

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Krotká (Stanislav Barabáš, 1967):
Komparace filmové adaptace
s literární předlohou**

Václav Janda

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Andrej Chovanec
Studijní program: Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Krotká (Stanislav Barabáš, 1967): Komparace filmové adaptace s literární předlohou* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

PODĚKOVÁNÍ

Rád bych vyjádřil poděkování *Mgr. Andreji Chovancovi* za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěl poděkovat své rodině za podporu a zázemí při studiu.

Obsah

ÚVOD	6
Téma práce	6
Vyhodnocení literatury a stanovení cíle komparace	6
Odborná literatura	10
Stanislav Barabáš a slovenské televizní adaptace.....	11
1. ZVOLENÉ METODOLOGICKÉ POSTUPY.....	13
1.1. Teorie komparace	13
1.2. Metodologie Briana McFarlana	14
1.3. Struktura komparace	18
2. TRANSFER.....	19
2.1. Struktura novely a filmu.....	19
2.1.1. Narativní struktura knihy	20
2.1.2. Narativní struktura filmu.....	25
2.2. Modifikace během transferu	26
2.2.1. Komparace struktur novely a filmu.....	27
2.2.2. Kardinální funkce	28
2.2.3. Katalyzátory	29
2.3. Funkce a motivace postav, informanty, dialogy	30
2.4. Vyhodnocení transferu	33
3. VLASTNÍ ADAPTACE A VYPOVÍDÁNÍ.....	35
3.1. Způsob narace.....	35
3.1.1. Kniha	35
3.1.2. Film.....	36
3.2. Filmové kódy	38
3.2.1. Kódy filmové interpunkce	38
3.2.1.1. Mezititulky jako předěl mezi kapitolami	38
3.2.1.2. Zvýraznění psychologizace pomocí stříhu.....	39
3.2.1.3. Narušení konzistence časoprostoru	41
3.2.2. Kódy vztahující se k vlastnostem záběrů	42
3.2.2.1. Akcentace psychologizace postav skrze změnu rámování.....	42
3.2.2.2. Vytváření nových souvislostí skrze podobnosti záběrů	45

3.2.2.3. Ozvláštnění retrospektiv skrze vlastnosti záběru.....	46
3.2.3. Kódy mizanscény a zvuku.....	49
3.2.3.1. Snaha o historicky realistické prostředí	49
3.2.3.2. Křížení hudby a dialogu	52
3.2.3.3. Vytváření nových a akcentování původních významů skrze hudbu	53
3.3. Vyhodnocení vlastní adaptace a vypovídání.....	55
ZÁVĚR.....	57
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	60
Komparovaný materiál	60
Literatura	60
Elektronické zdroje:	62
SEZNAM OBRÁZKŮ	63
SEZNAM PŘÍLOH.....	64

ÚVOD

Téma práce

Tato bakalářská práce se zabývá televizním filmem *Krotká* z roku 1967 slovenského režiséra Stanislava Barabáše. Jde o adaptaci stejnojmenné literární předlohy ruského autora Fjodora Michajloviče Dostojevského (1876). Kniha je do českého jazyka překládána pod názvem *Něžná*.

I přesto, že je Barabášův film známý a odkazuje se k němu v různých souvislostech vícero autorů teoretických textů, jako je například Václav Macek v publikaci *Dejiny slovenskej kinematografie: 1896-1969*¹ (1997)² nebo Martin Šmatlák ve studii *Televízna filmova tvorba (roky šesťdesiate)*³ (1992), stále neexistuje žádná dostupná komplexnější analýza⁴ či komparace filmové *Krotké* s její literární předlohou.

Vyhodnocení literatury a stanovení cíle komparace

Na základě vyhodnocení dobových recenzí a článků budeme formulovat základní cíle této komparační analýzy. O Barabášově *Krotké* se lze dočíst povětšinou podobných informací. Jedná se o film, který měl ve své době úspěch, čemuž svědčí i získání velké ceny poroty na televizním festivalu v Monte Carlu. Na jedné straně je filmu přisuzován status zdařilé a především věrné adaptace Dostojevského novely. V článku *Filmári v televízii*⁵ (1967), který se zabývá příchodem filmových tvůrců do tehdejší televize, což znamenalo prudký nárůst kvality, je možné se dočíst, že právě Stanislav Barabáš byl jednou z předních

¹ MACEK, Václav; PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie: 1896-1969*. Bratislava: FOTOFU, Slovenský filmový ústav, 2016.

² Jde o první vydání, připravuje se i druhé.

³ ŠMATLÁK, Martin. *Televízna filmova tvorba (roky šesťdesiate)*, In: MACEK, Václav. *Slovenský hraný film 1946-1969: Zborník študií*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, Edícia Signans, 1992.

⁴ Pavel Branko se ve svém článku *Chodenie po laně: Domáca tvorba Stanislava Barabáša* z roku 2015 sice *Krotkou* analyzuje, jedná se však spíše o velice obecnou příručku. Mapuje celkovou tvorbu Barabáše v Československu, každému filmu ale věnuje pouze pár stran textu, nejde tedy o detailní analýzu, ale spíše o souhrn poznatků, které více nerozebírá.

⁵ *Film a divadlo*. 1967, 11 (21), 16.

tvůrčích osobností. „Televízia mu umožnila, aby si vyskúšal sily na prepise známej Dostojevského novely Krotká“.⁶

Katarína Hrabovská v textu *Zasvätene i posvätene*⁷ z roku 1968 nešetří chválou na adresu Barabášovi adaptace i samotného autora: „*Pretlmočiť túto poviedku, ktorá je akýmsi plným extraktom určenia Dostojevského, dosiaľ neprekonaného zvestovateľa pravdy o človeku ešte aj našich čias, do reči iného umenia, dokáže asi len umelec, čo sa na to odhodlal nie pre to, že je to jedna z jeho možností, ale že je to prvá z jeho nevyhnutností. Keby sa s touto poviedkou nevyrovnal, minul by sa s tým, za čím ide, nemohol by ďalej. To je práve prípad Stanislava Barabáša. Predstava ideálnej predlohy, ako ju od začiatku mal, ako si ju postupne dotváral, našla svoje dokonalé splnenie práve v Krotkej*“.⁸ Text je přínosný především kvůli tomu, že se vyjadřuje k užití kamery a zvuku ve filmu v rámci prohloubení Dostojevského novely.

Článek *Svetový úspech zblízka*⁹ (1968) se soustředí především na popis kvality festivalu v Monte Carlu. Autor článku se však vyjadřuje i k samotnému filmu, a to na základně dojmů získaných při možnosti sledovat reakce na film od publika a hodnotících. „*Ohlas, pokiaľ môžem posúdiť ja, nebol zlý. Všeobecne mi pochlebovali, že som našiel kľúč k filmovému stvárneniu Dostojevského, odborníci oceňovali, že som neostal len pri prepise deja, ale že možno dostojevského tvorivo pochopiť*“.¹⁰ Kromě toho mu porota údajně pověděla, že film je totální Dostojevský, a že je v něm mnoho záslužné práce v oblasti televize.¹¹

Na druhé straně je kromě zdařilé adaptace vyzdvihován Barabášův autorský přístup a to, jakým způsobem přistupuje k tématu adaptace. Obohacuje ji o svoji vlastní interpretaci skrze výrazné vizuální a hudební zpracování, které adaptaci dodávají nové rozměry. Například v článku *Tři z notesu*,¹² je na Barabášovu adaptaci nahlíženo s velkým respektem „*Již dlouho televizní diváci neviděli na svých obrazovkách dílo výrazově tak silné a moderní, myšlenkově soudobé*

⁶ *Film a divadlo*. 1967, 11 (21), 16.

⁷ HRABOVSKÁ, Katarína. *Zasvätene i posvätene*. *Kúlturný život*, 1968, roč. 23, č. 6, s. 8.

⁸ HRABOVSKÁ, Katarína. *Zasvätene i posvätene*. *Kúlturný život*, 1968, roč. 23, č. 6, s. 8.

⁹ *Film a divadlo*. 1968, 12 (7), 14 – 15.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Tamtéž.

¹² *Kino*. 1968. 23 (5), 10.

a naléhavé“.¹³ Poukazuje se také na to, že porota festivalu Monte Carlo udělila hlavní cenu právem, „za vynikající estetické a technické hodnoty díla“.¹⁴

Milan Schulz napsal v roce 1968 stejnojmenný článek o festivalu Monte Carlo, ve kterém se ke *Krotké*, jakožto vítězi hlavní ceny vyjadřuje tak, že zastoupení filmů v dramatické sekci se pohybovalo v různých podobách běžného filmového zpracování, a právě proto musel film vyniknout. „V této konkurenci musel vyniknout dramatický pořad bratislavského studia *Něžná*, jak jej podle Dostojevského natočil režisér Stanislav Barabáš. Musel vyniknout proto, že vedle onoho spolehnutí na herce (Ctibor Filčík, Magda Vašáryová) přinesl navíc vlastní svěbytný pohled na přejaté téma, osobní přístup k látce i jejímu zpracování, dokonalý pokus o vizuální i zvukové zvládnutí zobrazované atmosféry“.¹⁵ Navzdory tomu, že je článek publikován v čísle časopisu *Film a doba* s obrázkem z filmové *Krotké* na přední obálce, v celém vydání se o něm zmiňuje pouze Milan Schulz.

Ladislav Lajcha označuje *Krotkou* ve svém článku *Výzva budoucnosti?*¹⁶ (1968) jako dílo, které napomáhá tehdejší televizní tvorbě k hledání sebe sama. Do programové nabídky televize se podle něj dostávalo velké množství průměrných a podprůměrných počinů, naproti tomu „*Krotká stojí v polemice s tímto druhom produkcie*“¹⁷ a že „*Dáva do rúk argumenty všetkým, čo neprestávajú veriť, že aj televízna obrazovka poskytuje dosť priestoru pre umelecké vyjadrenie a že jej obmedzenia môžu byť na druhej strane východiskom k tvorbe odlišnej od bežnej filmovej práce*“.¹⁸

Dobových článků a recenzí existuje jen nepatrné množství, protože film byl po nástupu normalizace v roce 1968 uložen do trezoru, a vidět jej bylo tedy možné až po roce 1989. Ani v současné době však není možné dohledat nikterak velké množství materiálů, které se k filmu vyjadřují. Novodobější texty prakticky nikdy nejsou recenze, pouze články vztahující se k hercům nebo krátké analýzy, které se tématem zabývají pouze povrchově. Ke *Krotké* se navíc u některých textů vztahuje

¹³ *Kino*. 1968. 23 (5), 10.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ SCHULZ, Milan. Monte Carlo. *Film a doba, měsíčník pro filmovou a televizní kulturu*. 1968. roč. 14, č. 5, s. 277.

¹⁶ LAJCHA, Ladislav. *Výzva budoucnosti? Film a divadlo*. 1968, roč. 12, č. 7, s. 4.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Tamtéž.

pouze pár slov pochvalného charakteru. Jelikož ale k filmu neexistuje velké množství dostupných hodnotících materiálů, dovolujeme si je do textu zařadit také, aby byl patrnější i porevoluční pohled na film.

Nadža Földváriová se ve studii *Filmová hudba v dialógu*¹⁹ (1990) soustředí především na dialog a hudbu v Barabášově adaptaci. Kromě hudby ale neřeší jiné výrazné aspekty filmu, jako je například práce kamery. K hudbě se vyjadřuje jako k jednomu z prostředků, které pomáhají posílit významy Dostojevského novely. Pavel Branko se v textu *Chodenie po laně: Domáca tvorba Stanislava Barabáša*²⁰ (2015) zabývá domácí tvorbou Barabáše, a každému z jeho pěti filmů včetně *Krotké* věnuje krátkou analýzu. Z textu je patrná Brankova osobní fascinace Barabášovou tvorbou: „*Ide o to, ako prózu pretvoril do symfonicko-dramatického tvaru, ktorý nás magicky vŕahuje do svojho víru*“.²¹ Ačkoliv se oba zmínění věnují analýze filmové *Krotké*, nejde o proces, který by se opíral o konkrétní metodologický postup. Jde pouze o krátké analýzy, které se k jednotlivým prvkům vyjadřují skupě a bez detailnějšího zkoumání.

Krátce se k Barabášově *Krotké* vyjadřují také Daniel Bernát a Martin Adam Pavlík. Bernát v článku *Magda Vašáryová* (2018), který je publikovaný v časopise *Film.sk* tvrdí, že „*Opäť vzniklo dielo, ktoré nezapadlo, naopak, dodnes sa vyzdvihujú jeho kvality*“.²² Pavlík pak v článku *Teraz to nevystrelí, už je po vojne*²³ (2019) píše na adresu *Krotké* pouze jedinou větou: „*Už tu bolo cítiť jemné filozofické, temnejšie prvky skepticizmu či existencializmu, ktoré neskôr Barabáš rozvinul v ďalšom filme o SNP Zvony pre bosých (1965) alebo v televíznej komornej psychologickej dráme, adaptácii Dostojevského Krotkej (1967)*“.²⁴

Formulaci cíle práce opřeme o vyhodnocené přijetí filmu. Při pohledu na dobové i současné recenze a kritiky je patrné, že se adaptace v obecném povědomí

¹⁹ FÖLDVÁRIOVÁ, Nađa. Filmová hudba v dialógu. *Slovenské divadlo, revue dramatických umení*. 1990, roč. 38, č. 2, s. 177 – 180.

²⁰ BRANKO, Pavel. Chodenie po laně: Domáca tvorba Stanislava Barabáša. *Kino-Ikon*, 2015, roč. 19, č. 1, s. 229 – 294.

²¹ Tamtéž. S. 247.

²² BERNÁT, Daniel. Magda Vašáryová. In: *Film.sk* [online]. 2018, 19 (7 – 8), 46. [cit. 12. 10. 2020]. Dostupné z: http://www.filmsk.sk/uploads/wnm/page/pdf_sk/4516/film-sk-2018-JUL-AUG-web.pdf

²³ PAVLÍK, Martin Adam. Teraz to nevystrelí, už je po vojne. In: *Kultura.pravda.sk* [online]. 17. 2. 2019 [cit. 12. 10. 2020]. Dostupné z: <https://kultura.pravda.sk/film-a-televizia/clanok/502282-teraz-to-nevystreli-uz-je-po-vojne/>

²⁴ Tamtéž.

považuje za zdařilou a věrnou adaptaci, která je doplněna o Barabášův autorský přístup a výrazné stylové zpracování, které filmu dodává nové rozměry. Cílem této komparace je zaprvé zjistit, jakým způsobem Barabášova adaptace dosahuje statusu věrné adaptace, a zadruhé to, jak filmové prostředky stylu ovlivňují interpretaci Dostojevského literární předlohy.

Odborná literatura

K naplnění cíle této práce využijeme metodologii Briana McFarlane, kterou představuje ve své publikaci *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaption*.²⁵ Kniha je rozdělena na dvě části, v první se autor zabývá teoretickými východisky a představuje pojmy, které chce aplikovat. Ve druhé názorně ukazuje, jak metodu aplikovat, a to u pěti konkrétních studií. McFarlane vychází a často odkazuje k publikacím Rolanda Barthesa, Vladimira Jakovleviče Proppa, Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Jelikož jejich práce úzce souvisí s McFarlanovým textem, budou sekundárními zdroji i pro tuto komparaci.

Ze studie Rolanda Barthesa *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*²⁶, která je v českém překladu obsažena v rámci publikace *Znak, struktura, vyprávění*,²⁷ přebírá McFarlane terminologii distribučních a integračních funkcí, které následně aplikuje do své metody. Publikaci *Morfologie pohádky a jiné studie*²⁸ od Vladimira Jakovleviče Proppa používá při analýze funkcí a motivací jednajících postav.

V rámci obecné terminologie základních pojmů vychází i McFarlane z publikací Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, jako je *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*²⁹ nebo *Narration in the Fiction Film*.³⁰ Jejich práce se sice primárně zaměřují na neoformalistickou, případně naratologickou analýzu, které využívat neplánujeme, ale velice detailně a srozumitelně představují a zavádí odborné termíny či pojmy, které jsou v obecném měřítku brány jako určitý standart.

²⁵ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996.

²⁶ BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: *Znak, struktura, vyprávění*. Host, Brno, 2002. s. 9 – 43.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ PROPP, Vladimír Jakovl. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Druhé vydání, H+H, 1999.

²⁹ BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. Vydání, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

³⁰ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. První vydání, The University of Wisconsin Press, 1985.

Míníme tím například pojmy jako syžet, fabule či narace, ale taktéž pojmy týkající se filmového stylu.

U přehledu o historickém kontextu slovenské televizní tvorby šedesátých let budeme vycházet ze studie Martina Šmatláka, *Televízna filmová tvorba (roky šesťdesiate)*.³¹ Studie je obsažena ve sborníku studií *Slovenský hraný film 1946-1969: Zborník študií*³² od Václava Macka, publikované Slovenským filmovým ústavem. Publikace je přínosná, protože přináší obecný pohled na situaci dobové tvorby a jejich specifikací.

Stanislav Barabáš a slovenské televizní adaptace

Výsledná podoba adaptace je výrazně podmíněna dobovými tendencemi slovenského televizního filmu šedesátých let. Stanislav Barabáš byl spolu s Jurajem Herzem, Petrem Solanem a dalšími tvůrci jednou z předních osobností, které v průběhu šedesátých let přišly z filmových studií tvořit pod slovenskou televizní skupinu Televízna filmová tvorba.³³ Postavení skupiny bylo specifické, jelikož byla oproti zbytku televizní produkce poměrně nezávislým útvarům. Nezávislost se projevovala experimentováním se strukturou, důrazem na výraznou obrazovou stylizaci, ale také na výběru základních motivů a témat, která se zaměřují na příklon k univerzálním otázkám a hodnotám lidského bytí, a to především u adaptací domácí i světové literatury.³⁴

Ačkoliv nejznámější Barabášova díla spadají do období šedesátých let, neřadí se k osobnostem československé nové vlny, ale ke tvůrcům takzvané třetí slovenské generace, kteří ve svých dílech, podobně jako tvůrci nové vlny, navazují na modernistickou tendenci.³⁵ Tato tendence se projevuje výše zmíněnými postupy, například rozvolněnou strukturou či existenciálními otázkami včetně motivu sebevraždy. Takový motiv je často podmíněn právě svojí předlohou, protože je úzce

³¹ ŠMATLÁK, Martin. *Televízna filmová tvorba (roky šesťdesiate)*, In: MACEK, Václav. *Slovenský hraný film 1946-1969: Zborník študií*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, Edícia Signans, 1992. s. 135.

