

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO
V OLOMOUCI
KATEDRA SLAVISTIKY**

DOKTOR ŽIVAGO BORISE PASTERNAKA:

ADAPTACE VERSUS ROMÁN

DOCTOR ZHIVAGO BY BORIS PASTERNAK:

ADAPTATION VERSUS NOVEL

(magisterská diplomová práce v českém jazyce)

VYPRACOVALA: Bc. Eva Michníková

VEDOUCÍ PRÁCE: Mgr. Mikešová Jekatěrina, Ph.D.

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité prameny.

V Olomouci, 15. 4. 2014

podpis

Děkuji Mgr. Jekatěrině Mikešové, Ph.D. za konzultace, rady a připomínky, které mi během psaní diplomové práce poskytla.

Podpis

OBSAH

ÚVOD.....	6
TEORETICKÁ ČÁST.....	9
1 Boris Pasternak	9
2 Román Doktor Živago.....	11
2.1 Postavy a stručný děj.....	13
2.2 Struktura románu.....	15
2.3 Osud románu.....	17
3 Filmová adaptace literárního díla.....	19
3.1 Vztah románu a filmu	19
3.2 Čtenář – divák.....	21
3.3 Modely filmové adaptace	23
3.4 Jazyk filmové adaptace.....	26
3.5 Ekonomické faktory	27
3.6 Televizní seriálová adaptace.....	28
PRAKTICKÁ ČÁST.....	30
4 Adaptace versus román.....	30
4.1 Filmové adaptace románu Doktor Živago	30
4.2 Kritéria hodnocení.....	33
4.3 Doktor Živago 1965	34
4.4 Doktor Živago 2002	42
4.5 Doktor Živago 2005	49
4.6 Shrnutí	59
ZÁVĚR.....	61
PE3IOME.....	63
BIBLIOGRAFIE	73
ANOTACE	78

ÚVOD

Už samotný název této diplomové magisterské práce napovídá, že objektem mého zájmu je román spisovatele Borise Pasternaka – Doktor Živago a také téma filmové adaptace. Téma této diplomové práce mě zaujalo hned z několika důvodů. Jako první mě coby náruživou čtenářku a také divačku zaujal samotný název nabízeného tématu. Dále to byla touha dozvědět se více o teorii filmové adaptace, potažmo o vztahu mezi literaturou a filmem. V neposlední řadě mě ve výběru tohoto románu ovlivnil sám Boris Pasternak, jehož román patří mezi mé oblíbené knihy.

Literatura a film jako dva rozdílné druhy umění k sobě měly blízko už od samotného počátku kinematografie. Romány byly pro film častým zdrojem inspirace a námětů. Na adaptování literárních děl se ale po dlouhou dobu nahlíželo jako na méněcennou disciplínu, která se svými nedokonalými filmovými prostředky snaží zobrazit to, co je v románu vyřčeno slovy. Tomuto přístupu také odpovídal způsob hodnocení. Hlavním kritériem v hodnocení adaptací byla ekvivalence a zachování věrnosti vůči literární předloze. Dnes se od tohoto přístupu ustupuje a na filmové adaptace literárních děl se nahlíží jiným způsobem. Měřítka ekvivalence figuruje v hodnocení filmových adaptací literárních děl i dnes, ale v podstatně menší míře. Důraz se klade na zkoumání vztahů mezi literaturou a filmem, a na prvky, kterými se mohou oba druhy umění navzájem obohacovat. Také se změnil celkový pohled na adaptování literárních děl. Adaptování se dnes považuje dokonce za prospěšné, neboť často zvyšuje zájem diváků o četbu klasické literatury a tak rozšiřuje jejich kulturní obzory.

Román Borise Pasternaka Doktor Živago, patří mezi klasická díla ruské, ale i světové literatury. I díky němu Boris Pasternak v roce 1958 obdržel Nobelovu cenu za literaturu, kterou však pod nátlakem sovětského režimu musel odmítnout. Po svém uveřejnění román vyvolal rozporuplné reakce. Ve své rodné zemi byl Pasternak jako spisovatel zavržen, jeho román byl na více než třicet let zakázán. Na západě byl Doktor Živago vydán už v roce 1957. V Sovětském svazu si na jeho vydání museli čtenáři počkat až do roku 1988. Román je zajímavý nejen příběhem Jurije Živaga, ale i množstvím témat a otázek, které čtenáři předkládá. Proto se bezpochyby jedná o dílo vhodné k filmovému zpracování. Je tedy překvapivé, že navzdory slávě a popularitě románu k tomu došlo pouze čtyřikrát. Nemohu s jistotou říci, proč se toto dílo nezfilmovalo víckrát. Domnívám se ale, že důvodem mohl být složitý a propletený

příběh s velkým množstvím postav, který je navíc prostoupen poezií a filozofickými úvahami. Tato práce se tedy zaměří na to, jakým způsobem si režiséři adaptací románu Doktor Živago poradili s jeho zpracováním.

V rámci této práce se budu zabývat třemi adaptacemi uvedeného románu. Cílem této diplomové práce je zanalyzování všech tří adaptací a jejich následné hodnocení. Analýza bude prováděna prostřednictvím konfrontace adaptací s románem na základě stanovených kritérií. Kritéria jsou stanovena takovým způsobem, aby zajistila účelné probádání jednotlivých adaptací. Jedním z úkolů je nalézt v rámci jednotlivých kritérií specifické rysy adaptací. Dalším úkolem je zjistit, co bylo snahou režisérů a jaký byl jejich záměr. Následujícím úkolem je vyvodit z výsledků jednotlivých analýz, jakým způsobem režiséři téma adaptace aktualizovali nebo jestli se jim podařilo vnést do adaptací ducha doby, ve které byly adaptace natočeny. Posledním úkolem je zařazení jednotlivých adaptací do klasifikace adaptačních modelů, jejichž teorií se zabývám v teoretické části této práce. Hlavním cílem této práce je tedy splnění všech výše uvedených úkolů a na základě výsledků i následné hodnocení adaptací.

Tato diplomová práce je rozčleněna na dvě části. První část je čistě teoretická, druhá praktická. Celkově je práce rozdělena do čtyř na sebe navazujících kapitol. Pro úspěšné splnění všech stanovených úkolů a cílů je nezbytný teoretický základ, který se týká jak románu, tak teorie filmové adaptace.

První kapitola této práce se zabývá osobou Borise Pasternaka. Tento spisovatel měl velice zajímavou životní cestu, která se promítla i do románu Doktor Živago. Proto jsem považovala za důležité alespoň stručně popsat jeho život, záliby, vztahy a v neposlední řadě také jeho tvorbu.

V druhé kapitole se věnuji už samotnému románu. Po krátkém představení tohoto díla následuje jeho stručný děj a postavy, které se v románu objevují. V podkapitole 2.2 se věnuji struktuře románu, na kterou navazuje podkapitola o dosti složité cestě rukopisu románu k jeho vydání a také informace o tom, s čím se musel Boris Pasternak v této době potýkat.

Třetí kapitola se zabývá teorií filmové adaptace literárního díla. Tato problematika je velmi obsažná a obsahuje mnoho aspektů, které lze v rámci tohoto tématu zkoumat. Protože se tato problematika objevila v již mnoha jiných bakalářských a magisterských diplomových pracích, rozhodla jsem se zabývat takovými aspekty teorie filmové adaptace, které v ostatních pracích nejsou moc rozvedeny, a které mohou být přínosné pro tuto diplomovou práci. V Jednotlivých podkapitolách se věnuji

například vztahu mezi románem a filmem, problematice diváka a čtenáře v jedné osobě a jeho nahlížení na adaptaci. Dále jsem se pokusila uvést alespoň některé badatele, kteří se zabývají danou problematikou a různými adaptačními modely. Krátkou podkapitolu jsem věnovala tématu jazyku filmové adaptace a také ekonomickým faktorům, které velmi často ovlivňují vznik filmové adaptace literárního díla. Protože je jednou ze zkoumaných adaptací i televizní seriálová adaptace, začlenila jsem do této práce i toto téma.

Poslední, čtvrtá kapitola tvoří praktickou část této diplomové práce. V první podkapitole jsou všechny filmové adaptace tohoto románu krátce představeny a po nich následuje představení kritérií, podle kterých jsem tyto adaptace analyzovala. Poté již následují samotné analýzy všech tří adaptací. Analýza filmových adaptací obecně je velmi subjektivní záležitost. Každý divák a kritik má na film jiné nároky a jiná očekávání. Abych se vyhnula přílišné subjektivitě, opírala jsem se o četné kritiky a recenze analyzovaných filmů. Čtvrtou kapitolu uzavírá shrnutí, jehož obsahem je jak zařazení adaptací do adaptačních modelů, tak konečné hodnocení všech tří adaptací.

V závěru této práce hodnotím, do jaké míry se mi podařilo splnit dílčí úkoly a cíle a poté následuje resume v ruském jazyce.

TEORETICKÁ ČÁST

1 BORIS PASTERNAK

Jeden z nejvýznamnějších ruských prozaiků a básníků 20. století Boris Leonidovič Pasternak se narodil 10. února 1890 v Moskvě. Pocházel z židovské umělecké rodiny. Jeho otec, Leonid Osipovič Pasternak, byl akademický malíř a přítel Lva Nikolajeviče Tolstého.¹ Pasternakova matka, Rozálie Isidorovna Pasternaková, rozená Kaufmann, byla známou pianistkou. Boris Pasternak měl dvě sestry a bratra. Rodina se přátelila s mnohými umělci té doby. Kromě spisovatele Lva Tolstého rodinu často navštěvoval také malíř Michail Vasilijevič Nestěrov, skladatelé Alexandr Nikolajevič Skrjabin a Sergej Vasilijevič Rachmaninov nebo spisovatel Rainer Maria Rilke. Umění Borise Pasternaka tedy obklopovalo celé jeho dětství. Sám Boris Pasternak miloval hudbu a pod vedením Alexandra Skrjabina se mnoho let věnoval hudbě a komponování. Nebyť nedokonalého hudebního sluchu, možná by se jeho životní kroky odvíjely zcela jiným směrem.² O ukončení svých hudebních ambicí napsal: „Музыку, любимый мир шестилетних трудов, надежд и тревог, я вырвал вон из себя, как расстаются с самым драгоценным.“³

Po úspěšném zakončení studia na moskevském gymnáziu v roce 1908 začal Pasternak na Moskevské univerzitě studovat filozofii. V roce 1912 odjel na studijní stáž do německého Marburgu, kde měl možnost setkat se a studovat u Hermanna Cohena či Paula Natorpa.⁴ V této době také cestoval po Itálii a dalších evropských zemích. I když měl Pasternak možnost započít v Marburgu svou profesní kariéru, rozhodl se ukončit studium a vrátit se do Ruska. Ve své autobiografické próze *Glejt* z roku 1931 píše: „Прощай, философия, прощай, молодость, прощай, Германия!“⁵ Tato slova jsou napsána na pamětní desce domu, ve kterém Pasternak žil v době svého studia v Marburgu.

Svou spisovatelskou dráhu odstartoval v roce 1913, kdy v almanachu *Lyrika* vyšly jeho první básně. Na přelomu let 1913–1914 vydal sbírku básní *Bliženec v oblacích*. V té době se také přidružil k futuristické odnoži *Centrifuga* a spřátelil se

¹ Leonid Pasternak vytvořil ilustrace ke knihám Lva Nikolajeviče Tolstého (Vzkříšení, Vojna a mír)

² Šest let se aktivně věnoval hudbě, komponoval. Dochovala se preludia a sonáta pro klavír.

³ Борис Пастернак, Люди и положения (internetová verze knihy)

⁴ Hermann Cohen je považován za zakladatele marburské novokantovské školy. Paul Natorp na této škole také působil.

⁵ Борис Пастернак, Охранная грамота (internetová verze knihy)

s Vladimírem Majakovským. V roce 1917 napsal Pasternak úspěšnou sbírku *Sestra má – život*, která vyšla v roce 1922. V roce 1923 pak vyšla sbírka *Témata a variace*. Po revoluci v roce 1917 již nepatřil do žádného literárního spolku a jeho tvorba byla nezávislá.

V roce 1921 jeho rodina odjela do Evropy. V této době Pasternak aktivně korespondoval nejen se svou rodinou, ale také se spisovateli, kteří z Ruska emigrovali. V roce 1922 se Pasternak poprvé oženil. Jeho ženou a matkou jeho prvního syna Jevgenije Pasternaka se stala umělkyně Jevgenija Lure. V tomto období se seznámil s Annou Achmatovovou a Osipem Mandelštamem a také započal intenzivní korespondenci s Marinou Cvětajevovou. Ta trvala celých dvanáct let a byla jednou z příčin krachu manželství Borise a Jevgeniji. V polovině dvacátých let Pasternak napsal několik poem. Jedná se především o poemy *Vznešená nemoc*, *Spektorskij*, *Poručík Schmidt* či *Rok 1905*. Na začátku 30. let se angažuje ve Svazu spisovatelů a na krátkou dobu je jeho tvorba považována za oficiální sovětskou. Po rozvodu v roce 1931 se v roce 1932 znovu oženil, a to se Zinaidou Nejgauz. Sbírka *Druhé zrození* vydaná v roce 1932 se považuje za důležitý milník v jeho básnické tvorbě.

Na prvním sjezdu Svazu sovětských spisovatelů v roce 1934 byl Pasternak prohlášen za „básníka velkého formátu.“ Nadšení z uznání jeho básnických kvalit ale vystřídal smutek a rozčarování, když se jako jediný oficiální a přijatelný směr určil socialistický realismus. V období nejsilnějších stalinských represí byl Pasternak vyzván, aby podepsal prohlášení o souhlasu s rozsudkem smrti pro maršála Tuchačevského a další osoby z řad Rudé armády, které byly prohlášeny za špiony a zrádce. Pasternak tak neučinil, ale jeho podpis byl bez jeho vědomí k prohlášení připojen. V této napjaté době, na samém počátku roku 1938, se narodil Pasternakův druhý syn Leonid.

V období druhé světové války vytvořil Boris Pasternak cyklus *Básně o vojně*. V roce 1946 začal psát román *Doktor Živago*. V této době také aktivně překládal, a to především z existenčních důvodů. Přeložil například Shakespearovy tragédie (*Romeo a Julie*, *Hamlet*, *Král Lear* a další), *Fausta* od Johanna Wolfganga von Goethe nebo díla gruzínských autorů. Jeho překlady se dodnes považují za velmi kvalitní. Co se týká jeho prozaické tvorby, kromě již zmiňovaného románu *Doktor Živago* a autobiografické prózy *Glejt*, ve které vzpomíná na mládí a studium v Marburgu, napsal také soubor povídek *Vzdušné tratě* nebo čtenáři velice oblíbenou povídku *Malá Luversová*.

V poválečném období se seznámil s Olgou Ivinskou⁶, která se stala jeho múzou. Mnozí odborníci se domnívají, že právě tato žena se stala předobrazem Lary v románu Doktor Živago. Koncem čtyřicátých let narůstala kritika vůči osobě Borise Pasternaka. Byla mu vytýkána především jeho individualistická tvorba, religiózní prvky v jeho básních a také jeho ideová nevyhraněnost. V roce 1949 byla Olga Ivinská zatčena a za spolupráci s anglickým špiónem Pasternakem byla odsouzena ke čtyřem rokům v gulagu. Po Pasternakově smrti byla do gulagu poslána znovu. Olga Ivinská zemřela v roce 1995.

