá pouhých několik vteřin.

Ovšem stejná sekvence je ve Scorseseho verzi podána zcela jinak. Zatímco ve *Volavce* jsou komplici Hon Sama zatčeni, Costellov gang se pouští do přestřelky, kde mimo jiné bizarní sebevraždou, u které nechybí hláška, umírá jeho pravá ruka „pan French“. Poté Colin najde Costella skrze stejný motiv zvonícího telefonu a vyčítá mu čerstvé zjištění, tedy že je mafiánský boss v kontaktu s FBI, a zda o jeho reálné identitě skutečně ví jen Costello a nikdo mezi policisty. Následuje finální spor, ze kterého je zřejmé, že žádné usmíření ani domluva nebude, naopak se zcela jasně chystá zrada. Po tomto pomyslném rozvodu jejich vztahu ho Colin několikrát střelí a následně oslavně prohlásí směrem k přibližujícím se kolegům, že ho „dostal“. Scéna ukazuje mnohem zranitelnějšího Colina, který si nutně potřebuje zachránit svou pokřivenou identitu. Colin není nečitelný jako Lau, není ambivalentní, je naopak velmi explicitně vypočítavý, falešný a prospěchářský antagonist. Dalším ukazatelem je jedna z dřívějších specifických sekvencí, která staví na scéně z původního filmu, tedy že se oba muži octnou v jednom kině a následuje napínavá pěší honička. (Ve *Volavce* je v této sekvenci motiv morseovy abecedy a zvyku Laua poklepávat si do stehna, podle čehož je identifikován Chenem, je to jedna ze scén, která ukazuje ambice být mnohem subtilnějším napínavým thrillerem.) V domnění, že jde o Billyho, Colin zavraždí nevinného muže a nijak se nad tím nepozastaví, podobně jako když ve výtahu zabije kolegu Barrigana, který byl také do policie dosazen Costellem. V jednání Colina lze s těžší hledat sebemenší sympatie. Tvůrci tuto postavu pojali zcela jinak, než v čem spočívá původní myšlenka jisté rovnováhy protikladů Laua a Chena.

Jeden z výrazných rozdílů a zároveň další ukazatel odlišné nálady je konec filmu. Billy je zastřelen ve výtahu stejně jako Chen, ovšem film jeho smrti nepřisuzuje žádný sentiment, žádný flashback nebo melancholická hudba. Naopak umírá zcela nečekaně a okamžitě, během vteřiny

jako by jeho postava neexistovala. Jde o záměrně šokující nemilosrdnou smrt, ještě více než v originálním pojetí, Billy umírá skoro v jakémisi „jump-scare“ stylu, vzhledem k prudkosti momentu. Krom toho v americké verzi umírá ještě jeden policista navíc. Barrigan zastřelí nejen Billyho ale i příchozího detektiva Browna, přičemž Colin následně při první příležitosti zastřelí Barrigana – v podstatě ho popraví a vidíme jeho rychlé, sobecké a zoufalé rozhodnutí (zatímco ve *Volavce* zastřelí Lau zkorumpovaného kumpána mimo obraz). Colin nezastřelí Barrigana protože má výčitky ze své minulosti, ale protože v této fázi už nikomu nevěří a nedělá mu problém zabít kohokoliv. V tomto ohledu je americká verze cyničtější a brutálnější. Následuje sice Billyho pohřeb, ale ten působí spíše jako formalita, Billy už není nijak zmíněn ani adresován, není na něj vzpomínáno, i když byl kladným protagonistou filmu, který ho cynicky zapomíná, nedává mu zpětně váhu.

Poté, co je Colin na pohřbu ignorován Madolyn, následuje poslední scéna, která nás ještě více a již zcela definitivně utvrzuje v tom, jak se film staví k postavě Colina. Ten přichází z nákupu do svého bytu, kde potká sousedku s malým psíkem, kterého si žena přitáhne k sobě a pohrdavě se na Colina podívá poté, co se jej pokusil pohládit. Tento dovětek pokračuje do bytu Colina, kde čeká Dignam, který od Madolyn dostal kompromitační materiály, a tudíž jako jediný kromě mrtvého kapitána ví, že Colin je ve skutečnosti nasazený gangster, po kterém Billy celou dobu pátral. Oblečen v teplákové soupravě, s rukavicemi, návleky na boty a pistolí s tlumičem je připraven na dokonalou vraždu. S výrazem znechucení Colina bez jediného slova zastřelí a odchází. V následujícím záběru se kamera zvedá přes Colinovo tělo na výhled na Boston skrze balkón, po kterém přeběhne skutečná krysa, jakožto symbolika filmu (Obrázek 2). Fakt, že dokonce vznikla internetová petice na odstranění tohoto záběru, resp. vyretušování krysy, možná vypovídá spíše o stavu internetového prostředí posledních let, avšak jde o tak kuriózní malou specifičnost, že jsem se rozhodl ji zahrnout.⁴⁴ Důvod vzniklé diskuse je prostý: metafora s krysou je příliš banální, hloupá a evidentní. Podle některých recenzentů nesedí k míře autorova intelektu.⁴⁵ Těžko s jistotou říci, zda jde u krysy o záměrný vtíp, o záměrně příliš evidentní, potažmo až

⁴⁴ MILLER, Matt. *The Departed Fans Have Launched a Campaign to Fix the Movie's One Gaping Flaw*. [online] 20. 2. 2019 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [The Departed Fans Have Launched a Kickstarter Campaign to Fix The Rat in the Final Scene \(esquire.com\)](https://www.esquire.com/entertainment/movies/a30464020/the-departed-kickstarter-campaign-to-fix-the-rat-in-the-final-scene/)

⁴⁵ SHARF, Zack. *Campaign to Remove the Rat in 'The Departed' Launches Debate Over Scorsese's Ending Shot*. [online] 20. 2. 2019 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2019/02/the-departed-rat-ending-digitally-remove-campaign-1202045324/>

devalvující metaforu, či zda autorovi skutečně přišla chytrá a důvtipná. Vzniklá diskuse je však pozoruhodná sama o sobě, implikuje totiž rozpor mezi tím, co očekáváme, a tím co jsme dostali. Zpochybňuje autorské rozhodnutí, potažmo umělecké cítění.

Ve výsledku je film mnohem cyničtější svou nekompromisností: Billy nestál za poselství, Colin je zabit společně s ostatními gaunery, policejním kapitánem a detektivem Brownem,



Obrázek 2

Madolyn přichází o oba muže, je těhotná, a jediný kdo pomyslně situaci přežívá je karikaturní postava Bostonu Dignam, který dosáhne své pomsty. Přes snahu o částečně humorný film skrze bizarní a vytrhující herecký projev Nicholsona či nesčetné vulgarismy odlehčujících karikaturních postav jako je Dignam a další, jde zároveň o velmi pesimistický a cynický film, a pokud tedy jde o humor, jde o velmi černý humor.

3.2.4 Závěr

V americkém remaku se hovoří o kulturním imperialismu. Tato idea spočívá v tom, že Spojené státy jsou dominantním kulturním trhem, který si vybírá inspirace z různých koutů světa pro vlastní tvorbu. „*Hollywood je nenasytný imperialista, který krade nebo kupuje nápady evropské nebo východoasijské kinematografie, nebo recykluje své vlastní z předchozí éry, protože již nemá žádné nové nápady. Ty potom degraduje pro potřeby nenáročných, konzumních amerických diváků.*“⁴⁶ Toto vymezení se vůči americkým remakům samozřejmě nelze zastávat plošně, navíc tyto teze jsou do jisté míry přisuzovány Hollywoodu jako entitě, jako kulturnímu kolosu a celku. Neberou totiž v potaz autorské figury jako je Scorsese, u kterých se předpokládá inherentní autorský otisk

⁴⁶ ROSEWARNE, Lauren. *Why We Remake*. 2020, s. 138

do díla a váha slova v rámci zákulisních politik. V případě *Skryté identity* se domnívám, že se nejedná o pouhé parazitování Hollywoodu na produktu ze zahraniční oblasti, která se nemůže bránit zaprvé, a zadruhé Scorsese by i v takovém případě byl pravděpodobně považován za „nevinného“, protože je to respektovaný autor.

Skrytá identita v sobě nese prvky *amerikanizovaného remaku* ve svém zjednodušení, případně ‚zhloupění‘ (*dumbing-down*), jak o něm píše Rosewarne. Ta říká, že jedním z příznaků amerických remaků je jejich nadbytečná doslovnost, která má za výsledek těžkopádnost.⁴⁷ Zde připomínám onu metaforu se skutečnou krysou na balkóně v závěru filmu, ale i samotný fakt, že Colin je zastřelen a potrestán přímo v obraze, jeho oblouk je ukončen, jak psal Bordwell, obligátně.⁴⁸ Z americké verze se vytrácí ambivalence a nejednoznačnost, naopak nastupuje nutkání vše ukončit a vyjasnit a rozloučit se do očí bijící metaforou. Americké publikum totiž nemá rádo otevřené a nejasné konce filmů.⁴⁹ Colin nemůže zůstat nepotrestán a autoři si neodpustí doslovnou kysu, zatímco hongkongská verze sice tematizuje peklo citátem v obraze, přesto působí větší interpretační volností.

Zároveň sledujeme jev, kdy se Scorseseho autorský rukopis setkává s požadavky *amerikanizovaného remaku*, a to například ve střihu. Podle Rosewarne je jeden z dalších příznaků rychlost střihu a tempo narativu.⁵⁰ Americké remaky spěchají, počítají s netrpělivostí a krátkou dobou pozornosti. I *Skrytá identita* se tímto vyznačuje. Spěje ke svému vlastnímu závěru a orientace v kontinuitě jednotlivých pasáží není snadná. V tomto ohledu s divákem narativ příliš nekomunikuje, ale zároveň nejde o artovou naraci, ve které se divák ztrácí a je frustrován. Scorsesemu a jeho dlouholeté střihačce Thelmě Schoonmaker (za *Skrytou identitu* také oceněna Cenou Akademie) to divák odpustí, protože tempo střihu je rychlé, drží si divákovu pozornost svou kinetikou a roztěkaností a prezentováním scén rychle po sobě.

V recenzi Rogera Eberta se objevuje ještě jedna pasáž, která stojí za zmínku, a šlo by ji potenciálně považovat za částečný protimluv. „*Rád říkám, že film není o tom o čem je; je o tom,*

⁴⁷ ROSEWARNE, Lauren. *Why We Remake*. 2020, s. 132

⁴⁸ BORDWELL, David. *THE DEPARTED: No departure*. [online] 10. 10. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Observations on film art : THE DEPARTED: No departure \(davidbordwell.net\)](https://davidbordwell.net/observations-on-film-art-the-departed-no-departure)

⁴⁹ ROSEWARNE, Lauren. *Why We Remake*. 2020, s. 133

⁵⁰ Tamtéž, s. 134

*jak o tom je. To vždy platí pro Scorseseho film.*⁵¹ Ačkoliv výše cituji Eberta, který Scorsesemu a zkoumanému filmu přisuzuje porozumění motivům viny, domnívám se, že spíše tato jeho věta dobře shrnuje dosud popsané změny a vystihuje způsob Scorseseho přetočení. Volný překlad onoho „*jak*“ místo toho „*o čem*“ naráží na důležitost stylu, nálady a energie, se kterou je příběh vyprávěn a které Scorsese evokuje. Obsah a motivy, které Ebert prvně popisoval, jako by vlastně nebyly důležité. Lze předpokládat, že jenom proto, že se ve Scorseseho předchozích filmech objevil katolicismus a prozkoumání tématu viny, jsou tyto motivy přítomny i ve *Skryté identitě*? A jak chápat zmiňované recenze, které oslavují návrat k formě – jsou kritici podvědomě přesvědčeni, že když režisér zpracovává téma, kterým se již etabloval, tak jej automaticky zpracovává s nějakým pochopením? Domnívám se, že Ebertova recenze je dobrý příklad toho, když se někomu nadržuje a interpretace filmu jsou ovlivněny auteurskou aurou režiséra. Ten za ni však, jak psala Manohla Dargis, nemůže.

Scorsese snímek v rozhovorech odmítá jakožto remake.⁵² *“Volavka je skvělý příklad, proč miluji hongkongskou kinematografii, ale Skrytá identita není remake tohoto filmu. Náš film se inspiroval povahou toho příběhu.”*⁵³ (Dle modelu Verevise bychom film mohli označit za *nepřiznaný remake*, kdy diváci neregistrují původní verzi a nejsou o ni informováni.⁵⁴) I tuto problematiku definice remaku Rosewarne zohledňuje, tedy že film je jako remake chápán diváky, ale odmítán tvůrcem.⁵⁵ Pozoruhodně se Scorsese odkazuje právě na národu příběhu vyobrazenou ve *Volavce*, a zároveň jakoby ji blokuje svou vlastní poetikou. Pokud bychom Scorseseho chytili za slovo a budeme skutečně hovořit o povaze *Volavky*, pak je z ní ve *Skryté identitě* minimum. Vyjma přenesení obligátních faktů, jako je zápletka a zkopírování některých scén, jsou pojetí a nálada obou filmů odlišné. Těžko nazvat *Skrytou identitu* seriózním, hlubokým filmem, jakkoliv to tak může z Ebertovy recenze působit. Nejen karikaturní postavy jsou v přesile oproti zmiňovaným motivům katolicismu a pocitu viny. Ale samozřejmě je nutné říci, že zjednodušení či „zhloupění“ nelze černobíle chápat jako něco automaticky špatného, jde o kontext. Scorsese si

⁵¹ EBERT, Roger. *Good and evil, in each other's masks*. [online] 5. 7. 2007 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [The Departed movie review & film summary \(2007\) | Roger Ebert](#)

⁵² *Interview with Martin Scorsese*. [online] 15. 10. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Interview with Martin Scorsese - Times of India \(indiatimes.com\)](#)

⁵³ LEVY, Emanuel. *Depart, The (2006): Scorsese on his Film*. [online] 15. 9. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Depart, The \(2006\): Scorsese on his Film | Emanuel Levy](#)

⁵⁴ VEREVIS, Constantine. *Film Remakes*. 2006, s. 9

⁵⁵ ROSEWARNE, Lauren. *Why We Remake*. 2020, s. 7

ze *Skryté identity* udělal částečně idiosynkratickou, částečně amerikanizovanou verzi *Volavky*. Ústřední nápaditá zápletka dala inspiraci navléknout na ni známé či obdobné vzorce ze Scorseseho předchozí gangsterské tvorby. Velkou částí Scorseseho filmů, speciálně těch kriminálně orientovaných, zastávají výrazně stylizované dialogy, za kterými v tomto případě stojí scenárista William Monahan, který se orientoval na černý humor a hlášky, takže postavy a jejich příslušné dialogy jsou zdrojem absurdismu. Všechny popsané změny z filmu dělají „zředitou“ verzi. Odklon od hlubších myšlenek a uvěřitelných, komplexních postav se však nevyklučuje s komerčním úspěchem, ve kterém amerikanizace spočívá.⁵⁶ Film získal zmiňované ceny a pro Scorseseho to byl restartovací bod kariéry po nejisté éře konce devadesátých a začátku nultých let.⁵⁷

Mojí ambicí není americkou verzi shazovat na základě její absurdnosti a stejně tak nelze hongkongskou verzi vyzdvihovat pro její vážné a hluboce zamyšlené pojetí tématu. Lze navíc argumentovat tím, že hongkongské filmy včetně *Volavky* jsou do jisté míry inspirované právě Hollywoodem.⁵⁸ Popsané změny v postavách, narativu, v přístupu (resp. nepřístupu) k myšlenkám a neplnohodnotné využití paralel k vlastním filozofickým myšlenkám v rámci kulturního přesunutí mají demonstrovat paradoxní způsob, jakým Scorsese film přetočil. Na jedné straně je režisér originálního snímku, který kritizuje fakt, že došlo ke změnám, ale zájem Hollywoodu o lokální kinematografii bere jako pozitivum.⁵⁹ Na druhé straně je předpoklad nějakého autorství a „kvality“, a na druhé je diskuse o banalitě skutečné krysy.

Rozhodně nelze mluvit o nejvíce autorském počínu Martina Scorseseho, který se k projektu upsal až později na základě získání práv studií Warner Bros. v roce 2003,⁶⁰ a není v tomto případě na místě hovořit o nějakém vysněném, „srdcovém“ projektu, jako se psalo o jeho *Mlčení*.⁶¹ Z produkčních okolností a rozhovorů s tvůrci se jeví závěr, že pro *Skrytou identitu* jsou

⁵⁶ ROSEWARNE, Lauren. *Why We Remake*. 2020, s. 130

⁵⁷ I v citovaných recenzích totiž zaznívá, že film je návratem do formy, že to, co mu v posledních několika letech předcházelo, byly „nejisté“ filmy.