³² Tamtéž.

³³ Tamtéž. s. 138.

³⁴ Tamtéž. s. 137 – 138.

³⁵ Československá nová vlna trvala od roku 1962 a doznívala až do let 1972. Šlo o tvůrce, kteří se vymezovali stylem a tématy. V českém prostředí šlo především o tehdejší absolventy FAMU, na Slovensku například tvůrci jako Juraj Jakubisko, Dušan Hanák či Elo Havetta. Jako třetí slovenská generace se označují tvůrci o jednu generaci starší než výše zmínění.

spjat s vlivem existencialismu v literatuře.³⁶ Jako příklady dobových adaptací, které zpracovávají existenciální motivy nebo se vyznačují specifickou prací se stylem, lze uvést filmy jako je *Balada o siedmich obesených* (1968), režiséra Martina Hollého, *Dáma* (1968) režiséra Ivana Baladi, *Slavný pes* (1971) od Petra Solana či již zmíněná *Krotká* (1967) od Stanislava Barabáše.

V Československu Barabáš natočil celkem pět filmů. Prvním byla *Pieseň o sivom holubovi* z roku 1961. Válečný povídkový film, který se vyznačuje svojí rozvolněnou strukturou. V roce 1963 film *Trio Angelos*, což je adaptace rozhlasové hry Jána Kakoše z cirkusového prostředí. Dalším filmem byl snímek *Zvony pre bosích* z roku 1965, který řeší existenciální otázky. Předposlední byl film z roku 1966, *Tango pre medveďa*. Již Několikrát zmiňovaný snímek *Krotká* byl Barabášovým posledním snímkem, který vytvořil v Československu. Po událostech z roku 1968 Barabáš emigroval do zahraničí, kde pokračoval v tvorbě pro televizi.

³⁶ Pro Dostojevského jsou existencialistická témata typická, ačkoliv jakožto autor 19. Století není představitelem směru existencialismu z 20. století.

1. ZVOLENÉ METODOLOGICKÉ POSTUPY

1.1. Teorie komparace

Abychom mohli lépe porozumět tomu, proč je metoda McFarlana tou vyhovující, je nezbytné si představit i jiné teorie a jejich autory, které se v průběhu času objevily.³⁷

Vůbec jednou z prvních teoretických prací zabývajících se tématem komparace mezi literární předlohou a filmovou adaptací byla práce Geoffreya Wagnera (1975). Ten stanovil tři možné druhy adaptací, a to transpozici, komentář a analogii. Transpozicí míní věrné převedení románu na filmové plátno s pouze minimálním počtem změn. Komentář se využívá tehdy, kde je předloha částečně změněna adaptátorem, a nakonec analogie je proces, kdy se autor při tvorbě svého díla výrazně odtrhne od předlohy a vytvoří více vlastní dílo.³⁸

Na Wagnera následně navazují Michael Klein a Gilian Parkerová (1981), kteří vytvořili takzvaný trojčlenný model. Ve svém modelu rozlišují několik možností, a těmi jsou věrnost vůči příběhu, zachování kostry příběhu, zatímco samotný text je interpretován, a nakonec přejímání originálu jako východiska pro vytvoření vlastního díla.³⁹

Zcela samostatně, nezávisle na Wagnera a jeho teorie, vypracoval další rozsáhlou teoretickou práci Dudley Andrew (1984). Rozpoznává celkem tři způsoby procesu adaptace, a to výpůjčku, transformaci a křížení. O výpůjčku se jedná tehdy, kdy si autor adaptace pouze vypůjčí určité atributy z knižní předlohy, jako je téma, scény nebo určité ideologické nápady. U transformace jde o reprodukci podstatných rysů originálu, tedy o zachování věrnosti. Může se snažit o zachování aspektů textu, jako jsou postavy, vztahy, prvky narace a sociálně kulturní podtext. Dále se můžeme bavit o zachování specifického „ducha textu“, tím se míní například

³⁷ Podkapitola vychází z: HRDINA, Jan. *Adaptace románů Grahama Greena*. In: 25fps.cz [online]. 25. 1. 2008 [cit. 23. 9. 2020]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2008/adaptace-romanu-grahama-greena/#note4>

³⁸ WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. 1. Vydání. New Jersey: Farleigh Dickinson University Press: Rutherford, 1975.

³⁹ KLEIN, Michael; PARKER, Gilian. *The English Novel and the Movies*. 1. Vydání. New York: Frederick Ungar Publishing, 1981.

hodnot, klima, styl či rytmus. Zachování „ducha textu“ je ovšem problematické, protože některé jazykové prostředky není možné převést obrazově na plátno.⁴⁰

V neposlední radě také zmíníme Lindu Hutcheonovou. Ta ve své práci *A Theory of Adaptation*⁴¹ (2006) dochází k poznatku, že na adaptaci by se nemělo nahlížet jako na hotový produkt, ale i na okolnosti jeho vzniku a diváckou recepci. Adaptaci definuje jako intertextuální celek, což znamená kooperaci různých intertextuálních vrstev spojených do většího celku. Považuje za důležité divákovu znalost původního díla, protože v opačném případě může dojít ke špatné interpretaci adaptace.⁴²

Hlavním důvodem, proč se výše zmíněné postupy nehodí pro metodologii této práce je ten, že se všichni zabývají definicemi adaptace a jejich kategorizacemi. Nenabízí teorii, na základě které by se daly vypracovat konkrétní kroky pro analytickou komparaci, kterou naopak představuje Brian McFarlane ve své práci, a proto je jeho metodologie nejvhodnější.

1.2. Metodologie Briana McFarlana

Teoretické východisko této práce spočívá v McFarlanově metodologii komparace, kterou představuje ve své publikaci *Novel to Film: An Introduction of the Theory of Adaptation*.⁴³ Jde pravděpodobně o tu nejzásadnější teorii v oblasti filmové komparatistiky, protože se odklání od předchozích teoretiků a jejich práce, a to především kvůli velkému důrazu na otázku věrnosti adaptace. Pro McFarlana je daleko důležitější vytvořit pro každou adaptaci vlastní model zkoumání, který bude dílo zkoumat podle jeho specifických, a to i za předpokladu, že bude brát na zřetel dobu vzniku a sociálně kulturní podtext.⁴⁴

McFarlane předkládá přístup, který analytikovi umožňuje komparovat předlohu a film. Při takovém postupu je pro něj základem hledat prvky předlohy, které lze přímo přenést, protože nepodléhají pouze jednomu sémiotickému systému

⁴⁰ ANDREW, Dudley. „The Well – Worm Muse: Adaptation in Film History and Theory. In: *Narrative Strategies*. 1. Vydání. New York, 1984.

⁴¹ HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. 1. Vydání: New York: Routledge, 2006.

⁴² Tamtéž.

⁴³ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996.

⁴⁴ Tamtéž. s. 11.

a vyžadují transfer narativních událostí. Na druhé straně pak hledá takové prvky, které vyžadují vlastní adaptaci, protože jejich podstata se váže pouze k jednomu sémiotickému systému.⁴⁵ Při procesu komparace tedy pracuje se dvěma základními termíny: transfer a vlastní adaptace.⁴⁶

Transfer se užívá tehdy, když je možné prvky literární předlohy snadno převádět do filmu, a jde především o základní události narativu.⁴⁷ McFarlanovo pojetí narativu lze ztotožnit k Bordwellovu termínu fabule, kterou definuje „*jako soubor všech událostí ve vyprávění, ať už explicitně uvedených, nebo vyvozených divákem*“.⁴⁸ Vlastní adaptaci pak podléhají prvky, které mezi zmíněnými médii převést jednoduše nelze, podléhají totiž specifičností pouze jednoho média. Tento proces McFarlane označuje jako vypovídání, a týká se způsobu „čtení“ příběhu, stylu a specifičnosti autora.⁴⁹ Termín lze přirovnat k Bordwellovu pojetí syžetu, čímž míní vše, co před sebou vidíme a slyšíme.⁵⁰

V rámci definice toho, jaké funkce díla lze a nelze převádět, vychází McFarlane ze studie Rolanda Barthes: *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*,⁵¹ ze které přejímá dvojici funkcí: distribuční a integrační.

Distribuční funkce přímo podléhají transferu ve filmu a jde o nejdůležitější typ transferu. Dělí se na kardinální funkce a katalyzátory.⁵² Kardinální funkce nebo také jinak řečeno hlavní funkce jsou výrazné momenty, které tvoří samotnou kostru příběhu. Jde o situace, které by měly zůstat v rámci transferu mezi médii co nejvíce zachovány, protože v opačném případě by mohlo dojít ke změně významu.⁵³

⁴⁵ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996. s. 20.

⁴⁶ Tamtéž. s. 23.

⁴⁷ Tamtéž. s. 23.

⁴⁸ BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. Vydání, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 113.

⁴⁹ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996. s. 26.

⁵⁰ BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. Vydání, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 114.

⁵¹ BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: *Znak, struktura, vyprávění*. Host, Brno, 2002.

⁵² MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996. s. 13.

⁵³ Tamtéž. s. 13 – 14.

Katalyzátory jsou menší situace či momenty, nebo také vedlejší příběhové linky, které vyplňují prostor a pomáhají tak upevnit kardinální funkce.⁵⁴

Integrační funkce, nebo jinak řečeno indicie, jsou nezbytné pro správné pochopení příběhu. Od distribučních funkcí se liší v tom, že se zaměřují na psychologické rozpoložení postav či konkrétní informace kolem nich, a nikoliv na příběhové situace. Dalším významným rozdílem je, že ne vždy podléhají přímo transferu. Dělí se na informanty a vlastní indicie. Informanty chápeme jako přímé jednorázové informace, například jméno postavy, její věk či profese. Ve většině případů je možné je převést přímo. Vlastní indicie obsahují informace, jako je charakter postav, atmosféra děje či vnitřní rozpoložení postav. Netýkají se tedy obecných informací ale těch vnitřních, které nelze převést přímo a je nutné přistoupit k vlastní adaptaci.⁵⁵

McFarlane tedy v rámci transferu rozlišuje především práci s kardinálními funkcemi a katalyzátory, protože jde o základní události narativu, a povětšinou informanty. Zabývá se však i jinými důležitými prvky, které podle něj podléhají transferu, a tím jsou funkce a motivace postav.⁵⁶ Při jejich analýze vychází z práce *Morfologie pohádky a jiné studie*⁵⁷ od Vladimira Jakovleviče Proppa. Ten bere funkci postavy jako roli, kterou daná postava v příběhu zastává. Tato oblast je pouze omezená, pokud jednání postavy zasahuje do děje a je důležité pro další vývoj, teprve tehdy jde o funkce. Kromě funkcí se vyjadřuje i k motivacím, ty označuje jako takové prvky, které mohou vytvořit specifický ráz a zároveň patří k těm nejproměnlivějším prvkům.⁵⁸

Druhá část McFarlanovy metodologie se zabývá vlastní adaptací, nebo jinak řečeno vypovídáním. Míjí tím prvky, které nepodléhají transferu narativních událostí. Jde o prvky, které podle McFarlana podléhají pouze jednomu sémiotickému systému, v případě této komparace jde o knihu a film. Pro knižní předlohu, jakožto literární text je specifický pouze základní znakový vjem, jinak řečeno to, že ji čteme. Způsob čtení knihy je tak potřeba nějakým způsobem převést

⁵⁴ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996. s. 14.

⁵⁵ Tamtéž. s. 13.

⁵⁶ Tamtéž. s. 24 – 25.

⁵⁷ PROPP, Vladimír Jakovl. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Druhé vydání, H+H, 1999.

⁵⁸ Tamtéž.

na obrazovku. Zde vzniká problém, protože některé prvky jako je knižní vypravěč nebo kategorie vlastních indicií převzatých od Barthesa nelze převést stejně jako základní události narativu. Vyžadují vlastní adaptaci, kterou se míní filmový ekvivalent.

McFarlane rozlišuje práci s vlastní adaptací ve dvou základních rovinách. Již dříve jsme zmínili, že McFarlanův termín vypovídání lze přirovnat k Bordwellovu chápání syžetu. Jde tak o způsob převedení prvků, které pomáhají četbě snímku, nebo také jinak řečeno, narace. Pro knihu je jako samostatné médium specifický vypravěč, tvoří její nedílnou součást a je zprostředkovatelem narace. Pro film je naopak specifické to, že práci s vypravěčem může a nemusí využívat a hledá tak možné alternativy.

Druhým McFarlanovým postupem u vypovídání je práce s filmovými kódy, kterými míní specifické výrazové prostředky pro film. Jejich časté využívání v jistém kontextu vytváří ve filmu nové významy. Dělí je na kinematografické a extra-kinematografické, a vztahují se především k vlastním indiciím a jejich převedení do filmu.

Filmové kódy tak na jedné straně vytvářejí způsob, jak indicie do filmu převést, a na druhé straně slouží adaptátorovi k vytváření zcela nových významů. Kinematografické kódy představují prostředky filmové interpunkce (přechody mezi záběry) a vlastnosti záběrů (funkce kamery a záběrování). Zprostředkovávají způsob „čtení“ filmu, a tedy alternativu ke čtení literárního textu.⁵⁹ Extra-kinematografickými kódy pak McFarlane míní jazykové kódy (vztahující se k mluvenému slovu), vizuální kódy (veškeré viditelné prvky záběrů a scén, jako jsou kostýmy, líčení, rekvizity a světlo), nelingvistické-zvukové kódy (hudba) a kulturní kódy (tradice, zvyklosti či způsob života vyobrazené doby).⁶⁰ Představují prvky filmového média, které nemají literární ekvivalent, a týkají se mizanscény a zvuku.

⁵⁹ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996. s. 28.

⁶⁰ Tamtéž. s. 29.

1.3. Struktura komparace

McFarlane ve své studii názorně aplikuje svoji metodologii komparace u pěti filmů: *Rudé písmeno* (1926), *V zajetí minulost* (1942), *Nadějně vyhlídky* (1946), *Daisy Millerová* (1974) a *Mys hrůzy* (1991).⁶¹ Je však důležité zmínit, že autor ke každé analýze přistupuje stejně pouze v základu (rozdělení na transfer a vlastní adaptaci), a dále postupuje odlišně v souvislosti specifik každého filmu. Stejně tak rozdělíme i tuto komparaci na dvě velké části: transfer a vlastní adaptaci, a následně se budeme soustředit na specifika, které jsou pro film důležité. Komparaci využijeme jako nástroj k získání odpovědí na základní stanovený cíl této práce.

V části o transferu se zaměříme na prvky filmu, které lze mezi médii převést. Bude rozdělena celkem na čtyři kapitoly, ve kterých se budeme postupně věnovat strukturám knihy a filmu, transferu narativních událostí, funkcím a motivacím postav, informantům a dialogům a nakonec vyhodnocení získaných poznatků. Bude sloužit k nalezení odpovědi na první polovinu stanoveného cíle této práce, tedy jakým způsobem dosahuje Barabášova adaptace statusu věrné adaptace.

Ve druhé části práce budou předmětem zájmu takové prvky, které nejsou převoditelné, a vyžadují vlastní adaptaci. McFarlane tento proces dělí na dva základní přístupy, způsob narace a filmové kódy, k čemuž přistoupíme stejně. V první kapitole blíže rozebereme způsob narace, což je proces komparování prvků jako je například vypravěč. Jde o prvky, které jsou specifické pro literární médium, a vyžadují tak alternativní cestu k tomu, jak je převést do filmu.⁶² Ve druhé kapitole budou předmětem zájmu naopak prvky specifické pro film, a srze McFarlanovy filmové kódy zjistíme, jak pracují ve vztahu k naraci vyprávění. Druhá část práce bude sloužit jako prostředek k nalezení odpovědi na druhou část cíle této práce, a to jakým způsobem specifické filmové prostředky ovlivňují interpretaci filmu ve vztahu k předloze.

⁶¹ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996. s. 33 – 193.

⁶² Tamtéž. s. 26 – 27.

2. TRANSFER

Jednou ze dvou hlavních částí, které tvoří McFarlanovu metodologii komparace, je transfer. Zkoumá takové prvky, které lze přímo převádět z knihy do filmu. Předmětem takového zkoumání je základní podoba obou zkoumaných médií.⁶³ Je tím především struktura narativu, vymezení kardinálních funkcí a katalyzátorů, funkce a motivace postav, informanty a dialogy.

S ohledem na dobové články a recenze, které filmu přisuzují status věrného přepisu, budeme v následující části práce směřovat k zodpovězení první poloviny cíle této práce: jakým způsobem Barabášova adaptace dosahuje statusu věrné adaptace. K nalezení odpovědi budeme komparovat modifikace, které během transferu narativních událostí mezi knihou a adaptací vznikly. Srovnáme, jaký způsob zvolili tvůrci k přenesení hlavních funkcí a jak si poradili s katalyzátory, informanty a dialogy. Také se blíže podíváme na postavy, jejich funkce a motivace v rámci transferu.

2.1. Struktura novely a filmu

V této části práce budeme zkoumat strukturu knihy i filmu. Ke správnému pochopení toho, co je pro strukturu charakteristické, je podle McFarlana nezbytné určit hlavní kardinální funkce, čímž miní takové části v příběhu, které by měly zůstat v rámci transferu zachovány. V opačném případě by mohlo dojít k pozměnění struktury narativu i významu díla, které jsou pro věrnou adaptaci nezbytné.