Ještě před završením práce nad románem Doktor Živago, bylo v roce 1954 v časopise *Znamja* zveřejněno deset básní z tohoto románu. Rok 1955 byl pro Borise Pasternaka významným mezníkem v jeho životě. Po deseti letech ukončil svou práci na románu Doktor Živago. Marně usiloval o vydání knihy v SSSR. Poprvé kniha vyšla v roce 1957 v Itálii. V roce 1958 byla Pasternakovi udělena Nobelova cena, jejíž převzetí musel odmítnout a hned na to byl vyloučen ze Svazu spisovatelů. Boris Pasternak, světově uznávaný prozaik a básník, zemřel na rakovinu plic 30. května 1960 v Peredělkinu, kde strávil podstatnou část svého života.

2 ROMÁN DOKTOR ŽIVAGO

Román Doktor Živago je považován za vrcholné dílo Borise Pasternaka. Sám Pasternak své dílo chápal jako svobodné vyjádření svých skutečných myšlenek. Na začátku své práce na románu o svém záměru řekl: „Začal jsem velký román v próze.“ Dále se k románu vyjádřil takto: „V této práci chci podat historický obraz Ruska za posledních čtyřicet let. Současně bude ta věc vyjadřovat všemi stránkami syžetu, tíživého, smutného a podrobně propracovaného, jako – v ideální podobě – u Dickense a Dostojevského, mé názory na umění, Evangelium, na život člověka v dějinách a na mnoho jiného.“⁷ Kniha může být považována za psychologický román, který se odehrává na pozadí historických událostí, ale je potřeba zmínit, že je to dílo s četnými lyrickými prvky, které můžeme chápat jako příběh životní pouti hlavního hrdiny, který sleduje místy vyhrocené a tragické dění okolního světa a snaží se mu, někdy

⁶ Olga Ivinská (1912–1995) byla redaktorkou literárního časopisu *Novyj mir*. Obdivovala Borise Pasternaka a časem mezi nimi vzniklo silné milostné pouto. V roce 1949 byla zatčena a odsouzena za spolupráci s anglickým špiónem – Borisem Pasternakem. V době výsledků potratila a poté strávila tři a půl roku v gulagu. Po návratu byla až do spisovatelovy smrti jeho velkou oporou v době, kdy probíhala štvavá kampaň proti Pasternakovi spojená s obdržením Nobelovy ceny.

⁷ PASTERNAK, Boris. *Doktor Živago*. Lidové nakladatelství, 1990. ISBN 80-7022-074-0.

nedobrovolně, přizpůsobit. Definitivnímu názvu románu předcházely četné varianty. Jednou z nich byl například zamýšlený název *Мальчики и девочки* nebo *Свеча горела*.⁸

Román zachycuje klíčové okamžiky ruské historie první poloviny dvacátého století, od revoluce v roce 1905 až po druhou světovou válku. Je to vyprávění o osudech, láskách a neštěstí obyčejných lidí. V knize se promítá vznik, průběh a dopad významných historických událostí⁹ na život lidí, kteří se musí s těmito událostmi a jejich následky vypořádat. Tato kniha je protkána filozofickými úvahami o smyslu života, o vztahu k víře, umění a náboženství. Velkou roli v tomto románu hraje osudovost, která vstupuje do života hlavních postav a bez jakéhokoli upozornění mění jejich záměry, touhy a životní cesty. V románu je velké množství symbolů a metafor. Boris Pasternak se částečně ztotožňuje s hlavní postavou – Jurijem Živagem. Román může čtenář chápat jako druh autobiografie, ve které však autor nepopisuje svůj život a reálný příběh, ale kde primárně prostřednictvím hlavní postavy vyjadřuje své morální hodnoty, pohled na revoluce, války, násilí a utrpení. Je pravděpodobné, že v tomto románu měl být popsán životní příběh a samotná osoba Pasternaka tak, jak by autor chtěl, aby ho společnost viděla. Významný ruský filolog a autor mnoha odborných a pro literaturu významných prací Dmitrij Sergejevič Lichačov ve své stati nazvané *Zamyšlení nad románem B. L. Pasternaka Doktor Živago* napsal: „Živago je mluvčím nejhlubšího Pasternakova nitra.“¹⁰ Dalším znakem jisté autobiografičnosti jsou básně Jurije Živaga připojené k románu v samotném konci knihy. Tyto básně nenapsal nikdo jiný než Boris Pasternak.

Nutno podotknout, že kromě pozitivních ohlasů, které byly především ze západu, měl román také své odpůrce. Například spisovatel Varlam Šalamov považoval román *Doktor Živago* za dílo neúspěšné, které přispívá ke krachu klasického ruského románu.¹¹ Negativně se o této knize vyjadřoval také Pasternakův celoživotní kritik Vladimir Nabokov. Kvůli rozdílným názorům a negativnímu přijetí románu Boris Pasternak přerušil kontakty s Annou Achmatovou.

⁸ Obraz hořící svíce se v románu nachází hned několikrát. Svíce má symbolický charakter, je jakýmsi pojítkem mezi Larou a Jurijem.

⁹ (rok 1905 – ruská revoluce a stávkový dělnický boj, první světová válka, revoluce 1917 – Velká říjnová revoluce, občanská válka, porevoluční vývoj)

¹⁰ PASTERNAK, Boris. *Doktor Živago*. Lidové nakladatelství, 1990. ISBN 80-7022-074-0.

¹¹ PECHAL, Zdeněk. *Fenomén živilu v ruské literatuře*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011, s. 216. Monografie (Univerzita Palackého). ISBN 978-802-4427-119.

2.1 POSTAVY A STRUČNÝ DĚJ

ÚSTŘEDNÍ POSTAVY

- Jurij Andrejevič Živago
- Antonina Alexandrovna Gromeková (Toňa – manželka Jurije Živaga)
- Larisa Fjodorovna Guichardová (Lara – manželka Pavla Antipova)
- Pavel Pavlovič Antipov (Paša, Strelnikov)
- Viktor Ippolitovič Komarovskij (právník Jurijova otce, bývalý milenec Lary)

Kromě těchto hlavních postav v románu vystupuje velké množství postav dalších, jejichž osudy se proplétají a jsou navzájem propojeny. Pro čtenáře tohoto románu může být ze začátku problematické orientovat se v množství postav a také v jejich jménech, která podle ruské tradice tvoří také jméno po otci, tzv. отчество. Kromě postav hlavních, které jsem již zmínila, by se jistě měli zmínit další postavy, například Míša Gordon a Dudorov, Jurijovi přátelé, dále pak manželé Gromekovi, strýc Jurije Nikolaj Nikolajevič nebo matka Lary Amálie Karlovna. Tímto výčtem jsem však ani zdaleka nevyčerpala dlouhý seznam postav, které v románu vystupují a hrají v něm někdy důležitou, někdy méně důležitou roli.

STRUČNÝ DĚJ

Hlavní postavou románu je Jurij Živago, jehož životní osudy román mapuje od útlého dětství až do okamžiku jeho smrti. Román začíná v den pohřbu Jurijovy matky, Marji Nikolajevny, kterého se desetiletý Jurij účastní spolu se svým strýcem Nikolajem Nikolajevičem a početným zástupem truchlících. Jurijův otec rodinu opustil, prohýřil bohaté rodinné jmění a svůj život ukončil skokem z vlaku. V jeho osudu měl prsty jeho právník, majetný Viktor Ippolitovič Komarovskij. Jurij vyrůstá v Moskvě v milující rodině Gromekových spolu s Toňou, která se později stane jeho ženou. I když Jurije velmi baví psaní básní, nakonec se rozhodne pro studium medicíny a brzy se ukáže, že je v této oblasti velmi nadaný. Svá studentská léta prožívá společně s Toňou a Míšou Gordonem.

Paralelně se odvíjí příběh Lary. Šestnáctiletá Lara se svou matkou Amálií Karlovnou Guichardovou a bratrem Rodionem přijíždí z Uralu do Moskvy. Matka koupí malé krejčovství, kde se spolu s dětmi nastěhuje. Finančně je však závislá na bohatém právníkovi a rodinném příteli Viktoru Komarovském. Lařina matka má s Komarovským poměr, jemu se ale více líbí mladá a krásná Lara. Laře zájem staršího a bohatého

Viktora zprvu imponuje. Lara Komarovskému podlehne a stanou se z nich milenci. Poprvé se Lara a Jurij setkají při záchraně Lařiny matky, která se ze žárlivosti pokusila o sebevraždu.

Pod tíhou narůstající nenávisti ke Komarovskému se mu Lara pokusí ublížit a na vánočním večírku, kterého se účastní také Jurij a Toňa, se ho Lara pokusí zastřelit. To se jí však nepodaří. Po této aféře se Lara rozhodne provdat za Pašu Antipova, mladíka, který ji již dlouho miluje, a tak se snaží navždy zbavit všudypřítomného Viktora Ippolitoviče. O svatební noci se Lara svému Pašovi svěří a vypráví mu o všem, co se jí přihodilo s Komarovským. Paša trpělivě naslouchá, avšak tato zpověď navždy změní jeho život.

Po svatbě mladí manželé odjíždějí na Ural do městečka Jurjatin, kde působí jako učitelé ve venkovské škole. Záhy se jim narodí dcera Kátěnka. Když se Paša dobrovolně přihlásí k odjezdu na frontu, je to pro Laru největší porážka jejího dosavadního života. S Pašou si často dopisuje, jednoho dne však dopisy přestanou chodit a Lara neví, co se Pašovi stalo. I když se šíří zvěst, že Paša na frontě zahynul, Lara tomu nevěří a vydává se ho hledat. Přihlásí se jako sestra do sanitního vlaku a odjíždí na místo, odkud jí přišel poslední Pašův dopis.

Na frontě se znovu setkává s Jurijem, který byl do války povolán jako vojenský lékař. Při společné práci se sblíží a časem jejich náklonnost přeroste v hluboký a city naplněný vztah. Jejich cesty se ale znovu rozejdou a Jurij se vrací zpět do Moskvy za svou rodinou. V Moskvě však panují velké nepokoje, boje a chaos. Jurij zjistí, že Toňa žije s jejich malým synem Sašou a Toniným otcem Alexandrem Alexandrovičem v chudobě a že z existenčních důvodů byli nuceni pronajmout pokoje jejich velkého domu, aby měli z čeho žít. Po dlouhém živoření a vypuknutí občanské války se Živagovi spolu s Toniným otcem rozhodnout odjet na Ural do Varykina, kde rodina Gromekových kdysi vlastnila okázalé panství. Odjíždějí vlakem, v podmínkách, na které nebyl nikdo zvyklý. Po cestě se však vlak zastaví a Jurij se setká s obávaným Strelnikovem, vůdcem rudých v občanské válce. Je to manžel Lary, Paša. Jurije Strelnikov po výslechu propustí, ale varuje ho. Rodina se nakonec do Varykina dostane a ubytuje se v zahradním domku vedle velkolepého domu, který rodina kdysi vlastnila. Jurij jezdí často do blízkého Jurjatina a jednou v knihovně potká Laru.

Potřetí se setkává se svou osudovou ženou a již se nedokáže ovládnout. Stanou se z nich milenci. Jurij svůj vztah s Larou tají. Mezitím Toňa podruhé otěhotní. Jurij se po dlouhém zamlčování své nevěry rozhodne, že svůj vztah s Larou ukončí a přizná se

Toni. Rozejde se s Larou a na zpáteční cestě do Varykina se rozhodne, že s přiznáním počká ještě jeden den. Otočí se a chce jet zpět do Jurjatina, ale je obklíčen a zajat partyzány, kteří nutně potřebují doktora. Dva dlouhé roky putuje s partyzány, je nucen bojovat a vidí věci a situace, které v jeho paměti zůstanou navždy. Když se po dlouhém putování dostane zpět do Jurjatina, zjistí, že jeho žena porodila dceru a spolu s malým Sašou a svým otcem odjela zpět do Moskvy a po následném vypovězení z Ruska do Francie. Živago se tedy vrátí k Laře. Odstěhují se do Varykina a spolu prožívají ty nejhezčí chvíle v životě.

Toto štěstí však netrvá dlouho, navštíví je Komarovskij, který jim nabídne odjezd na dálný východ. Řekne jim, že Laře hrozí kvůli Pašovi nebezpečí a bude lepší, když odjede pryč. Jurij Laru přesvědčí, aby s Komarovským odjela. Ten den se vidí naposledy. Těhotná Lara i s Kátěnkou odjíždí. Jurij zůstane ve Varykinu a jednoho dne se tam objeví Strelnikov, kterého všichni považovali za mrtvého. S Jurijem vedou dlouhý rozhovor o životě, Laře, odevzdanosti revoluci a následnému prozření a jiných závažných tématech. Strelnikov spáchá sebevraždu. Jurij se rozhodne vrátit do Moskvy. V Moskvě zanechá lékařské praxe, přestává o sebe dbát a píše básně. Znovu se ožení, vezme si dceru Markela, bývalého správce domu Gromekových, a má s ní dvě dcery. Později se setká se svým nevlastním bratrem Jevgrafem, který mu zařídí místo v nemocnici, avšak při první cestě do práce dostane Jurij srdeční záchvat a umírá.

Na Jurijův pohřeb přijde náhodou i Lara a setká se s Jevgrafem, který jí požádá o pomoc při roztřídění Jurijových spisů a básní. Lara se dozví o Pašově sebevraždě a požádá Jevgrafa o pomoc při hledání dcery, kterou měla s Jurijem. Jednoho dne Lara zmizí, patrně byla zatčena a zbytek života prožila v jednom z gulagů. V epilogu knihy je prostřednictvím Gordona a Dudorova objasněn příběh Táni, dcery Jurije a Lary.

2.2 STRUKTURA ROMÁNU

Knihy je rozčleněna do dvou knih a sedmnácti kapitol, z nichž patnáct tvoří samotný příběh románu. Šestnáctou kapitolou je epilog, sedmnáctou kapitolou tvoří básně Jurije Živaga. Kapitoly jsou dále rozčleněny do podkapitol, ty jsou často velmi krátké a jejich počet v každé kapitole se různí. První kniha (kapitola 1–7) pojednává o osudech postav od jejich mládí až do osudného setkání Jurije Živaga se Strelnikovem na cestě do Varykina. Kniha druhá pak vypráví o novém začátku, na vesnici ve Varykinu, o stupňující se lásce Jurije a Lary a o konci života hlavního hrdiny.

Hlavní linii románu tvoří příběh životní cesty Jurije, jeho rodiny a také setkávání s jeho osudovou ženou Larisou. Vedlejších linií je hned několik. Jednou z nich může být například příběh Lary nebo příběh Pamfila – jednoho z partyzánů.

Co se týká narace, hlavním vypravěčem je autorský vypravěč a vyprávění je v Er-formě. V druhé části románu¹² se však na krátkou dobu stává vypravěčem sám Jurij Živago, a to prostřednictvím svých zápisků a básní. Celý román je nasycen četnými monology a úvahami. Vyprávění je chronologické. Jazyk románu by se dal při častém vykreslování nálad, myšlenek, atmosféry a pocitů označit až za poetický.

Jak jsem již uvedla, román je prostoupen symboly a metaforami. Podle Dmitrije Bykova,¹³ který napsal Pasternakovu biografii a románem se zabývá, je jedním ze symbolů postava Lary. Larisa symbolizuje Rusko. Zemi, kterou jak Pasternak, tak Živago milují a nedokážou si představit, že by ji měli opustit. Ve své stati s názvem *Básník ohlušujícího mlčení* Jaroslav Žák píše: „To jméno působí jako zrcadlení, vzdálený ozvuk názvu vlasti, jak ho vyslovují v novém domově Živagovy rodiny: la Russie.“¹⁴ Dalším symbolem ukrytým v jedné z postav je Jurij Živago jako ztělesnění víry a ruského křesťanství. Také jméno hlavního hrdiny je samo o sobě zajímavé. Живаго – Živago je starobylý tvar genitivu a akuzativu adjektiva живой – živý a proto také vyvolává asociace spojené se jménem Krista.¹⁵ Symbolem, který představuje jakési pojítko mezi Larou a Jurijem, je obraz hořící svíce, který se v románu několikrát objevuje.