⁵⁸ DARGIS, Manohla. *Scorsese's Hall of Mirrors, Littered With Bloody Deceit*. [online] 6. 10. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2006/10/06/movies/06depa.html>

⁵⁹ *Andrew Lau Interview on Talk Asia*. [online] 29. 5. 2007. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Andrew Lau Interview on Talk Asia - CNN.com](#)

⁶⁰ Tamtéž, s. 203

⁶¹ PICURRO, Allison. *'Silence': Martin Scorsese Discusses His Long-Gestating 'Passion Project' in Exclusive Digital Release Featurette*. [online] 13. 3. 2017. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: ['Silence': Martin Scorsese Talks 'Passion Project' in Exclusive Clip | IndieWire](#)

charakteristické skromnější očekávání a nižší ambice autora. Právě to stojí za specifickou nahodilostí a volností, se kterou Scorsese remake pojal. Jde o kombinaci částečně autorských rozhodnutí a částečně prvků, které, ať už vědomě či nikoliv, spadají do definice amerikanizovaného remaku.

Autorský remake je v tomto modelu možné chápat takto: film tvůrce, který se dostal do privilegované pozice, ve které může relativně volně tvořit. Pokud se rozhodne udělat remake existujícího filmu, je tento snímek brán jako osobitý film, čemuž přispívá přizpůsobení motivů již etablované poetice režiséra a jeho samotné jméno. To způsobuje, že se nyní bavíme o Scorseseho filmu, nikoliv o remaku. Jak zjistíme posléze, Scorsese není poslední, kdo by se chtěl od nazývání svého filmu remakem distancovat. Paradoxní je právě ta zmiňovaná nahodilost, se kterou Scorsese pracoval, a překvapení, s jakým vítal ohlasy a ocenění. Znamená to tedy, že filmu vlastně přisuzujeme výrazné „autorství“, i když Scorsese vytvořil zábavný žánrový film na popud hollywoodského studia? Nelze s jistotou říct, co měl režisér při přetáčení za vizi, ale je to jedno možné čtení, jakkoliv možná provokativní. Na mnoha rovinách je film paradoxní, stejně jako některé jeho ohlasy. To se však zdá být celkem irelevantní, protože proti „autorské“ značce nemá původní film šanci. Nepomáhá mu ani to, že tak ikonický cinefil film jakožto remake odmítne. Svým způsobem jde o fascinující případ přizivení se na cizím filmu, a domnívám se, že odmítat, že se jedná o remake, situaci nepomáhá, naopak ji to zhoršuje. (Navíc, jak psal Orr, nejen že to je remake, ale je to poměrně loajální remake, který sleduje původní film zápletku po zápletku.⁶²) Jednání amerického filmu potom působí o něco arogantněji, protože v tomto případě jako by nebyl původní film přiznán, zatímco v jiných případech existují oba filmy v uvěřitelné symbióze.

3.3 *Muži, kteří nenávidí ženy (2009) / (2011)*

Původní trilogie knih, které se přezdívá *Milénium*, byla velmi populární fikční četba nultých let, za kterou stojí zesnulý autor Stieg Larsson. Na základě tří knih vznikly tři švédské filmové adaptace – *Muži, kteří nenávidí ženy*, *Dívka, která si hrála s ohněm* a *Dívka, která koplá do vosího hnízda*, všechny z roku 2009. O pouhé dva roky později vzniká americký studiový remake prvního dílu, kterého se ujal David Fincher. Film vzniká po krátké době od originálu a zároveň je uveden rok po Fincherově předchozím snímku *Sociální síť* (2010).

⁶² ORR, Christopher. *The Movie Review: 'The Departed'*. [online] 20. 2. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2007/02/the-movie-review-the-departed/69423/>

V následujícím textu chci ilustrovat, jak se díky změnám různých prvků ve filmu samotném, v kombinaci s produkčními okolnostmi, ze snímku stal příklad hollywoodského produktu, který ledacos vypovídá o studiových praktikách, a to i přesto, že za ním stojí tvůrce s výrazným rukopisem. Dodatečným pramenem se stala nahrávka režisérského komentáře, kterou Fincher nahrál stejně jako ke svým několika dalším snímkům. Tato hollywoodská tradice umožňuje slyšet komentář ke konkrétním detailům v reálném čase při sledování snímku. Zároveň se o ni pro tuto práci a její tematické pojetí lze opřít, protože může sloužit jako jakýsi důkaz pro některá tvrzení či jako potvrzení pro některé hypotézy. V různých momentech totiž přímo slyšíme režisérovy myšlenky, záměry a odůvodnění pro zvolené metody.

3.3.1 „Americká verze švédského“ - vzhled

Mikael Blomkvist se jako novinář dostane do kontroverzní situace, když napíše nepravdivou informaci o pochybném miliardáři. Toho si všimne stárnoucí patron rodiny Henrik Vanger, a najme si Mikaela jako osobního detektiva, protože ho straší čtyřicet let nevyřešená rodinná záhada: zmizelá praneteř Harriet. Paralelně s rovinou Mikaela sledujeme linku geniální, ale výstřední hackerky Lisbeth Salander, která evidentně skrývá svá vlastní traumata. Ta je zprvu najata Vangerovým právníkem, aby Blomkvista prověřila, zda je skutečně jako novinář poctivý. Její rešerše a Blomkvistova potřeba asistence vyústí v jejich setkání a následné společné vyšetřování a zvláštní koexistování.

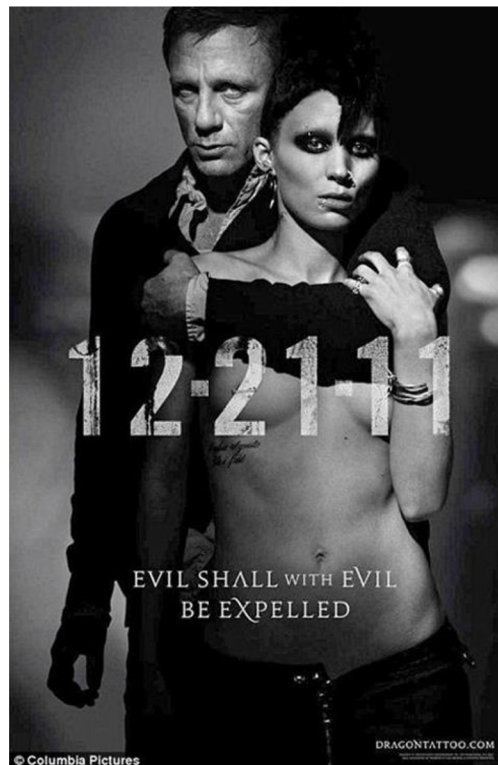
Casting tentokrát sice nespolehá na tak velké herecké hvězdy, jako tomu bylo u *Skryté identity*, ale rozdílně pracuje s pojetím postav a jejich vnějším vzezřením. Vzhled postav považují za důležitou součást pro dynamiku původního filmu a chci ho využít jako odrazový můstek pro ilustraci amerikanizace či „hollywoodizace“ filmu. Jsem si vědom, že není možné a ani žádoucí nějak „objektivně“ analyzovat a hodnotit líbivost vzhledu obsazených herců, ale je možné popsat, jak se tvůrci k jejich reprezentaci postavili a interpretovat tuto skutečnost. Mikael Blomkvist je příkladem postavy, která je jakýmsi zástupcem autora. Stieg Larsson byl také ve středních letech a psal politicky orientované texty pro levicový časopis. Švédská verze Blomkvista v hereckém podání Michaela Nyqvista je střízlivá verze muže ve středních letech s průměrnou postavou a vzhledem. Ovšem Craigovo obsazení je jakoby nezbytné pro hollywoodskou verzi, která si neodpustí obsadit symetrického muže, jehož vypracované Bondovské tělo vidíme nejednou téměř nahé. Fakt, že Craig byl v této době aktuální inkarnací Jamese Bonda, si není lehké

odmyslet a jen to umocňuje pocit, že nejde o průměrného novináře, protože Craig nevypadá jako průměrný novinář. Je to příklad hollywoodského voyerismu, který funguje v obou směrech, v tomto případě jde tedy o mužské tělo ve středu zájmu. Podobně je to s jeho tajnou milenkou, spolueditorkou časopisu Erikou Berger (Robin Wright). I její sexuální status a přitažlivost jako by byly záměrně zvýrazněny nejen castingem ale i faktem, že jejich vztah je v americké verzi více akcentován skrze více společných scén. Že je Craigův Blomkvist stále pouhý novinář je ale připomínáno skrze jeho nešikovnost v některých napínavých a akčních sekvencích, kdy se buď prozradí, nebo přímo nechá chytit. Nevyhodnotí situaci dostatečně rychle a ve finále ho musí v souladu s předlohou vysvobodit Lisbeth. Ale přesto se pojetí jednotlivých postav posouvá do extrémnějších rovin ani ne tolik z psychologického, jako spíše z fyzického hlediska. Americká verze umocňuje stereotypy a přidává postavám určitý sex-appeal. Výsledkem toho jsou sekvence jako ta téměř v závěru filmu, kdy jsou Mikael a Lisbeth v Londýně kvůli Harriet. Jejich pobyt na hotelu spíše připomíná líbánky zamilovaného páru. Stejně umocněna je potom emoční „zrada“ Mikaela v úplném závěru filmu, kdy ho Lisbeth spatří s kolegyní Erikou. Tato scéna jednak prezentuje Lisbeth mnohem konvenčněji zainvestovanější, než je v původním filmu, kde tolik zamilovaně nepůsobí, a zároveň bychom mohli říct, že jde o projev jistého Fincherova cynismu. Lisbeth jako by se v jeho verzi lapila do vztahové pasti. O této myšlence píše i Rosewarne, která říká, že americké filmy mají obecně sklon k obsazování atraktivnějších, pohlednějších lidí.⁶³

Fincherův fikční svět je více „stylový“, tedy myšleno v rovině prvního pohledu. Tomu, jak vypadají postavy, je přisuzována větší pozornost. Fyzická odlišnost Lisbeth a její gotický styl oblekání jsou v americké verzi umocněny, je ještě více výstřední a okolní postavy se ještě více diví jejímu vzhledu. Tanya Horeck píše o paradoxu právě v souvislosti s americkou verzí Lisbeth. O té se totiž psalo nejen jako o nejzajímavější postavě, ale hlavně jako o *cool* postavě. A co víc, na vzhledu Lisbeth se svým způsobem stavil marketing americké verze snímku. Zde autorka specificky upozorňuje na vizuálně senzační a sexuálně pojatý plakát, na kterém je Rooney Mara od pasu nahoru nahá, částečně vidíme její bradavku s piercingem, zatímco Daniel Craig ji objímá zezadu (Obrázek 3).⁶⁴ Paradoxní proto, že zrovna Lisbeth by proti něčemu takovému pravděpodobně zapáleně bojovala. Ona je bojovnice za feminismus a za svou odlišnost, nechce,

⁶³ ROSEWARNE, Lauren. *Why We Remake*. 2020, s. 153

⁶⁴ HORECK, Tanya, et al. *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond: Contemporary Scandinavian and Anglophone Crime Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, s. 6. ISBN 978-1-137-29163-9



Obrázek 3

aby si ji někdo všimal, hodnotil ji, dával na odív její vzhled, natož jí přímo takto exploatoval. Nejde však o samotné vedlejší materiály, i v samotném snímku je divák přizván k pohledu na její tělo. Scéna znásilnění je dobrým příkladem. Ve švédské verzi je utrpení Lisbeth komunikováno primárně přes její pohmožděný obličej a zoufalý křik. Americká verze více ukazuje nahotu a sexuální útok je svým způsobem více „tělesný“, stejně jako následující scéna, kdy Lisbeth přijde domu a sledujeme její nahé tělo ve vaně. Remake je v tomto ohledu brutálnější a cyničtější. Později se ukazuje, že světoznámý řetězec H&M dokonce vyvinul kolekci oblečení založenou na stylu Lisbeth z americké verze.⁶⁵ Sledujeme tedy snahu zpeněžit odlišnost Lisbeth, využít ji pro konzum. To je přinejmenším absurdní ale ilustruje to korporátní smýšlení, které přichází s americkou verzí, přičemž tato postava reprezentuje a zastává zcela opačný světonázor. S trochou nadsázky můžeme říct, že je vlastně znovu zneužita, tentokrát však mimo fikční svět. Těžko si takovéto zákulisní kroky spojit s obrazem, jaký kolem sebe má David Fincher. Domnívám se, že v této dynamice se nachází prostor, pro provokativní myšlenky ohledně stereotypního přemýšlení

⁶⁵ HORECK, Tanya, et al. *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond*. 2013, s. 6

o autorech: jak nyní chápat angažmá ceněného autora, když se film na vedlejší koleji dopouští bagatelizace ženského utrpení?

3.3.2 Zachování Švédska

Pro přemýšlení nad Fincherovým remakem je velmi důležitý fakt, že se jeho film také odehrává ve Švédsku, tedy že zachová původní zasazení. Jednak nám to poskytne možnost srovnat tento způsob remaku s variantou u dvou zbylých případů, tedy přenesením do USA, a zároveň je to iniciační bod pro čtení několika prvků Fincherova filmu.

Skandinávii lze napodobit, zejména co se týče podnebí, třeba Aljaškou (což si ostatně později ukážeme u Nolanova filmu). Důvod, proč je Skandinávie tak vděčná pro thrilery na všechny způsoby, proč jsme v posledních cca patnácti letech zažili takový nárůst filmů, ale zejména scandi-noir seriálů a knižních sérií, je právě ona ponurá atmosféra spojená s prostředím. Tato krajina působí pustě, drsně a chladně, evokuje určitou nejistotu. Nejde však o samotnou krajinu ve smyslu přírody, nejde pouze o specifické podmínky dlouhých zimních měsíců plných tmy a letních plných světla, nejde o odlehle hory a tajuplné bažiny. Jde o náladu celé této oblasti. Skandinávská fikce totiž často klade důraz na něco, co hnije zevnitř.⁶⁶ Často se setkáváme s tím, že v těchto vyspělých zemích, které jdou v mnohém příkladem, které jsou čisté a plné zcela funkčních principů, které stojí u zrodu designových trendů, zároveň něco není v pořádku. Že zdánlivě perfektní lidé, kteří jsou pohlední a finančně zajištění, mají vlastně sklony k otřesným zločinům. „Švédsko není zkorumpované ve svých vládnoucích institucích, ale ve své duši.“, napsal A. O. Scott ve své recenzi.⁶⁷ To je ten kontrast, který čtenáře a diváky láká. Ze Skandinávské fikce se stal fenomén napříč uměleckými formami. Z lidí jako Jo Nesbø se stali světoví autoři bestsellerů a z pořadů jako *Most* (2011)⁶⁸ se staly inspirace pro audiovizuální krajinu. Proč tomu tak je, zjišťují podrobně autorky publikace *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond*, která se zároveň zabývá pohledem Lisbeth.⁶⁹ Právě Skandinávské fikci připisují popularizaci explicitního násilí. To samozřejmě existovalo již před touto érou a můžeme připomenout zrovna Fincherovo *Sedm* (1995), kde je brutálního násilí plno, ovšem šlo spíše o výjimku. Až s érou

⁶⁶ HORECK, Tanya, et al. *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond*. 2013, s. 9

⁶⁷ SCOTT, A.O. *Tattooed Heroine Metes Out Slick, Punitive Violence*. [online] 19. 12. 2011 [cit. 2022-12-09]

Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2011/12/20/movies/the-girl-with-dragon-tattoo-movie-review.html>

⁶⁸ Bron/Braen. SVT1, DR1, 2011.

⁶⁹ HORECK, Tanya, et al. *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond*. 2013

Skandinávské fikce a scandi-noir se dle autorek z násilí stává žádanější komodita, která je více estetizovaná a začíná být pro běžného diváka všední.⁷⁰

Motivy, které jsou reprezentovány v předloze by nešlo spolehlivě přenést do USA, a ani to není žádoucí. Švédsko je totiž atraktivní změna a reprezentuje pro diváky něco neznámého (možná ironicky, když se v celém Fincherově filmu hovoří anglicky). Těžko hledat podobnou krajinu, ve které je městský život tak blízko tomu rurálnímu, kde zároveň žije bohatá a široká rodina, těžko jinde hledat výstřední hackerku, která však do prostředí přirozeně zapadá. Jde tedy o remake, kdy Hollywood imituje cizí zemi (o tom, jak si film stylizuje podmínky dané země, budu psát později, v kapitole věnující se filmovému stylu). K této staré praxi je však přistupováno opatrně, aby nedošlo k neúctivým volbám. Například obsazení je koncipováno tak, že jednotliví herci svým vzezřením do Skandinávie zapadnou, a stejně je to s lokacemi – nejde tolik o imitaci, protože se z velké části natáčelo ve Švédsku. Pozoruhodné je mimochodem obsazení Stellana Skarsgård v americké verzi, který je snad známější švédský herec než kdokoliv z filmu původního. Jedná se tedy o jakousi fetišizaci Švédska pohledem amerických tvůrců (Ke stylizaci dochází na několika rovinách – interiéry (kulisy) jsou také posunuty dál od původního filmu. Firemní vánoční večírek či Martinova luxusní vila připomínají spíše moderní galerii umění svou neúctnou chladnou estetikou a čistým designem.)