Kardinální funkce bývají doplněné o katalyzátory, což jsou vedlejší příběhové linky, které v rámci transferu nemusí nezbytně zůstat zachovány. Jsou to právě katalyzátory, které lze upravovat citelnějším způsobem, ale zároveň nemají takovou váhu, aby měnily celkový význam díla či zásadním způsobem změnily strukturu narativu. Fungují jako výplň mezi kardinálními funkcemi.

⁶³ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996. s. 23.

2.1.1. Narativní struktura knihy

Brian McFarlane uvádí, že si význam ze čtení románu vytváříme způsobem, kdy postupně přejímáme slovo od slova tak, jak se vyskytují na stránce. Jinak řečeno, není jiná možnost, jak pochopit scénu, prostředí či širší souvislosti než lineárně sledovat celkové uspořádání a výstavbu struktury.⁶⁴

Novela *Něžná* od Fjodora Michajloviče Dostojevského se skládá ze dvou velkých částí. Které jsou rozdělené na několik menších kapitol.⁶⁵ Hlavní části nemají žádný název, naopak kapitoly název mají, a to takový, který se vztahuje k událostem v ději. Čtenáře provází napříč celým textem vypravěč v ich-formě, který je zároveň hlavní postavou příběhu a aktivně se na něm podílí. Vypravěč hned v úvodu upozorní na skutečnost, že přímo před ním leží jeho mrtvá manželka. Většina textu je tak jeho retrospektivním vyprávěním o minulosti a událostech, které vedou ke smrti jeho ženy. Kapitoly se odehrávají chronologicky po sobě, pouze ve specifických úryvcích se odchyluje mimo chronologické postupování děje. K tomu dochází právě tehdy, když vypravěč poukazuje na fakt, že je jeho žena již po smrti.

Napříč vyprávěním není nikdy řečeno jméno hlavní mužské ani ženské postavy. Pouze některé vedlejší postavy jako je Lukéria nesou své pravé jméno. Nicméně muž bývá označován jako zastavárník, podle jeho povolání. Absence jmen obou hlavních postav lze v textu interpretovat několika způsoby. Jméno označuje konkrétní postavu, nese nějaký význam, individualizuje ji a odlišuje od jiných.⁶⁶ Vynecháním tak autor postavu odcizuje od čtenáře, vytváří mezi nimi jistý odstup. Na druhou stranu to může být snaha o větší individualizaci, přičemž vynecháním takové informace může čtenář postavu zařadit kamkoliv, funguje tak větší míra samostatného uvažování. Zároveň se taková individualizace může vztahovat k samotnému dobovému diskursu. Hlavním motivem knihy je téma sebevraždy.

⁶⁴ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996. s. 27.

⁶⁵ V originále i českém překladu je používáno rozdělení na dvě velké kapitoly a několik menších podkapitol. Dále je odlišné číslování podkapitol, jelikož obě větší knižní kapitoly začínají číslování od jedničky. V textu ale pracujeme s rozdělením na části a kapitoly, protože jde o standardní označení, které je lépe přehledné. Stejně tak měníme číslování kapitol tak, aby bylo více postupné a opět přehlednější v rámci textu.

⁶⁶ DVOŘÁKOVÁ, Žaneta. Úvod do literární onomastiky. In: *projekty.osu.cz* [online]. [cit. 25. 9. 2020]. Dostupné z: https://projekty.osu.cz/svetvedy/Zaneta_Dvorakova-Uvod_do_literarni_onomastiky.pdf

Dostojevský tak pravděpodobně ve čtenáři záměrně navazuje dojem, že se může jednat prakticky o kohokoliv, bez významu vlastního jména. Hlavní mužskou postavu budeme pro lepší orientaci napříč textem označovat jako zastavárník nebo vypravěč. Ženskou postavu pak synonymy jako dívka, žena nebo manželka.

První část obsahuje šest kratších kapitol, a její funkce ve vyprávění je představení hlavních postav, nastínění zápletky a vytváření ústředního problému celého příběhu. První kapitola nese název „*Kdo jsem byl já a kdo byla ona*“,⁶⁷ a jde o expoziční část, kdy jsou představeny především hlavní postavy. Celkově lze první část označit jako text, který je do poslední chvíle učen k utváření komplexnější zápletky. Vyprávění je v první části jednoduché, neexistují žádné vedlejší děje, které by se odehrávaly ať už samostatně či paralelně s hlavní linií. Čtenář je obeznámen se všemi podstatnými postavami, a jsou mu představeny veškeré informace, které jsou důležité a se kterými se ještě následně pracuje. První část končí přibližně v polovině děje, a již nevytváří prostor pro nastolení nějakého dalšího problému.

Druhá část obsahuje čtyři kapitoly, o dvě méně než část první. Nicméně, rozsahem textu se od sebe zase tolik neliší. Při pohledu na fakt, že je druhá část o dvě kapitoly chudší, zhušťuje mnohem větší množství informací na menším prostoru. Celkově je druhá část příběhu jiná, věnuje se především vyústění vztahu mezi hlavní dvojicí, a již tolik neusiluje o budování představeného světa. Hned ze začátku druhé části je čtenář opět vypravěčem upozorněn na fakt, že je jeho žena již po smrti. Čímž se také dostáváme k další větší změně, tedy k tomu, že postava vypravěče v průběhu první části působí jistě ve svých tvrzeních. Ve druhé části naopak projevuje slabost, svoji vlastní stupňující se nejistotu a také určité obavy nad vlastními činy.

McFarlanova část komparace se v rámci transferu narativních funkcí opírá o vymezení hlavních kardinálních funkcí a katalyzátorů. Napříč textem je možné nalézt několik funkcí, které lze chápat jako hlavní a nezbytné. Jelikož jde o krátkou novelu, je množství takových akcí zhuštěné na poměrně malém prostoru, doplněné pouze občas o výraznější katalyzátory. Jako hlavní a nezbytné kardinální funkce, tedy určíme:

⁶⁷ DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Něžná*. Praha. Garamond, 2011. s. 17.

1. Vypravěč upozorňuje na fakt, že je jeho žena mrtvá.
2. Seznámení hlavních postav v zastavárně.
3. Žádost o ruku.
4. Dívka vzdoruje svému muži při obchodování.
5. Schůzka dívky s kapitánem Jefimovičem.
6. Dívčin nevydařený pokus o vraždu manžela.
7. Dívka zpívá v přítomnosti svého muže.
8. Dívka se modlí před náboženským obrazem a následně vyskočí z okna.
9. Vypravěč přemítá nad tím, proč se tohle vlastně stalo.

Napříč textem lze tedy nalézt celkem devět funkcí, které lze brát jako hlavní a pro věrné ztvárnění adaptace nezbytné. V následujícím textu si blíže představíme vybrané funkce, a vysvětlíme, proč je považujeme za kardinální.

První a poslední kardinální funkce se týkají vypravěče, představují úvod a závěr celého vyprávění. Vypravěč uvede čtenáře do jeho světa, a upozorní na fakt, že je jeho žena mrtvá. Poté začne vyprávět svůj příběh o tom, co se vlastně stalo. Napříč textem se takové vstupy, kdy vypravěč upozorňuje na přítomnost, objevují pětkrát. Jednou v úvodu, třikrát během vyprávění a pak až v samotném závěru. Na konci dojde jeho vyprávění do přítomných událostí, opět sedí u mrtvého těla ženy a přemítá nad tím, co si sám počne. První funkce je důležitá kvůli tomu, že čtenáři poskytne vodítko ke správnému nahlížení na předkládané události. Čtenář tak od samého začátku ví, proč vypravěč svůj příběh vůbec říká, a také je zřejmé, že jde o jeho specifický, citově zbarvený pohled na věc. Následující tři vstupy během vyprávění vyhodnocujeme jako katalyzátory, protože plní funkci připomenutí, aby čtenář neměl tendenci na tuhle skutečnost zmíněnou v úvodu zapomínat a zároveň tím propojují strukturu vyprávění. Poslední kardinální funkce je zakončení celého vyprávění. Příběh, který vypravěč prezentuje, došel do přítomných událostí. Jde o takový bod, kam celé vyprávění směřuje, je tedy důležité ho v rámci adaptace zachovat.

Druhá kardinální funkce se váže k seznámení hlavních postav a budoucích manželů. Jde o funkci nezbytnou, protože jen těžko by se dalo pracovat s variací, kde by k tomu nedošlo. Volněji lze ovšem pracovat se způsobem, jakým se tyto postavy mohou seznámit a stejně tak v jakém prostředí. Tyto katalyzátory by ovšem měly zůstat do značné míry také zachovány, protože by se tím značně změnila celková pointa zápletky, kterou je sebevražda z nešťastného manželství. Stejně tak je potřebné zachovat prostředí zastavárny s ohledem na důležitý symbol, kterým je náboženský obraz. Symbol obrazu je v budoucích událostech významným prvkem.

Třetí kardinální funkce je zastavárníkova žádost o ruku dívky. Jde o situaci v příběhu, která ukazuje základní charaktery obou hlavních postav, které vedou až do situace zmíněné v úvodu, tedy k její smrti. Zastavárník je domýšlivý a pyšný sám na sebe, nepochybuje o tom, že mu dívka na žádost odpoví kladně. Naproti tomu dívka si jistá není, trvá jí dlouho, než se rozhodne. Při jakékoliv manipulaci tak musí tato hlavní funkce zůstat zachována, nebo přinejmenším alespoň zmíněna. Odvíjí se od ní velké množství katalyzátorů, ve kterých se především prohlubuje znalost čtenáře o minulosti postav a o tom, jaké bylo v počátcích soužití takového páru.

Čtvrtou kardinální funkcí je situace, kdy dívka pracuje v zastavárně a dojde k jejímu rozporu s manželem. Do zastavárny přichází starší žena a chce zastavit medailonek, ke kterému chová citovou hodnotu. Zastavárník vyplatí peníze a nechá ji jít, ale jeho žena se nechá řídit city a medailonek jí vrátí, a to i přes fakt, že je to v rozporu s ideologií jejího muže. Dívka je do tohoto momentu mladou, naivní, nevinnou osobou, ale nyní se staví do pozice vzdoru a začne nepsaný boj mezi oběma postavami. Ze situace plyne vznik několika hádek, což dojde až do takového bodu, kdy dívka dělá vyloženě naschvály, jako například když chodí ven i přes vyslovený zákaz. Vyobrazený konflikt mezi manželi je další hlavní funkcí, protože je ohniskem vzdoru dívčina odporu vůči muži a problémů, které z toho následně plynou.

Důsledkem hádek a neshod mezi manželi je další kardinální funkce. Dívka chodí i přes zákaz ven, kde se schází s kapitánem Jefimovičem. Jde o muže, který se zastavárníkem sloužil v minulosti u pluku a kterého hlavní postava vyloženě nemá ráda. Tyto katalyzátory vedou až do posledního setkání Jefimoviče a dívky, kterému

zastavárník ve druhé místnosti přihlíží a poslouchá jejich rozhovor, aby si nakonec dívku mohl odvést zpět domů. Pro strukturu je setkání důležité, jelikož jde o vrchol vzpoury, kterou žena podnikla, zastavárník si zároveň sám u sebe utvrzuje nadřazenost, dominantní pozici.

Předchozí události vedou k šesté kardinální funkci. Dívka je zaskočena tím, jak události setkání s Jefimovičem vyvrcholily a rozhodne se k zoufalému činu. Chce svého muže zastřelit zbraní, kterou si zastavárník po návratu domů odložil na stůl. Přistoupí ke svému muži v době, kdy je přesvědčena o tom, že spí, a přiloží mu pistol ke spánku. Dívka takový čin ale nedokáže udělat, což ji vnitřně zlomí. Na druhou stranu zastavárník o jejím pokusu ví. Probudil se ve chvíli, kdy na něj dívka míří, ale rozhodne se nic neudělat. V tomhle momentu je celá vzpoura u konce, dívka je vnitřně poražena a již nemá žádné tendence vzdorovat. Na druhé straně zastavárník si je vědom jejího prohřešku a rozhodne se jí neodpustit. Hned druhý den jí koupí druhou postel a nechá jí spát samotnou. Funkce je důležitá právě s ohledem na konec vzpoury a odhodlání dívky něco změnit násilnou cestou, zároveň také podmiňuje několik následujících katalyzátorů. Jde také o konec první části knihy.

Dosavadní zmíněné kardinální funkce jsou výrazné a vytváří vcelku rozpoznatelný otisk jak v textu, tak i ve čtenáři. Jinými slovy, lze si je dobře zapamatovat, mají totiž výrazný charakter. Oproti tomu je další hlavní funkce poměrně nenápadná, o to větší má ale důsledky. Po situaci, kdy se dívka pokusila muže zabít, přichází na krátký čas jisté uklidnění a manželé se snaží nějakým způsobem spolu žít. Zastavárník jednoho dne počítá v zastavárně, a uslyší z druhé místnosti zpěv své ženy. Ptá se Lukérie, zda je to poprvé, co si takhle zpívá, načež se mu dostane odpovědi, že si v jeho nepřítomnosti zpívá často. Zjištění vede ke zlomu v postavě zastavárníka, který si uvědomí, že je jejich vztah zničen, že na něj zapomněla a právě proto je tato funkce důležitá. Předchozí situace navíc vede k tomu, že zastavárník začne vyvádět. Líbá svojí ženě nohy, snaží se ji zoufalým způsobem získat zpět, načež mu žena v obraně řekne, že doufala, že ji nechá jen tak být. Zastavárníkovi konečně dojde, jak se věci skutečně mají. Jeho žena jím pohrdá a doufá, že ji nechá jen tak být o samotě. Od této hlavní funkce se odvíjí několik

následujících katalyzátorů, jako když se muž snaží se ženou navázat další vztah tím, že jí vypráví pravdivě o sobě a vlastní minulosti.

Předposlední kardinální funkce je dívčina smrt. Poté, co zastavárník opakovaně vyvádí, se jej dívka snaží uklidnit. Slíbí mu, že mu bude dobrou ženou, což si zastavárník vyloží po svém a rozhodne se, že vše prodají a přestěhují se do zahraničí. Odchází z bytu pryč, aby sehnal pasy na cestu. Dívka se mezitím modlí u náboženského obrazu, který na začátku nechala zastavit. Po kratší konverzaci s Lukérií skočí z okna a vezme si tak život. Dívčina sebevražda je ústředním motivem celého vyprávění, struktura je vystavěna tak, aby došla právě do této situace, je tak zcela nezbytná a zúročuje několik dílčích katalyzátorů, jako je již zmíněný obraz. Po dívčině smrti následuje závěr, o kterém jsme si již řekli dříve.

2.1.2. Narativní struktura filmu

Podle McFarlana je příběh základní sled událostí, materiál uspořádaný umělcem do určité podoby. Zápletka představuje osobitý způsob, jakým je každý příběh něčím specifický a zajímavý. Román a film mohou sdílet stejný příběh neboli stejný „materiál“, ale odlišují se pomocí různých dějových strategií, které mění sekvenci a zdůrazňují jiné podobné věci.⁶⁸

Televizní film *Krotká* je rozdělený na úvod a sedm kapitol, které jsou uváděné mezititulkem označujícím název dané části. Jde o vyprávění z pohledu postavy zastavárníka, který funguje jako interní vypravěč v celém filmu. Stejně jako u literární předlohy, ani ve filmu není nikdy vyřčeno jeho jméno. Vypravěč je zprostředkovatelem informací, divák veškeré dění sleduje jeho úhlem pohledu, a dochází tak k citovému zbarvení informací a omezení znalosti narace pouze na to, co jeho postava tvrdí.

Struktura kombinuje události z přítomnosti a minulosti. Vypravěč sedí či chodí kolem své mrtvé ženy a vypráví divákům svůj příběh, jak došlo k dívčině smrti. Je možné to interpretovat tak, že to, co se aktuálně odehrává, je přítomnost, a veškeré ostatní scény a situace, které vypráví, jsou tak retrospektivami. Vypravěč vstupuje do dění z přítomnosti napříč filmem celkem jedenáctkrát.

⁶⁸ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996. s. 23.

Jak jsme zmínili dříve, kapitol je celkem sedm. Jejich názvy se odvíjí od hlavních událostí, které se v nich odehrávají. Četnost vstupů vypravěče napříč jednotlivými kapitolami se liší. V prvních třech kapitolách se objevuje vždy dvakrát, ve čtvrté a páté se objeví jednou, u šesté zcela absentuje a v poslední je opět dvakrát. Někdy je podmětem jeho vstupu předěl mezi kapitolami, kde mluví k divákovi, ale není tomu tak vždy. Jindy se totiž objevuje uprostřed vzpomínky, jako například, když ve druhé kapitole zastavárník žádá dívku o ruku a ona si musí nechat chvíli na rozmyšlenou. Do toho vstupuje vypravěč z přítomnosti a přikrývá své mrtvé ženě obličej závojem. Na to naváže situací, kdy si dívka zkouší svatební šaty v domě u dvou tet. Tady tedy nešlo o lepší znázornění předělu mezi kapitolami, ale o emocionální znásobení dané scény.

Na přiloženém obrázku (Obrázek 1) můžeme vidět časovou osu filmu s rozdělením podle kapitol. Každá kapitola je barevně odlišena od předchozí. Modré obdélníky znázorňují vstupy vypravěče z přítomnosti, kde sedí v místnosti u své mrtvé ženy. Úzká zelená linka ukazuje, které události se dějí v přítomnosti (světle zelená) a jaké v retrospektivách (tmavě zelená).