Zajímavou postavou je také postava Viktora Ippolitoviče Komarovského, který představuje moc a bohatství. Tuto postavu lze přirovnat k chameleonovi, který díky své kůži dokáže zapadnout v každém prostředí. Stejně tak se Viktor Komarovskij umí pružně přizpůsobit každé politické situaci a elegantním a zároveň podlým způsobem „převléká kabáty“, aby si udržel svou životní úroveň.

Z knihy je také cítit silná imprese, a to především v pasážích, které popisují přírodu a okolní krajinu. „*Slunce pražilo do nedožitých pruhů obilí, připomínajících napůl vyholené zátylky trestanců. Nad poli kroužili ptáci. Pšenice se skloněnými klasy stála v naprostém bezvětrí ve vyrovnaných řadách, jako v pozoru, nebo strměla*

¹² kapitola 14/3

¹³ БУКОВ, Дмитрий. *Boris Pasternak*. Izd. 9e. Moskva: Molodaia gvardiia, 2008. ISBN 978-523-5031-135.

¹⁴ ЖÁК, J. *Básník ohlušujícího mlčení*. In: PASTERNAK, B. *Doktor Živago*. Praha: Lidové nakladatelství 1990, s. 589 – 598.

¹⁵ Христос – сын Бога живаго.

v křížových mandelech daleko od cesty a tam, zahleděl-li se na ni člověk déle, vypadala jako pohybující se postavy, jako by po kraji obzoru chodili geometři a něco zapisovali.¹⁶ Živý popis okolní krajiny, větru, vůní a jiných vjemů, které jsou knihou prostoupeny, to je také znak imprese a úspěšný pokus o zachycení jedinečnosti okamžiku.

2.3 OSUD ROMÁNU

V roce 1955 Boris Pasternak dokončil práci na románu a chtěl jej vydat. Ukázalo se však, že to nebude jednoduchá záležitost. Na jaře 1956 Pasternak poslal rukopis románu do dvou hlavních literárních časopisů – *Novyj Mir* a *Znamja*. V září stejného roku obdržel odmítavou odpověď od časopisu *Novyj Mir*: „...Как люди, стоящие на позиции, прямо противоположной Вашей, мы, естественно, считаем, что о публикации Вашего романа на страницах журнала «Новый мир» не может быть и речи... Возвращаем Вам рукопись романа «Доктор Живаго».¹⁷ Pasternakovi se však podařilo dostat rukopis románu do Itálie, kde byl v roce 1957 vydán. Poté vyšel i v dalších kapitalistických zemích.

V roce 1958 byla Pasternakovi udělena Nobelova cena. Jelikož si Boris Pasternak neuměl představit život v jiné zemi než v Rusku (Sovětském svazu), a v případě přijetí ceny by mu hrozilo vyhoštění ze země, musel převzetí ceny odmítnout. V této době probíhala štvavá kampaň proti osobě Borise Pasternaka a proti jeho románu, který byl označen za antisovětský. Ve všech novinách, rádiích i v televizi se Pasternak označoval za zrádce, někteří dokonce požadovali, aby byl vyhoštěn a zbaven občanství.

Na podzim roku 1958 byl Pasternak vyloučen ze Svazu spisovatelů. O šikaně, která Pasternaka v jeho rodné zemi pronásledovala, se dokonce psalo v zahraničním tisku.¹⁸ 30. května 1960 Pasternak zemřel. O jeho smrti média neinformovala, termín jeho pohřbu měl být utajen. To se ale vedení nepodařilo, a tak se pohřbu zúčastnilo okolo dvou tisíc truchlících.

Až v době perestrojky, v roce 1987 bylo zrušeno Pasternakovo vyloučení ze Svazu spisovatelů. O rok později se román konečně dočkal svého vydání v Sovětském

¹⁶ PASTERNAK, Boris Leonidovič. *Doktor Živago*. 1. vyd. Překlad Jan Zábřana. Praha: Lidové nakladatelství, 1990, s. 28, 597 s. Proudy, sv. 61. ISBN 80-702-2074-0.

¹⁷ Письмо членов редколлегии журнала «Новый мир» Б. Пастернаку // *Литературная газета*. — 25 октября 1958. — № 128 (3939).

¹⁸ V roce 1959 vyšel v britských novinách *Daily mail* článek o ostrakismu, kterému musel Pasternak v Sovětském svazu čelit.

svazu, v časopise *Novyj Mir*. V roce 1989 ve Stockholmu byla Jevgeniji Pasternakovi, synovi Borise Pasternaka, předána Nobelova cena.

Podrobné okolnosti vydání knihy a osud Pasternakova rukopisu popisuje ve své knize *Отмытый роман Пастернака: Доктор Живаго между КГБ и ЦРУ* ruský literární historik Ivan Nikitič Tolstoj.

Pro mě osobně je tento román příběhem o celoživotním putování. Putování člověka, který se snaží nalézt své štěstí a místo v životě v nesnadné době, která nutí člověka přiklonit se na jednu ze dvou stran. Tento román shledávám zajímavým hned z několika důvodů. Nejenže mi přibližuje dějinné etapy Ruska, ale také obsahuje řadu témat, která, ač byla napsána před téměř šedesáti lety, jsou stále aktuální a zajímavá. Snad nejvíce mě kromě mezilidských vztahů upoutalo poukázání na absurditu války a boje. Ta je výstižně zobrazena ve scéně, kdy Jurij coby lékař najde u dvou mladých vojáků, jež bojují každý na druhé straně fronty, amulet se stejným úryvkem z bible, který je má ochránit před smrtí a nebezpečím. V románu mě také velmi zaujala symbolika vlaku a kolejí, které jsou svým způsobem s Jurijem spojeny a symbolizují osudem jasně stanovenou cestu, které se nelze vyhnout. Motiv vlaku a kolejí se v románu objevuje velmi často. Skokem z vlaku ukončí svůj život Jurijův otec, vlakem se Jurij vrací z války. V nákladním vagónu vlaku jede Jurij se svou rodinou do Varykina, ve vlaku se setkává s obávaným Strelnikovem, podél železniční trati se Jurij vrací ze zajetí partyzánů a konečně, svou smrt Jurij nalézá na tramvajových kolejích. Podle mého názoru je tento román vhodným materiálem k filmovému zpracování. A to především množstvím nabízených témat, která jsou pro dnešního diváka stále aktuální. Vzhledem k délce románu si však myslím, že adaptovat toto dílo není lehký úkol. Problém vidím nejen v obsažnosti románu, která je obtížně přenositelná například do celovečerního filmu, ale hlavně v přenosu abstraktních prvků, tedy četných monologů, poezie, představ a myšlenek, malířsky vyličené přírody a okolního prostředí.

3 FILMOVÁ ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA

Na začátku této kapitoly bych nejprve chtěla vymezit, co vlastně termín adaptace znamená. Samotné slovo adaptace vychází z latinského slova adaptatio – přizpůsobení. Adaptaci tedy můžeme chápat jako postup, při kterém se „původní dílo přizpůsobuje jinému sdělovacímu prostředku, než je kniha, tj. divadlu, filmu, rozhlasu nebo televizi.“¹⁹ V této práci se budu primárně věnovat adaptaci filmové. Filmovou adaptaci je tedy možno definovat jako audiovizuální zpracování literární předlohy. Pojem adaptace tedy může být chápán buď jako činnost, při které je nějaké dílo upraveno či zcela předěláno za účelem vytvoření jiného uměleckého ztvárnění, nebo jako hotové dílo, které je výsledkem této činnosti.

Teorie adaptace se vyznačuje svou mnohoplánovostí a mnohými aspekty, které lze sledovat a zkoumat. Ve své práci se budu zabývat několika aspekty teorie adaptace, které pokládám za zajímavé a užitečné ve spojitosti s tématem této diplomové práce a zvláště pak s její praktickou částí. Jedním z témat je například problematika zabývající se vztahem mezi románem a filmem. Následovat bude dle mého názoru velmi zajímavý pohled na čtenáře a diváka v jedné osobě. Poté se budu věnovat různým modelům filmové adaptace a jejich klasifikaci, jazyku filmové adaptace, ekonomické stránce filmových adaptací a nakonec se pokusím objasnit a přiblížit specifika televizní seriálové adaptace.

3.1 VZTAH ROMÁNU A FILMU

„Filmové adaptace literárních děl tvoří neodmyslitelnou, byť někdy rozporuplnou součást dějin kinematografie.“²⁰ Rozporuplnou z toho důvodu, že byly po dlouhou dobu považovány za kopie váženějších a důležitějších literárních děl. Na filmové adaptace bylo dlouho nahlíženo negativně také z toho důvodu, že sledování filmů bylo považováno za masovou záležitost určenou k relaxaci a zábavě, zatímco četba knih byla záležitostí intelektuálního charakteru.

Nejčastějším zdrojem námětů pro tvorbu filmových adaptací se stala právě literatura. James Monaco ve své knize *Jak číst film* uvádí: „Narativní potenciál filmu je tak značný, že své nejsilnější pouto vytvořil nikoli s malířstvím, dokonce ani

¹⁹ KUDĚLKA, Viktor. *Malý labyrint literatury*. Praha: Albatros, 1983, s. 14.

²⁰ Filmová adaptace. *Illuminace*. 2010, roč. 22, č. 1., s. 5.

s dramatem, ale s románem.²¹ Témata, postavy či náměty čerpali režiséři z literatury už od samého počátku filmu. Společným znakem narativní literatury a filmu je tedy akt vyprávění – přítomnost příběhu, který je ztvárněn slovy či audiovizuálními prostředky.²² Romány prostřednictvím vypravěče vypravují dlouhé příběhy o osudech lidí, o jejich životech, charakterech, zápletkách a dramatických událostech. Tyto příběhy se odehrávají jak v současnosti, tak v historii, v prostředí fantastickém nebo reálném. Spojujícím znakem literatury a filmu je tedy schopnost velmi jednoduše měnit místo děje a také čas. Dalším důkazem o blízkosti filmu a románu mohou být *literární elementy*, které jsou ve filmu obsaženy spolu s elementy dalších umění – divadla, hudby či malířství. Literární elementy uvádí Marie Mravcová ve své publikaci *Literatura ve filmu*. Jedná se o 1) *fabulační osnovy* (události v čase), formy vyprávění (vedení paralelních linií, retrospektivy, chronologie a její porušování, zavedení subjektivního hlediska aj.) 2) *reálné slovní soustavy* (dialog, monolog, komentář), 3) *metaforická a symbolická uspořádání*.²³ Přestože je film schopen sdělit slovy nebo prostřednictvím obrazů téměř všechno, co je v románu vyjádřeno slovně, existují mezi románem a filmem také velké rozdíly.

Základní stavební jednotkou literatury je jazyk. Film spolu s jazykem využívá také obraz či hudbu. Základním rozdílem je tedy rozdíl mezi vizuální – obrazovou a lingvistickou narací. V románu je narativ vyprávěn prostřednictvím vypravěče. Ve filmu je pozice vypravěče značně oslabena. Při čtení musí čtenář zapojit svou fantazii a mnoho věcí si musí představit. Film to naopak udělá za diváka. Divák při sledování filmu vidí, slyší a vnímá vždy více vjemů než čtenář. Je to dané faktem, že filmaři se nějakým způsobem musí vypořádat s tím, jak bude vypadat například prostředí, ve kterém se film odehrává, i když se o něm autor třeba nezmiňuje. Film musí divákovi předat komplexní obraz, který se navíc neustále mění, podle toho kam divák směřuje svou pozornost. U románu je to jinak. Tam je vypravěčem buď sám autor – autorský vypravěč, nebo přímo postava románu, a tak čtenář vnímá jen to, co mu vypravěč slovy zprostředkuje. Dalo by se tedy říci, že díky filmu má divák v tomto smyslu mnohem bohatší zážitek. Je však nutné podotknout, že film na rozdíl od knihy odebírá divákovi prostor pro vlastní fantazii a představivost.

²¹ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.

²² BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. s. 45

²³ MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich. 1990, s. 11.

Velkým rozdílem je také délka románu a filmu. Román má, co se týká délky, neomezené možnosti. Film²⁴ je vždy časově limitován, a tak nikdy nemůže „převést“ celý rozsah literární předlohy. Průměrný román je až třikrát delší než průměrný filmový scénář. Je tedy samozřejmé, že film nemůže reprodukovat celý obsah románu, a tak často dochází ke ztrátám. Tuto překážku však dokáže překonat televizní seriál, který si díky své délce může dovolit reprodukovat téměř vše. Televizní seriálové adaptaci se věnuji na konci druhé kapitoly.

Z předchozího textu vyplývá, že literární dílo a film mají jako média rozdílné možnosti. Jak jsem již uvedla, filmoví tvůrci se téměř vždy potýkají s tím, že na filmové plátno mají přenést něco, co v knize není popsáno. Setkávají se však také s tím, co v románu popsáno je, ale je to velmi obtížné reprodukovat. Jedná se o mistrně vyličenou atmosféru, pocit, myšlenku, či duševní stav postavy. Velmi často se tyto abstraktní, obtížně přenositelné pasáže kompenzují jinými prostředky. Těmito prostředky mohou být gesta, mimika, hudba, pohyb kamery nebo například vypravěčský hlas, který divákovi může pomoci při pochopení souvislostí a svým způsobem kompenzuje vypravěče literárního.

3.2 ČTENÁŘ – DIVÁK

V této podkapitole bych se ráda věnovala tématu čtenáře a diváka. Tento aspekt teorie adaptace shledávám velmi zajímavým zvláště v případě, kdy se na filmovém plátně objeví adaptace klasické literatury. Této problematice se věnuje polská filmoložka Alicja Helmanová. Ve svém článku *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl* uvádí, že existence filmu a filmových adaptací literárních děl má velký a pozitivní vliv na čtenářství. Mluví o oboustranné závislosti. Filmové a televizní adaptace často ovlivňují čtenáře a podněcují je k četbě, stejně jako se nejčastěji adaptují nejčtenější a nejpobulárnější literární díla. Dále uvádí, že motivace je na obou stranách stejná. Ten, kdo právě dočetl zajímavý román, se jistě půjde rád podívat do kina na jeho filmovou adaptaci, stejně jako člověk, který si po zhlédnutí filmové adaptace nejspíš velice rád přečte literární předlohu této adaptace.

Zajímavým aspektem tohoto tématu je také vztah diváka obeznámeného s literární předlohou k filmové adaptaci. Jak jsem již napsala v úvodu druhé kapitoly, filmovou adaptaci můžeme chápat jako audiovizuální zpracování literární předlohy. A

²⁴ Je myšleno film komerční

mnoho diváků vnímá adaptaci literárního díla právě jako pouhý audiovizuální přenos dějové linie knihy do filmu. Film pak v mnoha případech hodnotí podle toho, nakolik je děj ve filmu ekvivalentní ději v knize. Důležitou roli samozřejmě hraje také individuální postoj čtenáře ke knize. Tedy nakolik a jakým způsobem pochopil literární předlohu, jaké pocity v něm kniha vyvolala apod. Zásadní je však to, že divák, který je s předlohou obeznámen, má od adaptace jistá očekávání a svou vlastní představu, jak by asi měl film vypadat a co se v něm bude dít. Při čtení knižní předlohy si čtenář pod vlivem své vlastní fantazie představuje, jak vypadají hrdinové, prostředí, ve kterém se děj odehrává, a jeho představy pak často nekorespondují s tím, co vidí na filmovém plátně. V případě, že je děj místy nejasný, či jednání postav obtížně pochopitelné, má divák, který četl předlohu výhodu, neboť vzpomínka na knihu mu doplní chybějící místa ve filmu.