Americký remake vznikl v neobvykle krátké době po uvedení původního filmu. Jak se ukázalo, americká verze byla naplánovaná ještě předtím, než šla švédská verze do kin. Oba filmy tedy vznikly téměř ve stejnou dobu. Film Nielse Ardena Opleva byl uveden do švédských kin v únoru 2009 a do amerických v březnu 2010. Fincherův snímek byl uveden během vánočních svátků roku 2011.⁷¹ V jistém ohledu můžeme říct, že v tomto způsobu plánování je určitá drzost. Jako by se existence švédského filmu nebrala v potaz. Sám švédský režisér ke vzniku remaku neměl kladný vztah: „Proč něco předělávají, když se prostě mohou jít podívat na originál?“⁷² Frustrace pravděpodobně pramenila i z toho, že už švédský film měl ambice uspět na mezinárodním trhu. Lucy Mazdon argumentuje tím, že stylistické pojetí filmu je samo o sobě mnohem více „americké“ než pomalá a zamyšlená dramata, která jsou stereotypně asociována se

⁷⁰ Tamtéž, s. 8

⁷¹ ROSEWARNE, Lauren. *Why We Remake*, 2020, s. 113

⁷² MAZDON, Lucy. *Disrupting the Remake: The Girl with the Dragon Tattoo*. In: SMITH, Ian Robert a VEREVIS, Constantine. (ed.) *Transnational Film Remakes*. 2017, s. 24

skandinávskou kinematografií. Stejně tak popisuje velké distribuční ambice a propagaci snímku mimo Švédsko.⁷³ Je tedy pochopitelný rozdíl mezi filmy, které vzniknou s velmi lokálními ambicemi, takže se nikdy nedostanou za hranice své země (do momentu, než vznikne mezinárodní remake), a tímto případem, kdy měl původní snímek ambice uspět mimo svou krajinu. Mohli bychom cynicky říct, že v takovém případě je vznik amerického remaku ještě o něco „zbytečnější“, než obvykle, a rozhořčení Opleva je o něco pochopitelnější.

Nasazení remaku na období Vánoc je přinejmenším nešťastné, protože si těžko představit méně „vánoční“ film. Toto roční období typicky patří filmům, které může vidět ideálně celá rodina, a za načasování pravděpodobně stála vidina blížících se Cen Akademie.⁷⁴ Nedostatečná návštěvnost a fakt, že jeho verze severského thrilleru zabrala dlouhých 160 natáčecích dní,⁷⁵ mají nepochybně podíl na tom, že již nevznikly dvě další pokračování, zatímco ve švédské produkci existují tři snímky, úměrně ke třem původním knihám Larssona. V tomto ohledu, tedy v tomto kalkulování, snímek mnohem více působí jako „výrobek“, než jako umělecké dílo. Ostatně product-placement tuto tezi podporuje, i když má dvojí funkci. Na jedné straně můžeme tvrdit, že jde o autorské gesto, že režisér nehodlá dělat kompromisy a chce přítomností značek jako Apple, McDonald's či Google posílit autenticitu fikčního světa. Často se totiž setkáváme s tím, že když filmová postava například něco vyhledává na internetu, tak k tomu používá nějaký blíže nespécifikovaný, neexistující vyhledávač. Fincher ale ukazuje značky zcela neskrytě a běžně, jako že jsou součástí života nás všech. Ostatně přítomnost skutečných značek si hojně vyzkoušel již v předchozím filmu *Sociální síť*. Na té druhé straně je *product placement* logický příliv finančních prostředků a praktika studií.

3.3.3 Craig ve středu pozornosti

David Fincher je známý, co se žánru týče, pro psychologické thrillery. Jeho předchozí filmy *Sedm* (1995), *Hra* (1997), *Úkryt* (2002), *Zodiac* (2007) i pozdější *Zmizelá* (2014) či televizní *Mindhunter* (2017) figurují v tomto žánru a méně či více se zabývají zločinem a zvráceným pachatelem. Fincher v rozhovoru řekl, že v této fázi ve své kariéře neměl zrovna zájem o další temný film o

⁷³ Tamtéž, s. 23

⁷⁴ Obecně totiž platí, že Akademie si více všímá a více oceňuje filmy, které jsou v době konání, nejčastěji v únoru a březnu, čerstvější. Jde tedy o filmy z druhé poloviny daného roku, případně hned ze začátku roku nového.

⁷⁵ *David Fincher reteams with Jeff Cronenweth, ASC to remake the Swedish hit The Girl with the Dragon Tattoo.* [online] leden 2012 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [The ASC -- American Cinematographer: Cold Case](#)

sériovém vrahovi, ale přijal nabídku kvůli dvěma ústředním postavám, respektive kvůli jejich zvláštnímu, nevídanému vztahu.⁷⁶ Výše jsem psal o tom, jak Daniel Craig v roli částečně vyčnívá svým vzezřením. Domnívám se, že mu film nadřazuje i v narativní rovině, protože si tvůrci neodpustili udělat z něj hlavní postavu. V původním filmu vidíme větší rovnováhu postav jednak v čase stráveném na plátně a také ve vyšetřování, kdy má Lisbeth v několika momentech náskok. Z americké verze sice je patrné, že Mikael potřebuje její dovednosti a intelekt, že se neobejde bez její pomoci, ale zároveň jako by se nešlo oprostít od určité herecké hierarchie. „Síla jména“ a statut herecké hvězdy jsou pro vedení divácké pozornosti i pro marketing filmu velmi důležité. Tvůrci se snaží komunikovat Mikaela jako muže s chybami a nedokonalostmi, jako muže, který potřebuje pomoc od ostatních, a dočteme se, že Craig pro film přibral na váze.⁷⁷ Problématické ale je nejen to, že to není příliš patrné, ale že je pro roli „překvalifikovaný“ až rušivý. Ebert ve své recenzi píše, že Craig do role přináší sebevědomí Jamese Bonda, „Vypadá až příliš pohodlně v nebezpečí.“⁷⁸ Tomáš Poštulka ve své práci *Novinář jako moderní detektiv: Analýza postav v crime fiction filmech Davida Finchera Zodiac a Muži, kteří nenávidí ženy*, cituje zahraniční recenzi, ve které autor údajně říká, že „zneuznaný novinář Mikael Blomkvist zde představuje takového Watsona ke geniálnímu Sherlockovi v podobě hackerky Lisbeth Salander“.⁷⁹ Toto tvrzení je výstižné a je to trefné přirovnání, resp. mělo by to tak být, ale problém je v tom, že je to naopak. Poštulka z nějakého důvodu nepochopil či špatně přeložil původního recenzenta a zaměnil jeho tvrzení, které ve skutečnosti spočívá v tom, že „Lisbeth hraje Watsona k Mikaelově Sherlockovi“.⁸⁰ Omylem tak vzniká paradoxní a kuriózní citace, na které však lze ilustrovat pointu: ano, domnívám se, že Lisbeth má být Sherlockem, ale v americkém snímku je Watsonem. Craigův Mikael je více ve středu pozornosti, přitom není nijak přehnané tvrzení, že hlavní postavou trilogie

⁷⁶ PEREZ, Rodrigo. Interview: David Fincher Talks Violence, Unpleasant Revenge & The Odd, Perverse Relationship That Drew Him To 'The Girl With The Dragon Tattoo'. [online] 21. 12. 2011 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Interview: David Fincher Talks Violence, Unpleasant Revenge & The Odd, Perverse Relationship That Drew Him To 'The Girl With The Dragon Tattoo' | IndieWire](#)

⁷⁷ HARRISON, Mark. What Went Wrong With 2011's The Girl With The Dragon Tattoo? [online]. 29.1. 2018. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [What Went Wrong With 2011's The Girl With The Dragon Tattoo? | Den of Geek](#)

⁷⁸ EBERT, Roger. Hey girl, that's a cool dragon tattoo... [online] 19. 12. 2011. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-girl-with-the-dragon-tattoo-2011>

⁷⁹ POŠTULKA, Tomáš. *Novinář jako moderní detektiv: Analýza postav v crime fiction filmech Davida Finchera Zodiac a Muži, kteří nenávidí ženy*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií, 2020. s. 15. Dostupné z: <https://library.upol.cz/arl-upol/cs/csg/?repo=upolrepo&key=6486857810>

⁸⁰ GONZALES, Ed. *The Girl with the Dragon Tattoo*. [online]. 13. 12. 2011. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.slantmagazine.com/film/review/the-girl-with-the-dragon-tattoo-5965>

Milénium, ať už v podobně audiovizuální či knižní, je právě Lisbeth. Primárně ona je v literatuře středu pozornosti, jí vidí divák do hlavy a tráví s ní čas, ona je na přebalech knih i plakátech filmů, nikoliv Mikael. Paradoxní je to potom ve vztahu k názvu filmu. Americký film mění původní doslovný překlad „Muži, kteří nenávidí ženy“ na „Dívka s dračím tetováním“ („*The Girl with the Dragon Tattoo*“)⁸¹, což jasně implikuje Lisbeth ve středu pozornosti. Ostatně na anglický název ve vztahu k Lisbeth naráží i Kajsa Paludan ve své práci *Lisbeth Salander Lost In Translation - An Exploration of the English Version of The Girl With The Dragon Tattoo*: „Salander je protagonistkou Larssonovy knihy *Muži, kteří nenávidí ženy*, ale až *Dívka s dračím tetováním* z ní udělala miliónový produkt.“⁸² Americký překlad tak bagatelizuje komplexnější problematiku předlohy, která je o různých typech mužů a jejich problematických vztazích k ženám, nejen k samotné Lisbeth. Jak jsem ale popsal, fokus filmu není tak jednoznačný a čitelný. Anglický název pak tedy působí jako zavádějící lákadlo, které má buď lákat na silnou, vzorovou ženskou postavu, nebo zda jde o hollywoodskou potřebu vymyslet chytlavější a srozumitelnější název, než je možná enigmatičtější „Muži, kteří nenávidí ženy“. Na několika rovinách je vidět, jak se pracuje s komercializací původní látky a popsané aspekty jsou příznakem Hollywoodizace, nebo podle Rosewarne, amerikanizace, tohoto filmu.

3.3.4 Styl

Vzhledem k tematickému pojetí této práce, tedy „autorské americké remaky“, je důležitá kontextualizace Davida Finchera, stejně jako byla pro předchozí kapitolu důležitá kontextualizace Martina Scorseseho. Nyní tedy následuje hlubší zohlednění režiséra jako autora, potažmo jeho autorské „značky“, která je i zmiňována v recenzích.

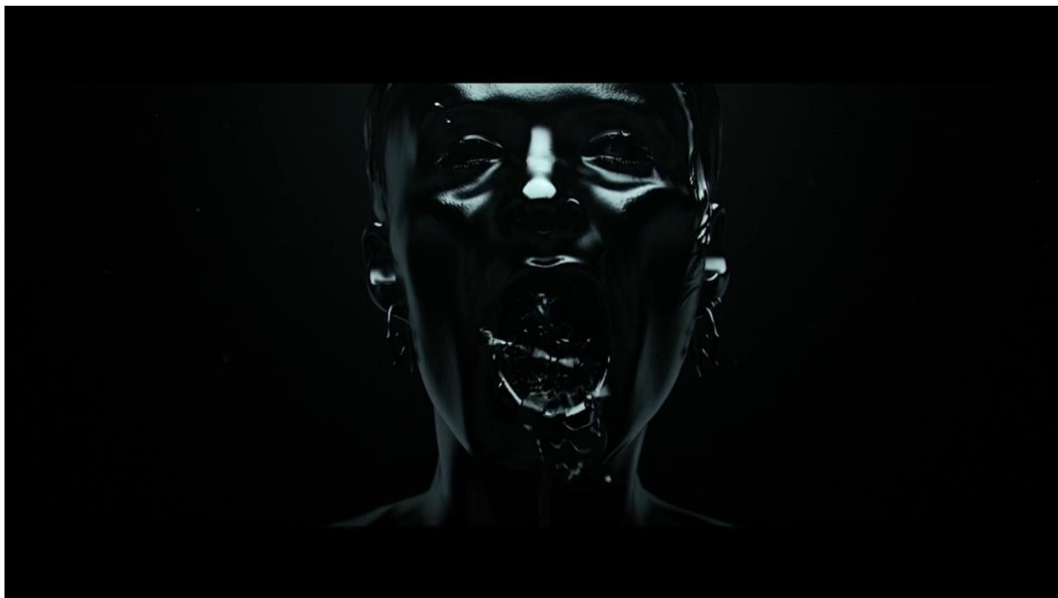
3.3.4.1 Titulky

Dalším z výrazných rozdílů mezi původním filmem a remakem je práce se stylem. Oplevův snímek je nasnímán přímočaře, avšak rozhodně nelze říct, že by vypadal jako počin levné evropské produkce. Nemá ale jednotný vizuální styl, nezanechává po sobě žádnou jasně identifikovatelnou stopu. Fincherův snímek je pravý opak a hned samotný začátek snímku je pozoruhodný. V úvodu americké verze sledujeme netradiční titulkovou sekvenci. Noční můra v podobě počítačové

⁸¹ V české verzi se filmy jmenují stejně, tedy švédská i americká verze se překládají jako „Muži, kteří nenávidí ženy“.

⁸² PALUDAN, Kajsa. *Lisbeth Salander Lost In Translation - An Exploration of the English Version of The Girl With The Dragon Tattoo*. New Orleans. University of New Orleans, 2014, s. 1.

animace, kde směs černých kabelů, rozpitých lidských těl a dalších prolínajících se obrazců částečně předznamenává, co se bude odehrávat, zatímco slyšíme cover verzi známé skladby



Obrázek 4

Immigrant Song od Led Zeppelin, je paradoxní ze dvou důvodů (Obrázek 4).

Prvním je, že takto pojatá titulková sekvence více než cokoliv jiného připomíná právě titulkové scény z filmů s Jamesem Bondem. Přičemž logické by bylo, aby se tvůrci spojení s touto sérií vyhnuli, když už obsadili aktuálního představitele britského agenta, a snaží se, aby se Craig v tomto snímku odlišil. Druhý důvod je, že takto adrenalinem nabitá a vizuálně podmanivá sekvence jako by předznamenávala zcela odlišný film, než je 150 minut konverzačních scén a procedurálního objasňování. Na tento fakt naráží i Peter Bradshaw ve své recenzi.⁸³ Fincher v režisérském komentáři na DVD říká, že tato sekvence má po zvukové stránce vystihovat Lisbeth, že evokuje to, co se v Lisbeth odehrává, zatímco po vizuální stránce byla ambice vystihnout, jak by vypadala její noční můra.⁸⁴ Niterní pocity problematické postavy jsou evokovány působivě, avšak sekvence spíše působí jako úvodní titulky k deset let mladšímu pořadu streamovací éry. Tato sekvence jako by vznikla k odlišnému filmu, to, co následuje po ní, nepůsobí jako ucelený projekt. A samozřejmě při bližším pohledu je více umocněn paradox, který jsem již popisoval – tedy

⁸³ BRADSHAW, Peter. *The Girl With the Dragon Tattoo – review*. [online]. 22. 12. 2011. [cit. 2022-12-09 Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2011/dec/22/girl-with-the-dragon-tattoo-film-review>

⁸⁴ *Muži, kteří nenávidí ženy* [DVD]. Režie David Fincher. Bontonfilm, 2012. Režisérský komentář: 2:45

dramatická titulková sekvence věnující se Lisbeth, a následný snímek vlastně spíše zaměřený na Mikaela. Podobně jako název filmu, titulky lákají na něco, co vlastně nepřichází.

3.3.4.2 Kamera a efekty

Fincher je velký zastánce digitálního světa v rámci kinematografie.⁸⁵ Jeho tůrčí vize a kreativní pohodlí jako by se prohloubily až s příchodem digitální kamery a efektů ve snímku *Zodiac* roku 2007, a od té doby se neohlédl zpět.⁸⁶ S tím souvisí i práce s efekty, a to i ve scénách a typech filmů, kde bychom je nutně nečekali, jako když ve filmu *Sociální síť* doplňuje postavám digitální páru při výdechu, aby umocnil, že je venku chladno. Podobně je to i v *Muži, kteří nenávidí ženy*. I tento film obsahuje plno efektů, a nejen těch evidentních, jako jsou výbuch auta či výstřely ze zbraně. Fincher to sám popisuje ve zvukovém komentáři k filmu, kde říká, že sněhové podmínky ve Švédsku nebyly „zdaleka tak mizerné“, načež dodává, že zabralo asi deset dlouhých týdnů rotoskopie dodělat fiktivní sníh do scény, když Mikael poprvé přijíždí ze Stockholmu na venkov.⁸⁷ Tento příklad dobře navazuje na předchozí téma, protože je vidět, jak tvůrcům paradoxně nestačilo reálné švédské počasí, a potřebovali si ho vlastně digitálně dodělat. Zatímco v původním filmu přijíždí Mikael za slunečného zimního dne, v americké verzi je temná sněhová vánice. Na toto téma stylizace naráží i Alexandra Genčiana Casprov ve své diplomové práci *Two Film Adaptations of Larsson's novel The Girl with the Dragon Tattoo: A Semiotic and Audience Reception Study* ze Stockholmské Univerzity: „Američané is možná myslí, že Švédsko je na severním pólu.“⁸⁸ Všechny aspekty jsou umocněny, a v tomto případě jde o navození pochmurné nálady a nehostině krajiny, což svým způsobem reprezentuje klišé a stereotyp toho, jak si představujeme počasí severských zemí. Zároveň to vypovídá o míře rozdílu mezi produkcí švédskou a hollywoodskou, přičemž není důležité, zda říká Fincher s „deseti týdny“ pravdu, ale je důležité si uvědomit, čeho je taková produkce schopná a proč. Ve stejné sekvenci je použita další technika, a sice uhlazený nájezd kamery, který působí až synteticky. Není to sice záběr tak syntetický, jako když kamera

⁸⁵ KUNKES, Michael. *Byte Club: David Fincher on Digital Filmmaking and 'Zodiac'*. [online]. 22. 12. 2011. [cit. 2022-12-09 Dostupné z: [Byte Club: David Fincher on Digital Filmmaking and 'Zodiac' - CineMontage](#)

⁸⁶ Zvláštním příkladem je snímek *Mank* (2020), který se snaží napodobit kinematografii 30. let 20. století tak, že obrazovou i zvukovou stránku upravuje v postprodukcii, než aby využil dobovou technologii. Patinu a omšelost tedy pracně imituje a falšuje.