Obrázek 1 – Časová osa filmu a členění kapitol (Vlastní tvorba)



Na závěr je ještě nutné zmínit, že lineární vyprávění minulosti postupně přechází až do událostí přítomných a slučují se v jedno. Události, které vypravěč říká, končí obdobnou scénou jako je ta ze začátku filmu, kde dívka vyskočí z okna a vezme si život. Když se zastavárník vrátí, nalezne svoji ženu již po smrti. Události vyprávěné retrospektivou se tak stanou přítomností. Vše zakončuje poslední výstup vypravěče, který sedí u její mrtvolky, mluví přímo k divákovi a snaží se přemítat nad tím, co se stalo a proč to tak muselo být. Jde o důležitý prvek filmu, protože se jedná o budování narativu napříč celou strukturou a uzavírá příběh.

2.2. Modifikace během transferu

V předchozí části jsme podle Briana McFarlana zkoumali, jak je kniha strukturována a rozdělena na části a kapitoly. Vytyčili jsme hlavní kardinální funkce, které by měly zůstat v rámci transferu zachovány a katalyzátory, které

mohou a nemusí být převáděny stejným způsobem. U filmu jsme definovali, jak je strukturován v rámci kapitol, a jak se pracuje s kombinováním přítomnosti a minulosti. Děj se až na specifický úvod a vstupy vypravěče z přítomnosti odvíjí lineárním způsobem.

V této části práce budeme komparovat kardinální funkce a katalyzátory stejně jako McFarlane u svých vzorových studií.⁶⁹ K takovému procesu je nutné znát výše zmíněné konstanty, které tvoří základ pro správné pochopení přenosu. Předmětem této části je hledání rozdílů, které mezi nimi vznikly, a jež vytvářejí prostor k nalezení odpovědi pro první polovinu základního cíle této práce: jakým způsobem Barabášova adaptace dosahuje statusu věrné adaptace.

2.2.1. Komparace struktur novely a filmu

U filmu je zredukována četnost kapitol. Kniha je rozdělena na dvě velké části, a deset menších kapitol. Tvůrci filmu zcela upustili od dvojího rozdělení na větší části a stejně tak je počet kapitol snížen na sedm. Ačkoliv se film dopouští jistých odchylek, zůstává na něm i přesto znát původní členění knihy. Změna, která je v novele tak patrná mezi přechodem první a druhé části, je citelná i ve filmu, ačkoliv není nijak obrazově znázorněna. První část končí po neúspěšném pokusu dívky o zabití svého muže, a ve filmu je tomu stejně.

Názvy jednotlivých kapitol knihy jsou téměř identické, film ale redukuje jejich počet, některé vynechává a obsahově slučuje s jinými. Tvůrci filmu se tak částečně odchylují od předlohy, ale pouze s menší obměnou významu. Většinu ponechávají stejnou, mění pouze ty kapitoly, které ve filmovém zpracování utvářejí větší celek. Na přiloženém obrázku (Obrázek 2) můžeme vidět komparaci kapitol v graficky zpracované tabulce pro jednodušší přehlednost. Modrý sloupec představuje knižní uspořádání kapitol a částí, červený sloupec filmové kapitoly. Ačkoliv se filmová pátá a šestá kapitola odlišují svým názvem oproti knize, příběhové linky, které obsahují, odpovídají knižní deváté kapitole. Druhá a třetí filmová kapitola pod sebou slučují příběh celkem ze tří knižních kapitol. Filmová úvodní část se v knize neobjevuje vůbec. První výstup vypravěče, který sedí u své

⁶⁹ Kompletní komparace kardinálních funkcí a katalyzátorů je obsažena v přílohách.

mrtvé ženy, je v knize zakomponovaný pod první kapitolu, ve filmu navazuje na úvod a není součástí první kapitoly, ale předchází ji.

Obrázek 2 – Grafická komparace knižních a filmových kapitol (Vlastní tvorba)

	KNIHA (ČESKÝ PŘEKLAD)	FILM (SLOVENSKY)
		ÚVOD FILMU
1. ČÁST KNIHY	1. KAPITOLA KDO JSEM BYL JÁ A KDO BYLA ONA	1. KAPITOLA KTO SOM JA A KTO BOLA ONA
	2. KAPITOLA NABÍDKA K SŇATKU	2. KAPITOLA POŽIADANIE O RUKU
	3. KAPITOLA NEJUŠLECHTILEJŠÍ ZE VŠECH, ALE JÁ SÁM TOMU NEVĚŘÍM	
	4. KAPITOLA STÁLE JEN PLÁNY	3. KAPITOLA KROTKÁ SA BÚRI
	5. KAPITOLA NĚŽNÁ SE BOUŘÍ	
	6. KAPITOLA OTŘESNÁ VZPOMÍNKA	
7. KAPITOLA SEN HRDOSTI		
2. ČÁST KNIHY	8. KAPITOLA CLONA SE NÁHLE ROZPTÝLILA	4. KAPITOLA CLONA ZRAZU SPADLA
	9. KAPITOLA PŘÍLIŠ DOBRĚ CHÁPU	5. KAPITOLA OSTÁVA PĚT DNÍ
	10. KAPITOLA POUHÝCH PĚT MINUT	6. KAPITOLA POSLEDNÝ DEN
		7. KAPITOLA LEN O 5 MINÚT SOM SA ONESKORIL

2.2.2. Kardinální funkce

Všechny kardinální funkce zůstaly v rámci transferu zachovány. Film je přejímá stejně tak, jako jsou v knize, a dělá na nich pouze menší změny. Patrně největšími úpravami prošla schůzka dívky s kapitánem Jefimovičem. Ve filmu je přidán prvek chťiče, který se projevuje snahou Jefimoviče dívku svést i za použití hrubé síly. V knize něco takového nenajdeme, dívka se mu pouze vysměje a následně odchází se svým mužem pryč.

Drobná úprava přichází i u hlavní funkce, kdy dívka míří na svého muže zbraní. On ji okem celou dobu sleduje a vidí, jak bere zbraň do rukou. Poté zavře oči a pouze čeká, co se stane. Naproti tomu v knize šlo o začátek celé jedné kapitoly. Zastavárník se probouzí a koutkem oka uvidí, jak na něj dívka míří, ale rozhodne se oči znovu zavřít a nic nedělat. Změnou prošel především morální princip dívky, protože ve filmu je zřejmé, že muž o celé situaci ví. V předloze si zastavárník není jistý, zda dívka ví, že je vzhůru. Ve filmu tedy postava zastavárníka dívku zkouší, zda takový čin dokáže udělat. Úprava dává smysl ze dvou důvodů, protože ve filmu je vícero knižních kapitol sloučeno do jedné, nejde tak o začátek nové kapitoly jako u knihy, a z hlediska kauzálních vztahů je dosažena srozumitelnější návaznost.

2.2.3. Katalyzátory

Jak je možné vidět v textu výše, základní kostra celého příběhu zůstala zachována, protože transferem bez závažnějších úprav prošly všechny knižní kardinální funkce. Daleko větších změn se však dočkaly katalyzátory, které definujeme jako menší vedlejší situace, které vyplňují prostor mezi funkcemi kardinálními. Je možné říct, že každá změna, která se oproti knize ve filmu vyskytuje, slouží jako významové rozšíření. K tomu dochází kvůli snaze obohatit filmový svět, a také poněkud natáhnout dobu projekce. Jako příklad uvedeme několik podstatných změn/rozšíření, kterých se film dopouští.

Film daleko více pracuje se vstupy vypravěče. Ve filmu je celkem jedenáctkrát, v knize pětkrát. Dva knižní vstupy jsme označili jako kardinální funkce, ty zůstaly v rámci transferu zachovány. Zbývající tři knižní vstupy byly katalyzátory, které provazují strukturu a připomínají čtenáři skutečnost, že dívka je již po smrti. Ve filmu je tento prvek využíván ještě z několika důvodů. Snaží se opět více provázat strukturu filmu, čímž poukazuje na fakt, že události jsou pouze retrospektivou a nelze je zvrátit, vypravěč je tak více akcentován.

Již dříve jsme zmínili změny ve scéně s kapitánem Jefimovičem, který se snaží získat přízeň dívky i hrubostmi. Ve filmu se tahle myšlenka rozvíjí i nadále, v podobě zastavárníkovi vyobrazené sexuality. Jde o prvek, kterému je ve filmu věnován značný prostor, ale v knize se s ním nepracuje vůbec. Je vytvořena postava

společnice, za kterou zastavárník pravidelně chodí kvůli vlastnímu uspokojení. Tento svůj rituál ale přeruší ve chvíli, kdy se seznámí se svojí budoucí ženou a zalíbí se mu. Postava společnice se objevuje několikrát napříč filmem, téměř výhradně v nevhodnou dobu, jako když spolu jdou manželé na procházku ven a společnice se k nim připlete. Ze situace nakonec nic nevzejde, zastavárník společnici vyžene pryč a odchází. Je však patrné, že film klade důraz na jistou sexuální potřebu a minulost zastavárníka a má tendenci na to několikrát upozornit.

Tento prvek je dále rozvíjen u několika scén, když se zastavárník dívá, jak se dívka převléká. Muž si sedne na židli, rozsvítí si lampu a sleduje dívku, která se pouze potupně odebere za zástěnku. Několikrát je také znázorněn sexuální akt mezi hlavními postavami, čemuž v literární předloze opět nebyla věnována žádná pozornost. Samotné převlékání dívky je v originále zmíněné pouze tak, že vypravěč poukazuje na fakt, že se rád dívá, jak se jeho žena převléká. Film tak tuhle zmínku rozvinul ve zcela nový katalyzátor. Ten navíc vyústí v samotném závěru, když se dívka omlouvá a přísahá, že bude věrnou ženou. Zastavárník ji v návalu emocí začne osahávat, líbat a ona se mu brání. Situace skončí tím, že spolu mají milostný akt, který působí jako znásilnění. I v důsledku takového incidentu se dívka rozhodne vzít si svůj život. Tvůrci tak vytvářejí celou větší vedlejší linku, katalyzátor, který má významný vliv na jednu z hlavních funkcí. Naproti tomu knižní varianta s tím nepracuje, dívčino rozhodnutí vzít si život je pouze důsledkem excentrických výjevů zastavárníka a neshod, které mezi manželi panují.⁷⁰

2.3. Funkce a motivace postav, informanty, dialogy

McFarlane se ve své studii zabývá také analýzou funkcí a motivací postav. Jde totiž o přenositelné prvky, které se vyskytují v určitém stavu jako v knize, tak ve filmu.⁷¹ McFarlane vychází ze studie Vladimira Jakovleviče Proppa, *Morfologie pohádky a jiné studie*, kde se sám Propp zaměřuje na analýzu funkcí a motivací postav.⁷² Budeme tedy komparovat transfer všech výraznějších postav, které v knize

⁷⁰ Dalšími menšími úpravami prošlo více katalyzátorů. Například situace z úvodu filmu, kdy zastavárník podplatí svědka, nebo situace, při kterých spolu hlavní postavy střílejí na terč. Jde o významové rozšíření informací, které jsou v předloze pouze zmíněné a nemají žádné specifitější funkce.

⁷¹ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996. s. 24 – 25.

⁷² PROPP, Vladimír Jakovl. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Druhé vydání, H+H, 1999. s. 22 – 63.

vystupují a to, jak byly jejich funkce a motivace přeneseny. Zda zůstaly zachovány obdobně, jako tomu je u kardinálních funkcí, a zmíníme také případné další zásahy. Informanty definujeme podle McFarlana jako přímé jednorázové informace, jako je jméno postavy, věk či profese.

Obecně lze říct, že film při přenosu postav pracuje opět s důrazem na zachování důležitých prvků předlohy. Přenáší všechny důležité postavy, které v knižní variantě vystupují. Jelikož je vypravěč pro knižní médium nezbytný, dostává se mu také největšího prostoru. Jeho motivací je obeznámit čtenáře s tím, co se mezi manželi dělo, přitom přemítá sám nad sebou, a snaží se opodstatnit, proč k tomu došlo.

V adaptaci je to stejné, vypravěč vypráví svůj příběh divákovi a snaží se mu vysvětlit a obhájit své jednání. Jedinou výraznější změnou, kterou postava prošla je přidání její sexuality. O tom jsme psali již dříve, film vytvořil celou novou vedlejší zápletku, aby umocnil a více opodstatnil dívčino rozhodnutí sebevraždy. Informantů o vypravěči je v knize minimum. Je řečen jeho konkrétní věk, který by měl být kolem čtyřiceti let. Popis vzhledu je však sporný, protože jde o informace vyřčené přímo samotnou postavou, která může sama sobě přidávat na kráse. Podle vypravěče je vysoký, štíhlý a vzhledný muž. Ve filmovém zpracování je ztvárnil Ctibor Filčík, který odpovídá popisu obyčejného muže kolem čtyřiceti let. Dialogy se dočkávají pouze menších úprav, jinak jsou převedeny věrně.

Hlavní postavu dívky hraje známá slovenská herečka Magda Vašáryová, které bylo v době natáčení kolem osmnácti let. Zůstává tak zachován věk postavy, který by měl být šestnáct let. Jelikož Dostojevský nevěnoval popisu vzhledu dívky příliš mnoho pozornosti, není z čeho vycházet, a jediné body, které by měly zůstat nezměněné, jsou její věk a fakt, že má jít o malou osobu. Funkce postavy zůstává stejná jako v knize, dívka se seznámí se zastavárníkem a stane se jeho ženou. Manželé si spolu nerozumí a dívka se začne bouřit, načež to psychicky neunesla a onemocní. Slíbí muži, že mu bude dobrou ženou, toho se následně zalekne a spáchá sebevraždu. Všechny její funkce tak zůstaly zachovány,⁷³ stejně tak její dialogy, kterých je v knize minimum. Film se nedopouští větších změn, dívka mluví

⁷³ Výjimku tvoří již zmíněný přidaný prvek sexuality, který se váže k filmovému „znásilnění“ dívky.

tehdy, kdy mluvit má, jinak vždy hovoří vypravěč. Ve scénách, které vznikly pro film, jako je například střelení na terč, dívka téměř nikdy nemluví.

Poslední knižní postavou, se kterou se výrazněji pracuje, je pokojská Lukéria. Ta dostává ve filmovém zpracování více prostoru než v knihách, protože se objevuje ve scénách z přítomnosti. Její funkce však zůstává stejná, jde o postavu, která nejdříve pracuje u dvou tet a zná postavu dívky již delší dobu. Následně se o ni stará, když si vezme zastavárníka a odchází, když dívka zemře. Spolupracuje se zastavárníkem při námluvách a nakonec je posledním člověkem, který s postavou dívky mluví těsně předtím, než spáchá sebevraždu. Ve filmu zůstává vše zachováno a nemění se. Informanty o této postavě neexistují. Jediné co o ni víme je fakt, že jde o pokojskou, která dříve pracuje u dvou tet. V knize její postava nemá příliš mnoho dialogů, ale sledujeme skrze její pohled to, co se stalo v poslední den, ve filmu to ale jejími slovy přejaté není.

Ostatní postavy jsou vedlejší a jejich výskyt, dialogy a informanty jsou identické jak v knize, tak ve filmu. Postavy dvou tet mají v knize celkem ironicky daleko podrobnější popis vzhledu než předtím zmíněné postavy. Film to nechává beze změn, stejně tak zůstává stejná i jejich funkce, která je být zlou tetou, co ubližuje postavě dívky, i když k tomu nemá důvod. Chtějí ji prodat starému nevhlednému kupci, což ji nakonec vede k tomu, aby si vzala zastavárníka.

Kupec je postavou, o které není nic řečeno. Měl by být starší, a ne zrovna pohledný. Ve filmu se toho využívá ještě více, protože jde vyloženě o nesympatického zakrslého muže. Funkce kapitána Jefimoviče je trochu pozměněna, ale v celkovém vyznění je stejná jako v knize. Snaží se dívku svést a ta se mu brání, následně odchází se svým mužem. Změnou tak zůstává již zmíněná hrubost, se kterou se ve filmu snaží její přízeň získat. Jak v předloze, tak v adaptaci jde o postavu muže, který v minulosti sloužil se zastavárníkem u stejného pluku, a hlavní postava ho nemá ráda. Informanty jsou u něj pouze skoupé, víme, že je mu přibližně stejně jako vypravěči, a jeho dialogy jsou přejaté ve stejném znění.

Ostatní postavy, které se v knize nebo filmu vyskytují, již mají jen sekundární funkce, jako je například doktor,⁷⁴ který ošetřuje dívku, nebo muž na

⁷⁴ Postava doktora se ve filmu nevyskytuje.

konci, který zastavárníkovi říká o krvi jeho ženy po skoku z okna. U těchto charakterů neexistují informanty, jejich ztvárnění je tak libovolné, podléhá pouze dobové tendenci. Jejich dialogy jsou přenesené identicky a funkce též zůstávají stejné. Postava společnice se pak v knize nevyskytuje, a jde tak o postavu vytvořenou pouze pro filmové zpracování.

2.4. Vyhodnocení transferu

Napříč první částí této komparativní analýzy jsme aplikovali model Briana McFarlana o transferu narativních událostí. Postupně jsme ukázali, jakým způsobem je členěna struktura Dostojevského knižní předlohy, kterou jsme rozdělili podle dvou kritérií.

Prvním je rozdělení autorem předlohy na dvě velké části a deset menších kapitol. Tento dvojí systém je rozdělen na základě stylu a informačních kritérií, které dané kapitoly představují. První část je informačního charakteru, druhá se soustředí na vnitřní rozpoložení postav a jejich osud a celkové vyústění zápletky. Druhé, více komplexní je rozřazení podle hlavních funkcí a jejich katalyzátorů, přičemž jsme vytyčili celkem devět takových hlavních funkcí. Slouží k určení hlavních podkladů, které jsme následně využili pro komparaci s filmem.

Následně jsme se zaobírali tím, jak je strukturován film, načež jsme došli k závěru, že jde o vyprávění odehrávající se v přítomnosti a minulosti. Vypravěč, který žije v přítomnosti, vypráví retrospektivami příběh své mrtvé ženy. Tento příběh je vyprávěn především lineárním způsobem, k porušení dochází pouze v malém procentu případů. Vyprávění je rozděleno na úvod a sedm kapitol s tím, že poslední kapitola navazuje na přítomné události.