I když je čtenáři jasné, že filmová adaptace se může odchylovat od předlohy a může obsahovat změny, jeho vzpomínky na originál hrají velkou roli a chtě nechtě zasahují do vnímání filmu. Divák pak někdy podvědomě už během filmu srovnává film s originálem, uvědomuje si, co by mělo následovat, všímá si prvků, které jsou ve filmu oproti originálu navíc. Tak se divák musí „vyrovnávat také s novým materiálem a s materiálem, který je sice převzat z literárního originálu, avšak je výrazně transformován“.²⁵ Ve výsledku se divák snaží o vytvoření jakési jednoty mezi filmem a knihou. Tuto jednotu Helmanová označuje jako *virtuální dílo*. Virtuální dílo se nachází pouze v mysli každého jednotlivého diváka a jedná se o dílo, které již není ani knihou, ani filmem. Dalo by se říci, že je to dílo složené z prvků obsažených jak v předloze, tak v adaptaci.

Literární předloha může tvůrce filmu inspirovat, ale také značně omezovat a svazovat. Záleží proto jen na nich, jakým způsobem se rozhodnou literární předlohu uchopit, do jaké míry se jí budou snažit přenést na filmové plátno a do jaké míry se jí nechají pouze inspirovat. Existují filmové adaptace, které jsou ekvivalentní s literární předlohou,²⁶ ale také existují takové adaptace, které se literárním dílem pouze inspirují, vypůjčí si určité motivy nebo postavy či myšlenky. Často je dílo klasické literatury zfilmováno tak, aby bylo atraktivní pro dnešní diváky. Důkazem je například nedávná

²⁵ HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*. In: *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie 3*. Praha: Národní filmový archiv, 2005.

²⁶ Například filmové adaptace prvních románů J. K. Rowlingové *Harry Potter*.

filmová adaptace románu *Velký Gatsby* spisovatele Francise Scotta Fitzgeralda. Děj filmu je stejně jako v románu zasazen do 20. let 20. století, celý film je však doprovázen současnou, moderní hudbou, která film nepopíratelně ozvláštňuje. Filmaři si z literární předlohy často vypůjčí pouze téma či otázku, která je aktuální téměř v každé době a bude diváka vždy zajímat, ale děj filmu přenesou třeba do současnosti nebo budoucnosti. Na film bychom tedy jako diváci měli v mnoha příkladech nahlížet nezaujatě a nesledovat tak důsledně, do jaké míry odpovídá knize.

Myslím si, že pro diváky filmových adaptací románu Doktor Živago muselo být jistě velmi zajímavé a možná i překvapivé, jak se režiséři zhostili zpracování tohoto románu nasyceného množstvím postav, témat a zápletek. Dále se tomuto tématu budu věnovat v rámci analýzy filmových adaptací v praktické části této diplomové práce.

Postupů, jak vůbec uchopit literární dílo k následnému filmovému zpracování, je velmi mnoho. Rozdílné jsou také přístupy, jak nahlížet na vztah literární předlohy a filmové adaptace. V praxi často převažuje přístup, který se snaží srovnávat filmovou adaptaci s literární předlohou na základě věrnosti předloze, dodržení dějových linií či podobnosti charakteristiky postav. V následující podkapitole se budu věnovat právě těmto druhům a modelům adaptací. Vycházet budu z již zmiňované knihy Alicje Helmanové – *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*. V praktické části této diplomové práce se pak pokusím o přiřazení zkoumaných adaptací k jednotlivým adaptačním modelům a posouzení jak ekvivalence a zdařilosti, tak i celkového vyznění adaptace.

3.3 MODELÝ FILMOVÉ ADAPTACE

Helmanová ve své knize hovoří o tom, že může existovat nekonečně mnoho způsobů adaptace. Uvádí, že adaptací může být tolik, kolik je filmovaných románů nebo režisérů, kteří román převádějí do filmové podoby. Také badatelů, kteří se modely filmových adaptací zabývají, je mnoho a každý z nich nabízí svou vlastní klasifikaci.

Julie Sandersová

Zajímavé vymezení pojmu adaptace předkládá Julie Sandersová, která se věnuje problematice filmových adaptací. Sandersová rozlišuje *adaptaci* od *přisvojení*. Adaptaci autorka chápe jako kreativní aktivitu, která vždy odkazuje svoji vazbu ke zdrojovému

textu. Přisvojení naopak definuje jako vzdalování se od zdroje a vytvoření zcela nového kulturního produktu.

Geoffrey Wagner

Geoffrey Wagner uvádí tři možné druhy adaptace. Jedná se o *transpozici*, *komentář* a *analogii*. O transpozici se jedná v případě, kdy je román přenesen na plátno. Tento model adaptace však nelze použít na každé dílo. Komentář je takový druh adaptace, ve kterém adaptátor záměrně a do určité míry mění originální literární předlohu. Posledním druhem adaptace, který Geoffrey Wagner předkládá, je analogie. Tu můžeme chápat jako záměrné a výrazné vzdálení od literární předlohy. Cílem analogie je vytvoření zcela nového originálního uměleckého díla.

Michael Klein a Gillian Parkerová

Podobnou klasifikaci, kterou tvoří taktéž trojčlenný model adaptace, nabízí Michael Klein a Gillian Parkerová. Za prvé se jedná o „věrnost vůči příběhu, za druhé o zachování pouze základní kostry příběhu, zatímco samotný text je interpretován nebo dekonstruován, a za třetí jde o pojmání originálu jako syrové matérie, jako východiska pro vytvoření odlišného díla“²⁷.

Dudley Andrew

Dudley Andrew také vymezil tři základní druhy adaptací. Jedná se o tři možnosti, jak přistupovat k literární předloze. Prvním přístupem je *vypůjčka*. Je to nejjednodušší a nejčastěji využívaný model. V rámci vypůjčky si tvůrce filmu může z literární předlohy vypůjčit cokoliv – postavy, ideu, vybranou scénu či téma jako takové. Vypůjčka se nejčastěji využívá v rámci čistě komerčních projektů, které potřebují získat prestiž právě díky literární předloze, podle které je film natočen. V případě druhého přístupu se jedná o *transformaci*. Podstatou transformace jsou složitější operace „při nichž je literární báze podrobována změně podmíněné charakterem filmového média.“²⁸ Cílem transformace je co nejuvěrnější reprodukce zásadních znaků literární předlohy, jinak řečeno jde o osobitě pojímanou věrnost.²⁹ Filmoví tvůrce se mohou snažit o zachování

²⁷ HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*. In: Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie 3. Praha: Národní filmový archiv, 2005. s. 134

²⁸ Tamtéž – s. 135

²⁹ Tamtéž – s. 135

věrnosti liteře nebo duchu literární předlohy. V případě litery jde o prvky, které se objevují v každém scénáři – vztahy mezi postavami, prvky, které určují kulturní, geografické a sociální souvislosti, nebo elementární narativní prvky. Složitější je to se zachováním ducha předlohy. Jedná se o celkové pojetí předlohy, myšlenky, hodnoty, stylu či poselství. To je pro tvůrce filmu často velmi těžké a někdy nespílitelné. Pro kompenzaci musí hledat ekvivalenty těch literárních prostředků, které jsou pro filmaře ve filmu nedostupné. Třetím přístupem je *křížení*. Jde o přístup, který se snaží o maximální zachování textu originálu. Vzniklé filmové dílo je jakýmsi odrazem literární předlohy, která ve filmu žije svým vlastním životem.

Jiří Cieslar

Tento český badatel předkládá dva druhy pojetí adaptace v rámci studie *Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou (televizní) interpretací*. Jde o *adaptaci a interpretaci*. Adaptaci chápe text literární předlohy, který je maximálně přizpůsoben filmu. Interpretace se drží základního zaměření díla a kromě elementárního podání literární předlohy může literární předlohu „domýšlet“ a obohacovat, aniž by však nějakým způsobem zásadně narušoval výklad předlohy.

Helmanová uvádí, že velmi obecná povaha všech adaptačních modelů a třídění poukazuje na to, že adaptace nelze klasifikovat podle striktně daných pravidel, ale jen zhruba, s ohledem na nejuniverzálnější rysy.

Jelikož jsou klasifikace adaptačních modelů všech uvedených teoretiků více či méně podobné co do rozdělení, lze obecně říct, že existují tři základní adaptační modely. Prvním z nich je *přímá adaptace*. Jedná se o adaptaci, která je téměř ekvivalentní s literární předlohou. Druhým modelem je *adaptace na motivy literární předlohy*. V tomto případě se adaptace může záměrně odlišovat od své literární předlohy, ale vždy je v adaptaci citelný odkaz k předloze. Třetím druhem je *obecná adaptace*. Ta si z literární předlohy pouze vypůjčí určitý motiv, téma nebo postavu a jejím cílem je vytvořit zcela nové dílo, které bude literární předlohu nějakým způsobem doplňovat a rozšiřovat.³⁰

Jak jsem se již zmínila, výše uvedené modely klasifikace odpovídají přístupu, který je založen na principu podobnosti filmové adaptace a literární předlohy. V současné době však převládají teorie, které se snaží nahlížet na filmovou adaptaci

³⁰ КАРЕЛИН, Антон. *История кино. Проблема экранизации. Мир фантастики* [online]. 2005 [cit. 2014-03-27]. Dostupné z: <http://www.mirf.ru/Articles/print506.html>

z jiného úhlu. Petr Bubeníček o bádání v oblasti filmové adaptace říká: „Situace v oblasti bádání o adaptaci je dnes poněkud nepřehledná, což souvisí s narůstající snahou přehodnotit starší předpoklady, vyrovnat se s mýty i hodnotícími modely a vytvořit životaschopnou metodologii.“³¹ Dále mluví o tom, že moderní přístupy k překladům dokládají, že se v případě filmové adaptace nejedná o pouhý převod z jednoho „jazyka“ do druhého, nýbrž o interkulturní dialog.³² A tímto směrem by se mělo orientovat také bádání.

Na vzniklou filmovou adaptaci by se v ideálním případě mělo nahlížet jako na dílo nebo proces s určitým záměrem. Záměr si volí tvůrci filmové adaptace, a jak jsem se již dříve zmínila, je pouze na nich, do jaké míry bude adaptace kopírovat předlohu. Je tedy nutné zkoumat adaptaci ne jako ekvivalentní překlad literární předlohy, ale jako dílo, které je vytvořeno v jiném médiu, které se někdy může od předlohy lišit i žánrově a celkově se od literární předlohy může velmi odlišovat. Úkolem badatelů by tedy podle Deborah Cartmellové a Imeldy Whelehanové³³ mělo být hledání dialogu mezi filmovou a literární vědou. Za cíl si stanovily „ukázat, jak se obě narativní umění navzájem obohacují skrze porozumění překladu jednoho umění do druhého.“

3.4 JAZYK FILMOVÉ ADAPTACE

Některé prameny definují adaptaci jako *překlad* literárního díla do filmové podoby. Při překladu zpravidla překládáme z jednoho jazyka do druhého. V případě filmové adaptace se jedná o tzv. *intersemiotický* (meziznakový) překlad, jehož teorii předkládají sémiologové v rámci vědy o znakových systémech. Jedná se o překlad mezi různými znakovými systémy. Nejde tedy o překlad slov, ale o překlad smyslu a významů. Intersemiotický překlad tedy znamená překlad literárního díla na film, tedy „přenos významů z komunikátu, jehož materiálem je abstraktní znak (slovo), do komunikátu, jehož materiálem je fonografický záznam.“³⁴

Ruský uměnovědec a teoretik zabývající se kinematografií a televizním vysíláním, Oleg Vladimirovič Aronson, hovoří o třech „jazycích“, které figurují při

³¹ BUBENÍČEK, Petr. *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. *Illuminace* [online]. 2010, s. 18, roč. 22, č. 1 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z:

http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek_1_2010.pdf

³² BUBENÍČEK, Petr. *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. *Illuminace* [online]. 2010, s. 11, roč. 22, č. 1 [cit. 2014-02-04]. Dostupné z:

http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek_1_2010.pdf

³³ Zakladatelky časopisu *Adaptation: The Journal of Literature on Screen Studies*

³⁴ MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich. 1990, s. 10.

překladu literárního díla na film.

Prvním z nich je jazyk literárního díla, podle kterého je film natáčen. Druhým jazykem je jazyk vizuálních obrazů – jazyk filmu. Prakticky se však jedná o varianty uvnitř jednoho zastřešujícího jazyka – jazyka slova, ve kterém jazyk filmu plní roli obrazotvornosti – imaginace. Vztahy mezi těmito jazyky mohou být různorodé. Nezáleží na tom, jestli má jazyk filmu co nejvíce odpovídat literární předloze nebo s ní polemizovat, vždy je do určité míry cítit prvotnost literární předlohy. Motiv překladu je tedy přítomný při každé adaptaci literárního díla a označení jazyka filmu „druhým“ jazykem není náhodné.

Při takovémto překladu se zpravidla jedná o převod do „jiného“ času, neboť film pracuje v reálném čase a navozuje pocit, že to, co se ve filmu odehrává, probíhá právě teď, v přítomnosti.

Co se týká třetího jazyka, ten vzniká reakcí na ty „části“ literární předlohy, které nemohou být žádnými prostředky filmové adaptace přeneseny na filmové plátno – dle slov Aronsona se jedná o nepřeložitelnost. Je to tedy abstraktní jazyk, který nemá správné dispozice k filmovému ztvárnění.

3.5 EKONOMICKÉ FAKTORY

Film jako takový patří mezi velmi nákladná umění. Je proto často „vystavený deformacím, způsobeným ekonomickými úvahami.“³⁵ Hotový film může být chápán jako ekonomický produkt, který má být zužitkován. V případě filmových adaptací literárních děl to platí dvojnásobně. „Adaptační proces je definován ekonomickými zájmy producentů, kteří přinášejí cenzurní zásahy do filmových projektů; změny jsou prováděny ve jménu použitých peněz a vyžadovaného zisku.“³⁶ Pod pojmem změny může být chápáno to, že filmoví tvůrci si z literární předlohy vyberou jen ty části, které budou nejvíce lákat diváky. Často se tedy stává, že ve filmové adaptaci klasického literárního díla převažuje převedení nejatraktivnější zápletky a vynechávají se pasáže, které obsahují rozporuplné myšlenky či filozofická témata. „Zájem o filmy je masový“,³⁷ proto se v zájmu vysokého zisku musí film přizpůsobit co nejširší skupině diváků a často se z něj stává film mainstreamový.

³⁵ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, s. 30, Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.

³⁶ BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. s. 34

³⁷ Tamtéž.

Kvalitu filmové adaptace literárního díla ovlivňuje mnoho faktorů a jedním z nich jsou bezpochyby finance. Jestliže se do filmu vloží velké množství finančních prostředků, očekává se, že se tyto prostředky několikrát vrátí díky velké sledovanosti diváků. A aby byla sledovanost velká, musí být film, potažmo filmová adaptace něčím přitažlivá a lákavá. Alicja Helmanová, polská filmová teoretička, z jejíchž děl v této práci čerpám, řekla: „Některé adaptace jsou dokonalé – právě jako adaptace, nejen jako filmy, zatímco jiné jsou třeba dobrými filmy, avšak jako adaptace jsou špatné.“³⁸ Jedním z důvodů, proč může být filmová adaptace literárního díla označena za špatnou, může být právě ekonomická stránka věci.