⁸⁷ *Muži, kteří nenávidí ženy* [DVD]. Režie David Fincher. Bontonfilm, 2012. Režisérský komentář: 14:18

⁸⁸ CASPAROV, Alexandra Genčiana. *Two Film Adaptations of Larsson's novel The Girl with the Dragon Tattoo: A Semiotic and Audience Reception Study*. Stockholm, 2012. Stockholm University, Department of Journalism, Media and Communication, s.45.

svévolně proletí celý byt, ucho hrnku, a i klíčovou díрку ve Fincherově *Úkrytu* (2002), ale rozhodně je pečlivě ošetřený. „Syntetický“ proto, že záběry ve Fincherově pozdější tvorbě nejsou ve většině případech pouze standardně stabilizované, ale působí až sterilně. Z obrazu jde dojem, že kamera je buď naprosto nehybná, anebo naopak volně pluje prostorem, jako by ji ani neovládali

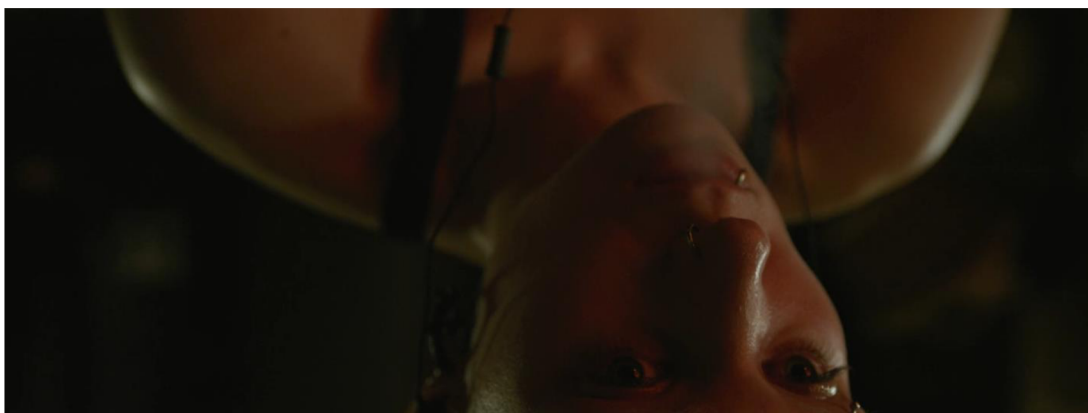


Obrázek 5

lidé. Ve filmu se však objevují i více syntetické záběry, jako například noční přelet nad městem před vánočním večírkem Mikaela a jeho kolegů, který je pravděpodobně celý vygenerovaný počítačem (Obrázek 5).

Jiný záběr je po prvním zneužití Lisbeth, kdy na ni kamera speciálním jeřábem najede zezadu až na velký detail jejího obličeje, který je v ten moment obráceně (Obrázek 6).

Z režisérského komentáře se dále dozvíme, že mezera, kterou má později Lisbeth v ofině vlasů, je dodatečně přidělaná počítačem. Obecně je z nahrávky cítit, a je to i několikrát řečeno, že některé pasáže byly produkčně velmi náročné, přičemž je řeč například o kvantech analogových



Obrázek 6

fotografií, které ve filmu vidíme, či množství potřebných záběrů. Nepřímo je tak zřejmé, s jakou pečlivostí tvůrci přistoupili k některým detailům, které jsou ve filmu kolikrát jen zřídka vidět. Fincher v jeden moment prohlásí, když mluví o záblesku z fotoaparátu: „Měli jsme štěstí, že se to povedlo, ale zfalšovali bychom to, kdybychom museli.“⁸⁹ V množství všech popsaných i těch nepopsaných efektů je to takové shrnující prohlášení k autorské metodě: Fincher se neostýchá žádných metod, důležité je pro něj dosažení jeho precizní vize pro obraz a zvuk.

Některé postupy nejsou však zmiňovány jen proto, že jsou nezvyklé v kontextu a komparaci s původním filmem, ale protože jsou, minimálně na svou dobu a v kontextu typu filmu, tedy vážného procedurálního dramatu, nezvyklé obecně. Dalším takovým je moment, když je Lisbeth v archivu a prohlíží si dobové noviny pro indicie ve vyšetřování. Jakýsi přelet kamery nad novinami nám v detailním záběru ukazuje různé pasáže, tedy to, čeho je nutno si všimnout. Šlo by o standardní subjektivní pohled kamery, který implikuje pohled očí Lisbeth a zprostředkovává nám její myšlenkové pochody, kdyby ovšem nebyl tento záběr tak pohybově čistý a fluidní (tento záběr nelze ideálně ilustrovat obrázkem, protože jde skutečně o pohyb). Opět jako by byl svým způsobem syntetický a podobně jako většina zbytku filmu striktně „dotažený“. Není to však pouze záležitost kamery, podobně je to s barvou, se kterou se ve filmu výrazně pracuje. Oplevův snímek je také v tomto ohledu mnohem střidmější. Ve švédské verzi vidíme práci s odstíny obrazu a s barvou mizanscény, několikrát je využíváno měkké svícení. Je zde přítomna širší paleta barev, což působí přirozeněji, a zároveň je v některých momentech patrné zrno filmového materiálu (Fincherův film je natočen na digitální kameru). S obrazovou stránkou je rozhodně operováno, jak bychom u většiny žánrových snímků čekali, ale v porovnání s americkým snímkem je švédská verze vizuálně téměř strohá. V podstatě skoro žádný záběr z Fincherova filmu nepůsobí jako záběr z našeho reálného světa už jen z hlediska barev. Každé prostředí je pečlivě dobarveno a paleta odstínů je výrazně uzpůsobena. Nejde jen o jednu pasáž s digitálně dodělaným sněhem, o které jsem psal, ale ve Fincherově Švédsku jako by vůbec neexistoval sluneční svit a jediná místnost, jakkoliv rozdílná, nebyla útulná a příjemná. Filmu vládou hlavně studené odstíny, které navozují pocit chladného prostředí a určitou nervozitu, nepohodlnou estetiku. Až na výjimky je většina míst zahalena do šedého, modrého či zeleného tónu, přičemž výjimky, tedy místnosti se standardním žlutým světlem, jsou stejně barevně utlumeny tak, že prostředí působí neklidně a nepohodlně.

⁸⁹ *Muži, kteří nenávidí ženy* [DVD]. Režie David Fincher. Bontonfilm, 2012. Režisérský komentář: 1:32:20

Jeden příklad je chata, ve které se Mikael na ostrově ubytuje a kde má své zázemí. Ta je ve švédské verzi nasnímána jako relativně komfortní místo, kde se Mikael nejdříve sám schovává u tepla krbu a později zde přebývají společně s Lisbeth. Naopak v remaku působí téměř strašidelně, jako by se za okny skrývala pohroma a zevnitř bylo vše zhnílé a potměšilé, jako by ji žádný zdroj světla nedokázal dostat z monochromatickosti způsobující úzkost. Ostatně to platí pro většinu Fincherových filmů, které jsou z barevného hlediska často pečlivě upraveny tak, aby vytvářely nepříjemný pocit odcizení. Stylová stránka je pro tento film zcela zásadní. Nejen, že je vizuálně podmanivý na obecné úrovni, tedy v rámci kinematografie jako takové, ale takto stylizovaný snímek je automaticky mnohem odlišnější od původního filmu. Svým způsobem lze říct, že se tento film legitimizuje skrze svou výraznou a pečlivou formální stránku. Ta filmu dodává něco nového a podvědomě zapamatovatelného.

Další aspekty, které stojí za zmínku, jsou humor a ironie. Americká verze je zvláštní v tom, že se na jednu stranu bere velmi vážně (nerealisticky temné interiéry a barvy, nehostinost prostředí, napětí některých scén – vše bylo popsáno), a na druhou stranu ironizuje sebe sama. V obou těchto rovinách se odlišuje od původního filmu. Je to patrné v několika sekvencích a třeba jen v pojetí postavy Mikaela. Ten není prezentován přímo jako hlupák, ale spíše jako moula, co se týče praktičnosti. Když přijíždí na venkov a Henrik ho ubytuje ve zmiňované chatě, tak si neumí sám rozdělávat oheň a palí listy svých oblíbených knih, které si dovezl. Mikael ve švédské verzi se zabydlí mnohem přirozeněji a film se tolik nezaobírá prohloubením stereotypu, že jde o člověka z města, protože o to vůbec nejde. V pojetí některých situací se skrývá možná spíše sarkasmus a cynismus než přímo humor. Fincher je tímto známý a v jeho filmech, jakkoli temných a ponurých, vždy najdeme srovnatelně černý humor.⁹⁰

Zároveň je remake v náhodných momentech věrnější knižní předloze, tedy „předloze předlohy“. Například za rozklíčování čísel u jmen a spojením s Bibli skutečně stojí Mikaelova dcera, což vidíme v americkém snímku, zatímco v tom švédském mu napíše Lisbeth. Přisuzovat filmu kvalitu na základě vyšší věrnosti je však stereotypní argument, který je mnohdy hluchý. Nelze to brát plošně a ani se nejedná o zásadní příklad, kde by výsledný tvar výrazně tratil na tom,

⁹⁰ Jedním příkladem za všechny mohou být různé nevkusné a nevybíravé narážky, které zazní v průběhu *Klubu rváčů* (1999).

že je něco z knihy pozměněno. Spíše jde o detail, který může připomenout, že ne všechny aspekty amerického filmu znesvěčují původní příběh.

3.3.5 Závěr

Během analýzy se ukázalo, že tento remake je v něčem problematičtější a komplexnější případ, proto jde spíše o mix typologií představených v úvodu než o jednu jasnou variantu. Film se legitimizuje skrze svou vizuální stránku v tom smyslu, že takto odlišný a specifický snímek najednou působí kreativněji. Automaticky je o něco těžší ho označit za pouhou krádež, když je po formální stránce tak pečlivě vyrobený, a tak jiný. To, co má být líbivé, je v americké verzi líbivější, a co má být ošklivé či temné, je ošklivější a temnější. Americká verze umocňuje a prohlubuje všechny vjemy, přičemž staví na rozeznatelném a vizuálně podmanivém stylu Davida Finchera, který obdobně pojal několik svých předchozích filmů. Explicitního násilí a napjatých akčních scén je ve filmu však minimum, a tak jde do jisté míry o předpoklad spojený se známým jménem. Dle představeného modelu od Lauren Rosewarne se rozhodně z části jedná o *amerikanizovaný remake*. Ta říká, že díky natáčení ve Švédsku, ale za využití americké produkce, celebrit a anglického dialogu, se z Fincherova *Muži, kteří nenávidí ženy* stal „stravitelný“ americký film, či „dostatečně americký“ film.⁹¹ Faktem je, že film ve vedlejších a epizodních rolích obsazuje několik švédských herců, zachovává natáčecí lokace i prostředí, a tedy neparazituje na původním snímku tolik, přestože si svou představu Švédska stylizuje a vytváří jakýsi hybrid.⁹² Přiznání původní země je však záludné, protože stejně jako pocta a snaha zavděčit se, ho můžeme označit za podlézání a využívání současného trendu scandi-noir. Zatímco Scorsese film přemístil a udělal z něj součást své rozeznatelné značky, která původní dílo de facto popírá, Fincher využívá neznámost a lákavost cizí kultury ke svému prospěchu.

Jak již bylo popsáno, americký film spoléhá na vizuálně atraktivnější herce, ale nelze tvrdit, že by byl film nabitý hvězdami. Craig je jediný, který z filmu vyčnívá, ale i tak je nutno si uvědomit, že v roce 2011 byla jeho „hvězdnost“ nižší. I z tohoto důvodu se z další části jedná o *kreativní remake*. Pod tuto kreativitu potom spadají hlavně ty stylové postupy, které jsem popsal výše, ta audiovizuální stránka. Ovšem kapitola o *kreativních remacích* počítá s větším autorským

⁹¹ ROSEWARNE, Lauren. *Why We Remake*. 2020, s. 157

⁹² Zatímco Blomkvist mluví s anglickým přízvukem, který je Craigovi vlastní, Lisbeth ve filmu hovoří anglicky ale se švédským přízvukem. Navíc jsou zde přítomny scény, jako když Mikael s někým telefonuje anglicky, ale z telefonu je slyšet švédština, nebo čte knihy ve švédštině.

zásahem, s větší „originalitou“. Rosewarne zároveň píše o tom, že za vznikem amerických remaků je často přesvědčení filmařů, že oni, Američané, zvládnou stejný film udělat lépe.⁹³ Tuto myšlenku můžeme bezpochyby vztáhnout ke kapitole první, tedy k remaku typu *větší a lepší*. Fincherův snímek totiž využívá technické „čarodějnictví“,⁹⁴ skrze které demonstruje kreativitu a vůbec ospravedlňuje svou existenci. Je třeba dodat, že koncept „kreativity“ je nutně subjektivní a těžko měřitelný. Přikláním se tedy k hybridu mezi *větší a lepší*, *amerikanizovaný* a *kreativní* remake. Fincherův snímek bere existující film a vytváří velmi podobný, avšak pozoruhodný snímek, který je v něčem přehlednější a je vizuálně poutavější. Film vlastně téměř neexperimentuje, bere to, co je funkční, a přidává k tomu výrazně vyšší produkční hodnoty. V něčem se snaží o více přímočarý zážitek, tedy umocňuje emoce – napětí, romanci, výrazně stylizuje obraz, zatímco vynechává to potenciálně rozptylující, jako je třeba linie s nacistickou minulostí rodiny Vangerových, která je zmíněna jen letmo.

Považuji za důležité neustále reflektovat a uvědomovat si svoje metody, implikace či používané pojmy. Není mou ambicí černobíle na každé dílčí problematice implikovat, že ten americký z dvojice filmů je ten horší. Zaprvé je to komplexnější problém, a zároveň by to mohlo nebezpečně působit jako model, kdy si do předem vymyšlené hypotézy „instalují“ jednotlivé příklady. Je totiž nasnadě některé změny, jako třeba stylistické postupy, přisoudit Hollywoodu, a říct, že je to snaha o vytvoření vizuální senzace. Zároveň si ale lze připustit, že se skutečně jedná o znak kreativity a otisk režiséra a jeho týmu. Jistě, Fincher si tento projekt nevysnil a ve většině žebříčcích budou vždy přednostně zmíněny jiné snímky. Přesto lze na věc nahlížet tak, že do filmu vložil něco, co prvnímu snímku svým způsobem chybí, vylepšil ho. Já se domnívám, že „pravda“ je někde uprostřed. Fincher byl do zakázkové výroby dosazen jako spolehlivý řemeslník s citem pro žánr, což ale automaticky neznamená, že filmu neposkytl svůj talent a dobré úmysly.