Po vyčlenění struktur obou zkoumaných celků, tedy filmu a jeho literární předlohy, jsme komparovali, jakým způsobem dochází napříč oběma médii k transferu hlavních kardinálních funkcí a katalyzátorů. Během transferu zůstal věrně zachován přenos všech kardinálních funkcí, a to ve stejném pořadí, jako jsou v knize. Katalyzátory jsou přenesené také všechny, ale dochází u nich k významovému rozšíření. Tím míníme snahu o rozšíření filmového světa, natáhnutí celkové délky projekce, ale také významový posun. Vytváří se zcela nová dějová linka, která se zaměřuje na sexuální potřebu hlavní mužské postavy. Přebírá

se mnoho prvků, které jsou v knize pouze zmíněné, a vytváří se kolem nich větší obsah. V další menší části se věnujeme komparaci funkcí a motivací postav, informantů a dialogů. Názorně jsme ukázali, že ve všech možných případech jde o věrné přenesení, které dostává pouze minimum změn oproti své předloze.

Z výše uvedeného vyplývá, že Barabášova adaptace dosahuje statusu věrné adaptace tím, že ctí přenos hlavních kardinálních funkcí, a jen nepatrně upravuje katalyzátory v rámci významového rozšíření. Na druhou stranu vytváří nové katalyzátory, jako je například sexuální potřeba zastavárníka, která vede až ke znásilnění dívky. Tyto katalyzátory tak vytváří nový pohled na interpretaci daného díla, zároveň však nejde o takovou změnu, která by nějakým způsobem změnila význam svojí předlohy. Je tomu totiž právě naopak, významově ji rozšiřuje a vysvětluje, přidává nový pohled na dané téma. Film přejímá téměř naprosto stejně i funkce a motivace postav, jejich informanty i dialogy. Od vymezené struktury předlohy se liší pouze v úvodních sekvencích a přidává na četnosti vstupům vypravěče, které v knize působí daleko záhadnějším dojmem, než je tomu u filmu.

3. VLASTNÍ ADAPTACE A VYPOVÍDÁNÍ

V následující části této komparace se zaměříme na prvky, které podle McFarlana podléhají pouze jednomu sémiotickému systému, a vyžadují tak pro převedení mezi médii vlastní adaptaci. Do této kategorie řadíme například způsob narace, která je v podobě literárního textu zprostředkována vypravěčem. Adaptátor pak může využít specifické prostředky filmu k vytvoření svého vlastního otisku na daném díle, či podporovat a rozvíjet významy své předlohy. Tato část komparace poskytne prostor pro zodpovězení druhé části cíle této práce: jak filmové prostředky stylu ovlivňují interpretaci Dostojevského literární předlohy.

3.1. Způsob narace

Vypravěč je základním zprostředkovatelem narace literárního díla. Podle metodologie McFarlana jde o jeden z prvků, které vyžadují vlastní adaptaci, jelikož formu psaného textu není možné stejným způsobem převést do filmu.⁷⁵ Zároveň je na tvůrci adaptace, jaké prostředky a alternativní postupy může zvolit, a zda se při takovém procesu držel své předlohy.

3.1.1. Kniha

U Dostojevského novely *Krotká* je vypravěč zároveň hlavní postavou v prezentovaném příběhu. Jde o ich-formu vyprávění, což znamená, že události prezentuje v první osobě jednotného čísla.

Postava vypravěče je zde pouze jedna, veškerý úhel pohledu je prezentován jeho pohledem, dochází tak k omezení narace, a citovému zabarvení prezentovaných událostí. Postava vypravěče něco tvrdí, ale později své tvrzení sám vyvrací, jako například v situacích, kdy je nucen prozradit informace o svém vyhnání od pluku. Nejdříve se snaží čtenáře přesvědčit o tom, že souboj odmítl kvůli své vlastní hrdosti, později však přiznává, že se skutečně bál.

K tomu se váže další výrazný prvek, a to vysoká míra subjektivizace. Jelikož neexistuje jiný úhel pohledu než ten, který je zprostředkován zastavárníkovým

⁷⁵ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996. s. 15 – 19.

vyprávěním, lze pochybovat o jeho objektivitě. Vypravěč se snaží vlastní počínání komentovat směrem ke čtenáři, vytváří argumenty a vědomě je chce vsugerovat.

Vnitřní monolog vypravěče ve vysoké míře převyšuje přímé dialogy postav, přičemž se vztahují k tomu, co tvrdí vypravěč. Postavy tedy nejednají samy od sebe, nýbrž fungují jako prostředek vypravěče k vyobrazení toho, o čem mluví. Tyto dialogy se také hodně zaměřují na postavu dívky, vedlejší postavy příliš mnoho přímých dialogů nemají. Vypravěč se tímto způsobem snaží vytvářet iluzi skutečnosti, čímž potlačuje svoji vlastní subjektivizaci. Způsobem členění dívčina dialogu také přímo odkazuje k faktu, že je již po smrti. Její postava tedy nemůže ovlivnit průběh vyprávění, existuje pouze jako figura v příběhu vypravěče.

3.1.2. Film

Už při prvním pohledu na Barábašovu adaptaci je zřejmé, že se autor snažil Dostojevského způsob narace skrze subjektivního vypravěče dodržet věrně. Přejímá prvek vypravěče a jeho vnitřní monolog zprostředkovává skrze voice-over. Jde o jednu ze základních technik, jak textový monolog převést do filmu.

Úhel pohledu je stejně jako u knihy redukován pouze na postavu vypravěče. Ten ale na rozdíl od předlohy funguje daleko více jako samostatná postava zastavárníka. Abychom to lépe upřesnili, v knižním textu je zastavárník figurou, která reprezentuje vypravěčovu vlastní specifickou osobu v minulosti, a jde tak o postavu která slouží pouze jako prostředek k prezentování příběhu. Ve filmu je to podobné, ale zastavárník není pouhým stínem vypravěče, nýbrž jeho druhým svébytným já, které mnohdy dokonce reaguje na to, co vypravěč prezentuje vnitřním monologem. Vzájemně tak spolu kooperují a doplňují se.

Tato úprava se váže k tomu, že film daleko více zdůrazňuje dělení na to, co se odehrává v přítomnosti, a co v minulosti. Rozdíl ve strukturách knihy i filmu jsme se zabývali v předchozí části o transferu. Film více pracuje se scénami odehrávajícími se v přítomnosti a retrospektivní scény zdůrazňuje skrze obrazové efekty. Naproti tomu kniha méně cílí na rozdělení přítomnosti a minulosti. Lze ale namítat, že to předloha zdůrazňuje také, ale zároveň tomu neklade tak velký význam jako následná adaptace. Novela se více soustředí na vnitřní rozpoložení

samotného vypravěče.⁷⁶ Ve filmu tak dochází k částečnému zmírnění výrazné knižní subjektivizace, protože je postava divákovi přímo prezentována.

Naproti tomu ale film skrze filmové kódy vytváří nové způsoby, kterými zvýrazňuje vysokou míru psychologizace vypravěče, a narace tak distribuuje informace s větší mírou hloubky. Film pracuje se stylem narace podobným způsobem jako literární předloha. To, co je řečené vypravěčem, se tak přímo odehrává na obrazovce. Specifická zabarvenost a vysoká míra subjektivního pohledu filmového vypravěče, či důraz na jeho psychologizaci je zvýrazněná například skrze vlastnosti obrazu, kdy je možné identifikovat opakující se vzorce, jako je práce s transfokací nebo pohled do kamery. Pohled do kamery tak nemá zcizovací funkce, jak tomu může být ve většině jiných případů, ale naopak napomáhá k větší hloubce narace. Zároveň se váže také k dříve zmíněnému propojení vypravěče jako zprostředkovatele vyprávění a zároveň postavy. Většina retrospektivních scén je obrazově ztvárněna tak, aby působila, že ji divák sleduje zpovzdálí. Ve chvíli, kdy se vypravěč podívá do kamery tak dochází k přímému propojení s vnitřním monologem vypravěče. Transfokace je pak jedním z prostředků, které tento jev více umocňují.

Ve filmu je práce s kamerou celkově výrazným prvkem. Využívá dlouhých záběrů, které často mění velikost rámování. Pohyb kamery nahrazuje klasický postup kontinuální stříhové skladby, kdy je pomocí velikostí záběrů ukazováno prostředí. Kvůli tomu se ve filmu prakticky nepracuje s velkými celky, soustředí se na polocelky, polodetaily a detaily. Opět jde o snahu umocnit velkou míru subjektivity. V knize totiž až na pár výjimek prakticky neexistuje popis prostředí, ve kterém se děj odehrává. Film k tomu přistupuje tak, že prostředí není definováno ustavujícím záběrem, ale specifickým pohybem kamery skrze prostor. Častější práce s interními záběry vytváří iluzi realističtějšího prostředí doby, ve kterém se má film odehrávat, protože film vznikl téměř sto let po publikování Dostojevského předlohy.

⁷⁶ Knižní předloha se skládá téměř kompletně z retrospektivního vyprávění vypravěče. Situací, kdy vypravěč poukazuje na současné události je podstatně méně než ve filmu. Čtenáři je celou dobu jasně, která časová linka se zrovna odehrává.

Obraz však není jedinou složkou filmu, které pomáhají vytvářet nové významy či akcentuje ty původní. Podobný záměr lze identifikovat i u práce se střihem, postprodukčně vytvořenými efekty a také u hudby. Práce s kódy jakožto prostředku k zvýraznění vysoké míry psychologizace a subjektivity v rámci narace bude předmětem analýzy v další části práce.

3.2. Filmové kódy

Struktura následující části práce vychází z metodologie McFarlana, ale je nutné si uvědomit její základní koncept. Každý film je jiný a vyznačuje se odlišnými prvky. McFarlanovým smyslem je hledat tyto specifčnosti a zaměřit se na ně skrze práci s kódy. Ačkoliv tedy vychází z jednoho základu, na každé ze svých pěti příkladových studií využívá jiné postupy, podle specifčností analyzovaných děl. Neexistuje tak žádná předem daná šablona, jak kódy analyzovat. V rámci této komparace se tak zaměříme na prvky filmového média, které výrazným způsobem ovlivňují psychologizaci postav, subjektivizaci a ty, které vytvářejí nové významy.

3.2.1. Kódy filmové interpunkce

Mezi kódy filmové interpunkce McFarlane řadí prvky filmu,⁷⁷ které částečně vycházejí z postprodukce, vytvářejí tak vlastní specifické funkce. Řadí se sem přechody mezi jednotlivými záběry, zatmívačka/roztmívačka, mezititulky, ale také střih. Představují alternativní způsob pro převedení specifických literárních prvků, jako jsou zmíněné titulky či předěl mezi kapitolami. Ty není možné převést přímo, vyžadují tedy vlastní adaptaci. Adaptátoři skrze ně mohou měnit významy či akcentovat ty původní. Jelikož zatmívačky nemají ve filmu žádnou větší funkci a nijak neakcentují původní významy předlohy, nejsou pro tuto komparaci důležité.

3.2.1.1. Mezititulky jako předěl mezi kapitolami

V knižní předloze fungují mezititulky jako názvy jednotlivých kapitol a zároveň jako předěl mezi prostředím a časem. Filmovým mezititulkům jsme se věnovali již dříve v části o transferu, kde vyšlo najevo, že je jich celkem sedm.

⁷⁷ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996. s. 156 – 157.

Jejich zakomponování se odvíjí v jednom případě podle toho, kde kapitola končí, jako je tomu i v knižní předloze. V případech, kdy se ve filmu pracuje se členěním části jinak, pak zastupují různá místa ve filmu. Jsou využité jak v přítomnosti u vypravěče, tak i ve scénách z minulosti. Můžeme je naléznout na rozostřeném i ostrém pozadí, ve stylu mezititulků tedy nelze identifikovat jednotný vzorec.

3.2.1.2. Zvýraznění psychologizace pomocí střihu

Při přechodu mezi prostředím je pak kromě zmíněné zatmívačky převážně využíváno dvojí práce se střihem. První je ostrý střih, který sám na sebe nijak neupozorňuje, přesto jej divák jednoduše zaznamená. Dalším způsobem je částečně zamaskovaný střih skrze detaily různých předmětů, či takový střih, kterému předchází nějaký výrazný pohyb, jako je klapnutí krabičky. Druhý příklad je využíván častěji, v mnoha případech je snaha skrýt prostorový či časový přechod skrze detail, který je pro diváka zprvu mnohdy nejasný, až později díky pohybu kamery vyjde najevo, že se děj přesunul někam jinam.

Kromě základního využívání střihů k přesunům mezi prostředím je patrná ještě jedna, daleko podstatnější věc. Film skrze střih mezi prostředím mnohdy vytváří nové souvislosti a zvýrazňuje vnitřní rozpoložení postav či vytváří paralely k jejich činům. Jde o prvky, kterých v literární předloze není možné tak efektivně docílit. Patrně jde i o výsledek častějšího užívání retrospektiv, než je tomu u novely. Tím, že narace filmu častěji přechází mezi minulostí a současností může lépe vytvářet nové souvislosti. V kapitole o transferu jsme se s tímto postupem již setkali u příkladu, kdy si dívka není jistá svým rozhodnutím, zda si vezme zastavárníka. Do toho přechází scéna střihem skrze prostředí a čas do přítomnosti, kde zastavárník sedí u dívčina mrtvého těla a ptá se diváků, zda si myslí, jestli se rozhodla správně. Její rozhodnutí mělo kritické následky zvýrazněné tímto přechodem, který v předloze není.

Podobný příklad je možné vidět i později ve scéně, kde zastavárník koupí manželce novou postel potom, co se jej snažila zastřelit. Vnitřní monolog vypravěče hovoří, že dívce její čin neodpustil, a tak ji nechá spát samostatně. Kamera pak přejde švenkem po místnosti ze staré manželské postele na novou postel, kde leží dívka (Obrázek 6). Vypravěč to komentuje slovy, že hned druhé ráno onemocněla.

Pomocí stříhu se přejde mezi prostředím do přítomnosti. Záběr z přítomnosti je velice podobný jako ten předchozí, ale dívka již leží mrtvá na stole (Obrázek 7). Skrze stříh mezi prostředím se tedy vytvořila významová paralela, která opět odkazuje k nešťastnému osudu dívky.

Obrázek 6 a 7 – Paralela vytvořená skrze stříh mezi prostředím



V rámci filmu se setkáváme s velice zvláštním druhem přechodu. Konkrétně je řeč o situaci, kdy se obraz jistým způsobem rozostří (obrázek 3, 4 a 5). Lze ji definovat jako jistou modifikaci prolínačky, protože se objevuje plynule přes celý obraz a přejde zpět k záběru. Jde o situaci, kdy se zastavárník v přítomnosti zpovídá, že zastavárnu nenávidí ze všech lidí nejvíce a pak smutní nad mrtvým tělem svojí ženy. Kamera zabírá detail jeho hlavy, poté se rozostří obraz a vrátí se zpět, podobně jako v případně zatmívačky/roztmívačky. Mezitím došlo k poskočnému stříhu, protože další záběr je zrcadlově převrácený, ale jinak prakticky identický k záběru předchozímu. V tomto případě je tak záměrně maskovaný poskočný stříh, který díky přechodu nepůsobí vyloženě jako poskok mezi záběry, které jsou téměř identické, a zároveň se vztahuje k vnitřnímu rozpoložení zastavárníka.

Obrázek 3, 4 a 5 – ukázka efektu rozostření obrazu



3.2.1.3. Narušení konzistence časoprostoru

Kromě výše zmíněných nových významů docílených stříhem lze ve filmu nalézt ještě dva specifické momenty, které narušují jinak konzistentní časoprostor filmového světa. Jde o sérii velice podobných záběrů, na jedněch se nachází zastavárník, a na dalším dívka. Oba stojí u tapetované zdi, okolí je prázdné.

V prvním případě se objevuje, když se zastavárník vrací domů po jízdě kočárem skrze ulice města. Vratí se domů a mluví se svojí ženou, chce od ní opětovanou lásku, začne ji líbat a klečet na zemi. Do této scény jsou nastříhané celkem tři záběry, na kterých stojí zastavárník u zmíněné zdi. Záběr je zcela očividně odlišitelný od ostatních záběrů, funguje jako zvýraznění vypravěče, který dění komentuje (Obrázek 8).

Druhý případ je více ozvláštňující, protože je zakomponovaný do záběrů. Na zvláštnosti mu dodává využití stříhu, které porušuje prostor i čas. Dívka sedí na židli před náboženským obrazem, přichází k ní Lukéria a baví se spolu. Lukéria odchází, ale sleduje svoji paní skrze dveře. Právě přes pootevřené dveře je vidět, že dívka jde směrem doprava, načež se ale stříhne zpět do místnosti a dívka jde doleva. Vezme si na hlavu klobouk a jde ke zdi, ke stejné tapetované zdi jako v předchozím případě zastavárník. Stoupne si před ni a kamera rychle transfokuje, přičemž zesvětlá i obraz (Obrázek 9). Záběr tak kompozičně připomíná první zmíněný případ. Následuje stříh na Lukérii, která odchází pryč, otočí se a křičí na svoji paní, ta po dalším stříhu již stojí v okně a skočí dolů, ale bez klobouku. Dochází tak k časovým a prostorovým posunům na velice malém prostoru.