3.6 TELEVIZNÍ SERIÁLOVÁ ADAPTACE

Televizní seriálová adaptace se stejně jako dramatizace nebo filmová adaptace zabývá přenosem literárního díla, tedy psaného textu, do audiovizuální podoby. Mezi adaptací filmovou a televizní, seriálovou, jsou četné rozdíly a tato média mají odlišné možnosti. Výhodou veřejnoprávní televize je na rozdíl od filmu ta skutečnost, že televizi neovlivňuje komerční trh v takovém měřítku jako film. Z tohoto důvodu si televize může dovolit vysílat různé pořady, nejen ty mainstreamové.

První generální ředitel veřejnoprávní televize BBC lord John Reith řekl, že posláním televize je informovat, vychovávat a bavit publikum. Není tedy náhodou, že si televize často vybírá k filmovému zpracování klasická díla světové literatury. Díky adaptaci klasických románů může televize plnit své poslání, neboť své publikum informuje, vzdělává i baví najednou. Televize prostřednictvím seriálu aktualizuje literární předlohu a vybírá si z ní takové motivy, kterými může diváka více upoutat. Navíc díky rozdělení příběhu do epizod seriál nutí diváka pamatovat si obsah předešlých epizod, a tak si postupně vytvářet narativ celého seriálu. Televize prostřednictvím seriálu jakýmsi způsobem nutí diváka k pravidelnosti sledování, která je nezbytná pro pochopení příběhu, a tak si zajišťuje pravidelné sledování televize. Pro zajištění pravidelné sledovanosti je také velmi důležité rozvržení jednotlivých dílů a jejich obsahu.

³⁸ *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie 3*. Vyd. v ČR 1. Překlad Petr Mareš, Petr Szczepanik. Praha: Národní filmový archiv, 2005, 500 s., s. 133. Knihovna Illuminace. ISBN 80-700-4119-6.

Televizní seriálová adaptace má oproti filmové adaptaci velkou výhodu v oblasti časových možností. Filmová adaptace románu, který má někdy i několik set stran, se musí při promítání v kině omezit v průměru na 120 minut. Seriál si může dovolit mnohem obsáhleji rozvíjet příběh. Další velkou výhodou seriálu je větší prostor pro dialogy a monology, které se díky menší časové omezenosti mohou z originálního díla přejímat téměř beze změn. Seriál si také může dovolit pomalejší vývoj vztahů mezi postavami.³⁹

³⁹ ZATLOUKALOVÁ, Aneta. *Specifika televizní seriálové adaptace*. [online]. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2010/sbornik/25.pdf>

PRAKTICKÁ ČÁST

4 ADAPTACE VERSUS ROMÁN

Jak již z předchozího textu vyplývá, stěžejním tématem této diplomové práce je konfrontace románu Doktor Živago spisovatele Borise Pasternaka s jeho filmovými adaptacemi. Román Doktor Živago je velmi zajímavým románem, který pokládá mnoho otázek a témat k zamyšlení. Tento román je pro filmovou adaptaci, a nejen pro filmovou, atraktivní hned z několika důvodů. Jedním z nich může být na první pohled ohrané, ale stále velmi aktuální téma lásky a milostného trojúhelníku. Ale téma lásky není v tomto románu obsaženo jen v mezilidských vztazích, v této knize je také velmi silně vylíčena láska k rodné zemi a půdě, kterou sužují revoluce a války. Také téma putujícího a bloudícího člověka, který hledá odpovědi na své otázky a vlivem osudu se ocitá na místech a v situacích, kterým musí čelit, je nepochybně velmi zajímavé. Román také otevírá řadu otázek týkajících se náboženství či židovství. To vše je v románu zobrazováno na pozadí bouřlivých historických událostí. Všechna výše uvedená témata jsou v dnešní době stále aktuální, byť v trochu jiné podobě, a proto může být Doktor Živago vhodným „materiálem“ k dalšímu zpracování.

Důkazem, o atraktivitě tohoto románu jsou kromě filmových adaptací, kterým se budu podrobně věnovat, také adaptace divadelní. Jednou z nejznámějších je divadelní adaptace moskevského Divadla Na Tagance⁴⁰. Režisérem této divadelní inscenace je Jurij Ljubimov, ruský divadelní a filmový režisér a herec. Jedná se o inscenaci na motivy románu Doktor Živago. Toto divadelní představení nese název *Живаго (Доктор)*, je to hudební divadelní představení, ve kterém kromě básní Jurije Živaga zaznívají také básně Alexandra Puškina, Alexandra Bloka či Osipa Mandelštama. Dalším známým ztvárněním na motivy románu Doktor Živago je muzikál Permského akademického divadla.⁴¹ Režisérem je Boris Milgram, hudbu složil známý skladatel Alexandr Žurbin.

4.1 FILMOVÉ ADAPTACE ROMÁNU DOKTOR ŽIVAGO

První filmová adaptace románu Doktor Živago byla natočena v roce 1959 v brazilské produkci. Oficiální název filmové adaptace je *Doutor Jivago* a bohužel není

⁴⁰ ТЕАТР НА ТАГАНКЕ

⁴¹ ПЕРМСКИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР

dohledatelná.

Dalšího filmového zpracování se román dočkal v roce 1965 v Americe. Režisérem této filmové adaptace je David Lean, který režíroval také mnoho jiných úspěšných snímků (za zmínku stojí určitě *Pouto nejsilnější*, *Most přes řeku Kwai* nebo *Lawrence z Arábie*). Za scénářem stojí Robert Bolt. Autorem filmové hudby je Maurice Jarre.

V hlavních rolích se představili:

- Omar Sharif – Jurij Živago
- Julie Christie – Lara
- Geraldine Chaplin – Toňa
- Rod Steiger – Viktor Komarovskij
- Alec Guinness – Jevgraf Živago
- Tom Courtenay – Paša Antipov

Film měl na svou dobu královský rozpočet 11 milionů dolarů.⁴² Jelikož se film natáčel v době studené války a pouhých pět let po smrti Borise Pasternaka, kdy byla jeho kniha v Sovětském svazu na seznamu zakázaných děl, bylo nemožné využít pro natáčení autentické prostředí, a proto se z velké části natáčelo ve Španělsku, Finsku a v Kanadě. Do kin lákal diváky dobový slogan *Doktor Živago – láska uchvácená ohněm revoluce*. Po premiéře se tato filmová adaptace stala senzací a diváci si ji zamilovali. V Americe film vydělal neuvěřitelných 111,7 milionů dolarů. Velký úspěch film sklidil také v Evropě.⁴³ Tak se režisérovi Davidu Leanovi alespoň z části kompenzovala negativní kritika, která filmu vytýkala především zhutnění děje, zjednodušení a idealizaci zobrazení bolševické revoluce. Kromě filmu se stala velmi populární také filmová hudba, kterou složil Maurice Jarre. V roce 1966 na udělování cen akademie získala filmová adaptace románu *Doktor Živago* pět Oscarů (nejlepší scénář podle předlohy, barevná kamera, barevná výprava, barevné kostýmy, hudba). V dnešní době patří tato filmová adaptace mezi nejlepší americké filmy.⁴⁴

⁴² V dnešní době by rozpočet odpovídal zhruba 150 milionům dolarů.

⁴³ Do Československa a dalších komunistických zemí se film z politických důvodů nedostal, ale proniknout se podařilo alespoň velmi populární filmové hudbě.

⁴⁴ <http://magazin.realfilm.cz/2011/02/doktor-zivago-1965/2/>
<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1008622546-doktor-zivago/299381426060001/>

Potřetí byl román zfilmován až v roce 2002, tedy třicet sedm let po filmové adaptaci Davida Leana. Jedná se o dvoudílnou televizní filmovou adaptaci britsko-německo-americké produkce. Režisérem tohoto snímku je Giacomo Campiotti, scénář napsal Andrew Davies, který je známý především psaním scénářů pro televizní filmové adaptace a seriály. Za filmovou hudbou stojí skladatel Ludovico Einaudi.

V hlavních rolích se představili:

- Hans Matheson – Jurij Živago
- Keira Knightley – Lara
- Alexandra Maria Lara – Toňa
- Sam Neill – Viktor Komarovskij
- Kris Marshall – Paša Antipov

Prvotním záměrem filmového štábu bylo natočit tuto filmovou adaptaci v Rusku, ale z důvodů finanční nákladnosti se tento záměr nemohl realizovat. Vhodné lokality k natáčení se našly na Slovensku a v České republice. Některé scény filmu se natáčely také v historickém centru města Olomouce. Všechny scény byly natočeny ve skutečných prostorách a lokalitách, vůbec se tedy nevyužívalo filmových studií. Jelikož se natáčelo i v České republice, hrálo ve filmu i několik českých herců. Do role Lary měla být obsazena zpěvačka a herečka Andrea Corr, která však tuto roli odmítla kvůli velkému množství milostných scén. Do role tedy byla obsazena tehdy velmi mladá a začínající herečka, šestnáctiletá Keira Knightly. Poprvé byl film uveden v roce 2002 britskou televizní stanicí ITV1. Tato filmová televizní adaptace byla v roce 2003 nominována na řadu ocenění BAFTA.⁴⁵ Ačkoliv je film divácky oblíbený, vlna kritiky tuto filmovou televizní adaptaci neminula. Negativně se o této televizní minisérii vyjádřila například neteř Borise Pasternaka, které se na filmu nelíbilo především velké množství intimních milostných scén, které byly v románu vždy jen lehce naznačeny.

Ve své vlasti si na filmové zpracování musel román počkat celých padesát let. První a zatím i poslední ruská adaptace románu Doktor Živago byla natočena v roce 2005 ve formě jedenáctidílného televizního seriálu. Režisérského postu se zhostil Alexandr Proškin, známý především jako režisér televizních inscenací a filmů. Mezi

<http://www.csfd.cz/film/5698-doktor-zivago/>

⁴⁵ Britská akademie filmového a televizního umění – The *British Academy of Film and Television Arts*, *BAFTA*

jeho nejúspěšnější filmy patří například *Chladné léto roku 1953* nebo televizní seriál *Michajlo Lomonosov*. Autorem scénáře je Jurij Arabov, autorem filmové hudby se stal Eduard Artěmjev. Tento hudební skladatel složil hudbu k mnohým ruským filmům. V hlavních rolích se představili:

- Oleg Menšikov – Jurij Živago
- Čulpan Chamatova – Lara
- Varvara Andrejeva – Toňa
- Oleg Jankovskij – Viktor Komarovskij
- Sergej Gorobčenko – Paša Antipov
- Kirill Pirogov – Michajl Gordon

Tato televizní seriálová adaptace se jako jediná točila v Rusku, v seriálu tak můžeme vidět autentická ruská města a nefalšovanou ruskou přírodu. Stejně jako předchozí adaptace se seriál jmenuje *Doktor Živago*, má jedenáct dílů a každý trvá přibližně 45 minut. Seriál se vysílal na ruském televizním kanálu NTV, premiéru měl 10. 5. 2006. Tento divácky oblíbený seriál získal množství prestižních cen. V roce 2006 získal seriál ocenění „Zlatý orel“, a to hned ve čtyřech kategoriích: nejlepší televizní seriál, nejlepší filmová hudba, nejlepší kamera a nejlepší mužský herecký výkon. Jako jediná je tato adaptace natočena na motivy románu. Podle režiséra Alexandra Proškina je román *Doktor Živago* velmi specifická próza napsaná básníkem, a proto bylo podle něj velmi obtížné přenést toto dílo na filmové plátno. Záměrem nebyl doslovný překlad, ale snaha vystihnout atmosféru a realitu první poloviny dvacátého století.

4.2 KRITÉRIA HODNOCENÍ

Pro lepší přehlednost a ucelenost analýzy jsem se rozhodla vytvořit kritéria, podle kterých budu jednotlivé adaptace postupně „porovnávat“ s románem. I když se ve všech třech případech jedná o filmy, jsou mezi nimi podstatné rozdíly, co se týká formátu. Nejstarší hollywoodská adaptace je adaptací filmovou, určenou na filmová plátna kin. V případě adaptace z roku 2002 se jedná o dvoudílnou televizní filmovou adaptaci a poslední, ruská adaptace je televizní seriál. Proto je nutné v samotné praktické části přistupovat k těmto adaptacím individuálně a v rámci stanovených kritérií zohledňovat tyto podstatné odlišnosti. Jednotlivá kritéria podstatně přispějí ke splnění zadaných

úkolů a cílů, neboť v rámci každého z nich se budu snažit najít specifické rysy daných adaptací.

Při výběru kritérií jsem se inspirovala studií Luboše Ptáčka *Ve víru existence – Idiot Akiry Kurosawy*, který se v této práci zabývá filmovou adaptací románu *Idiot*.

Kritéria

1. TRANSFORMACE MÍSTA A ČASU
2. NARATIVNÍ STAVBA
3. POSTAVY V ROMÁNU A V ADAPTACI
4. REDUKCE A TRANSFORMACE FABULE
5. VIZUÁLNÍ STYL FILMU
6. ZOBRAZENÍ ABSTRAKTNÍCH PRVKŮ A SYMBOLŮ
7. PROSTŘEDKY NAVOZUJÍCÍ ATMOSFÉRU
8. RUSKÁ KLASIKA POHLEDEM ZAHRANIČNÍHO/RUSKÉHO REŽISÉRA

4.3 DOKTOR ŽIVAGO 1965

Transformace místa a času

Tato americká adaptace se stejně jako román odehrává v Rusku – později v Sovětském svazu v první polovině dvacátého století. Místo děje tedy zůstalo zcela zachováno bez jakýchkoli změn. Co se týká času, ten také odpovídá románové realitě, je však zaznamenaný jistý časový přesah, kterým se budu podrobněji zabývat v rámci následujícího kritéria.

Narativní stavba

V románu plní funkci vypravěče sám Boris Pasternak, tedy autorský vypravěč, který však místy přenechává tento post svému hlavnímu hrdinovi – Juriji Živagovi. Vyprávění je tedy v Er-formě a přechází do Ich-formy⁴⁶. Filmovým dějem diváky provází Jurijův bratr Jevgraf, který děj retrospektivně komentuje a vstupuje do něho z již pozdějšího poválečného období⁴⁷ jako soudruh generál. Na rozdíl od chronologické kompozice románu je tedy děj této filmové adaptace vyprávěn retrospektivně z pohledu Jevgrafa, který příběh svého bratra Jurije Živaga líčí dívce, o které se domnívá, že je

⁴⁶ kapitola 14/3

⁴⁷ Poválečné období po druhé světové válce.

jeho neteří, tedy dcerou Lary a Jurije. Vypravěč do děje vstupuje buď jen svým hlasem a krátkým komentářem, nebo je hlavní linie filmu přerušena a přesunuta do kanceláře generála Jevgrafa Andrejeviče Živaga. Stejně jako román je i film rozdělen na dvě části. První část je označena jako *overture*, tedy otevření příběhu, v polovině je film přerušen a titulky *intermission* oznamuje zhruba minutovou hudebně doprovázenou pauzu. Druhá část filmu je uvedena titulky *entracte*, tedy mezihra. Za hlavní linii děje ve filmu se dá bezesporu označit milostný trojúhelník Jurij – Toňa – Lara. Děj se od samého začátku soustřeďuje na vývoj těchto tří postav, ostatní postavy jsou v pozadí. Vedlejší linii tvoří revoluční a válečné události, kterých v adaptaci není mnoho.