3.4 *Insomnie* (1997) / (2002)

Insomnie (2002) je specifitější případ v kontextu svého autora. Scorseseho *Skrytá identita* mu opožděně získala Cenu Akademie za režii a je to snímek, který je často citován v žebříčcích režiséra, kde se umísťuje hned za jeho starými klasikami.⁹⁵ Není důležité, zda je skutečně mezi

⁹³ ROSEWARNE, Lauren. *Why We Remake*. 2020, s. 159

⁹⁴ ROSEWARNE, Lauren. *Why We Remake*. 2020, s. 180

⁹⁵ *Every Martin Scorsese Movie, Ranked*. [online]. 27. 11. 2011. [cit. 2022-12-09 Dostupné z: [Best Martin Scorsese Movies, Ranked \(vulture.com\)](https://www.vulture.com/2011/11/every-martin-scorsese-movie-ranked.html)]

„nejlepšími“, ale rozhodně je v diváckém povědomí. To stejné lze říct o Fincherově *Muži, kteří nenávidí ženy*. To je film, který si našel kultovní status mezi fanoušky, a hlavně kvůli pečlivě stylizované audiovizuální stránce a kvůli vzhledu Lisbeth ho lze najít v různých kompilacích či na fanouškovských filmových stránkách a sociálních sítích. V obou případech jde o film, který zapadá do jakési autorské „značky“ konkrétního tvůrce. Domnívám se však, *Insomnie* je nejméně známý film Christophera Nolana, a navíc vyčnívá z jeho filmografie, a to nejen tím, že se jedná o remake. *Memento* je jakýsi formální triumf, je to film, který si získal diváky svou složitostí, víc než čímkoliv jiným. Komplexní narace, která vypráví film pozpátku, byla odvážným krokem a pro Nolana předznamenává jeho budoucí kariéru. Když vynecháme jeho trilogii o Batmanovi, *Batman začíná* (2005), *Temný rytíř* (2008) a *Temný rytíř povstal* (2012), tak nám zbudou filmy, které si více či méně pohrávají s diváckou pozorností a složitostí vyprávění. *Dokonalý trik* (2006) je složitý v souladu se svým tématem, tedy s kouzelnickým uměním a s ním spojeným klamáním obecnstva. *Dunkerk* (2017) vypráví tři příběhové linie, které se v určitých momentech protnou, ovšem jedna trvá týden, další trvá jeden den, a třetí trvá hodinu. Logicky je tedy použita velmi odlišná práce se střihem a kondenzací vyprávění, protože zatímco u týdenní linie se stíhá výrazně a tvoří se elipsy, v té která trvá hodinu, jsou některé pasáže téměř v reálném čase, tedy zaberou stejný čas na plátně jako ve světě filmu. *Počátek* (2010), *Interstellar* (2014) i *Tenet* (2020) jsou potom ty nejnáročnější případy, protože zatímco v těch předchozích popsanych filmech jde o příběhy z reálného světa, tyto tři filmy jsou v žánru sci-fi. Opět tedy sledujeme několik paralelních rovin, které se odehrávají najednou, opět sledujeme rozdílně ubíhající čas v různých liniích. Nolanova obsese časem a náročným vyprávěním vrcholí právě zatím posledním filmem *Tenet*, kde neplatí časoprostorová pravidla, a je to zřejmě jeho nejenigmatičtější film. Z tohoto vzorce vyčnívá právě *Insomnie*, která je pojata velmi standardně, co se narativu i zápletky týče. Naopak to málo, co je v původním filmu ambivalentní a kryptické, to buď vynechává, nebo sterilizuje a upravuje tak, aby bylo vše jasně srozumitelné.

V obou filmech se jedná o příběh dvou detektivů, kteří přijíždějí z města do specifického a odlehčeného prostředí, kde mají vyšetřovat vraždu mladé dívky. Tato zdánlivě standardní procedurální zápletky je však výrazně zkomplikovaná v momentě, kdy hlavní detektiv nešťastnou náhodou zastřelí svého kolegu místo pachatele, ale místo aby se k nehodě přiznal, tak tento čin přisuzuje právě pachateli. Detektiv později zjišťuje, že ho vrah během celé situace viděl, a může ho tedy výrazně poškodit. Na jedné straně tedy pokračuje vyšetřování dívky, ale na druhé straně

se rozehrává nová hra, kdy detektiv lze všem svým dočasným kolegům a setkává se s vrahem, aby situaci nějak společně vyřešili. To je ještě zpestřeno faktem, že v tomto podnebí je neustále světlo, což má výrazný a sestupný vliv na psychické zdraví detektiva (odtud samozřejmě pochází název filmů – insomnie, tedy nespavost). V americkém filmu je však spousta odklonů od původního filmu, a na těchto změnách popíšu, jak hollywoodský film cíleně pracuje s tím, aby byl divácky stravitelnější.

3.4.1 Evropský/Americký detektiv

Pro tyto snímky je jednoznačně zásadní hlavní postava – detektiv Jonas Engström v norské verzi, a Will Dormer v americké verzi. I když film zdánlivě začíná jako vyšetřování vraždy, záhy se ukazuje, že o dívku se ani jeden z filmů příliš nezajímá a o příběh typu “whodunit” vlastně nejde. Jde především o psychologický rozbor detektiva. Tahle postava je důležitá pro vyznění celého díla a je pojetí remaku lze do velké míry ilustrovat na tom, jak odlišně je tato postava vykreslena.

Stellan Skarsgård přijíždí v původním norském filmu jako detektiv Jonas Engström ze Švédska na sever Norska společně se svým kolegou Erikem. Erik je etablován jako sympatický, upovídaný policista, který nemá žádné zlé úmysly. Naopak působí, že k Jonasovi zachovává sympatie – v prvním záběru ho vidíme v letadle, kde spí s hlavou na Jonasově rameni, a posléze s ním při několika příležitostech vtipkuje. Jonas se jako švéd v Norsku setkává s kulturním rozdílem – ačkoliv jde o podobné jazyky, ne všichni norové mu rozumí. Už v ten moment tedy vzniká jisté odcizení pro jeho postavu, protože vyčnívá. V úvodu je také etablováno, že má potíže z minulosti: měl intimní vztah se svědkyní. Dozvídáme se to tak, že to během ohledávání těla mrtvé dívky posměšně vypráví jeden policista ostatním, zatímco Jonas za rohem iritovaně poslouchá. Tento kariérní problém je také důvodem k nové práci v Norsku. Jonas příliš nemluví, respektive ne víc, než je nutno. Na nové kolegy nepůsobí nijak zvlášť sympaticky, možná kromě Hilde, které se patrně líbí. Co je samozřejmě zásadní: Jonas nepůsobí sympaticky ani na nás, na diváky, ale k tomu se ještě dostanu.

Will Dormer přilétá na Aljašku s kolegou Hapem v docela jiné dynamice. Už ze začátku vidíme, že Dormer je mnohem více upovídaný a dominantní. Po příletu je Dormer přivítán poctivou místní policistkou Ellie (Hilary Swank), která mu přednese výčet toho, co již dokázal. Tato scéna etabluje tuto postavu jako obdivuhodnou malou legendu, minimálně v očích Ellie, ale vedlejší efekt scény je pochopitelně nejen divákům Dormera představit, ale ukázat, že by ho měli

mít rádi. Kliše spočívá v tom, že na místo činu opět přijíždí někdo velmi šikovný, nadprůměrný, komu navíc někdo jiný sdělí, co dotyčný dokázal, jako by to sám nevěděl. Tento předobraz sympatického agenta, který naznačuji v úvodu, je poté systematicky umocňován v celém filmu, viz později.

Opačně je pojat i Hap, tedy Dormerův kolega. Ten není neutrální ba dokonce sympatický, jako v norské verzi, ale naopak je etablováno, že nemá pro „našeho hrdinu“ dobré úmysly. Během společné večeře se ukazuje, že Dormer nemá z domova tak závažný profesní problém jako Jonas v norské verzi. Naopak se ukazuje, že nějaký problém má Hap, který navíc hodlá uzavřít dohodu, aby zachránil sebe a prozradil tím i něco na Dormera. Automaticky je tedy postava kolegy etablována jako prozíravá a nesympatická.

Zásadní je scéna v mlze, kdy detektiv zastřelí svého kolegu. V norské verzi téměř absentují jasné kontury emocí, když Jonas otáčí tělo a zjišťuje, že střelil svého kolegu Erika, tak se nijak nemění jeho výraz v obličeji, a zdánlivě bez jakéhokoliv přemýšlení zase otočí tělo obličejem k zemi. Dormer se naopak Hapovi ze začátku snaží pomoci, zatímco umírající Hap naznačuje, že ho střelil schválně, ale Dormer se obhajuje. V americké verzi vidíme mnohem větší doslovnost na všech rovinách. Jedna scéna je dokonce úplně nová, a to když Dormer volá manželce Hapa, aby jí oznámil jeho smrt. Jednak je toto první z několika scén, které bychom mohli označit jako proslov, protože manželka Hapa vede skrze telefon dlouhý dramatický monolog, což je kliše samo o sobě, a zároveň scéna funguje jako kladné gesto, jako že udělal správnou věc.

Ve scéně, kdy si agent uvědomí, že musí zfalšovat důležitý důkaz v podobě kulky, je také značný rozdíl. V obou případech si protagonista uvědomí, že pro zfalšování a vyměnění kulky, která působí, že byla v tkáni, ale vystřelena byla z jiné zbraně, bude nevhodnější toulavý pes, kterého spatří v malé špinavé uličce. Zásadní rozdíl je ovšem v tom, že Jonas psa zabije sám, zatímco Dormer najde již mrtvého psa. Tomuto amorálnímu činu se tedy tvůrci vyhnuli. Další fascinující změna je ve scéně, kdy agent veze spolužačku zavražděné na smetiště, aby ji zastrašil a získal od ní pravdivou, avšak soukromou výpověď. Cestou v autě dá Jonas svou ruku na stehno dívky. Té se to zpočátku líbí, ale pak to zavede příliš daleko a situace se vyhrotí. Podobná scéna je v americké verzi, ovšem opět s výrazným rozdílem: dívka sama nabízí svou odhalenou nohu, sama se Dormera snaží svést, zatímco on v tomto ohledu nedělá nic.

V obou případech se agent setkává s původním vrahem dívky, s tím, kterého se snažil zastřelit v mlze, ale omylem střelil kolegu. Dormer je celý film, i navzdory okolnostem, upovídaný. Rozdává moudra, trousí hlášky a všechny úkoluje, což se nemění ani když potkává vraha – Finche. I v jeho přítomnosti si scénář ze strany Dormera neodpustí nějakou hlášku. Zároveň Finch Dormera konfrontuje s tím, že evidentně ví o potenciálních problémech, které na něj čekají doma v Los Angeles, což působí také spíše jako připomínání pro diváka. Obecně spolu mnohem více mluví, film si v tomto ohledu (ostatně v žádném) nedovoluje být jakkoliv ambivalentní – vše je několikrát opakováno, vše je explicitně řečeno. V momentě, kdy se setkávají Jonas a vrah z norského filmu Holt, je však Jonas ještě o něco více mimo realitu. Jonas mluví v celém filmu sporadicky, ale v této fázi mluví ještě méně. Obecně je jeho psychický pokles více abstraktní, například skrze halucinace a vize zesnulého kolegy Erika. Takové „experimentální“ prvky se v americké verzi vůbec nevyskytují. Místo toho je z úst různých postav neustále zmiňováno, že Dormer nemůže spát. Americký film to raději říká explicitně a opakovaně, než aby to nechal diváka vyčíst mezi řádky, jako v původním snímku.

Moment, kdy Finch Dormerovi popisuje, jakým způsobem dívku zabil, je také jistým prolovem a jde o hollywoodské klišé. Navíc si zde film pojistí, že i když by k Finchovi šlo ze začátku chovat určité sympatie kvůli jeho sečtělosti, klidnému projevu a naivitě, tak se v jádru jedná o tradiční zápornou postavu. To přichází v momentě, kdy se dozvíme, jakým způsobem dívku ubil, zatímco v norském filmu se pravděpodobně skutečně jednalo o nešťastnou nehodu. Film si opět nepřipouští jakoukoliv ambivalenci, a ve správný moment se vymaní z šedé zóny morality a připomene nám, že Finch je prostý vrah. Třetí prolov proběhne, když Dormer popisuje provozní hotelu, jak v minulosti nastražil důkaz na pachatele, o kterém byl přesvědčen, že je vinen, ale neměl to jak dokázat. Scéna opět funguje dvěma způsoby: jednak jde o dovysvětlení pro diváka, co za profesní přešlap má vlastně Dormer na svědomí, a zároveň se dozvíme, že sice udělal něco proti předpisům, ale vlastně udělal morálně správnou věc. Vyznění scény je vlastně takové, že do vězení šel špatný člověk, a Dormer toho akorát docílil ne zrovna čistým způsobem (Zatímco Jonas má na kontě přímočarý přešlap, který nikdo nijak nekomentuje – aféra se svědkyní). Dormer ani na provozní hotelu nic nezkouší, zatímco v norské verzi ji Jonas políbí a opět situaci vyhrotí.

Finch (Robin Williams) je na jednu stranu více sympatický ve svém mluveném projevu, ale zároveň je přímočarý padouch, když v závěru filmu napadne Ellie, detektivku, která odhalí

Dormerovo tajemství. V závěrečné konfrontaci je film také klišovitý, protože scénu značně vyhrocuje. V norském filmu Holt utíká před Jonasem po molu u vody, když se mu najednou pod nohou prolomí jedno prkno, on se praští do hlavy a jeho tělo pohltí vlny moře. To je celá konfrontace v původním filmu. Americký remake scénu velmi výrazně protahuje, a dělá z této pasáže standardní hollywoodskou akční sekvenci, do které zároveň propašuje několik patetických pauz. Dormer přijíždí k boudě u mola, kde je Finch, a dochází nejdříve k rvačce. Tu přeruší Ellie, které se podařilo utéct, a která hrozí Finchovi zbraní, ale Finch uteče do vedlejšího domku. Následuje jakási pauza, Ellie konečně konfrontuje Dormera s tím, že zastřelil Hapa, a že to Finch celé viděl. Dormer se přiznává, a dodává, že vlastně už neví, jak to bylo. Tato scéna ve scéně je zároveň podkreslena sentimentálním hudebním motivem, protože jde o zásadní moment filmu, který je zároveň zvláštním klišé, protože bychom se mohli dotazovat: jak to, že mají čas si takto povídat, když je naprosto akutní dopadnou Finche? Ten se mezitím ozbrojí ve vedlejší chatce a začíná přestřelka. Během přestřelky se Dormer opět ukáže jako chytrý racionální agent (ačkoliv chvíli předtím působil, že téměř usíná, jak je vyčerpaný), a vymyslí plán, jak se dostat vodou pod rybářskými chatkami k Finchovi, zatímco Ellie odláká pozornost střelbou. Plán se částečně vydaří a následuje další rvačka, která vyvrcholí střelbou. Finch si ještě neodpustí hlášku “*Zapomněl si na pojistku*”, čímž se splňuje to, jak se pracuje s hláškami, tedy že je ve filmu použita znovu a s novou pointou. Předtím šlo o *pojistku* v podobě nahrávky Dormerova přiznání, kterou si Finch nahrál během jejich prvního rozhovoru. Tentokrát jde o další další zbraň, kterou má u sebe, takže i když se Dormer zmocní brokovnice, Finch je nově ozbrojen a oba muži se střelí navzájem. Finchovo tělo padá do vody a pomalu mizí, což je prvek, který tvůrci z původního filmu převzali. Dormer následně vychází z chatky, a padá k zemi. Ellie mu ještě stihne říct, že se nikdo nemusí nic dozvědět, a důkaz v podobě nábojnice se chystá zahodit do vody, když ji Dormer zarazí s tím, ať si stojí za svým. Krátce na to umírá a film končí. Jonas má v závěru norské verze krátkou potyčku, která končí nehodou a smrtí Holta. Následně na místo přichází policie a tím, že u situace nikdo nebyl, tak vše “sedí” v Jonasův prospěch. Poté je ještě navštíven kolegyní Hilde, která ho konfrontuje s tím, že zná jeho tajemství, ovšem důkaz v podobě nábojnice mu nechá na stole a odchází. V posledním záběru filmu vidíme Jonase, jak odjíždí autem pryč.

Celý závěr filmu jen umocňuje to, jak jsou filmy rozdílné, jak americký snímek cíleně pracuje s odlišným pojetím morální stránky. Dormer je strukturován jako postava dostatečně ambivalentní, aby fungovala hlavní zápleтка filmu, ale zároveň mnohem sympatičtější a tradičně

charismatictější. Přijíždí téměř jako hrdina s působivou pověstí a resumé. I když umí být místy arogantní, tak je to stále v mezích diváckých sympatií, a například jeho rozdávání úkolů všem ostatním působí tak, že jasně ví, co dělá, že má vyšetřování systematicky pod kontrolou, že skrývá vysoký intelekt a prozíravost. V klíčové scéně se ukáže, že by chtěl kolegovi pomoci. Má dostatečné morální hodnoty na to, aby zavolal manželce kolegy, nezabije psa a neosahává mladou dívku. V samém závěru navíc umírá, čímž je v podstatě „očištěn“ a divák k němu ve finále nachází sympatie. Umírá jako takový hořký hrdina, který se ze svého činu vykoupil. Je to tedy takový případ hollywoodského ukončení, které je sice nešťastné, ale správné, a ultimátně tedy uspokojující. Dormer je v závěru filmu zobrazen s vědomím své viny, což má uklidňující efekt – sice provedl nesprávnou věc, ale je si toho pokorně vědom a nyní nese následky, když romantickým způsobem umírá. Scenáristé americké verze tak upravují Jonase, který není tradičním protagonistou, se kterým by se divák mohl ztotožnit, naopak je relativně nesympatický už v úvodu filmu. V průběhu se jen stupňuje výraz apatie v jeho tváři. Jonas je v průběhu celého filmu relativně tichý, a ve filmu se obecně mluví méně. To vede k menší doslovnosti a didaktičnosti scén a myšlenek, divák si musí více domýšlet: není několikrát opakováno, že nemůže spát, je to evidentní z jeho halucinací a z výrazu v obličeji, není v dlouhých proslovech připomínáno, kdo co udělal, protože už je to zřejmé. Jonas se navíc nijak nespravuje a neprochází vývojem tak, aby si „našel“ sympatie diváka alespoň v průběhu filmu či v závěru. Naopak, na samotném konci filmu nejen že přežije, ale odjíždí bez jakéhokoliv trestu a hlavně bez zadostiučinění, nepřichází žádné uspokojující rozuzlení. Opět se tedy setkáváme s větším cynismem v původním filmu, zatímco remake přichází s větší satisfakcí v podobě hrdiny, kterého si film nedovoluje zobrazit tak ambivalentního. Zároveň satisfakcí v podobě přímočaře akčních scén a více mluvených pasáží, které se odchyľují od umělečtějšího evropského filmu, a naopak udržují divákovu pozornost statictější doslovností.