Obrázek 8 a 9 – Ukázka záběrů, které narušují časoprostor



V prvním případě divák ví, že stěna, u které zastavárník stojí, se jistě nachází v domě, protože tapeta je vidět téměř všude na zdech, nicméně v daný okamžik působí jako nediegetická vsuvka. Ve druhém případě již vidíme proces

pohybu a střihu, které specifickému záběru předcházejí. Zde je navíc využita zrovna ve chvíli, kdy se v dívce něco zlomí, rozhodne se vzít si svůj život, což je v rozporu s tím, jak se v této situaci s kloboukem chová. Tato vsuvka navíc nevychází z knižní předlohy, byla tak vytvořena speciálně do filmu. Objevuje se ve dvou případech, kdy mají hlavní postavy pro svůj vývoj nějaký důležitý okamžik, v obou dojde ke změně, která má velké následky. Jinými slovy zvýrazňuje psychologizaci postav a jejich vnitřní rozpoložení.

3.2.2. Kódy vztahující se k vlastnostem záběrů

Jde o takové kódy, u kterých se McFarlane zaobírá obrazovými vlastnostmi záběru. Tím se míní především to, jaká je využívána délka záběrů, vzdálenost či úhly kamery.⁷⁸ Jelikož je obrazová složka Barabášova filmu velice výrazná, a záměrně pracuje s motivy vztahujícími se ke své předloze, bude předmětem následující části práce zaměřením právě na takové prvky.

3.2.2.1. Akcentace psychologizace postav skrze změnu rámování

U filmu je obrazová stránka velice výrazná a je možné vypořádat její základní principy. Využívá se dlouhých záběrů, přičemž vyšlo najevo, že průměrný záběr má délku zhruba dvacet vteřin.⁷⁹ Kamera je ve většině případů neustále v pohybu, statických záběrů se ve filmu nachází pouze minimum. Prostor není členěn skrze střih, ale za použití složitých pohybů kamery, která téměř neustále mění velikost rámování. Pohyb kamery skrze prostor nabízí možnosti pro práci s vnitrozáběrovou montáží. Pro knihu je typická výrazná psychologizace postav, které je ve filmu docíleno jedna zmíněnou montáží a střihem mezi prostředím, ale především skrze užívání transfokace a detailů. Ty totiž ve většině případů zvýrazňují či doplňují vnitřní monolog vypravěče, nebo reflektují vnitřní rozpoložení jiných postav.

Jako příklad uvedeme scénu ze začátku filmu. Zastavárník se nachází u těla své mrtvé manželky. Sedne si na židli a dívá se na ni, přitom hovoří o tom, jak její tělo odnesou až druhý den. Poté se otočí směrem na kameru a dívá se přímo do ní.

⁷⁸ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996. s. 157 – 160.

⁷⁹ Měření proběhlo skrze program cinematics.

Společně s jeho pohybem se rychle transfokuje až na detail (Obrázek 10, 11 a 12). Zastavárník hovoří směrem k divákovi „*Čo sa tak na mňa díváte? Ja nemôžem*“.⁸⁰ Je viditelně rozrušený a sklíčený, což odráží skutečnost, že jeho žena spáchala sebevraždu. Jde o úvod filmu, divák v tu dobu neví skutečnosti, které dívčin čin způsobily. Prvek tedy funguje jako způsob zvýraznění značného citového vypětí v daný okamžik, a nikoliv jako zcizovací prvek. Divák má zároveň prostor k tomu, aby s postavou soucítil.

Obrázek 10, 11 a 12 – Příklad užití transfokace na detail



V jiných případech se podobný postup vztahuje k postavám ve vyprávěném retrospektivním příběhu, kde doplňuje vnitřní monolog vypravěče. To je možné vidět ve scéně, kde dívka podruhé přichází do zastavárny. Chce nechat zastavit starý kožich. Vypravěč skrze vnitřní monolog popisuje, jak si při styku se zákazníky zachovává patřičnou zdvořilost, ale v tom případě se neovládl a dívku rázně odmítl. Dívka zabalí věci a odchází pryč. Vypravěč podotýká, že se upřímně rozhněvala, a právě tehdy si jí všiml jiným způsobem.

Dívka se při odchodu zastaví, a ještě jednou se otočí směrem do zastavárny. Vypravěč na to reaguje tím, že si pamatuje svůj největší dojem z této osoby jako to, že vypadala velice mladá, útlá jako by měla jen čtrnáct roků. Při těchto slovech se rám pohybuje od záběru dívčiných nohou (Obrázek 13) pohybem nahoru a mírně transfokuje do polodetailu (Obrázek 14 a 15). Doplnuje tak slova vypravěče, který popisuje dívčin vzhled.

⁸⁰ Krotká [Film / záznam ČT2]. Režie Stanislav BARABÁŠ. Československo, 1967. Čas: 06:38 – 08:19.

Obrázek 13, 14 a 15 – Transfokace na polodetail doplňující popis vypravěče



Poté je stříženo zpět na zastavárníka, který stojí za přepážkou a posadí se (Obrázek 16). Kamera opět transfokuje až na jeho polodetail (Obrázek 17), vezme si do ruky jistý předmět a prohlíží se jej (Obrázek 18). Vypravěč pak skrze monolog podotýká, že kromě cenností nebere nic, ale u dívky dělá časté výjimky a bere téměř vše, což je pro něj jedna ze zvláštností, kterých si u sebe ve vztahu k její osobě všímá. Jde o situaci, která je převzata z předlohy, ale způsobem, který v literární předloze není možný, a vytváří tak přidanou hodnotu a zároveň prohlubuje znalost narace.

Obrázek 16, 17 a 18 – Transfokace doplňující slova vypravěče



Kromě důrazu na to, co prezentuje vypravěč, je možné také vypořádat stejný postup i při důrazu na vnitřní rozpoložení i u postavy dívky. Například ve scéně, kdy zastavárník sedí na židli v obývací místnosti a dívka chodí kolem něj. Vypravěč skrze monolog podotýká, že občas nevěděl, co po něm dívka chce. Ta ho začne objímat a on se v reakci na to brání (Obrázek 19). Vypravěč pak argumentuje tím, že takové chování nemohl brát vážně, z čehož nakonec plynulo, že k němu dívka začala cítit odpor. Při závěrečných slovech o odporu kamera pomalu transfokuje na detail dívky, která se po chvíli podívá do kamery (Obrázek 20 a 21). Její pohled je utrápený, vyděšený a nejistý, působí jako by měla strach. Tvrzení vypravěče je tak posíleno obrazem, který tentokrát dává do popředí jisté

vnitřní rozpoložení dívky. V knize je tato situace pouze zmíněna tak, že její dívka zkoušela objímat, ale on k ní byl chladný.

Obrázek 19, 20 a 21 – Strach dívky zvýrazněný skrze transfokaci na detail



Se zmíněným postupem se pracuje napříč celým filmem a v mnoha případech. Zdůrazňuje psychologické rozpoložení postav, vypravěče a doplňuje jeho výklad událostí. Adaptátoři se drželi předlohy, a to co vypravěč říká, se také stejným způsobem odehrává i v obraze. Tento způsob vyprávění vytváří formu pro naraci filmu, která je ale zároveň omezena pouze na jeden specifický pohled. Adaptace tedy nejde proti povaze vypravěče v předloze, nýbrž posiluje jeho tvrzení a výklad událostí.

3.2.2.2. Vytváření nových souvislostí skrze podobnosti záběrů

Ve filmu je patrná také snaha vytvářet nové souvislosti, opět pomocí specifické práce s rámováním. Jako příklad ukážeme scény z úvodních minut filmu, ve kterých se pomocí pohybu kamery a změn velikosti rámu pracuje i s navazováním paralel mezi scénami. Po scéně ze svatby je stříženo na celek okna, ze kterého se dívá zastavárník ven (Obrázek 22). Kamera pak přerámuje na druhé okno, ve kterém stojí dívka. Záběr přešel z celku až na její polodetail (Obrázek 23).

Obrázek 22 a 23 – Paralela vzniklá podobností záběrů a pohybů kamery, 1. část



Podobný záběr z celku na identické okno je využitý o něco málo později, když se dívka chystá skočit z okna (Obrázek 24). Kamera i zde najede na její polodetail (Obrázek 25).

Obrázek 24 a 25 – Paralela vzniklá podobností záběrů a pohybů kamery, 2. část



Opět později, po první scéně v přítomnosti, končí celá scéna znovu celkem na stejné okno, ve kterém stojí zastavárník (Obrázek 26), kamera najede na jeho polodetail (Obrázek 27). Zjevná paralela dosažena kompozičními variacemi záběrů podtrhuje rychlý a tragický sled událostí, a vzájemně si přidávají na důležitosti. Opět jde o prvek, který v literárním médiu není možné docílit stejným způsobem, vytváří tak nové významy, propojuje naraci filmu a představuje přidanou hodnotu.

Obrázek 26 a 27 - Paralela vzniklá podobností záběrů a pohybů kamery, 3. část



3.2.2.3. Ozvláštnění retrospektiv skrze vlastnosti záběru

Retrospektivy jsou pro knihu i film velice důležité. V případě knihy jde o základní způsob narace, vypravěč prezentuje minulé události. Film k tomu přistupuje podobně, ale s ještě větším důrazem. To se projevuje užíváním postprodukčně vytvořené stylizace záběrů.

Většina retrospektivních scén ve filmu, které tvoří hlavní vyprávění, není nijak obrazově odlišena. Nejde však o stoprocentní pravidlo, protože se tu efekty

vyskytují také, je jich ale málo.⁸¹ Naproti tomu scény, které se zaměřují na specifickou minulost jednotlivých postav, tedy informace typické pro vysokou míru subjektivity, často využívají různé ozvlášťující prvky, jako je zmrazení času, zrychlení, zpomalení či zesvětlení obrazu.

Retrospektivní scéna, která vyobrazuje zastavárníkovu minulost u pluku, je ze začátku přeexponovaná a obraz zamrznutý (Obrázek 28). Obraz transfokuje dozadu (Obrázek 29) a přeexponování zmizí. Následně se rozpohybuje, nicméně je viditelně zpomalený (Obrázek 30).

Obrázek 28, 29 a 30 – Využití obrazových efektů u retrospektivní scény



Kamera zabírá koně, kteří skáčou přes překážky, a stříhem jsou propojeny zrcadlově obrácené záběry. Tím míníme to, že na jednom záběru běží kůň doprava (Obrázek 31), a stříhne se na něj podobný záběr, ale převráceně, kdy kůň běží a skáče doleva (Obrázek 32). Takový jev se ve filmu objevuje i v jiných místech, například když zastavárník odejde z domu po roztržce se svojí ženou, nasedne do kočáru a zběsile jezdí po venku. Zde je stříháno obdobným způsobem, ale lze to interpretovat jako předěl v uplynulém čase. Scéna v minulosti u pluku následně zamrzne uprostřed záběru na skok (Obrázek 33), a vrací se pozpátku zpět na místo, kde začala.

Obrázek 31, 32 a 33 – Ukázka zrcadlového využití stříhu v retrospektivě



⁸¹ Například u scény, kdy se dívka pokusí zabít svého muže zbraní, nebo v situaci těsně předtím, než se dívka rozhodne vzít si život.

Minulost dívky je v knize líčena skrze vypravěče na základě informací, které si sám zjistil. Jelikož jde o jeho úhel pohledu, veškeré informace, které zmíní, se stanou vysoce subjektivními. Film přebírá minulost dívky stejně jako je v předloze, a posiluje subjektivitu prezentovaných informací za použití specifických prvků. Dívka se nachází v domě u dvou tet, a vypravěč skrze vnitřní monolog upozorňuje, že obě její tety jsou špatné a zlé osoby. Dochází zde ke zpomalování, zesvětlení a zamrznutí obrazu (Obrázek 34, 35 a 36).

Obrázek 34, 35 a 36 – Transfokace na polodetail tety, doplněný o zesvětlení a zamrznutí obrazu



V jednom specifickém případě je využita i retrospektiva uvnitř retrospektivy. Jde o začátek páté kapitoly filmu, kdy zastavárník ukazuje dívce fotky z jeho minulosti. Dívka drží v ruce fotografii, a převrátí jí v rukou (Obrázek 37, 38 a 39). Následně se objevuje prostřih na záběr skákajících koní, podobný jako ten, který byl viděn již dříve ve filmu, mimo jiné ve výše zmíněné scéně. Tento záběr je specifický i kvůli tomu, že je vzhůru nohama, načež se následně otočí o devadesát stupňů a střihne zpět do předešlé situace, vše je podtrženo hudbou (Obrázek 40, 41 a 42). Efekt obrazu tak kopíruje pohyb, který předvedla dívka s fotografií. Jde o jediný případ ve filmu, kdy se něco takového stane, podtrhuje tak ještě více fakt, že je to retrospektiva uvnitř retrospektivy, je totiž doslova „postavená na hlavu“.

Obrázek 37, 38 a 39 – Dívka v rukou obrací fotku



Obrázek 40, 41 a 42 – Otočení obrazu odkazující k dívčině pohybu



3.2.3. Kódy mizanscény a zvuku

Podle Briana McFarlana vyžadují kódy mizanscény a zvuku zvláštní pozornost, protože jsou pro správný proces vlastní adaptace velice důležité. Vytvářejí a posilují kontrasty, které mezi novelou a filmem vznikají, a je pak na filmaři, jak se k takovým kontrastům postaví. O vlastnostech mizanscény a zvuku informují kódy vizuální, jazykové a kulturní. Pod mizanscénu tedy spadají především kódy vizuální a kulturní. U vizuálních kódů rozlišuje práci se světlem a prostředím. Kulturní kódy pak definuje skrze kostýmy. V rámci zvuku pak rozlišuje práci s jazykovými kódy ve smyslu mluveného jazyka, a nelingvistické zvukové kódy, které se zaměřují především na hudbu.⁸²

3.2.3.1. Snaha o historicky realistické prostředí

V Dostojevského textu je prostředí představené velice obecně, a v podstatě neexistují žádné informanty o tom, jak by mělo vypadat. Děj se odehrává v Petrohradě, specifické lokace již představeny nejsou. Jedinou výjimkou je knižní popis toho, jak vypadá zastavárníkův domov. Jde o byt tvořený dvěma místnostmi, v první je velký prostor pro přepážku s pokladnou, druhá místnost není o nic menší a tvoří obytný prostor pro oba manžele. Vypravěč popisuje, že nejde o příliš dobře vybavený pokoj, měl by být skromný.⁸³

Ve filmovém zpracování se obydlí odlišuje. Nejde o jeden samostatný byt tvořený dvěma velkými místnostmi, ale o celý dvoupatrový dům. V přízemí domu se nachází velká místnost, kde je zastavárna. Tvoří ji velká přepážka s pokladnou a mnoho dílčích polic a skříní s různými věcmi kolem (Obrázek 43, 44 a 45). Do

⁸² MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996. s. 160 – 161.

⁸³ Tamtéž. s. 19.

dalšího patra vedou schody, které jsou ve filmu několikrát využité, například když jdou po svatbě novomanželé domů.

Obrázek 43, 44 a 45 – Filmový prostor zastavárny



Patro domu pak tvoří jejich domov, a nejedná se o malé prostory. Nacházejí se tu minimálně dvě místnosti, jeden velký obývací a ložnice (Obrázek 46, 47 a 48). Lokace je také dobře vybavena, což je opět v rozporu s knižním popisem. Tento rozpor lze interpretovat tak, že postava zastavárníka je finančník, předpokládá se tedy, že bude mít nějaký majetek. Do opozice s tím se ale staví fakt, že jak v knize, tak ve filmu vypravěč tvrdí, že zavedl pro celou domácnost pouze pár drobných na den, protože potřebuje šetřit.⁸⁴

Obrázek 46, 47 a 48 – Filmový prostor bytu zastavárníka



Ostatní interiéry nemají svůj literární ekvivalent, jejich zobrazení tak podléhá pouze jistým dobovým tendencím. Dostojevský svojí novelou reagoval na vlnu sebevražd, které proběhly v 60. a 70. letech 19. století v Rusku, z čehož je možné předpokládat i zařazení doby. Napovídá tomu i oblečení postav, které chodí poměrně hodně oblečené i v době léta. Film byl vydán v letech 1967, kniha je z let 1876. Je mezi nimi tedy téměř sto let rozdíl a pro tvůrce adaptace představuje problém, který bylo třeba vyřešit.

⁸⁴ Větší prostor mohl sloužit především pro potřeby filmařů, jelikož by pro ně byla práce na menším prostoru o poznání složitější. Napovídá tomu i fakt, že film pracuje s dlouhými záběry, které neustále mění velikost rámování a pohybují se v prostoru.

U exteriérů je viditelná snaha je odlišovat od interiérů, a to skrze velikosti a podoby záběrů. Když se scéna nachází venku, využívají se větší záběry, jako celky a polocelky, detaily pouze minimálně. Zároveň je však prakticky úplně vypuštěna práce s velkými celky. Kdykoliv se nějaká akce odehrává venku, prostředí je vždy nápadně světlejší než v interních záběrech (Obrázek 49 a 50).

Obrázek 49 a 50 – Odlišnost mezi světelností interiéru a exteriéru v rámci dne



To stejné lze říci i o noci. Ve scéně, kdy zastavárník poprvé mluví se společníci venku, je všude výrazná tma (Obrázek 52), daleko větší, než při scénách z interiéru (Obrázek 51).

Obrázek 51 a 52 – Odlišnost mezi světelností interiéru a exteriéru v rámci noci



Ulice jsou během exteriérových scén vždy zaplněné velkým množstvím lidí, což naznačuje, že se děj odehrává ve městě. Nutno podotknout, že s exteriéry se pracuje napříč filmem daleko méně, většina příběhu se odehrává právě v interiérech, což je opět přejaté z předlohy. Omezení velkých celků pravděpodobně souvisí se snahou neprozradit lokace natáčení, a vytvořit tak iluzi Petrohradu, kde se odehrává i děj literární předlohy. Tomu napomáhají i nápisy v ruském jazyce (Obrázek 53, 54 a 55), které je možné napříč filmem vypořadovat, především pak v úvodu filmu napříč jízdou po ulici.