Postavy v románu a v adaptaci

Na rozdíl od románu, ve kterém vystupuje opravdu velké množství postav, se filmová adaptace soustředí jen na postavy hlavní a jejich nejbližší okolí. Kromě ústřední trojice Jurij – Toňa – Lara má ve filmu důležitou roli také Paša Antipov, později Strelnikov, rodiče Toni, matka Lary, Viktor Ipolitovič Komarovskij a samozřejmě také vypravěč Jevgraf Živago. Redukce postav ve filmu je opravdu rozsáhlá. Uvedu alespoň několik postav, které v románu hrají dle mého názoru důležitou roli, ale ve filmu se neobjevily. Patří mezi ně například strýc Jurije Nikolaj Nikolajevič Veděnjapin, Jurijův kamarád Míša Gordon, Dudorov, Lařin bratr Rodion, Olga Děminová, Tiverzinovi, Mikulicyn, Markel nebo Galiullin.

Co se týká vnější charakteristiky postav, tady měli tvůrci filmu volnou ruku, jelikož ani v románu není vnější vzhled většiny postav detailně popsán. Do role Jurije Živaga vybrali herce egyptského původu, který svým vzhledem rozhodně nepůsobí jako Rus, ale musím podotknout, že v případě této postavy jde více než o vzhled o jeho charakter a duši. I po téhle stránce se ale Omar Sharif v roli Jurije příliš neprojevil, neboť film byl z velké části ochuzen o jeho myšlenky, postoje a četné monology, které je v románu možno sledovat. Nutno podotknout, že také Jurijovy básně stojí v adaptaci poněkud v pozadí. O jeho velkém nadání se například Toňa, Lara nebo Jevgraf zmiňují, ale samotné básně ve filmu nezazní. Postavu Lary ztvárnila známá herečka Julie Christie. Ačkoli je tato postava v románu po otci Belgičanka a po matce Francouzka, ve filmu je zobrazena jako prototyp ruské krasavice s hustými blond vlasy. Vývoj této postavy je dle mého názoru ve filmu zdařilý. Z naivní a přílišně ustrašené mladé dívky se stane žena s pevnou vůlí a odhodláním opustit na čas svou dceru a vydat se vstříc válečným hrůzám, aby našla svého manžela. Také oddanost ke dvěma milovaným

mužům působí ve filmu přesvědčivě a opravdově. Nakonec bych ještě chtěla vyzdvihnout herecký výkon Toma Courtenayho, který ve filmu ztvárnil roli Paši Antipova – Strelnikova. Ze všech tří sledovaných adaptací na mě právě tento Strelnikov působil stejně přesvědčivě jako ten, kterého Boris Pasternak popisuje ve svém románu. Neústupný a zcela oddaný revoluci, ochotný vzdát se své rodiny a osobního života. Jediné, co s románem zcela nesouhlasí, je absence stesku a lásky, kterou Strelnikov ke své ženě celou dobu jejich odloučení cítil. Ale možná díky tomu byl Strelnikov v této adaptaci natolik přesvědčivý. Snad kromě soudruha inženýra, spolupracovníka Jevgraфа Živaga, se v adaptaci neobjevují žádné výrazné postavy, které by byly v adaptaci navíc oproti literární předloze.

Redukce a transformace fabule

Redukce i transformace fabule, tedy příběhu, hraje v každé filmové adaptaci, která je časově omezena, důležitou roli. Jinak tomu není i v tomto případě. Film byl určen na filmová plátna kin, jeho celková délka je 197 minut, a proto byla „změna“ příběhu jistě nevyhnutelná. Ruský spisovatel Dmitrij Bykov, který napsal Pasternakovu rozsáhlou biografii, na jedné ze svých přednášek⁴⁸ řekl, že Doktor Živago je kniha, kterou psal Pasternak pomalu, téměř deset let, a tak by se k ní mělo také přistupovat. Doktor Živago by se podle jeho názoru měl číst pomalu, aby čtenář mohl vstřebat a pochopit myšlenky, kterými je román nasycen.

V případě filmové adaptace, která se musí vměstnat do určitého časového úseku, však není možné předložit divákovi příběh, který se bude odvíjet pomalu a stejně jako v knize. Film musí mít spád, a proto je nezbytné příběh upravit a určitým způsobem i zhutnit. Zvláště v případě Doktora Živaga, který popisuje životní osudy Jurije a jeho okolí od útlého dětství až po konec života.

Podstatné změny lze tedy sledovat v případě redukce fabule. Film se soustředí na vztahy ústředních postav a je tomu zcela přizpůsoben. Jak jsem se již dříve zmínila, v této adaptaci je zcela vynecháno velké množství postav. David Lean tento fakt vyřešil tak, že vynechal i pasáže, které se těchto postav týkají a v případě, že pasáže ponechal, dosadil do nich jiné postavy. To je možné sledovat hned v úvodní části filmu, kdy při pohřbu Juriijovy matky doprovází Jurije místo jeho strýce Nikolaje Nikolajeviče Gromekovi, kteří se ho ihned po pohřbu ujmou. Další pozměněnou pasáží je například způsob, jakým Lara získala revolver, kterým chtěla zastřelit Viktora Komarovského.

⁴⁸ http://muzofon.com/search/Дмитрий_Быков_Лекция

V románu ho Lara obdržela od svého bratra Rodiona za protislužbu, totiž za obstarání velkého finančního obnosu, který Lařin bratr prohrál v kartách. Lara slíbila Rodionovi, že půjde poprosit o peníze Komarovského, když jí nechá svůj revolver. Ve filmu si u Lary zbraň schoval Paša, který se vrátil zraněný z krvavě potlačeného průvodu dělníků. Takto pozměněných scén je v adaptaci opravdu mnoho. Velmi zredukovány jsou ve filmu také politické a revoluční události. Například je zcela vynechána stávka železničářů, období první světové války je také podstatně zhutněno.

Co se týká transformace příběhu, ta je citelná zejména v postavě Jevgrafa. Jevgraf je vlastně filmovým vypravěčem, ve filmu má daleko důležitější roli než v románu. On divákovi zprostředkovává vyprávění a často se ho také účastní. V románu má Jevgraf také důležitou roli, ale jedná se o postavu zahalenou tajemstvím. Často rodině Jurije pomáhá, s Jurijem se setká, ale jednou o tom Jurij ani neví a podruhé je Jurij nemocen a v přítomnosti Jevgrafa spí. Ve filmu se Jevgraf s Jurijem setká poté, co Jurij odcizí dřevo na topení. Jevgraf mu řekne, že je jeho nevlastní bratr a po vyslechnutí Jurijových názorů na revoluci mu doporučí, aby s rodinou odjel do Varykina. Postava a politická úloha Jevgrafa⁴⁹ je ve filmu důkladně objasněna.

Závěr filmu je také podstatně zhutněn. Režisér se rozhodl zcela vypustit osudové setkání Jurije a Strelnikova ve Varykinu. Film se také nezmiňuje o Jurijově třetí ženě a jejich dvou dcerách. Jurij Živago zemřel ve filmu stejně jako v románu. Měl srdeční příhodu a při ranní cestě tramvají skončil. Smrti však předcházela pohled na Laru, která šla vedle jedoucí tramvaje. V poslední scéně filmu, stejně jako v té první, figuruje Jevgraf, který předkládá Toni důkazy o tom, že je jeho neteří. Nabízí jí svou pomoc, ona je však skeptická a odchází.

Nakonec bych chtěla dodat, že co se týká dialogů, nedá se v případě této adaptace vůbec mluvit o ekvivalenci s románem. Film prošel takovými změnami, že i když se režisérovi podařilo vměstnat několik stejných dialogů, celkově se po této stránce tato adaptace románu velice vzdaluje. Jak jsem se již zmínila, ve filmu je mnoho vynecháno, a proto na sebe nenavazují ani syžetové linie dané románem. Dá se říci, že tato adaptace je utvořena ze čtyř na sebe navazujících částí. Jurijovo mládí a seznámení s Larou, období první světové války, Varykino, konec života v Moskvě.

⁴⁹ Jevgraf ve filmu patří k tajné policii.

Vizuální styl filmu

Zajímavým vizuálním prvkem, který je v této adaptaci často pozorovatelný především v emocionálně vypjatých a vyhocených situacích, je dlouhý záběr kamery na tvář postavy, která je zatemněna a pruhem světla jsou zvýrazněny oči, které vystihují náladu dané situace. Jako příklad bych uvedla scénu, kdy Lara žehlí a baví se s Jurijem o budoucnosti a o svém odjezdu z nemocnice. Jurij si v této chvíli uvědomuje, že Laru už nikdy nemusí potkat a pod tlakem emocí se přiznává k citům, které k ní chová. Jistě stojí za zmínku i zobrazení přírody a kruté zimy, která například při pohledu na zasněžené a promrzlé interiéry domu ve Varykinu působí místy kýčovitě. Zajímavé jsou z vizuálního hlediska také revoluční a bojové scény. Je pravdou, že jich v adaptaci z důvodu zestručnění děje není mnoho. Jedná se však o masové scény, ve kterých vystupuje opravdu velké množství komparzistů. Dá se říci, že prostředkem k vyvážení malého počtu revolučních a bojových válečných scén má být právě jejich masovost a velkolepost.

Zobrazení abstraktních prvků a symbolů

Obecně je velmi obtížné přenést na filmové plátno abstraktní prvky, například myšlenky či vnitřní postoje postav. Z mého pohledu se to režisérovi této adaptace na několika místech velmi dobrým způsobem podařilo. Určitě bych chtěla zmínit pohřební scénu v samém začátku adaptace. V románu vypravěč popisuje strach malého Jurije, který se v noci po pohřbu probudí a oknem sleduje ledovou vánici, která zasypává čerstvý hrob jeho matky. Jurij má strach o matku, která se pod návalem čerstvého sněhu nebude moct dostat z hrobu. Ve filmu jsou pocity malého Jurije vyjádřeny jeho pohledem na rakev, která je zasypávána hlínou a následným pohledem na zemřelou Marju Nikolajevnu „uvězněnou“ v rakvi pod zemí. Pocity malého chlapce ještě více umocňuje pohled skrz zamrzlou okenní tabuli a běsnící vánici. Dalším sledovatelným zobrazením psychického stavu postav je například Lařin nepřítomný a ustrašený pohled do zrcadla, kdy si hrdinka uvědomuje, že je, jak autor románu píše, „padlá“ dívka. Jedním ze symbolů, který měl původně figurovat i v názvu románu, je hořící svíce. Ta je jakýmsi pojítkem mezi Jurijem a Larou. V adaptaci se objeví poté, co Lara postřelí Komarovského a rozhodne se všechno říct Pašovi. V této scéně vidíme skrz rozmrzající námrazu na okně hořící svíci a v pozadí Laru a Pašu, který je evidentně šokován a rozesmutněn skutečností, které se mu Lara rozhodla prozradit. V této chvíli pod oknem projíždějí saně s Jurijem a Toňou, kteří se vrací z vánočního večírku u

Světických. V tomto okamžiku je Jurij s Larou jakýmsi způsobem propojen. Ona za okny slyší projíždějící saně, jeho upoutá obraz hořící svíce. Za symbolické je možno považovat i první a poslední filmové setkání Lary a Jurije. V adaptaci se tyto postavy poprvé setkají v tramvaji. Jurij sedí za Larou, oba se dívají z okna. Jurij i Lara se otočí stejným směrem a s úsměvem na tváři sledují dění na ulici. Poté následuje záběr na jiskřící troleje, které divákovi předesílají budoucí pouto a vztah mezi těmito postavami. Jurijova poslední osudová cesta se také odehrává v tramvaji, kdy z okna vidí Laru a snaží se vystoupit a dohonit ji. Jurijovu lásku k rodné zemi a k přírodě Omar Sharif demonstruje dlouhými pohledy do krajiny, kdy se svou mimikou snaží vytvořit obdivný a láskou naplněný výraz. O jeho oddanosti k Rusku dokonce promluví Lara, když s Komarovským čeká ve vlaku na odjezd na Dálný východ. Komarovskij považuje Jurije za hlupáka, který nevyužil vhodné situace, Lara mu však oponuje a říká: „Nikdy neopustí Rusko!“

Nakonec bych ještě chtěla zmínit způsob, jakým byla, v případě této adaptace spíše nebyla, do filmu přenesena poezie Jurije Živaga. Jak čtenář románu jistě ví, kniha je prostoupena jeho básněmi nebo jen myšlenkami na ně. Často se v románu objevují jen fragmenty, jen první rýmy, které Jurij později rozvíjí. Poslední, sedmnáctou kapitolu románu tvoří básně Jurije Živaga. Dá se říci, že až na pár zmínek o jeho poezii je adaptace o tento podstatný rys románu ochuzena. V adaptaci jsou jeho básně vyzdvihovány například ve francouzském tisku, který ze svých studií přiveze Toňa, nebo až v poválečném období, kdy sbírku básní „Pro Laru“ obdivují Jevgraf a jeho spolupracovník. Negativní pohled na jeho verše má vedení strany v období po první světové válce. Jevgraf Jurijovi prozradí, že je na ně nahlíženo jako na osobní, buržoazní a sobecké. Tady můžeme sledovat paralelu s osobním životem autora románu. Jeho verše byly koncem čtyřicátých let kritizovány stejným způsobem. V adaptaci sice můžeme vidět Jurije při psaní básní, ale samotné básně divák v adaptaci neuslyší.

Prostředky navozující atmosféru

V této adaptaci hraje velkou roli hudba, na jejímž pozadí se celý příběh odvíjí. Jak jsem již dříve uvedla, autorem hudby je francouzský skladatel Maurice Jarre, který pro tuto adaptaci složil velmi populární melodii s názvem Lara's Theme. Jde o romantickou melodii doprovázenou zvuky balalajky. Motiv této hudby se v adaptaci vyskytuje velmi často a je spojen s balalajkou, kterou Jurij zdědí po své matce. V úvodní části filmu můžeme slyšet pohřební píseň, v protestním průvodu dělníků pak internacionálu. V

části, kde se Jurij s rodinou přestěhuje do Varykina, zazní optimistická melodie, která má symbolizovat nový začátek a očekávání dobrých časů. Atmosféru vypjatých a dramatických momentů podtrhuje stejně dramatická vážná hudba.

Ruská klasika pohledem zahraničního režiséra

Na začátek bych chtěla připomenout, že tato adaptace je americká. Vztahy mezi Sovětským svazem a okolním kapitalistickým světem byly v době vzniku tohoto filmu na bodu mrazu. Uzavřený Sovětský svaz dal jistým způsobem režisérovi tohoto snímku podnět k tomu, aby kromě zprostředkování a přiblížení děje slavného románu přiblížil divákům skutečnosti, které se v minulosti v Rusku odehrávaly. Na první pohled se může zdát, že to byla hlavní úloha režiséra, neboť děj románu se skutečně odehrává na pozadí politických událostí. Ale po podrobnější analýze filmu lze vypátrat místa, ve kterých se film snaží až moc podrobně přiblížit realitu dané doby. Jako příklad mohu uvést hned úvodní scénu filmu. Dialog mezi Jevgrafem a jeho podřízeným přibližuje téma ekonomického plánování a tzv. pětiletok. Podřízenému se nelíbí, že zemní práce vykonávají ženy, je to degradující a neefektivní. Poté Jevgraf konstatuje, že práce postupují rychle kupředu, ale že to zemi stálo spoustu sil a v minulosti byly chvíle, kdy se děti musely živit lidským masem. V této scéně se také hovoří o tom, jak mnoho lidí čte a obdivuje básníka Jurije Živaga. Jevgraf ale upozorňuje na to, že tomu tak vždycky nebylo. Spolupracovník se ale brání a hovoří o době, kdy bylo zakázáno číst tuto poezii. Z této scény jde cítit přílišná politizace příběhu a možná i příčiny nepřátelství mezi východním a západním světem. Některé Jevgrafovy komentáře mají za úkol divákovi osvětlit historické události a souvislosti.