3.4.2 Reflexe recenzí a pramenů k *Insomni*

Samotný režisér, Erik Skjoldbjærg, se k remaku vyjádřil jen velmi letmo „*Jsem hrdý na fakt, že Christopher Nolan natočil ten remake, a vlastně odvedl i dobrou práci. Původnímu filmu to*

prospělo.⁹⁶ Skjoldbjærg ve svém vyjádření patrně naráží na příslib toho, že díky remaku mohou původní film objevit noví diváci.⁹⁷

Roger Ebert ve své recenzi píše o akčních sekvencích – honička přes klády ve vodě a přestřelka v závěru filmu – jako o „úplacích pro kinematograficky slabší“.⁹⁸ Uznává tedy, že jejich existence není nutná, a že z filmu, kde hraje roli psychologické napětí, vyčnívají. Zároveň ale podotýká, že se nejedná o pouhou recyklaci, ale o jakési přezkoumání ústředního materiálu. Zatímco Skarsgård hraje detektiva existenciálním způsobem, je lapen v morální pasti, detektiv Al Pacina je dle Eberta více fyzický, je na něm znát, že nese náročné břímě. Další věc, kterou chválí, je komplexnější pojetí Finche v podání Robina Williamse, což vede k většímu prozkoumání duality těchto postav oproti původnímu snímku.

Rozdíly mezi norskou a americkou verzí připisuje Jake Cole rozdílným ambicím filmařů. Skjoldbjærg se vydal na cestu unikátního noiru, který přichází se zajímavou inverzí světla (Cole, ale i jiní recenzenti Skjoldbjærga vyzdvihují za to, že ukázal, jak lze noirový a ponurý příběh udělat vlastně doslova světlý, co se vizuální stránky týče. Nespoléhá se na skrývání ve stínech a temnotách.), a zároveň s provokativním antiklimatickým vypuštěním tenze do prázdna. Na druhé straně je Nolan, který vytváří sice banálnější, ale o to grandióznější podívanou, ve které sice nachází svůj hlas a náhled na téma viny, ale zároveň se drží hollywoodských mantinelů a vzorně zúročuje mnohonásobný rozpočet.⁹⁹

Matt Goldberg je ve své recenzi značně cyničtější: „*Insomnie je demo ukázka, která má dokázat, že Nolan zvládne zpracovat velký rozpočet pod velkým studiem, a film je oprávněně zapomenut v rámci autorovy filmografie*.“¹⁰⁰ Z textu je zřejmé, kam Goldberg míří – Nolanův film si lze vyložit jako takové tréninkové kolo, vedoucí k potenciálnímu „povýšení“. Remake je v dle autora článku posedlý motivací, kterou za vším hledá. Doslovně vysvětluje motivace postav a

⁹⁶ PAPE, Stefan. *The HeyUGuys Interview: Erik Skjoldbjærg discusses Pioneer*. [online]. 8. 4. 2014. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [The HeyUGuys Interview: Erik Skjoldbjærg discusses Pioneer - HeyUGuys](#)

⁹⁷ Výše jsem již zmínil, že vydání *Insomnie* na DVD bylo opatřeno připomenutím pro diváka, že pokud se mu líbil Nolanův film, tak ať zhlédne i film původní.

⁹⁸ EBERT, Roger. *Insomnia*. [online]. 24. 5. 2002. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Insomnia movie review & film summary \(2002\) | Roger Ebert](#)

⁹⁹ COLE, Jake. *Re-Make/Re-Model: Insomnia (1997) vs. Insomnia (2002)*. [online]. 29. 7. 2012. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Insomnia \(2002\) vs. Insomnia \(1997\) \(spectrumculture.com\)](#)

¹⁰⁰ GOLDBERG, Matt. *Why 'Insomnia' Is a Good Christopher Nolan Movie and a Bad Remake*. [online]. 19. 8. 2020. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Why Insomnia Is a Good Christopher Nolan Movie and a Bad Remake \(collider.com\)](#)

převrací moudro v jádru filmu: lze využít lži k nastolení pořádku v rámci chaosu. Ze lži se lze následně vykoupit – v tomto případě smrtí. Také je zde připomínána jedna důležitá skutečnost: Dormer a Hap *jsou* skutečně pod hledáčkem oddělení pro vnitřní záležitosti, se kterým hodlá Hap uzavřít dohodu. Díky tomuto faktu zdánlivě dává smysl, že se Dormer k nehodě nepřizná, film tedy představuje motivaci. Absencí tohoto vyšetřování by se film uvrhl do teritoria ambivalence, jako je tomu v původním filmu, kde sledujeme značně frustrující postavu Jonase, který by se přiznat mohl, ale neudělal to i tak. Bez jasných a logických odpovědí, Skjoldbjærgův film je výrazně nihilističtější. Pozoruhodná je i implikace v samotném názvu recenze, že *Insomnia* je dobrý film Christophera Nolana ale špatný remake.¹⁰¹ Takto pojatý název minimálně navrhuje, že udělat film jako Christopher Nolan je „snažší“, než udělat dobrý remake. Nedává však příliš smysl v momentě, kdy si uvědomíme, a uvědomuje si to i samotná recenze, že jakožto Nolanův film *Insomnie* nejvíc vyčnívá. To, co Goldberg popisuje později, je svým způsobem pravda: Nolanova *Insomnie* skutečně představuje jeho přesun k velkorozpočtovému filmu a je to začátek dlouholeté spolupráce se studiem Warner Bros., pro které následně natočil většinu svých blockbusterů. V tomto ohledu se jedná o úspěch, ale o zvláštní úspěch, protože jako by nešlo o film samotný, ale o kontext kariéry autora. Jako by snímek nebyl plnohodnotným filmem sám o sobě, ale představoval nějakou zkoušku pro zákulisní operace.

Pozoruhodné je pozastavit se nad recenzemi a nahlédnout je s určitým odstupem. Jsou sice užitečné k argumentaci některých stanovisek, která zastávám, ale zároveň mají ještě jinou výpovědní hodnotu. Podívejme se například na dvě recenze, které jsou v podstatě přímočaře kladné. Jde o zmiňovaný text Rogera Eberta a recenzi pro Guardian, kterou napsal Peter Bradshaw.¹⁰² Tyto recenze mají společné to, že původní film téměř nezmiňují, resp. uvádí, že se jedná o remake a že existuje nějaký předchůdce, ale dále tento fakt nijak nezohledňují. Věnují se výhradně filmu Nolana jako soběstačnému dílu, a lze předpokládat, že čtenář těchto recenzí záhy zapomene, že se jedná o remake. Obě recenze film hodnotí kladně jako řemeslně poctivý thriller a vlastně mu nic nevytýkají, zatímco velebí Nolana jako působivého a nadějného autora na začátku slibné kariéry. Jak napovídá poslední věta, oba tyto texty jsou z období vzniku filmu, z roku 2002. Je pozoruhodné srovnávat, jak rozdílně se psalo o tehdy aktuálním filmu, kdy šlo pro mnohé

¹⁰¹ Originální název zní: „*Why 'Insomnia' Is a Good Christopher Nolan Movie and a Bad Remake*“

¹⁰² BRADSHAW, Peter. *Insomnia*. [online]. 30. 8. 2002. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Insomnia | Christopher Nolan | The Guardian](#)

recenzenty o řadový film nijak zvlášť známého režiséra, a jak se o filmu píše v textech, které ho nahlíží zpětně. Již jsem zmiňoval text Matta Goldberga, který o *Insomnii* napsal v roce 2020 pro server Collider.com, další text z roku 2020 napsal Siddhant Adlakha pro ign.com.¹⁰³ Tyto texty nahlíží film problematičtějším způsobem. Zároveň oba nezapomínají zmínit, že je tento film „zapadlý“ v rámci filmografie režiséra, a i proto se k němu po tak dlouhé době vrací. Nelze se úplně distancovat od své doby a s ní spojeným věděním, proto mají tyto texty odlišný přístup k Nolanovu filmu. I když jsou k němu více kritické, tak jsou zároveň pietní k samotnému režisérovi, jehož tvorba posledních patnácti let je téměř univerzálně opěvována. Z textů je cítit potřeba vrátit se k tomuto filmu a věnovat mu pozornost, které se mu v době vydání z logických důvodů nedostalo. Minimálně druhý ze zmiňovaných textů vznikl patrně v rámci nějaké retrospektivy pro Nolana od tohoto webu, a je tedy zřejmé, jak relevantní pro něj režisér je, zatímco původní film je opět upozaděn. Možnost zpětně po letech analyzovat a porovnat film ve vztahu s původním thrillerem není využita.

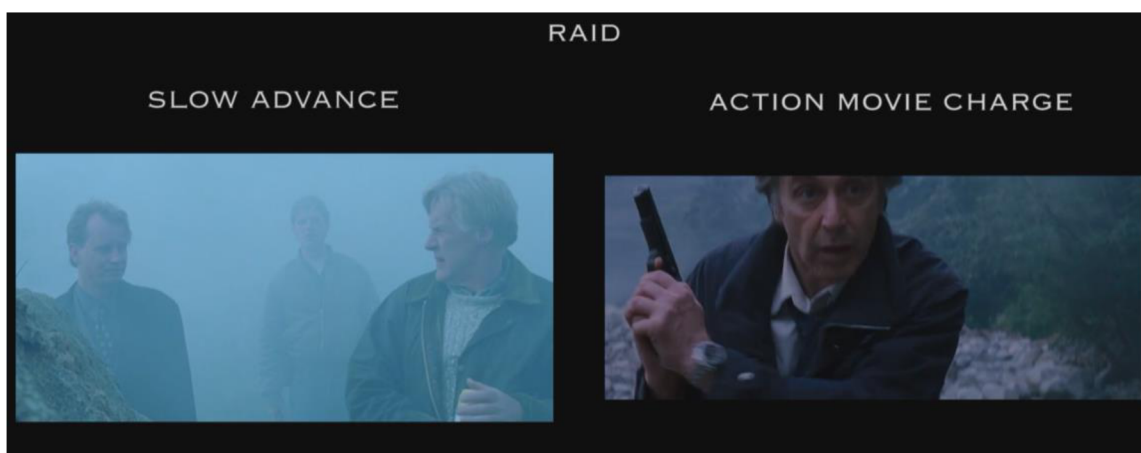
Kromě neoborných článků k filmu existuje několik neoborných videoesejí. Videoesej je disciplína, která v posledních několika letech zažila obrovský rozkvět, a kvalita těchto počínů se výrazně liší. Je nutné zmínit, že zrovna Christopher Nolan byl mohl být kandidát na filmaře, ke kterému existuje takových videí vůbec nejvíc. Obrovská spousta hodin se dá strávit u Youtube sledováním esejí, protože Nolan je pro tyto nadšence vděčné téma, a každý se chce k jeho práci s kamerou, střihem, ale hlavně s časem a strukturou vyjádřit. Jeden autor přirovnává vztah Dormera a Finche ke vztahu Batmana a Jokera, snaží se v díle hledat hlubší filozofii o dualitě protichůdných postav. Přiznává patetičnost a sentimentálnost remaku, ale evidentně ho velebí, zatímco původní film zcela potlačuje. Jiný se zase věnuje několik složkám najednou, představuje film a obecně vysvětluje jeho produkční okolnosti a existenci, ale zároveň například zmiňuje, jaké byly pro natáčení využity objektivy. Těžko se ve struktuře takových esejí hledá nějaký klíč a těžko jim přisoudit nějakou relevanci. O něco zajímavější je esej s názvem *Is Christopher Nolan's Insomnia Better Than The Original?* od kanálu Little White Lies.¹⁰⁴ Ta netrpí tak banální rétorikou, a navíc jak se zřejmé z názvu, zabývá se komparací filmů. Samotný název je

¹⁰³ ADLAKHA, Siddhant. *Christopher Nolan's Insomnia Is an Imperfect Examination of Lies*. [online] 27. 8. 2020. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Christopher Nolan's Insomnia Is an Imperfect Examination of Lies - IGN](https://www.ign.com/articles/christopher-nolan-s-insomnia-is-an-imperfect-examination-of-lies)

¹⁰⁴ *Is Christopher Nolan's Insomnia Better Than The Original?* In: *Youtube* [online]. 23. 5. 2022 [cit. 2022-12-09]. Dostupné z: <https://youtu.be/JFkE2ZKQIw> Kanál uživatele Little White Lies.

provokativní svou nutností kategorizovat a přicházet s odpovědí, zda je to či ono lepší než něco jiného. Tato esej vyzdvihuje schopnost původního filmu vytvářet pocit nejednoznačnosti a ambivalence, zatímco remaku přisuzuje doslovnost a přizemnost v podobě jasných morálních ponaučení, které z filmu plynou. Zároveň opět připomíná, že pro Nolana šlo o jakýsi „studiový test“, jak již bylo zmíněno.

Možná nejzajímavější je však video s názvem *Double INSOMNIA*, které není tradiční videoesejí a vytvořil jej filmař Kevin B. Lee.¹⁰⁵ Autor této eseje nevyužívá záběry z celého filmu a nepodkresluje obrazy vlastním namluveným komentářem, místo toho analyzuje jednu klíčovou



Obrázek 7

sekvenci. V obraze vidíme najednou běžet dvě okna té sekvence, kdy protagonista střílí svého kolegu v mlze. Z formální hlediska je působivé, že autor dosahuje skutečné synchronizace těchto scén tak, aby se v obou oknech vždy odehrávalo to stejné (norská verze na chvíli zmizí v momentě, kdy americká verze natahuje jednu pasáž, aby se synchronizace neztratila). Místo komentáře vidíme psané heslovité poznámky, které doplňují každý záběr (Obrázek 7).

Ačkoliv se video zabývá jednou sekvencí, daří se mu vystihnout několik rozdílů mezi filmy, a to hlavně skrze rozdíly ve filmové řeči, které nekomentuje doslovně. Mezi pointy videa patří to, jak se americká verze filmu obává ticha, a proto vedlejší i epizodní postavy neustále mluví. Zatímco norský film používá dlouhé atmosférické záběry, remake má podstatně rychlejší stříh. Nejde však jen o filmovou řeč: v obou filmech se policisté na pozorovací akci prozradí, a pachatel

¹⁰⁵ 307. *Double INSOMNIA*. In: *Vimeo* [online]. 22. 12. 2016 [cit. 2022-12-09]. Dostupné z: <https://vimeo.com/196761961> Kanál uživatele Kevin B. Lee

se lekne a zaběhne do chatrče. Policisté v původním filmu k boudě přirozeně přichází, protože mají za to, že je dotyčný v pasti, nevědí o tunelu. O tom nevědí ani policisté v čele s Dormerem, ale přesto k místu dobíhají rychle a se zbraněmi v rukách. Jonas dveře obyčejně otevírá, zatímco Hap je vykopává. Jonas komunikuje s ostatními pohledem a gesty, zatímco Dormer nahlas komentuje to, že skočí do tunelu a bude Finche dohánět. Opět vidíme, že americká verze upravuje scény a jejich vyznění, aby bylo umocněno nebezpečí a napětí. Zároveň je ale paradoxně doslovnější, než aby nechala scény doznít a vytvářela se atmosféra, raději divákovi vše nějakým způsobem okomentuje. Krátce se k filmovému stylu, který je v této eseji nenápadně komentován, dostanu později.