Obrázek 53, 54 a 55 – Záběry, kde je možné identifikovat nápisy v ruském jazyce



V knize žádné nápisy, informační tabule či jiné věci zastoupení nemají. Pro film tak byly vytvořeny se záměrem u diváka již od začátku vybudovat iluzi jistého prostředí. Interiéry se ve filmu využívají mnohem častěji, pravděpodobně proto, že je u nich daleko jednodušší vytvořit iluzi dobového prostředí.

Ke snaze dosáhnout historicky co nejrealnějšího prostředí napomáhají i další prvky, například kostýmy. Obecně odpovídají době, která je vyobrazena. Muži chodí povětšinou v obleku či saku. To sice není výrazný indikátor doby, ale postava zastavárníka nosí navíc cylindr, který se hojně nosil právě ve druhé polovině 19. a první polovině 20. století. Ženy nosí dlouhé sukně a řemeslníci bývají oděni do potrhaných či zašpiněných modelů. Jediným výrazněji specifickým prvkem je kostým hlavní postavy zastavárníka, který napříč filmem vystupuje v černém obleku. Naproti tomu dívka je oblečena do podstatně světlejších odstínů. Náznakem se tak mezi nimi vytváří jistý odstup.

3.2.3.2. Křížení hudby a dialogu

Hudbu do filmu vytvořil Zdeněk Liška, a jde o variace různých motivů, největší část však tvoří variace pravoslavných zpěvů. Film napříč celou svojí délkou pracuje s hudebním motivem téměř všudypřítomně, a lze vypožorovat určité vzorce, kterými se řídí. Až na pár výjimek se s hudbou pracuje tak, že ustupuje před dialogy. Jde o to, že tvůrci věnovali hodně práce tomu, aby se dialog a hudba nepřekrývaly a mohlo tak lépe vyniknout to, co daný dialog obsahuje. Tento postup souvisí s přístupem adaptace, která si zakládá na věrnosti vůči předloze, literární dialogy nejsou rušeny hudbou, aby mohly lépe vyniknout. Hudba při nástupu dialogu buď odezní náhle, bez jakéhokoliv upozornění, nebo postupně odeznívá. Princip překrývání se je porušován jedině v případě vypravěčova vnitřního monologu, a v jedné konkrétní scéně z poloviny filmu.

Jde o situaci, kde dívka sedí doma u piana, a její muž na židli před ní. Ona se ho vptává a zároveň se mu vysmívá za jeho minulost u pluku a faktu, že musel žít tři roky na ulici. Hudba sem přechází z předchozí scény, která se odehrávala na ulici. Manželé spolu mluví a na pozadí hraje hudební motiv. Jde o jedinou scénu z celého filmu, kde se tohle stane při dialogu dvou postav. Nabízí se interpretace, že jde o moment, kdy se dívka po polovině filmu změní. Je drzá a snaží se manželovi psychicky ublížit, což zvýrazní i křížení dialogu a hudby, které je do té doby separované. Zároveň jde o specifické vyjádření vnitřního rozpoložení dívky vůči jejímu manželovi, což je něco, s čím se v knižní předloze nepracuje.

3.2.3.3. Vytváření nových a akcentování původních významů skrze hudbu

Napříč filmem je možné rozlišit několik hudebních motivů, které od sebe lze jednoduše rozeznat. Odlišují se svojí intenzitou, charakterem i významem. Právě význam hraje u používání hudby v tomto filmu velkou roli. Každý jednotlivý motiv se váže buď na nějakou postavu, dějovou linku, vnitřní rozpoložení, prostředí či vývoj charakteru.⁸⁵

Hudební motiv vázaný na konkrétní postavu či její motivace je možné identifikovat u skladby, která poprvé zazní při začátku první filmové kapitoly. Váže se na postavu a charakter dívky. Je zdánlivě nevinná, tísnivá ale jistým způsobem nepříjemná, což reflektuje charakterové vlastnosti postavy. Dívka je velmi mladá, divák již nyní ví, že spáchá sebevraždu. Tísnivost a nepříjemnost motivu tak umocňuje znepokojení, které divák ve vztahu k její postavě má. Tato skladba se objevuje napříč první polovinou filmu několikrát, a vždy se váže právě na postavu dívky, je tedy jejím indikátorem.

Později se hudební motiv dívky změní, konkrétněji od třetí filmové kapitoly, kdy se začne bouřit proti svému manželovi. Hudba je tentokrát svižnější a energičtější. Vědomě tak ukazuje na změnu v jejím charakteru, na její vlastní vývoj osobnosti. Po událostech z konce třetí filmové kapitoly, kdy dívka nedokáže zastřelit svého manžela, hudební motiv vázaný na její postavu zmizí a již se soustředí pouze na postavu zastavárníka či jejich společné manželské hudbě.

⁸⁵ Katarína Hrabovská ve svém článku o *Krotké* tvrdí, že hudba neilustruje rozkrývání vnitřních pochodů, což ale není úplně pravdivé.

K postavě zastavárníka se váže hned několik hudebních motivů. Prvním je skladba z úvodu filmu. Ta jeho postavu poprvé představuje divákovi, je intenzivní, hravá, energická a zároveň také záhadná. Podobný motiv se pak opakuje i nadále v případech, kdy zastavárník chodí venku po městě, navazuje tak v divákovi určitou spojitost právě s danou postavou. Úvodní hudební motiv se k jeho postavě vrátí ještě jednou v době, kdy si klekne před náboženský obraz a modlí se. Hudba přestane hrát se stříhem, a nahradí jej nový motiv.

Konkrétně hudební motiv, který je napříč retrospektivní scénou u pluku. Tento nový motiv se váže na objevování minulosti postavy a následky jeho rozhodnutí. Později, ve scéně na nábřeží je využita znovu a spojuje souvislosti, protože zastavárník dříve zmínil, že nábřeží bylo jedním z míst, kde musel přenocovat v době, kdy se ocitnul na ulici. Významově se tak propojuje scéna z minulosti u pluku s tou na nábřeží, aby byla ještě více patrná minulost postavy a progres, kterým si musel projít. Tento hudební motiv se vrací ještě několikrát, a to tehdy, kdy je nějakým způsobem upozorňováno na zastavárníkovu minulost, či její následky. V samém závěru se pak vrací několikrát v době, kdy je dívka již po smrti a vyznačuje to, že se zastavárník dostal tam, odkud přišel.

Právě k následkům zastavárníkových činů se váží další motivy. Již zmíněný svatební a ten, který lze označit jako manželský. Druhý zmíněný se objevuje poté, co si v rámci retrospektivního vyprávění vede zastavárník svoji novomanželku domů, a mají spolu poprvé sexuální styk. Motiv lze nejlépe popsat tak, že symbolizuje nový začátek, zároveň je melancholický a ponurý, protože již od začátku je zřejmé, že manželství neskončí dobře. Znovu se vrací napříč filmem několikrát, a opět významově vždy v takových scénách, které odkazují na jistou touhu a život zastavárníka.

Dále se motiv objevuje ve scéně, která následuje po minulosti zastavárníka u pluku. Postava sedí v přítomnosti nad nehybným tělem dívky a obhajuje se. Popisuje, jak přišel k penězům a jak si koupil zastavárnu. Šlo mu o to vlastnit nějaký majetek a najít si milovanou ženu. Vše je podloženo i obrazem, na který je stříženo, jak si přivádí nevěstu do zastavárny. Tento motiv se vrací tehdy, když je daná scéna nějak významově propojená s touhou zastavárníka a jejími následky. Je připomenuta tehdy, když mu manželka v návalu emocí řekne, že doufá, že ji nechá

jen tak být.⁸⁶ Nakonec se objevuje i při posledních momentech dívky, těsně předtím, než skočí z okna. Zde jde o následek zastavárníkovi touhy po milované ženě, která ale vidí situaci jiným pohledem než on. Svatební motiv se vrací napříč filmem v momentech, které odkazují ke svatbě a na samém závěru, kde naváže na finální manželský motiv a začne hrát, když dívka skočí z okna. Oba motivy se navzájem významově prolínají a doplňují.

3.3. Vyhodnocení vlastní adaptace a vypovídání

Ve druhé části této komparace byly předmětem zájmu prvky, které není možné v rámci literární předlohy a zkoumaného filmu převést přímým způsobem jako u transferu, a vyžadují tak vlastní adaptaci. Podle metodologie Briana McFarlana došlo k rozdělení na způsob narace a práci s filmovými kódy.

Způsob narace se vztahuje k základní podobě předlohy i adaptace. Dostojevského novela si zakládá na vysoké míře subjektivizace, docílené redukcí úhlu pohledu pouze na jednoho specifického vypravěče. Ten často mluví i směrem ke čtenáři, při výkladu je kladen důraz na jeho vlastní osobní vnímání událostí. Filmová adaptace přistupuje ke způsobu narace knihy identickým způsobem, ale přidává důraz na rozdělení toho, co se děje v přítomnosti a minulosti. Vyprávění tak má daleko přehlednější strukturu. Postava vypravěče ve filmovém zpracování dostává reálnější obrysy, funguje jako samostatná postava i napříč retrospektivami a pro diváka je tedy daleko jednodušší se do jeho postavy vžít.

Snaha o věrnost vůči předloze je pak ještě více patrná při pohledu na práci s filmovými kódy. Autoři adaptace zdůrazňují výrazné prvky knihy, jako je subjektivizace či psychologizace postav skrze všechny možné prostředky filmového média. Využívají specifický pohyb kamery skrze filmový prostor k vytváření vnitrozáběrové montáže, transfokují na detaily postav k přímému důrazu na vnitřní rozpoložení postav či samotného hlasu vypravěče. Retrospektivy jsou od scén odehrávajících se v přítomnosti v mnoha případech odlišené skrze efekty filmového záběru, jako je zmrazení, zpomalení či úplné zastavení. Zdůrazňují vysokou míru subjektivizace zobrazených událostí. Skrze filmový střih je zužitkováno častější střídání minulosti/přítomnosti tím, že skrze scény vytváří paralely. Jde tak o prvek,

⁸⁶ Krotká [Film / záznam ČT2]. Režie Stanislav BARABÁŠ. Československo, 1967. Čas: 1:02:00.

který tvoří nové významy. Stejně tak se na vytváření nových významů a akcentování těch původních podílí i filmová hudba, která na jedné straně respektuje knižně přejaté dialogy tím, že před nimi ustupuje. Na druhé straně se váže na charaktery jednotlivých postav a jejich vnitřní rozpoložení. Prvky mizanscény jsou ve filmu vytvořené tak, aby co nejvíce respektovali svoji předlohu. Prostředí, lokace i kostýmy odpovídají dobovému vzniku Dostojevského novely, jediným výrazným odklonem tak zůstává použití slovenštiny jakožto majoritního jazyka adaptace.

Na základě výše zmíněných skutečností je patrné, že film dosahuje statusu věrné adaptace i skrze kladení důrazu na obdobný způsob narace, který je zvýrazněný specifickými výrazovými prostředky filmového média. Skrze prvky stylu zdůrazňuje to, co je důležité pro předlohu, jako je psychologizace vypravěče a vysoká míra subjektivity. Zároveň ale vytváří například skrze hudbu či střih nové významy, kterých by u literárního média nebylo možné docílit. Na filmovém zpracování je tedy znát snaha o věrnost, která je doplněná specifickým stylem autora, ale pouze v takové míře, která vytváří přidanou hodnotu. Jde tak o přístup k adaptaci, který odpovídá dobové tendenci slovenského televizního filmu šedesátých let.

ZÁVĚR

V této bakalářské práci jsme jako téma zvolili komparaci televizního filmu *Krotká* z roku 1967 od slovenského režiséra Stanislava Barabáše. Tento film je adaptací stejnojmenné literární předlohy ruského autora Fjodora Michajloviče Dostojevského. Přestože je film známý a získal ocenění na televizním festivalu Monte Carlo, stále neexistuje žádná komplexnější komparace této adaptace a její předlohy. Na základě vyhodnocení dobových i současných recenzí, kritik a článků jsme zjistili, že je film považován za věrný přepis Dostojevského novely, zároveň však vyniká svojí stylovou stránkou a specifickou interpretací významů předlohy ze strany adaptátora. Na základě těchto zjištění jsme stanovili základní cíl této komparace, tedy zaprvé zjistit, jakým způsobem Barabášova adaptace dosahuje statusu věrné adaptace, a zadruhé to, jak filmové prostředky stylu ovlivňují interpretaci Dostojevského literární předlohy.

K nalezení odpovědi na základní cíl jsme zvolili komparační metodologii Briana McFarlana, kterou představuje ve své publikaci *Novel to Film*. Podle jeho vzoru jsme rámcově vycházeli ze dvou základních způsobů, jak ke komparaci přistupovat. První způsob se týká převedení základních narativních událostí literární předlohy. Jde o prvky, které je možné mezi knihou a filmem převést přímým způsobem, podléhají tedy transferu. Na druhé straně jsou tu prvky, které podléhají pouze jednomu sémiotickému systému, a není tedy možné je převést stejným způsobem, vyžadují tak vlastní adaptaci a specifický přístup tvůrce adaptace. Skrze tyto dva postupy jsme komparovali knižní předlohu a následnou adaptaci k nalezení odpovědi na základní cíle této práce.

Při transferu narativních událostí vyšlo najevo, že adaptace věrně přejímá všech devět kardinálních funkcí podle Dostojevského novely a stejně tak funkce a motivace postav. Kostra celého příběhu tak zůstala zachována, v čem se ovšem film odlišuje, je práce s katalyzátory. Ty přejímá také s důrazem na zachování předlohy, dochází zde ovšem k významovému rozšíření mnoha stávajících či vytváření nových katalyzátorů. Ačkoliv filmoví tvůrci rozšiřují transfer o nové katalyzátory, původní záměr Dostojevského je zachován a navíc akcentován, zároveň však nelze říci, že by film byl doslovným přepisem. To je nejvíce patrné na filmovém zaměření na sexuální potřebu hlavní mužské postavy. V předloze se

takovému tématu nevěnuje žádná pozornost, Barabáš tak vytvořil zcela nový a důležitý prvek, který ve výsledné interpretaci napomáhá více pochopit rozhodnutí dívky ukončit svůj život.

Ve druhé části komparace věnované procesu vlastní adaptace jsme nejdříve analyzovali způsob narace obou zkoumaných subjektů, tedy knihy a filmu. Pro Dostojevského knižní předlohu je typický vypravěč v ich-formě, který je zároveň hlavní postavou vyprávěného příběhu. Prezentované události jsou kvůli omezení na jeden úhel pohledu subjektivně zabarvené a vyznačují se silným akcentem na psychologické rozpoložení vypravěče, což se projevuje například tím, že se obrací přímo ke čtenáři. Filmová adaptace přejímá způsob zprostředkování narace skrze vypravěče obdobným způsobem, daleko více ale pracuje s rozdělením na to, co se odehrává v rámci přítomnosti a minulosti. To umožňuje vytvářet nové souvislosti a významové paralely skrze filmové kódy. Samotné retrospektivy se vyznačují prací s postprodukčně vytvořenými efekty, které je napomáhají odlišit od přítomných událostí, a také akcentují fakt, že jde o subjektivně vysoce zabarvené informace.

Obecně je možné říci, že film pracuje i s filmovými kódy takovým způsobem, který pomáhá akcentovat původní významy přejaté z předlohy, což je nejvíce patrné u zvýraznění psychologizace postav. Toho je docíleno skrze specifickou práci vnitrozáběrové montáže, jíž nejvýraznějším prvkem tohoto filmu je transfokace na detail postavy zastavárníka. Postava se otočí přímo na kameru a začne hovořit k divákovi, což je variací na podobný způsob, kterým se prezentuje Dostojevského předloha. Kromě toho se skrze podobnosti komponování záběrů a pohybu rámu se vytváří významové paralely, které napomáhají k lepšímu provázání původního děje. Mimo výrazných vizuálních prvků je pro film důležitá také práce s hudbou, která je stejně tak prostředkem ke zvýraznění původních záměrů předlohy. Je využita specificky tak, aby zvýrazňovala vnitřní rozpoložení postav, či následky jejich činů. Jde o prostředek, kterým literární médium nedisponuje, a vytváří tak přidanou hodnotu, která nemění původní významy, nýbrž je akcentuje. Způsob zpracování prvků mizanscény, jako je filmové prostředí či lokace a kostýmy jsou ztvárněny tak, aby co nejvíce odpovídali dobovému zařazení Dostojevského novely. To se vyznačuje například vytvořením iluze Petrohradu.

Na jedné straně je tedy možné říci, že Barabášova adaptace je věrná svojí předloze ve vysokém měřítku. Toho je docíleno zachováním všech hlavních kardinálních funkcí předlohy, a značné snaze o akcentaci jejích důležitých prvků skrze filmové kódy. Na druhé straně je adaptace jiná, protože adaptátoři vytvářejí nové možnosti interpretace přidáním nových a rozvinutím stávajících katalyzátorů. Je nutné zmínit, že podoba filmu podléhá dobovým tendencím, které byly v průběhu šedesátých let minulého století velice specifické. Zpracovávali se především adaptace domácí i světové literatury, díla se vyznačovala výraznou stylizací a přístupem adaptátora, který se zaměřoval na dotváření díla. Právě tyto podmínky pomohly Barabášovi novelu zadaptovat takovým způsobem, že ani v dnešním čase není možné nalézt příliš mnoho negativních reakcí. Tato bakalářská práce je tedy přínosná především proto, že jako první komplexnější komparace dokázala nalézt, podrobně představit a vysvětlit základní prvky, které podněcují ke kladnému hodnocení filmu u veřejnosti.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Komparovaný materiál

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Něžná*. Praha. Garamond, 2011.

Krotká [Film / záznam ČT2]. Režie Stanislav BARABÁŠ. Československo, 1967.

Produkční společnost: Televízna filmová tvorba, Bratislava.