Dále bych chtěla upozornit na nesrovnalosti a možná i chyby, kterých se režisér dopustil. Touto adaptací se režisér zajisté snažil co nejvíce přiblížit divákům Rusko s jeho tradicemi a typickými znaky. V některých případech však takzvaně přešlápl. Mám na mysli balalajku – tradiční ruský hudební nástroj. Jak jsem se již zmínila dříve, v tomto snímku hraje důležitou roli hudba a především tzv. Lara's Theme. Tento balalajkový hudební motiv je s filmem propojen právě hudebním nástrojem balalajkou, kterou Jurij zdědí po své matce. Nutno říci, že je velmi nepravděpodobné, že by Jurijova matka, žena z vyšších vrstev, hrála na tento hudební nástroj. Navíc přítomnost balalajky v záběrech filmu je víc než častá a nápadná. Jurij ji střeží jako oko v hlavě a pokaždé, když změní místo svého pobytu, si ji vezme s sebou. I když je to logické, balalajka je to jediné, co mu po matce zbylo, působí to místy zvláštně. Na ruského diváka však tento

motiv ve spojení s daným příběhem působí až vtipně a možná i nedůvěryhodně. Balalajka se objeví i v závěrečné scéně filmu, kdy si ji přes záda přehodí Toňa, dcera Jurije a Lary, a odchází z práce. Jevgraf si toho všimne a zeptá se, zda umí hrát, načež o ní její kamarád David řekne, že je hotová umělkyně. Dojatý Jevgraf si v té chvíli asi říká, že zdědila talent po své babičce, matce Jurije. Nutno podotknout, že ačkoliv se dcera Lary a Jurije v románu jmenuje Táňa, ve filmové adaptaci má stejné jméno jako Jurijova manželka – Toňa.

Dalším přehmatem amerických filmových tvůrců je zobrazení domu ve Varykinu. Ten má na střeše osm zlatých kopulí. Tyto typické architektonické prvky byly výsadou především ruských pravoslavných chrámů.⁵⁰ Zvláště na mě působil také pohled na Jurije a Laru ve svetrech s rolákem, které jistě nebyly součástí tehdejší ruské módy. Dále bych se ještě chtěla zmínit o interiéru jurjatinského domu Lary. Při cestě do Varykina se Jurij ptá vozky, co to je v dálce za kouř, zda někde hoří. Vozka mu odpoví, že Strelnikov právě plení Jurjatin. Za zhruba rok, na podzim, se Jurij vydá do Jurjatina a na první pohled jde vidět, že městečko se z této hrůzy ještě nevzpamatovalo. Ulice jsou špinavé, všude jsou trosky budov a nepořádek, na ulicích poletují listy z opadaných bříz. Ale interiér Lařina bytu je vyzdoben rozkvetlými květinami, které jsou v každém pokoji. Při každé návštěvě Jurije jsou ve vázách jiné květiny. Dmitrij Bykov, o kterém jsem se v této práci již několikrát zmiňovala, uvádí kromě již výše uvedených kopulí na střeše domu ve Varykinu také neúměrně dlouhou cestu z Moskvy do Varykina, nebo pole, na kterém se pěstují brambory a zelí, které je na jaře doslova obsypáno narcisy. V souvislosti s cestou na Ural bych chtěla upozornit na „Kalinku,“ kterou hromadně zpívají všichni cestující, ovšem ve špatné melodii.

Na základě výše uvedené analýzy této adaptace bych tento snímek označila za typické melodrama. Tato adaptace klade jednoznačný důraz na téma milostného trojúhelníku. Hlavními „problémy“ jsou láska, odevzdanost milované osobě, strach z budoucnosti. Tomu přispívá i politická situace, která hrdiny staví do obtížných sociálních podmínek, nutí je slevit z jejich životních standardů a nějakým způsobem se poprat s osudem. Oproti literární předloze se film omezuje jen na ty „nejdůležitější“ linie, které se týkají hlavních postav. Dle mého názoru stojí v tomto snímku Jurij Živago jak herecky, tak charakterově v pozadí. Výraznější roli má například negativní postava Komarovského. O Jurijovi, jeho duši, vnitřních postojích a názorech se divák moc

⁵⁰ Революция в кинематографе: наконец "сделано в России". Олег Меньшиков [online]. 2006 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z: http://www.menshikov.ru/cinema/dzh/dzh_130206.html

nedozví. Chvílemi film působí jako příběh o lékaři, který má rád poezii, oženil se, ale našel si milenku, bez které nemůže žít. Ve snímku je také řada prvků, které zkreslují ruské reálie a pro ruského diváka nebo diváka znalého ruských tradic, geografie a historie může být tato adaptace místy komická.

Tím však tuto filmovou adaptaci nechci v žádném případě degradovat či zlehčovat. Pro režiséra Davida Leana bylo jistě obtížné zpracovat dílo klasické literatury, které navíc vycházelo z tradic a reálií v té době odtržených od zbytku okolního světa. Také musím zmínit fakt, že v době, kdy se film natočil, byl v Sovětském svazu román Doktor Živago na seznamu zakázané literatury a do oficiálního vydání románu ještě scházelo přes dvacet let. V té době byl román ve světě oslavován a vyzdvihován a také byl považován za jedno z nejlepších děl tehdejší doby. Zájem o tento román na západě také zvyšoval fakt, že Boris Pasternak pod nátlakem sovětské moci odmítnul Nobelovu cenu. K vykreslení politických událostí tedy zajisté přispěly i tehdejší vztahy mezi východním a západním světem. Film byl navzdory silné kritice odborníků divácky velmi oblíbený. Dodnes patří mezi jeden z nejlepších amerických snímků.

4.4 DOKTOR ŽIVAGO 2002

Transformace místa a času

Podobně jako v adaptaci americké se děj této adaptace odehrává ve stejné době a ve stejné zemi jako v románu. Ale na rozdíl od literární předlohy končí filmový děj již v roce 1922. Období po druhé světové válce, ve kterém Dudorov a Gordon vzpomínají a objasňují osud Lařiny a Jurijovy dcery Táni, není obsahem adaptace.

Narativní stavba

V této televizní filmové adaptaci je možno sledovat absenci vypravěče. Jediný hlas, který poskytuje komentář, může divák slyšet na samém konci snímku. Jde o hlas Jurijova a Lařina syna Jurije, který objasní tragický konec Lařina života. Jedinými možnými sledovatelnými ukazateli, které divákovi poskytují nějaké informace, jsou titulky na obrazovce, které upřesňují místo a čas děje.

Kompozice románu je chronologická s častými retrospektivními obrazy. Nejčastěji se jedná o vzpomínky a asociace postav. Stejně jako román je i tato televizní filmová adaptace rozdělena na dva na sebe navazující díly. Celková stopáž obou dílů je

226 minut. Druhý díl však na rozdíl od románu začíná už na konci první světové války, kdy se Jurij vrací domů do Moskvy. Dle mého názoru tato adaptace pokrývá oproti adaptaci americké z roku 1965 větší množství vedlejších linií, hlavní linii však stejně jako v předchozí adaptaci tvoří milostný trojúhelník Jurij – Toňa – Lara. Filmoví tvůrci však dopřáli i Toni, aby se stala osudovou ženou, po které někdo celý život touží. Z milostného trojúhelníku se tak stal čtverec a poslední postavou, která zasahuje do hlavní linie a hraje v ní důležitou roli, je Míša Gordon.

Postavy v románu a v adaptaci

Tato adaptace svým obsahem pokrývá mnohem větší množství postav než předchozí zkoumaná adaptace. Ve snímku tak kromě postav hlavních vystupuje například Míša Gordon, Olga Děminová, Vaska, Mademoiselle Fleury, partyzán Pamfil, můžeme slyšet i zmínku o Mikulicynovi.

Vzhled hlavních postav není tak výrazný jako v předchozí adaptaci. Filmoví tvůrci se zaměřili více než na vizuální podobu postav na jejich charakteristické rysy a chování. Postavy dávají mnohem více najevo své pocity a názory. Hans Matheson coby Jurij působí svým vzezřením i chováním jako velmi citlivý a duševně otevřený člověk. Lara je v této adaptaci zobrazena jako křehká, ale od samého začátku sebevědomá a odvážná žena. Na rozdíl od románu, kde je Lara doslova vystrašena tím, co se mezi ní a Komarovským stalo, se ve filmu Lara dobrovolně Komarovskému nabídne. V této adaptaci je na rozdíl od románu vykreslena jako vyzývavá a smyslná. Poněkud nedůvěryhodně na mě v adaptaci působí Paša, a to hlavně svým vzhledem. Jeho charakter a odevzdanost revoluci je však stejně pevná jako v románu. Hodně přesvědčivý je také Sam Neil jako Komarovskij. Z jeho úst může divák slyšet mnoho replik z románu, divákovi je tak jasnější, jaké má postavení ve společnosti a jaký je jeho charakter. Překvapením byla jistě postava Míši Gordona, kterého filmoví tvůrci nechali uvěřit revoluci a nové ideologii a ačkoliv v románu studoval filologii, udělali z něj úspěšného lékaře. Celkově se všechny postavy, které v adaptaci vystupovaly, více projevovaly, zvláště co se týče emocí a svých názorů. Nutno dodat, že i když v románu vystupuje podstatně více postav než v předešlé adaptaci, stále je jich mnoho vynecháno. Snímek se například zcela obešel bez Jevgraфа, který hrál v předchozí adaptaci jednu z ústředních rolí. Zčásti ho v této adaptaci nahradil právě Míša Gordon, který Jurijovi radí, pomáhá a v závěru filmu ho coby ředitel nemocnice zaměstná.

Redukce a transformace fabule

Tato filmová adaptace byla určena pro televizní vysílání. I proto si filmoví tvůrci mohli dovolit protáhnout snímek k téměř čtyřem hodinám, a tak obsáhnout více témat románu. I přesto ale musel být natolik obsáhlý děj románu redukován a transformován. Podstatné změny v příběhu jsou citelné hned na začátku filmu. Na rozdíl od literární předlohy figuruje ve filmu otec Jurije, se kterým Jurij jede vlakem a na vlastní oči vidí jeho sebevraždu. Na cestě je doprovází Viktor Ipolitovič Komarovskij, ke kterému si malý Jurij vybuduje velmi negativní vztah, jež později přeroste v nenávist. Z pohřbu Jurijova otce vyplývá, že otec Jurije byl bratrancem Alexandra Alexandroviče Gromeka. Stejně jako v předchozí adaptaci ve snímku nefiguruje Jurijův strýc Nikolaj Nikolajevič Veděnjamin. Místo něho si Jurije ihned po pohřbu otce vezmou pod ochranná křídla Gromekovi. Stejně jako v románu malý Jurij vyběhne na kopeček hlíny vedle hrobu, ale místo mlčení pronese: „Můj tatínek byl hodný,“ čímž se svého otce zastane po ne příliš lichotivém komentáři Komarovského. O matce Jurije ve snímku není žádná zmínka. Období dětství a dospívání Jurije a Toni je v rámci jedné scény poněkud urychleno a poté se již začíná dynamicky rozvíjet děj.

Ve filmu je kladen větší důraz na mládí a přátelství Jurije a Míši, kteří často debatují. Velmi častými tématy hovoru hlavních postav jsou básně, otázky výběru správné ženy, otázky fyzických pudů a také otevřené debaty o sexu. Filmoví tvůrci se k tomuto kroku jistě uchýlili na základě románu, ve kterém se uvádí: „*Oblast citů, která je tak vzrušuje, nazývají z neznámých důvodů „hanebností“ a používají toho výrazu vhod i nevhod. Velice nezdařilý výběr slov! „Hanebnost“ – to je u nich jak hlas instinktu, tak pornografická literatura, tak vykořisťování ženy, a málem celý svět fyzického. Červenají se a blednou, když to slovo pronášejí!*“

Snímek se důkladněji věnuje poměru Lary a Komarovského, a to především prostřednictvím milostných scén. Zobrazeno je také narůstající napětí mezi Amálií Karlovnou a Larou. Jak jsem se již zmínila, ve filmu vystupuje i Olga Děminová, se kterou se Lara přátelí a se kterou bez ostychu mluví o mužích a intimním životě. Stejně jako v románu je k přiotrávené Amálii Karlovně přivolán lékař, který však nemusí odejít z domácího koncertu u Gromekových, jako je tomu v románu, ale z kulturního večera, na kterém přednáší své básně Blok či Majakovskij. Lékař poprosí přítomného Jurije, aby mu s případem pomohl. V krejčovství Jurij podruhé spatří Laru, ale také Viktora Komarovského. Ihned se mu vybaví osudová cesta vlakem.

Velice pozitivně hodnotím snahu filmových tvůrců intenzivněji se zaměřit na revoluci a revoluční a válečné události. Ve filmu například můžeme vidět stávku dělníků, ke které se stejně jako v románu přidají i zaměstnankyně krejčovství Amálie Karlovny. Kromě události na frontě v době první světové války se ve filmu ještě objeví krvavé potlačení průvodu dělníků nebo „osvobozování“ výrobních prostředků pekárny. Jurij i Paša se v průběhu potlačení průvodu ocitnou v davu. Jurij se snaží pomoci zraněnému muži a vojákovvi, který na něho míří zbraní, oponuje slovy: „Nevystřelíte, ještě nejste divoši.“ Období nuceného pobytu s partyzány obsahuje například tragický příběh Pamfila a jeho rodiny. Jak jsem se již zmínila, adaptace se důsledněji drží předlohy a snaží se dodržovat vedlejší linie románu. Ve snímku tak můžeme vidět například scénu, kdy si Anna Ivanovna zavolá Jurije a Toňu před večírkem u Světických a požehná jim, samotný průběh vánočního večírku se střelbou Lary i okamžik, kdy se Toňa a Jurij vyznají ze svých citů. Také úmrtí Toniny matky se v adaptaci odehrává stejně jako v románu. Na rozdíl od předchozí adaptace ve snímku vidíme i svatební den Jurije a Toni i Lary a Paši. Dramatický je ve filmu také odchod Paši na frontu, který neunesse tíhu Lařina prozrazeného tajemství. Kromě toho, že je v adaptaci mnoho stejných scén jako v románu, adaptace také kopíruje zásadní dialogy. Zmíním například scénu, ve které se Lara s Jurijem baví o jejím brzkém odjezdu z lazaretu. Lara stejně jako v románu říká Jurijovi, že po válce na ni zapomene, a když se ho někdo zeptá na sestru Antipovou, nebude vědět, o koho se jedná.

Transformaci fabule je možno stejně jako v předchozí adaptaci sledovat především po návratu Jurije z války. Období živoření a chudoby v Moskvě před odjezdem do Varykina trvá v románu několik let. V adaptaci se tyto události odehrávají během jedné zimy. Cesta vlakem do Varykina není tak dramatická jako v předchozí adaptaci a navíc se v ní objeví i Vaska a jeho osobní příběh. Život ve Varykinu, milostný poměr s Larou a následné zajetí partyzány má také mnohem rychlejší průběh. Podle mého názoru to však adaptaci žádným způsobem neškodí. Rychlejší spád děje je vyvážen důslednějším dodržováním některých dialogů a častými drobnými, ale důležitými prvky, které filmoví tvůrci z románu převzali. Většinou se jedná o momenty, ve kterých hrají významnou roli emoce. Jako příklad uvedu Jurije, který na večírkem Světických vnímá vůni Tonina kapesníčku a uvědomuje si, že vedle sebe už nemá malou dívku, ale ženu. Nebo například přítomnost Lary při druhém porodu Toni a jejich společný emocemi naplněný rozhovor. Společné chvíle Lary, Jurije a Káti ve Varykinu jsou také dosti zredukovány, o to více jsou však naplněny šťastnými okamžiky a láskou.