Reflexe filmu se tedy dělí na dobové recenze, kdy není ještě tolik reflektován Nolan, protože jde o jeho třetí film, a není ani reflektován původní norský film jako nějaká důležitá proměnná, a na recenze/eseje pozdější, které už film nahlížejí optikou divácké zkušenosti s populárními blockbustery režiséra, a více připomínají původní film. Většina těchto reflexí však bere Nolana jako tvůrce v tom smyslu, že to je *jeho* film, a že on přinesl do filmu nové kvality. Podívejme se na toto pozoruhodné tvrzení: „*Na povrchu vypadá Insomnie jako standardní hollywoodský policejní thriller – americký remake evropského originálu s hereckými hvězdami a větším rozpočtem. Ale v rukách Nolana se z něj stává psychologicky hutný, inverzní film noir (film blanc, chcete-li), který diváky fascinuje až do konce.*“¹⁰⁶ Je fascinující, že Alan Morrison přisuzuje Nolanovi právě práci s psychologickou hloubkou, přičemž zrovna to je stránka, která je oproti předloze výrazně rozředená. Původní film je mnohem psychologičtější, stejně jako je depresivně vizuálně světlý, pro což by se hodil improvizovaný výraz *film blanc*. Recenze je relativně oslavná a chválí Nolana, ale v závěru připomíná, že „*jde o vzácný případ hollywoodského filmu, který ospravedlňuje svou existenci po boku excelentního evropského originálu.*“ Tento jev působí, jako by někteří recenzenti cítili určitou morální povinnost ve zmínění původního filmu, aby mu alespoň zdánlivě vzdali hold a zachovali pokoru. Jako „vzácný“ úkaz film zmiňuje i další recenze, která je dokonce citována v knize Lauren Rosewarne v kapitole *lepší remake*. Lou Lumenick v ní napsal, že *Insomnie* je „*Vzácný případ amerického filmu, který dokonce vylepšuje film evropský.*“¹⁰⁷ Opět

¹⁰⁶ MORRISON, Alan. *Insomnia Review*. [online]. 30. 8. 2002 [cit. 2022-12-09]. Dostupné z: [Insomnia Review | Movie - Empire \(empireonline.com\)](https://www.empireonline.com/movies/features/insomnia-review/)

¹⁰⁷ LUMENICK, Lou. *EYES WIDE OPEN : BEST WORK IN YEARS FOR PACINO, WILLIAMS IN THRILLER 'INSOMNIA'*. [online]. 24. 5. 2002 [cit. 2022-12-09]. Dostupné z: [EYES WIDE OPEN : BEST WORK IN YEARS FOR PACINO, WILLIAMS IN THRILLER 'INSOMNIA' \(nypost.com\)](https://www.nytimes.com/2002/05/24/movies/eyes-wide-open.html)

zde vidíme implikaci, že evropskému filmu je těžké se vyrovnat, natož ho dokonce vylepšit. Jde o jakýsi kompliment oklikou, řekněme, americkému filmu obecně. Pozoruhodné také je, jak rozdílně interpretují kritici jednotlivé segmenty. Zatímco Ebert kritizoval akční sekvence jako zbytečné, nastrčené pasáže pro netrpělivého diváka, které ve filmu nemusí být, Lumenick honičku po kládách ve vodě chválí, opěvuje její působivost. Reflexe jsou tedy poměrně relativní. Zatímco někdy změny v americkém remaku evokují skepsi a jsou předmětem kritiky, jinde jsou naopak změny vítány jako logický postup: „*Nolan vytváří ten nejlepší typ remaku – zcela novou cestu skrze známé prostředí.*“¹⁰⁸ Mezi často zmiňované aspekty v recenzích také patří herecké obsazení. Zde je tedy opět vidět, jakou váhu pro diváky má, když se obsadí herecké hvězdy, které jako by americký remake automaticky vylepšily. Některé texty také připomínají, že Al Pacino se do role neurotického ale cílevědomého policisty „hodí“, protože tyto postavy již úspěšně ztvárnil (*Serpico* (1973), *Na lovu* (1980), *Nelítostný souboj* (1995)). Svým způsobem bychom mohli říct, že se jedná o jakýsi remake postavy, kdy je obsazen někdo, kdo už příslušnou roli ztvárnil několikrát, a dokonce je mu vlastně tato nová role přizpůsobena. Mohli bychom spekulovat, kdo by se do remaku hodil jako americká verze Jonase, ale Will Dormer je v podstatě napsaný na míru Al Pacinovi, protože ta postava se vyznačuje obdobnými manýry jako Pacinovy ostatní zmiňované role. Představuje to tedy určitou sázku na jistotu, bezpečnou produkční volbu. Al Pacino, ale ani ostatní herci, nejsou příliš zmiňováni v těch novějších článcích, spíše v recenzích dobových. Ukazuje to, že zpětně se film o to víc nahlíží skrze režiséra a jeho schopnosti.

Stuart Joy říká k recenzím jeden zvláštní poznatek: *Na pozitivních i negativních recenzích je důležitý zřetelný důraz, který je kladen na Nolana jako autorskou osobnost, což nahrazuje potenciální konotace, že je film jen produktem hollywoodského studiového systému.*“¹⁰⁹ Pravda – film představuje Nolanovo „povýšení“ z nezávislé sféry do té studiové, ale jeho jméno je stále skloňováno a invenčnost je mu přisuzována.

¹⁰⁸ *The 10 Best American Remakes of Foreign Films*. [online]. 27. 11. 2013 [cit. 2022-12-09]. Dostupné z: [The 10 Best American Remakes of Foreign Films \(thefilmstage.com\)](https://www.thefilmstage.com)

¹⁰⁹ JOY, Stuart. *Revisiting the Scene of the Crime: Insomnia and the Return of the Repressed*. In: FURBY, Jacqueline a JOY, Stuart. (ed.) *The cinema of CHRISTOPHER NOLAN: imagining the impossible*. New York: Columbia University Press, 2015, s. 133. ISBN 978-0-231-85076-6

3.4.3 *Insomnie* v rámci Nolanovy filmografie

Již bylo naznačeno, že *Insomnie* vyčnívá z filmografie autora nejen tím, že je to remake. Tomu, že se jedná o jakýsi krok stranou, se věnují i některé texty. Stuart Joy píše, že „*I přes úspěch filmů Sledování a Memento u kritické obce, pro některé představovala Insomnie výraznou stylistickou změnu, která nejen podřývala Nolan kreativní talent, ale zároveň znamenala začátek postupného přechodu k mainstreamovým filmařským praktikám.*“¹¹⁰ Ačkoliv jsem psal o tom, že jde teprve o třetí Nolanův film, v citátu vidíme implikovaný předpoklad nějakého autorství, které se od režiséra očekává. *Insomnie* je zde zmiňována téměř jako „zrada“ toho, co Nolan ukázal v předchozích dvou filmech.

Memento vyniká svým nelineárním narativem, který s divákem komunikuje složitým způsobem. V něčem se jedná o radikální a výjimečný film, který je zároveň dostatečně divácky vděčný, a proto se na něj pravděpodobně vzpomíná do dnes. *Insomnie* je o komplexního hrdinu ochuzena, stejně jako je ochuzena o komplexní narativní hříčku. To se ozývalo z kritik již dobových, a ještě více je to znát z textů, které Nolanův film nahlížejí zpětně. Jak jsme si již ukázali, tyto texty se na Nolanův třetí film dívají skrze zkušenost s filmy *Dokonalý trik*, *Počátek*, trilogii o Batmanovi, *Insterstellar*, *Dunkerk* a *Tenet*. O co však není ochuzena, je symbolismus a vrstevnatost příběhu, o motivy posedlosti. Jde o jediný film, kde se Nolan nijak nepodílel na scénáři, a možná tomu bychom mohli přisoudit zmiňovanou doslovnost některých pasáží. Joy ve své eseji argumentuje tím, že ačkoliv Nolan opustil narativ *Mementa*, *Insomni* lze stále chápat jako narativ, který prozkoumává mechanismus traumatické paměti.¹¹¹ V jeho analýze různých motivů je vidět snaha snímek legitimizovat jako relevantní dílo, které, při bližším pohledu, vlastně zapadá do Nolanovy filmografie.

Nejde tedy jen o to, že *Insomnie* alespoň zdánlivě vyčnívá, ale že je hojně reflektováno. Zjednodušeně bychom mohli říct, že je film v kontextu tvorby brán jako „příliš jednoduchý“ či „obyčejný“ v porovnání s ostatními. Z některých textů implicitně vyplývá, že případné „nedostatky“ filmu souvisí s tím, že jde o remake, resp. informace, že je film remake a že opouští kvality ambice předchozích filmů, jsou zmiňovány v tandemu.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 132

¹¹¹ JOY, Stuart. *Revisiting the Scene of the Crime: Insomnia and the Return of the Repressed*. 2015, s. 141

4 Závěr

Na předchozích stranách jsme viděli nejen tři případové studie známých režisérů, ale tři způsoby, jak se v hollywoodské kinematografii přistupuje k remaku.

Fincherův film je remakován tak, že upravuje jednotlivé aspekty filmu, aby byly poutavé ale zároveň familiární pro cílové publikum. Snaží se estetizovat něco neznámého, snaží se o jistou „evropskost“ ve svém stylu, původní krajinu estetizuje a mýtizuje. Jako autor se infiltruje do cizí země a přiznaně ji remakuje, z cizosti filmu se vlastně stává zásadní bod. Upravuje postavy, aby byly pohlednější, nebo naopak temnější, a to stejné dělá se zbylou vizuální stránkou filmu – vyhrocuje vjemy do příslušných směrů. Cynicky by šlo shrnout, že americká verze demonstruje, kolikrát zbytečně a vlastně paradoxně, že má více finančních prostředků, viz popisovaná titulková sekvence, která se zbytkem nekoresponduje. Zároveň se ukázalo, že film stylisticky i tematicky celkem úspěšně zapadá do režisérovy filmografie a Lucy Mazdon připomíná, že několik kritiků četlo tento snímek jako „Fincherův film“: „*Autorská funkce*‘ poskytnutá Fincherovou režii informovala diváky i kritiky, že tento film by se neměl zkonsumovat a rychle zapomenout, ale jde o něco jiného než o pokus o jednoduchý výdělek.“¹¹² Zde se vracíme k té destrukci/neutralizaci konkurence, kterou jsem skrze Lauren Rosewarne zmiňoval v úvodu tohoto textu. Autorství Finchera zastínilo čtení remaku, a paradoxně pro některé recenzenty se zřejmě obrátila stereotypní dichotomie Evropa=umění a Hollywood=komerce, se kterou je běžně remake spojován. „*Díky Fincherově privilegovanému a respektovanému statutu amerického ,auteura*‘ nemůže být jeho film snadno redukován na pouhý remake nebo adaptaci.“¹¹³ Vidíme příklad „autorského remaku“ v praxi, kdy je remaku automaticky podvědomě nadřazováno, a již ho nelze nahlížet čistou optikou. Mazdon přesně popisuje to, co mi scházelo v jiné literatuře – jak máme spojit předpoklad autorství v konfrontaci s tím, jak chápeme remake? Fincherovo jméno a zmiňovaný respektovaný status autora skutečně ovlivnily recepci a reflexi snímku. Mohli bychom ale říct, že se toho dopouštím i já, přímo v tomto textu, a dopouští se toho jiné odborné texty: všichni například píšeme „Fincherova verze...“, když o remaku mluvíme, ale jméno Opleva (a v ostatních případech Laua či Skjoldbjærga) padne jen párkrát. Místo toho je použito pojmenování jako „původní film“, „švédská verze“, apod. O filmu se tedy mluví jako o „Fincherově filmu“, přitom paradoxem je

¹¹² MAZDON, Lucy. *Disrupting the Remake: The Girl with the Dragon Tattoo*. 2017, s. 28

¹¹³ Tamtéž, s. 29

nejen to, že štáb byl výrazně naplněn lidmi právě ze Švédska, ale že David Fincher neměl nijak silný zájem tento film natočit. Již bylo zmíněno, že americká verze byla naplánována ještě dřív, než šla švédská do kin, ale američtí producenti o ni věděli a rozhodli se ji přetočit. Fincher říká, že za ním přišel producent Scott Rudin a přesvědčil ho, aby na tento projekt kývnul, zatímco Fincher původně neměl zájem.¹¹⁴

David Fincher není jen známé režisérské jméno, ale je to i určitá značka (viz recenze a různé zmiňované videoeseje, převážně rozebírající jeho styl). Zpětně se tedy zdá, že ne náhodou byl právě on pro remake švédského filmu zvolen, protože americká verze *Mužů, kteří nenávidí ženy* disponuje určitou (audio)vizuální pompézností. Jde o model, kdy je režisér již etablovaný nějakými kvalitami/aspekty, které lze využít pro remake. Pečlivá vizuální stylizace, úprava zevnějšku postav a stylizace prostředí vede k tomu, že film můžeme ve spolupráci s modelem Lauren Rosewarne z části označit za autorský *kreativní* remake. Film je zároveň nepochybně autorský *amerikanizovaný* remake. To proto, že několik aspektů je upraveno pro komerční poutavost. Můžeme Fincherovi lichotit a domnívat se, že s výrobou kolekce oblečení založené na Lisbeth „nesouhlasil“, důležité ale je, že vznikla (Neznamenalo by to navíc, že vlastně nemá zas takové autorské pravomoce, jaké bychom si mohli myslet, a jaké mu někteří recenzenti/kritici přisuzují?) Nejen tento aspekt, ale i zmiňovaná přítomnost komerčních značek ukazují, že se zároveň jedná o studiový film. Předpokládané „autorství“ zde má ve skutečnosti velké rezervy. To, že je potom snímek do velké míry reflektován jako „Fincherův film“ a je do jisté míry přikryt výrazným jménem, může patrně představovat jen výhodu. Jak jsem již popsal, tento remake není příliš reflektován v rámci režisérovy filmografie, protože nenaplnil své ambice a nevznikla filmová série.

Podobné rezervy má i Scorseseho film. Ten natočil cyničtější film, *amerikanizovaný remake* který v lecčem připomíná mix jeho předchozí tvorby v kombinaci s něčím novým. Co se týče poselství, jeho verze kriminální gangsterky je banálnější než původní film. Zároveň je to snímek plný zvláštních tvůrčích rozhodnutí, zejména v rovině stylu. Je to velmi vyhrocený film

¹¹⁴ PEREZ, Rodrigo. Interview: David Fincher Talks Violence, Unpleasant Revenge & The Odd, Perverse Relationship That Drew Him To 'The Girl With The Dragon Tattoo'. [online] 21. 12. 2011 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Interview: David Fincher Talks Violence, Unpleasant Revenge & The Odd, Perverse Relationship That Drew Him To 'The Girl With The Dragon Tattoo' | IndieWire](#)

kvůli karikaturním postavám, které se výrazně vzdalují od postav původních a primárně staví na hvězdnosti svých představitelů. Výsledné vyznění filmu je tedy výrazně odlišné, což však nezabránilo zmiňovaným kritikům, aby tento film označili za „návrat do formy“ pro Scorseseho. Co víc, nezabránilo to ani získání ceny Akademie, k překvapení samotného režiséra. Tomu bylo v době vzniku remaku 64 let a měl již za sebou několik dekád na postu předního amerického režiséra, proto autorský remake v tomto případě chápu jako určitou nespravedlnost. Domnívám se totiž, a mělo by to být zřejmé z kapitoly o této dvojici filmů, že Scorsese přidal *Volavce* jen velmi málo originálního. Úpravy filmu jsou zbrklé a nahodilé, místy až nelogické, místy bagatelizující, místy absurdní. Jeho jméno v kombinaci s mafiánským filmem / gangsterkou však přehlušilo tyto úvahy, a jednoduše jako by to bylo dostačující, že se auteur „konečně“ vrací k něčemu, v čem je dobrý a čím se proslavil. Ostatně v tom je možná úspěch filmu – Scorsesemu se podařilo na film navléknout něco, co zná. (Jak jsem na to již narážel v úvodu, to je přesně to, čemu se vyvaroval Spike Lee v *Oldboyi* a co se mu vymstilo, protože se nerozhodl být alespoň zdánlivě více autorský a udělat např. afroamerickou verzi.¹¹⁵) Přehlušilo to i původní film, který navíc není tvůrci explicitně vnímán jako předloha.¹¹⁶ Domnívám se proto, že tento remake je méně funkční jakožto *autorský* než třeba Fincherův film, avšak Scorseseho jméno bude zmiňováno více, protože to, co sledujeme v recenzích a jiném psaní, je zřejmě určitá hierarchie respektu. Ten naopak není pěstován k zahraničním filmům.

Nolanův film se uchyluje k něčemu, co bychom mohli nazvat naivní idealismus. Hlavní postava je výrazně přeorganizována tak, aby byla sympatičtější. Problematické body jsou vyškrtnuty nebo systematicky pozměněny, výrazný cynismus a bezvýchodnost norského filmu jsou nahrazeny určitou nadějí a morálním vykoupením. Nelze ale s přesností diagnostikovat, jestli za tím stojí hollywoodské mantinely, nebo je to Nolanův zájem. Implikovat, že za „zjednodušeními“ a „doslovností“, ke kterým v remaku *Insomnie* dochází, může Hollywood, by znamenalo automaticky předpokládat, že Christopher Nolan by se jich nedopustil, protože je to „autor“.

¹¹⁵ MARTIN, Daniel. *Reinterpreting Revenge: Authorship, Excess and the Critical Reception of Spike Lee's Oldboy*. In: SMITH, Ian Robert a VEREVIS, Constantine. (ed.) *Transnational Film Remakes*. 2017, s. 207

¹¹⁶ Scorsese sám řekl, že o filmu jako o remaku nepřemýšlel, a Fincher implikoval, že jeho film je spíše adaptace knihy. Nolanův film se svým předchůdcem jako jediný sdílí identický název v rámci cizího jazyka, zatímco americký název *Muži, kteří nenávidí ženy* je přejat z překladu knihy a Scorseseho film má název zcela jiný.