Režie a scénář: Stanislav Barabáš, dramaturgie: Peter Balgha, kamera: Stanislav Szomolányi, stavby: Ivan Vaníček, výprava: Vladimír Mázor, střih: M. Remeň, zvuk: P. Sásik, zvukové efekty: B. Brunclík, masky: M. Sládek, P. Garažiová, návrhy kostýmů: J. Dudešek, kostýmy: Z. Fülekyová, asistenti: B. Krivošík, SL. Luther, R. Šiller, spolupráce: Z. Klocháňová, K. Galbavý, M. Vojáček, J. Brezanský, zvuk: Zdeněk Liška, nahrál: Filmový symfonický orchestr, dirigoval: F. Belfín, vedoucí výrobního štábu: Ján Kišš

Hrají: Ctibor Filčík, Magda Vašáryová, Oľga Adamčíková, Hana Slivková, Anton Mrvečka

Literatura

ANDREW, Dudley. „The Well – Worm Muse: Adaptation in Film History and Theory. In: *Narrative Strategies*. 1. Vydání. New York, 1984.

BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: *Znak, struktura, vyprávění*. Host, Brno, 2002.

BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. Vydání, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. První vydání, The University of Wisconsin Press, 1985.

BRANKO, Pavel. Chodenie po laně: Domáca tvorba Stanislava Barabáša. *Kino-Ikon*, 2015, roč. 19, č. 1, s. 229 – 249.

Film a divadlo. 1967, 11 (21), 16.

Film a divadlo. 1968, 12 (7), 14 – 15.

Kino. 1968. 23 (5), 10.

FÖLDVÁRIOVÁ, Nad'a. Filmová hudba v dialógu. *Slovenské divadlo, revue dramatických umení*. 1990, roč. 38, č. 2, s. 177 – 180.

HRABOVSKÁ, Katarina. Zsvätene i posvätene. *Kúlturny život*, 1968, roč. 23, č. 6, s. 8.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. 1. Vydání: New York: Routledge, 2006.

KLEIN, Michael; PARKER, Gilian. *The English Novel and the Movies*. 1. Vydání. New York: Frederick Ungar Publishing, 1981.

LAJCHA, Ladislav. Výzva budúcnosti? *Film a divadlo*. 1968, roč. 12, č. 7, s. 4.

MACEK, Václav; PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie: 1986-1969*. Bratislava: FOTOFU, Slovenský filmový ústav, 2016.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996.

PROPP, Vladimír Jakovl. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Druhé vydání, H+H, 1999.

SCHULZ, Milan. Monte Carlo. *Film a doba, měsíčník pro filmovou a televizní kulturu*. 1968, roč. 14, č. 5, s. 277.

ŠMATLÁK, Martin. *Televízna filmová tvorba (roky šesťdesiate)*, In: MACEK, Václav. *Slovenský hraný film 1946-1969: Zborník študií*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, Edícia Signans, 1992.

WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. 1. Vydání. New Jersey: Farleigh Dickinson University Press: Rutherford, 1975.

Elektronické zdroje:

BERNÁT, Daniel. Magda Vašáryová. In: *Film.sk* [online]. 2018, 19 (7 – 8), 46. [cit. 12. 10. 2020]. Dostupné z:

http://www.filmsk.sk/uploads/wnm/page/pdf_sk/4516/film-sk-2018-JUL-AUG-web.pdf

DVOŘÁKOVÁ, Žaneta. Úvod do literární onomastiky. In: *projekty.osu.cz* [online]. [cit. 25. 9. 2020]. Dostupné z: https://projekty.osu.cz/svetvedy/Zaneta_Dvorakova-Uvod_do_literarni_onomastiky.pdf

HRDINA, Jan. Adaptace románů Grahama Greena. In: *25fps.cz* [online]. 25. 1. 2008 [cit. 23. 9. 2020]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2008/adaptace-romanu-grahama-greena/#note4>

PAVLÍK, Martin Adam. Teraz to nevystrelí, už je po vojne. In: *Kultura.pravda.sk* [online]. 17. 2. 2019 [cit. 12. 10. 2020]. Dostupné z: <https://kultura.pravda.sk/film-a-televizia/clanok/502282-teraz-to-nevystreli-uz-je-po-vojne/>

SEZNAM OBRÁZKŮ

1. Obrázek 1: Časová osa filmu a členění kapitol (Vlastní tvorba)
2. Obrázek 2: Grafická komparace knižních a filmových kapitol (Vlastní tvorba)
3. Obrázky 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,14,15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55: *Krotká* [Film / záznam ČT2]. Režie Stanislav BARABÁŠ. Československo, 1967.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1: Komparace kardinálních funkcí a katalyzátorů v novele a ve filmu

Následující text je chronologicky uspořádaným spojením knižních a filmových kardinálních funkcí a katalyzátorů. Jelikož se od sebe neliší strukturou, je možné je uspořádat takovýmhle způsobem pro jednoduchou a plynulou přehlednost. Text psaný klasickým stylem představuje knižní a filmové katalyzátory, tučně zvýrazněný pak kardinální funkce (doplněné o číslovku).

ÚVOD FILMU / v knize není

FILM: Zastavárník chodí po ulici a snaží se někoho podplatit, aby mu šel za svědka na svatbu / v knize pouze zmíněno později.

FILM: Svatba zastavárníka a dívky / v knize pouze zmíněno později.

FILM: Manželé koukají ven z okna / v knize není.

FILM: Dívka skočí z okna a spáchá sebevraždu / v knize pouze na konci.

FILM: 1. Zastavárník upozorňuje na fakt, že je jeho žena mrtvá / v knize stejné, ale funkce je obsažena v první kapitole.

První knižní část / ve filmu rozdělení na části není.

PRVNÍ KNIŽNÍ KAPITOLA / ve filmu stejné

KNIHA: 1. Vypravěč upozorňuje na fakt, že je jeho žena mrtvá / ve filmu stejné, ale obsažené v rámci úvodu filmu, nikoliv první kapitoly.

KNIHA: 2. Seznámení hlavních postav v zastavárně / ve filmu stejné.

KNIHA: Dívka chce zastavit starou zaječí kazajku, zastavárník ji odmítne, dívka se rozzlobí a odchází pryč / ve filmu stejné, ale dívka přináší starý kožich.

KNIHA: Zastavárník si uvědomuje své dojmy z postavy dívky / ve filmu stejné.

KNIHA: Dívka přichází potřetí, zastavárník přiznává, že tohle dělá jen pro ni / ve filmu stejné.

FILM: Vstup vypravěče v přítomnosti / pouze ve filmu.

FILM: Zastavárník se setkává se společníci venku na ulici / pouze ve filmu

FILM: Zastavárník podplácí Lukérii, aby získal informace o dívčině zázemí / v knize stejné, ale později.

FILM: Ukázka informací, které zastavárník o dívce zjistil / v knize stejné, ale obsaženo až ve druhé kapitole.

KNIHA: Dívka přichází počtvrté, zastavárník jí řekne, jak by měl vypadat inzerát / ve filmu stejné.

FILM: Dívka strádá u dvou tet / pouze ve filmu.

KNIHA: Dívka přichází popáté, chce zastavit náboženský obraz. Zastavárník cituje Fausta / ve filmu stejné.

FILM: Vstup vypravěče v přítomnosti / pouze ve filmu.

KNIHA: Zastavárník podplatí Lukérii, aby získal informace o zázemí dívky / ve filmu stejné, ale dříve.

DRUHÁ KNIŽNÍ KAPITOLA / ve filmu stejné.

KNIHA: Vypravěč prezentuje informace, které zjistil o zázemí dívky / ve filmu stejné, ale dříve.

KNIHA: Tety chtějí dívku prodat kupci / ve filmu stejné, ale dříve.

KNIHA: 3. Žádost o ruku / ve filmu stejné.

FILM: Lukéria děkuje zastavárníkovi, že si bere dívku / v knize stejné, ale později.

FILM: Zastavárník odchází pryč / pouze ve filmu.

KNIHA: Dívka si není jistá svojí odpovědí / ve filmu stejné.

KNIHA: Lukéria děkuje zastavárníkovi, že si bere dívku / ve filmu stejné, ale dříve.

KNIHA: Vypravěč připomíná, že dívka leží mrtvá na stole / ve filmu stejné.

TŘETÍ KNIŽNÍ KAPITOLA / události této kapitoly spadají ve filmu pod druhou kapitolu.

FILM: Dívka si zkouší svatební šaty / pouze ve filmu

KNIHA: Zastavárník chce uspořádat svatbu po anglicku, dívka mu to nedovolí / pouze v knize, film vytváří ekvivalent v podobě scén ze svatby.

FILM: Novomanželé vycházejí ven z kostela po svatbě / pouze ve filmu.

FILM: Novomanželé jedou domů kočárem / pouze ve filmu.

FILM: První sexuální styk zastavárníka a dívky / pouze ve filmu.

FILM: Dívka si prohlíží své nahé tělo / pouze ve filmu.

KNIHA: Dívka se snaží chovat mile k zastavárníkovi, ten ji ale odpovídá mlčením / ve filmu stejné

KNIHA: Vypravěč vysvětluje, proč mlčí / pouze v knize

ČTVRTÁ KNIŽNÍ KAPITOLA / události této kapitoly spadají ve filmu pod druhou kapitolu.

KNIHA: Vypravěč popisuje svůj byt / pouze v knize

KNIHA: Novomanželé chodí do divadla / ve filmu pouze zmíněno.

FILM: Zastavárník učí dívku střílet na terč / v knize pouze zmíněno v pozdějších částech.

KNIHA: Dívka se vrhá manželovi kolem krku / ve filmu stejné.

FILM: Dívka se převléká, zastavárník ji při tom pozoruje / pouze ve filmu

FILM: Vstup vypravěče v přítomnosti / v knize stejné, ale není specifikováno, že jde o přítomnost.

KNIHA: Vypravěč obhajuje svoji lakotu a touhu po zabezpečení / ve filmu stejné, ale v rámci přítomného času, vypravěč sedí u své mrtvé ženy.

KNIHA: Vypravěč se táže čtenáře, zda si myslí, že ji nemiloval / ve filmu stejné, ale v rámci přítomného času.

KNIHA: Vypravěč obviňuje dívku, že na vině je ona / ve filmu stejné, ale v rámci přítomného času.

PÁTÁ KNIŽNÍ KAPITOLA / identická jako filmová třetí kapitola

KNIHA: 4. Dívka vzdoruje svému muži při obchodování / ve filmu stejné.

KNIHA: Vypravěč vysvětluje dívce svoje pravidla, ale dívka se mu pouze vysměje a odchází pryč / ve filmu stejné.

FILM: Dívka se vrací na večer domů, převléká se před svým mužem / pouze ve filmu.

KNIHA: Zastavárník podplácí tetu, aby zjistil, kam dívka chodí / ve filmu zastavárník nepodplácí ani jednu z tetiček.

KNIHA: Teta oznamuje, že se dívka stýká s kapitánem Jefimovičem / ve filmu zastavárník vše zjistí na ulici.

KNIHA: Dívka se vyptává svého muže na jeho minulost, vysmívá se mu / ve filmu stejné.

KNIHA: Dívka odchází pryč z bytu a nevrací se / ve filmu jde zastavárník ihned za ní.

KNIHA: Zastavárník pozoruje z druhého pokoje rozhovor svojí ženy a kapitána Jefimoviče / ve filmu stejné.

KNIHA: 5. Schůzka dívka s kapitánem Jefimovičem / ve filmu stejné, ale Jefimovič se snaží získat přízeň dívky i hrubým chováním.

KNIHA: Zastavárník si odvádí ženu domů / ve filmu stejné.

KNIHA: Při návratu domů odkládá svoji zbraň na stůl / ve filmu stejné.

KNIHA: Vypravěč popisuje, že dívku nechal vystřelit na terč / ve filmu ji učí střílet na terč již mnohem dříve.

ŠESTÁ KNIŽNÍ KAPITOLA / události této kapitoly spadají ve filmu pod třetí kapitolu.

KNIHA: 6. Dívčin nevydařený pokus o vraždu manžela / ve filmu stejné, ale děj přímo navazuje na předchozí situaci, v knize jde o ráno druhého dne. Ve filmu je navíc daleko více patrné, že dívka určitě ví, že je její muž vzhůru.

KNIHA: Dívka chystá svému muži čaj ke snídani / pouze v knize.

KNIHA: Zastavárník kupuje pro svoji ženu novou postel / ve filmu stejné.

KNIHA: Dívka onemocní / ve filmu stejné.

Druhá knižní část / ve filmu rozdělení na části není.

SEDMÁ KNIŽNÍ KAPITOLA / události této kapitoly spadají ve filmu pod třetí kapitolu.

KNIHA: Vypravěč poukazuje v přítomném čase, že Lukéria u něj již nezůstane / ve filmu stejné.

KNIHA: Doktor ošetřuje dívku / pouze v knize.

KNIHA: Zastavárník odhaluje svoji minulost vlastními slovy / ve filmu stejné.

KNIHA: Vypravěč popisuje, jak přišel k penězům / ve filmu stejné.

KNIHA: Vypravěč přiznává, že manželství bylo vším, co kdy chtěl / ve filmu stejné.

KNIHA: Manželé chodí na procházky ven / ve filmu stejné.

FILM: Při procházce na pobřeží potkávají společníci a sledují hrající muzikanty / pouze ve filmu.

OSMÁ KNIŽNÍ KAPITOLA / identická jako čtvrtá filmová kapitola

KNIHA: Dívka vykazuje známky onemocnění / pouze v knize.

KNIHA: 7. Dívka zpívá v přítomnosti svého muže / ve filmu stejné.

KNIHA: Zastavárník se rozruší a odchází z bytu pryč, chodí po ulici / ve filmu stejné, ale nasedne do kočáru a jezdí, v knize možnost jízdy odmítne.

KNIHA: Vrací se domů, chce od ženy opětovanou lásku, líbá jí nohy / ve filmu stejné, ale nelíbá jí nohy, nýbrž ruce.

KNIHA: Dívka mu řekne, že doufala, že jí nechá jen tak být / ve filmu stejné, ale spojené s předchozí scénou.

KNIHA: Dívka začne na večer blouznit / pouze v knize.

FILM: Vstup vypravěče v přítomnosti / v knize stejné, ale nejedná se o přítomnost, a spadá pod začátek deváté knižní kapitoly.

DEVÁTÁ KNIŽNÍ KAPITOLA / Identická jako pátá filmová kapitola.

KNIHA: Zastavárník dívce přiznává všechny své lži, včetně toho, jak to skutečně bylo při událostech u pluku / ve filmu stejné.

FILM: Manželé spolu střídají na terč / pouze ve filmu.

FILM: Vstup vypravěče v přítomnosti / pouze ve filmu. Informace sice v knize zmíněné jsou, ale nelze je jistě zařadit do přítomných událostí.

Filmová šestá kapitola / události této kapitoly spadají do knižní deváté kapitoly.

KNIHA: Dívka svému muži slíbí, že mu bude věrnou ženou, zastavárník ji začne znovu líbat nohy / ve filmu stejné, ale situace vede až ke znásilnění dívky.

KNIHA: Zastavárník odchází pryč z domu, aby sehnal pasy pro cestu do zahraničí / ve filmu stejné.

KNIHA: 8. Dívka se modlí před náboženským obrazem a následně vyskočí z okna / ve filmu stejné, ale dívka se nemodlí, na obraz se pouze dívá.

KNIHA: Zastavárník se vrací domů, dívka je již po smrti. Jeden muž mu povídá, že viděl jen málo krve vytéct z jejích úst / ve filmu stejné.

DESÁTÁ KNIŽNÍ KAPITOLA / identická jako filmová sedmá kapitola.

KNIHA: 9. Vypravěč přemítá nad tím, proč se tohle vlastně stalo / ve filmu stejné.

FILM: Vypravěč přemýšlí, zda dívčino znásilnění mohlo mít na jejím rozhodnutí nějaký podíl / pouze ve filmu.

NÁZEV:

Krotká (Stanislav Barabáš, 1967): Komparace filmové adaptace s literární předlohou

AUTOR:

Václav Janda

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Andrej Chovanec

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce je komparativní analýzou televizního filmu *Krotká* (1967) režiséra Stanislava Barabáše se stejnojmennou literární předlohou Fjodora Michajloviče Dostojevského (1876). Cíl této práce byl formulován na základě vyhodnocení dobových i současných článků jako: zaprvé, jakým způsobem Barabášova adaptace dosahuje statusu věrné adaptace, a zadruhé to, jak filmové prostředky stylu ovlivňují interpretaci Dostojevského literární předlohy. Jako metodologické východisko pro nalezení odpovědi jsme zvolili komparativní analýzu Briana McFarlana, kterou představuje v knize *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996). Výsledkem této práce je zjištění, že adaptace dosahuje statusu věrné adaptace tím, že zachovává přenos všech kardinálních funkcí, a jen nepatrně upravuje katalyzátory. Zároveň však vytváří nové možnosti interpretace vytvořením nových katalyzátorů, a specifickou prací s filmovými kódy, které akcentují původní významy předlohy.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Komparace, transfer, vlastní adaptace, narativ, vypovídání

TITLE:

Krotká (Stanislav Barabáš, 1967): Comparison between Film Adaptation and original Novel

AUTHOR:

Václav Janda

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Andrej Chovanec

ABSTRACT:

This bachelor thesis is comparison analysis of TV Movie ‘Krotká’ (1967), directed by Stanislav Barabáš and the original novel ‘A Gentle Creature’ written by Fyodor Mikhailovich Dostoevsky. The goal of this thesis is to conclude, what method Barabas’s adaptation uses to reach the status of faithful adaptation and how directing style affects original novel itself. The comparative analysis from the book ‘*Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*’ by Brian McFarlane was used as a methodological basis for reaching the results. The result of this thesis is that the adaptation keeps all the cardinal functions and only alters the catalysers in a minor way. At same time, it creates new opportunities of interpretation by creating new catalysers in a specific film codes which resonate with the meaning of original novel.

KEYWORDS:

Comparation, transfer, adaptation proper, narrative, enunciation