Ukázalo se, že Nolanovo pojetí remaku bylo mnohem více polarizující než v předchozích dvou případech. „Pro některé představovala *Insomnie* vědomé rozhodnutí vykročit stranou, pryč od nezávislých produkcí, které mu udělaly jméno.“¹¹⁷ Paradoxní je, jak spolu nekorespondují reakce a ohlasy na filmy v tomto textu. U Scorseseho a Finchera se nejen nikdo nepozastavil nad tím, že natáčí remake, naopak – jejich filmy byly/jsou do značné míry brány jako jejich autorské výtvořiny. Nolan za sebou má působivé nezávislé filmy, uchyluje se k remaku a je vzápětí mnohými osočen, že zradil alternativní cestu, kterou se mohl vydat, je od něj jakoby vyžadováno větší „autorství“. To ale z logických důvodů nemůže přijít, protože Nolan má, domnívám se, jinou vizi – úspěšně a bezpečně se dostat do studiového systému. V tomto ohledu jde o částečně o *větší a lepší* remake, jelikož se film vyznačuje ambicemi zvětšit měřítko původně komorního thrilleru. Ve své evidentní doslovnosti jde zároveň o remake *amerikanizovaný*.

V problematice remaku je, jak již bylo několikrát zmíněno a demonstrováno, hodně skepse a cynismu. V jistém ohledu bychom ale mohli argumentovat, že existence americké *Insomnie* je důležitá: ať už čteme Nolanův film jakkoliv, zdá se nyní evidentní, že bylo potřeba aby vznikl. S trochou nadsázky potom můžeme spekulovat, zda se někde neskrývá další režisér, který bude mít v budoucnosti podobně rozmanitou a přínosnou filmografii jako právě Christopher Nolan, ale potřebuje k tomu například právě svůj remake. *Insomnie* je mimo jiné prostředkem k nějakému posunu. Představuje autorský remake, který autora teprve pomohl vytvořit.

Ve finále se zdá, že remake jako takový bude vždy do velké míry těžit z „neznalosti“ diváctva. Neznalost nemá mít pejorativní konotaci, jednoduše jde o neobeznámenost s původními verzemi. Zde se naskytuje prostor pro otázku již navrhovanou v úvodu: „Pro koho je daný film vlastně remake?“ Lze snad nekontroverzně předpokládat, že velká spousta diváků za život viděla (a ještě uvidí) několik remaků, o kterých však neví, že jde o remake. Pokud tuto dynamiku obrátíme naruby, pak tyto remaky naopak těží z obeznámenosti pozorovatelů s režiséry. Upozadění původního filmu je tedy ještě umocněno. Když ale natočí remake etablovaný filmař-auteur, tak to neznamena automatický přísun „autorství“, které by se do nově vzniklé verze promítnulo, ale znamená to, že má daná verze větší pravděpodobnost získat pestré ohlasy. Je tedy paradoxní, že auteurům mnohdy přisuzujeme výrazné tvůrčí dovednosti, zatímco se uchylují k aktu remakování, přičemž jak se ukázalo v případě těchto tří filmařů: 1) nemusí mít takovou

¹¹⁷ JOY, Stuart. *Revisiting the Scene of the Crime: Insomnia and the Return of the Repressed*. 2015, s. 142

tvůrčí svobodu, jak by se mohlo zdát a/nebo 2) nemají o dílo takový osobní zájem, a tudíž do něj nepromítají kreativitu, která je s autorským filmem spojována. Zde se ukázalo, že ani výrazní tvůrci se nevyhnou mezím remaku jako prodejního artiklu, a že i při jejich angažmá může mít velký vliv studio. Stigma se v něčem potvrzuje: i když za remakem stojí autorští filmaři, tak pro ně mnohdy remake představuje nějaký typ přechodného filmu, ať už jde o přechod mezi nezávislým a studiovým systémem, nebo návratem k původní tvorbě.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

Analyzované filmy

- *Volavka* [Wu jian dao] [film]. Režie Andrew LAU. Hongkong, 2002.
- *Skrytá identita* [The Departed] [film]. Režie Martin SCORSESE. USA, 2006.
- *Muži, kteří nenávidí ženy identita* [Män som hatar kvinnor] [film]. Režie Niels Arden OPLEV. Švédsko, 2009.
- *Muži, kteří nenávidí ženy identita* [The Girl with the Dragon Tattoo] [film]. Režie David FINCHER. USA, 2011.
- *Insomnie* [Insomnia] [film]. Režie Erik SKJOLDBJÆRG. Norsko, 1997.
- *Insomnie* [Insomnia] [film]. Režie Christopher NOLAN. USA, 2002.

Literatura

- ADLAKHA, Siddhant. *Christopher Nolan's Insomnia Is an Imperfect Examination of Lies*. [online] 27. 8. 2020. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Christopher Nolan's Insomnia Is an Imperfect Examination of Lies - IGN](#)
- *Andrew Lau Interview on Talk Asia*. [online] 29. 5. 2007. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Andrew Lau Interview on Talk Asia - CNN.com](#)
- BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Harvard University Press, 2000. ISBN 9780674002142
- BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008. ISBN 978-0-415-97778-4

- BORDWELL, David. *THE DEPARTED: No departure*. [online] 10. 10. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Observations on film art : THE DEPARTED: No departure \(davidbordwell.net\)](http://www.davidbordwell.net)
- BRADSHAW, Peter. *Insomnia*. [online]. 30. 8. 2002. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Insomnia | Christopher Nolan | The Guardian](http://www.theguardian.com/film/2002/aug/30/insomnia)
- BRADSHAW, Peter. *The Departed*. [online] 6. 8. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2006/oct/06/thriller.matt Damon>
- BRADSHAW, Peter. *The Girl With the Dragon Tattoo – review*. [online]. 22. 12. 2011. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2011/dec/22/girl-with-the-dragon-tattoo-film-review>
- CASPAROV, Alexandra Gențiana. *Two Film Adaptations of Larsson's novel The Girl with the Dragon Tattoo: A Semiotic and Audience Reception Study*. Stockholm, 2012. Stockholm University, Department of Journalism, Media and Communication, s.45.
- COLE, Jake. *Re-Make/Re-Model: Insomnia (1997) vs. Insomnia (2002)*. [online]. 29. 7. 2012. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Insomnia \(2002\) vs. Insomnia \(1997\) \(spectrumculture.com\)](http://www.spectrumculture.com)
- DARGIS, Manohla. *Scorsese's Hall of Mirrors, Littered With Bloody Deceit*. [online] 6. 10. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2006/10/06/movies/06depa.html>
- *David Fincher reteams with Jeff Cronenweth, ASC to remake the Swedish hit The Girl with the Dragon Tattoo*. [online] leden 2012 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [The ASC -- American Cinematographer: Cold Case](http://www.asc.com)

- DOTY, Meriah. *'The Departed' 10th Anniversary: Martin Scorsese Had 'Zero Expectations' for Oscars.* [online] 6. 10. 2016 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: ['The Departed' 10th Anniversary: Martin Scorsese Had 'Zero Expectations' for Oscars \(thewrap.com\)](https://www.thewrap.com/the-departed-10th-anniversary-martin-scorsese-had-zero-expectations-for-oscars/)
- EBERT, Roger. *Good and evil, in each other's masks.* [online] 5. 7. 2007 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [The Departed movie review & film summary \(2007\) | Roger Ebert](https://www.rogerebert.com/reviews/the-departed-movie-review-film-summary-2007)
- EBERT, Roger. *Hey girl, that's a cool dragon tattoo...* [online] 19. 12. 2011. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-girl-with-the-dragon-tattoo-2011>
- EBERT, Roger. *Insomnia.* [online]. 24. 5. 2002. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Insomnia movie review & film summary \(2002\) | Roger Ebert](https://www.rogerebert.com/reviews/insomnia-movie-review-film-summary-2002)
- *Every Martin Scorsese Movie, Ranked.* [online]. 27. 11. 2011. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Best Martin Scorsese Movies, Ranked \(vulture.com\)](https://www.vulture.com/2011/11/every-martin-scorsese-movie-ranked.html)
- FORREST, Jennifer a KOOKS, Leonard. *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice.* Albany: State University of New York Press, 2002. ISBN 0-7914-5170-4
- FURBY, Jacqueline a JOY, Stuart. (ed.) *The cinema of CHRISTOPHER NOLAN: imagining the impossible.* New York: Columbia University Press. ISBN 978-0-231-85076-6
- GOLDBERG, Matt. *Why 'Insomnia' Is a Good Christopher Nolan Movie and a Bad Remake.* [online]. 19. 8. 2020. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Why Insomnia Is a Good Christopher Nolan Movie and a Bad Remake \(collider.com\)](https://collider.com/insomnia-christopher-nolan-movie-bad-remake/)

- GONZALES, Ed. *The Girl with the Dragon Tattoo*. [online]. 13. 12. 2011. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.slantmagazine.com/film/review/the-girl-with-the-dragon-tattoo-5965>
- HAIN, Milan. Remaky: Klasifikace remaků. 25fps [online]. 25. 6. 2009 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <http://25fps.cz/2009/klasifikace-remaku/>
- HARRISON, Mark. *What Went Wrong With 2011's The Girl With The Dragon Tattoo?* [online]. 29.1. 2018. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [What Went Wrong With 2011's The Girl With The Dragon Tattoo? | Den of Geek](#)
- HORECK, Tanya, et al. *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond: Contemporary Scandinavian and Anglophone Crime Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 978-1-137-29163-9
- HORTON Andrew a MCDUGAL Stuart (ed.) *Play It Again Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California Press, 1998. ISBN 10: 0520205936
- H. Y. F. Choy. *Schizophrenic Hong Kong: Postcolonial Identity Crisis in the Infernal Affairs Trilogy*. [online] 2007. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://doi.org/10.4000/transtexts.138>
- *Interview with Martin Scorsese*. [online] 15. 10. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Interview with Martin Scorsese - Times of India \(indiatimes.com\)](#)
- KAEL, Pauline. *Raising Kane—I: Orson Welles's "Citizen Kane."* [online]. 1971 [cit. 2022-12-07]. Dostupné z: [Raising Kane | The New Yorker](#)
- KUNKES, Michael. *Byte Club: David Fincher on Digital Filmmaking and 'Zodiac'*. [online]. 22. 12. 2011. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Byte Club: David Fincher on Digital Filmmaking and 'Zodiac' - CineMontage](#)

- LEVY, Emanuel. *Departed, The (2006): Scorsese on his Film*. [online] 15. 9. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Departed, The \(2006\): Scorsese on his Film | Emanuel Levy](#)
- LOOCK Kathleen a VEREVIS Constantine. *Film remakes, Adaptations and Fan Production*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. ISBN 978-1-137-26334-6
- LUMENICK, Lou. *EYES WIDE OPEN : BEST WORK IN YEARS FOR PACINO, WILLIAMS IN THRILLER 'INSOMNIA'*. [online]. 24. 5. 2002 [cit. 2022-12-09]. Dostupné z: [EYES WIDE OPEN : BEST WORK IN YEARS FOR PACINO, WILLIAMS IN THRILLER 'INSOMNIA' \(nypost.com\)](#)
- MILLER, Matt. *The Departed Fans Have Launched a Campaign to Fix the Movie's One Gaping Flaw*. [online] 20. 2. 2019 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [The Departed Fans Have Launched a Kickstarter Campaign to Fix The Rat in the Final Scene \(esquire.com\)](#)
- MORRISON, Alan. *Insomnia Review*. [online]. 30. 8. 2002 [cit. 2022-12-09]. Dostupné z: [Insomnia Review | Movie - Empire \(empireonline.com\)](#)
- ORR, Christopher. *The Movie Review: 'The Departed'*. [online] 20. 2. 2006 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2007/02/the-movie-review-the-departed/69423/>
- PALUDAN, Kajsa. *Lisbeth Salander Lost In Translation - An Exploration of the English Version of The Girl With The Dragon Tattoo*. New Orleans. University of New Orleans, 2014.
- PAPE, Stefan. *The HeyUGuys Interview: Erik Skjoldbjærg discusses Pioneer*. [online]. 8. 4. 2014. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [The HeyUGuys Interview: Erik Skjoldbjærg discusses Pioneer - HeyUGuys](#)

- PEREZ, Rodrigo. Interview: *David Fincher Talks Violence, Unpleasant Revenge & The Odd, Perverse Relationship That Drew Him To 'The Girl With The Dragon Tattoo'*. [online] 21. 12. 2011 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: [Interview: David Fincher Talks Violence, Unpleasant Revenge & The Odd, Perverse Relationship That Drew Him To 'The Girl With The Dragon Tattoo' | IndieWire](#)
- PICURRO, Allison. '*Silence*': *Martin Scorsese Discusses His Long-Gestating 'Passion Project' in Exclusive Digital Release Featurette*. [online] 13. 3. 2017. [cit. 2022-12-09] Dostupné z: ['Silence': Martin Scorsese Talks 'Passion Project' in Exclusive Clip | IndieWire](#)
- POŠTULKA, Tomáš. *Novinář jako moderní detektiv: Analýza postav v crime fiction filmech Davida Finchera Zodiac a Muži, kteří nenávidí ženy*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií, 2020. Dostupné z: <https://library.upol.cz/arl-upol/cs/csg/?repo=upolrepo&key=6486857810>
- ROSEWARNE, Lauren. *Why We Remake: The Politics, Economics and Emotions of Film and TV Remakes*. New York: Routledge, 2020, ISBN: 978-0-367-81683-4.
- SCOTT, A.O. *Tattooed Heroine Metes Out Slick, Punitive Violence*. [online] 19. 12. 2011 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2011/12/20/movies/the-girl-with-dragon-tattoo-movie-review.html>
- SHARF, Zack. *Campaign to Remove the Rat in 'The Departed' Launches Debate Over Scorsese's Ending Shot*. [online] 20. 2. 2019 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2019/02/the-departed-rat-ending-digitially-remove-campaign-1202045324/>

- SMITH, Ian Robert a VEREVIS, Constantine. (ed.) *Transnational Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. ISBN 978-1-4744-0726-7
- *The 10 Best American Remakes of Foreign Films*. [online]. 27. 11. 2013 [cit. 2022-12-09]. Dostupné z: [The 10 Best American Remakes of Foreign Films \(thefilmstage.com\)](https://www.thefilmstage.com)
- “*The Re-Departed*” [podcast] 2021 [cit. 2022-12-09] Dostupné z: <https://open.spotify.com/episode/6vtRYU8Od5TBSF6easLKo6?si=f9b755b85d584adc>
- VEREVIS, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. ISBN 0-7486-2187-3

Internetové zdroje

- 307. *Double INSOMNIA*. In: *Vimeo* [online]. 22. 12. 2016 [cit. 2022-12-09]. Dostupné z: <https://vimeo.com/196761961> Kanál uživatele Kevin B. Lee
- *Is Christopher Nolan's Insomnia Better Than The Original?* In: *Youtube* [online]. 23. 5. 2022 [cit. 2022-12-09]. Dostupné z: <https://youtu.be/JFkjE2ZKQIw> Kanál uživatele Little White Lies.

Seznam obrázků

Obrázek 1	24
Obrázek 2	27
Obrázek 3	34
Obrázek 4	40
Obrázek 5	42
Obrázek 6	42
Obrázek 7	56

NÁZEV: Fenomén autorský remake: Přístup autorských hollywoodských filmařů k zahraničním filmům

AUTOR: Bc. Kryštof Sekera

KATEDRA: Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE: Mgr. Jan Černík, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tématem diplomové práce je analýza autorství v rámci filmového remaku, konkrétně na příkladech filmů Martina Scorseseho, Davida Finchera a Christophera Nolana. Práce se soustřeďuje na jejich filmy *Skrytá identita* (2006), *Muži, kteří nenávidí ženy* (2011) a *Insomnie* (2002), přičemž konfrontuje obecný sentiment ohledně nepotřebnosti remaků s předpoklady autorství u výjimečných tvůrčích osobností. Nejprve je na pozadí literatury vysvětleno, jak lze chápat autorství v rámci remaku a kde má literatura v tomto ohledu mezery. Následně je zkoumáno, jak tito tvůrci přistoupili k přetočení existujícího díla, přičemž zohledněno je nejen psaní obecné, ale i dobová kritika konkrétních filmů, která disponuje různými předsudky a paradoxy. Závěr ukazuje, že výrazné jméno tvůrce může zastínit ambivalenci tvůrčích změn a zároveň přehlušit existenci původního filmového díla. Autorský remake v mnoha ohledech těží z obeznámenosti diváctva s tvůrcem než z nějakých inherentních kvalit, které by režisér přinesl.

KLÍČOVÁ SLOVA: remake, autorství, Martin Scorsese, David Fincher, Christopher Nolan

TITLE: The auteur remake: Hollywood director's approach to foreign films

AUTHOR: Bc. Kryštof Sekera

DEPARTMENT: Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR: Mgr. Jan Černík, Ph.D.

ABSTRACT:

This master thesis deals with the concept of authorship in film remakes, specifically the films of Martin Scorsese, David Fincher and Christopher Nolan. Focusing on their films *The Departed* (2006), *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011) and *Insomnia* (2002), it confronts the common sentiment about the unnecessariness of remakes with the assumption that established filmmakers come with some sort of creative auteur vision. First, the models of understanding authorship in remake is explained with regard to the topics literature. It is then examined how these filmmakers approached remaking an existing film while taking into consideration the reviews of these films, which often come with various prejudices and paradoxes. It is later argued that auteur remakes have the power of overshadowing their own creativity and the existence of the foreign film simply with the established auteur name. The auteur remake often benefits from the fact that audiences know the filmmaker's name, rather than from some assumed qualities brought by the director.

KEY WORDS: remake, authorship, Martin Scorsese, David Fincher, Christopher Nolan