Po odjezdu Lary a Káti s Komarovským na dálný východ se Jurij setká se Strelnikovem. Debatují o Laře a revoluci, o tom jak se Strelnikov snažil udělat svět lepším, o jeho prozření a uvědomění si, že kvůli jeho zaslepenosti přišlo o život velké množství nevinných lidí. Strelnikova uklidnila slova Jurije, který mu řekl, že ho Lara celou dobu milovala, ale po přečtení Jurijových básní Strelnikov ukončí svůj život. Život Jurije po návratu do Moskvy má také rychlý spád. Jurij navštíví dům, ve kterém vyrůstal a ze kterého se po revoluci stala škola. Soudružka učitelka Olga Děminová mu předá dopis od Toni. Jurij se snaží odjet za rodinou do Francie, ale není mu to povoleno. Míša Gordon, ředitel nemocnice, dovolí Jurijovi znovu pracovat.

Závěr filmu se od závěru románu liší, ale má jakýsi symbolický obsah. Poprvé viděl Jurij Laru přes okno hospody, ve které debatoval se svými přáteli. V závěru adaptace Jurij opět sedí v hospodě a píše básně. Podívá se ven a za oknem na něho hledí malý usměvavý chlapec, kterého volá jeho matka – Lara. Jurij se chce za nimi dostat ven, ale jeho srdce takový nápor emocí nevydrží a Jurij zemře. Na jeho pohřeb přijde Lara s malým Jurijem a Míša Gordon jí předá Jurijovy básně. Poté následuje závěrečná scéna, ve které Laru zatkne policie a odváží ji pryč. Zde také slyšíme Jurije mladšího, který tuto scénu komentuje podobně jako autorský vypravěč v závěru románu.

Vizuální styl filmu

Velice zajímavým vizuálním prvkem, který má v divákovi navodit pocit autenticity, je prolínání snímku s černobílými historickými záběry z revolučních a válečných období Ruska. Černobílé autentické záběry přecházejí přes černobílý formát až do formátu barevného, ve kterém je adaptace natočena. Tyto záběry divákovi také více přibližují realitu dané doby. Možná jsou také prostředkem kompenzace skromnějších bojových scén. Také je třeba zmínit, že se v adaptaci mnohé scény odehrávají ve skutečných lokalitách – v ulicích měst a v přírodě. Filmoví tvůrci téměř vůbec nevyužívali filmová studia. To navozuje opravdovější dojem z adaptace. Na rozdíl od předchozí adaptace jsou mnohem realističtěji zobrazeny interiéry a také vzhled budov a ulic. Retrospektivní obrazy, které přerušují chronologickou kompozici adaptace a asociace postav, nebo vyhrocené válečné události jsou často zobrazeny zpomaleným záběrem kamery. Za zmínku stojí scéna, ve které je Jurij zraněn. Padne na zem a dlouhým nepřítomným pohledem sleduje oblohu, náhle se mu před očima objeví obraz Toni a čerstvě narozeného syna.

Zobrazení abstraktních prvků a symbolů

V této adaptaci se filmoví tvůrci mnohem více zaměřili na vnitřní charakteristiku postav. Je samozřejmé, že románu se v tomto ohledu adaptace nemůže rovnat, ale je třeba ocenit snahu. Postavy se v této adaptaci divákovi více otevírají a z jejich chování je patrné, jaké jsou jejich morální hodnoty. Hlavně v první polovině adaptace je možné zaregistrovat, že se hlavní postavy rády baví o filozofických tématech. Hořící svíce, která hraje v románu důležitou roli, se v adaptaci objeví například při svatebním obřadu Lary a Paši nebo v poněkud zromantizované scéně ve Varykinu. V těchto scénách však ztrácí původní symboliku.

Poezii Jurije Živaga ve snímku divák neuslyší, ale o nadání a neustálé chuti psát básně se v adaptaci mluví velmi často. Jurij je často zobrazován při psaní a přemýšlení nad svou poezií. Pro přiblížení života básníků byla do adaptace zařazena scéna z kulturního večera, na kterém se přednáší básně. O obsahu svých veršů Jurij několikrát hovoří s Míšou Gordonem. V závěru adaptace hovoří o touze psát básně o světě, lásce, podivných lidech a o tom, jakým darem je pro něj žít na světě a být naživu. Jurijova láska k přírodě a k rodné zemi je v adaptaci vykreslena jeho aktivní prací na zahrádce ve Varykinu a také odhodlaností zůstat v Rusku i přes hrozící nebezpečí. Období války je zobrazeno především prostřednictvím bolesti a utrpení, které prožívají zranění vojáci, a také záběry na válkou zdevastovanou přírodu. To, co s člověkem dokáže udělat válka a násilí, ukazuje v adaptaci Pamfil. Ten stejně jako v románu zabije své děti, a to ze strachu, že by jim někdo cizí ublížil.

Prostředky navozující atmosféru

Jedním z nejdůležitějších prostředků je samozřejmě hudba. Ta má v adaptaci mnoho různých podob a pro určité scény se hudební motivy často opakují. Jedná se především o klavírní a smyčcové skladby, které pro účely adaptace složil Ludovico Enaudi. Dramatické události jsou doprovázeny zvláštní hudbou s lehce orientálními prvky.⁵¹ Naopak šťastné chvíle jsou doprovázeny ruskou laděnou hudbou, ve které můžeme slyšet harmoniku. I když je film v originálu namluven anglicky, v pozadí je slyšet ruský jazyk. Jedná se především o scény v exteriérech. Dále bych chtěla zmínit scénu, ve které se divákovi během pár chvil před očima promítne dětství a dospívání Jurije a Toni. Jurij s Toňou se drží za ruce a běhají po velkém domě Gromekových. Scéna je doplněna

⁵¹ Pravidelně se tento hudební motiv opakuje ve scénách, ve kterých se setkává Lara s Komarovským.

veselou hudbou a dětským smíchem. Hrůzy války zobrazené prostřednictvím zraněných vojáků doprovází ruská duchovní hudba. Ta se objeví i na začátku adaptace při pohřebním průvodu. V této adaptaci také zazní internacionála.

Ruská klasika pohledem zahraničního režiséra

Tuto anglickou dvoudílnou televizní filmovou adaptaci režíroval italský režisér Giacomo Campiotti. Opět se tedy jedná o filmovou adaptaci ruské klasické literatury zahraničním režisérem. V první řadě je patrné, že záměr tohoto režiséra se diametrálně lišil od záměru Davida Leana. U tohoto snímku není tak citelná politizace a snaha ukázat západu zemi za železnou oponou. Tato adaptace byla natočena v roce 2002 a to z ní vyzařuje jak vizuálně, tak jejím pojetím. Giacomo Campiotti se nepochybně snažil o co možná nejvěrnější adaptaci románu Doktor Živago. Je ale třeba říci, že se snažil příběh doktora Živaga zatraktivnit a přiblížit současným divákům. Jako prostředek mu k tomu posloužila erotika. Na samém počátku natáčení adaptace prohlásil, že film bude plný násilí, lásky a sexu.⁵² Je třeba podotknout, že půdu měl k tomuto kroku připravenou. Doktor Živago je vlastně příběh o lásce a mezilidských vztazích, které komplikují revoluce a války. Ale krása románu Doktor Živago, dle mého názoru, tkví v umění Borise Pasternaka poetickým způsobem popsat všechna zmíněná témata. Takže i když se v románu autorský vypravěč zmiňuje například o poměru Lary a Komarovského, je jen na fantazii čtenáře domyslet si detaily. A právě na tom Giacomo Campiotti stavěl. Do jisté míry erotizoval postavu Lary a všechny milostné chvíle, které s Komarovským zažila, divákům vizuálně zprostředkoval. Ale nejedná se pouze o vztah těchto dvou postav. V adaptaci může divák vidět například svatební noc Jurije a Toni a Lary s Pašou. Milostných scén se však v adaptaci nachází mnohem více. K tomuto kroku se režisér zcela jistě uchýlil i z důvodu, že sex a erotika je téma pro mnoho lidí zajímavé, lákavé, ale hlavně aktuální. Zaznamenaná je také detabuizace tohoto tématu. A právě za velké množství milostných scén byla adaptace nejvíce kritizována.

Režisér tohoto snímku se na rozdíl od Davida Leana vyvaroval větších reálievých chyb. Určitě bych jich však pár zmínit měla. Jedná se například o vyhlášení vlády sovětu a také o scénu, kdy dělníci „osvobozují“ pekárnu. To vše se v adaptaci děje ještě před rokem 1917. Dále je poněkud zvláštní, že do války není mobilizován Míša Gordon, kterému jakožto svobodnému muži bez rodiny nic nebrání v obraně své vlasti. Režisér se také úspěšně vyhýbal kýčovitosti. Již nebylo potřeba zobrazovat

⁵² <http://www.kp.ru/daily/23342/31325/>

Rusko se všemi jeho typickými znaky. Ale určité typické prvky z ruské historie a realit do adaptace přece jen zařadil. Mám na mysli třeba Míšu Gordona, který Jurijovi vysvětluje, že se stal ředitelem nemocnice hlavně díky tomu, že vstoupil do strany, řečnil a chodil na schůze. Nebo plakát s heslem Vladimira Iljiče Lenina „*učit se učit se učit se*.“ Také scéna ze svatebního obřadu Lary a Paši podává bližší obraz o ruském pravoslaví. Všechny zmíněné příklady působí v adaptaci přirozeně a nenásilně.

Alexandr Proškin, režisér poslední zkoumané adaptace, považuje tuto anglickou adaptaci za celkem zdařilou. Řekl o ni, že na rozdíl od adaptace Davida Leana byla natočena s větší citlivostí a úctou k Rusku.⁵³

Já osobně tento snímek považuji za zdařilý, co se týká ekvivalence s románem. Adaptace se až na drobné, místy i zásadní změny fabule⁵⁴ podstatně více opírá o román. Svižný děj adaptace plyne s jakousi lehkostí a události, které na sebe navazují, dávají díky většímu důrazu na dodržování románového děje větší smysl. Také jsem jako divák ocenila velké množství externích záběrů a kulis, které na rozdíl od adaptace Davida Leana působily přirozeně. Také oceňuji to, že v adaptaci figurovalo více románových hrdinů a že se paralelně s příběhy hlavních postav vyprávěly i jejich osudy. Pozitivně hodnotím i snahu otevřít divákovi vnitřní svět postav a nechat je hovořit o svých názorech a myšlenkách.

4.5 DOKTOR ŽIVAGO 2005

Dříve než se začnu věnovat samotné analýze, je třeba zmínit specifika tohoto formátu adaptace. Jedná se o televizní seriálovou adaptaci, která má oproti předchozím adaptacím mnoho výhod. Ty se týkají především časových možností, protože seriál může díky délce (11x45 minut) obsáhnout mnohem větší množství románových postav a jejich osudů. Seriál má také větší prostor pro monology a dialogy. Vztahy mezi postavami a jejich osudy se mohou vyvíjet pomaleji. Oproti celovečernímu filmu má seriál rozhodně pomalejší a plynulejší spád.

Transformace místa a času

Velkým rozdílem oproti románu je časový posun. V této adaptaci tedy hraje roli transformace časová. Seriál se otevírá v roce 1905. V té době už seriálový Jurij studuje

⁵³ http://www.menshikov.ru/cinema/dzh/dzh_310804.html

⁵⁴ Vytěsnění Jurijovy matky a nahrazení jeho otcem, dítě Lary a Jurije je oproti románu syn Jurij apod.

na vysoké škole. V románu měl sotva dokončenou základní školu. Díky této časové redukci se seriálový příběh odvíjí v kratším časovém úseku a vyprávění je plynulejší. Mnoho Jurijových zážitků z dětství tak v adaptaci chybí. Redukce fabule, která souvisí s časovým posunem příběhu, se ale nedotkla všech scén, které Jurij prožil jako dítě. Některé z nich Jurij v adaptaci prožije podobně, jen je už starší.⁵⁵ Místo děje zůstalo zachováno – seriál se také odehrává v Rusku, později v Sovětském svazu.

Narativní stavba

V této adaptaci nefiguruje vypravěč, který by divákům pomáhal s orientací v ději. Jediným prvkem, který slouží pro lepší orientaci v příběhu, jsou titulky uvádějící rok a někdy i místo, ve kterém se děj odehrává. Chronologická kompozice je přerušovaná občasnými retrospektivními vstupy. Jedná se například o vzpomínky. Děj románu je rozložen do jedenácti dílů. Každý díl trvá přibližně čtyřicet pět minut. Díly na sebe plynule navazují a dá se říci, že v každém díle se odehraje něco zásadního. Režiséri se nesnažili udělat z této adaptace strhující napínavou podívanou, děj plyne pomalu a dramatické situace se buď vyřeší v jednotlivých dílech, nebo si na jejich rozluštění musí divák počkat do následujícího dílu. Konec dílu však nikdy nezasahuje do napínavé situace. Jako příklad uvedu třetí díl, ve kterém se Jurij dozví, že bude muset odjet na frontu. Divák očekává dramatické loučení nebo napětí, ale díl je ukončen Míšou Gordonem, který dělá památeční foto rodiny.

V dvou předchozích zkoumaných adaptacích se hlavní linie příběhu soustředila na hlavní postavu – Jurije Živaga a jeho osud a milostné vztahy. V této adaptaci je tento milostný trojúhelník svým způsobem odsunut do pozadí. Seriál se snaží předat divákovi komplexní představu o životě obyčejných lidí na počátku dvacátého století. I když záměrem režiséra nebyl ekvivalentní překlad, adaptace jako jediná pokrývá největší množství vedlejších linií. V adaptaci se však nachází také mnoho domyšlených pasáží. Režisér Proškin se vydal trochu jiným směrem než jeho předchůdci David Lean a Giacomo Campiotti. To je na první pohled zřejmé jak z formátu adaptace, tak z jejího pojetí. I když se seriál jmenuje stejně jako dvě předchozí adaptace, na začátku každého dílu je uveden titulek, který hlásá, že byl seriál vytvořen na motivy románu Borise Pasternaka.

⁵⁵ Například záchrana Amálie Karlovny. V románu je Jurij malý chlapec, v adaptaci se jako začínající lékař podílí přímo na záchraně jejího života.

Za zmínku stojí určitě i úvodní titulky. Ty se promítají na pozadí tvořeném nahodile rozloženými dopisy a fotografiemi ze života všech hrdinů adaptace. Možná úvodní titulky odkazují na samotný konec seriálu, ve kterém Míša Gordon dostane plný kufr osobních věcí Jurije. Jakoby si Míša otevřel ten plný kufr, zapálil si k tomu cigaretu a začal vzpomínat. Titulky tak připravují diváka na to, že mu bude vyprávěn dlouhý příběh, ve kterém bude vystupovat mnoho postav.

Postavy v románu a v adaptaci

V této adaptaci je obsaženo nejvíce románových postav. Ty v seriálu figurují buď přímo, nebo se o nich ostatní postavy alespoň zmiňují. Kromě ústředních postav v seriálu vystupuje například Šura Šlezingerová, Markel, jeho dcera Marina, Liverij, sestry Tuncevy, Rodion, Mikulicyn, Blažejko, Komisař Gince, Faděj Kazimirovič nebo Pavel Antipov.

Co se týká charakteru postav, zaznamenala jsem oproti románu jisté změny. Na začátek je ale třeba zopakovat, že adaptace je natočena na motivy románu, a proto se dá předpokládat, že to, jak postavy působí a jednají, bylo záměrem režiséra. Asi největší změnu jsem zaznamenala mezi vztahy hlavních postav. Vztah mezi Toňou a Jurijem je v románu vykreslen velmi silně. V seriálu si po celou dobu vykají. To sice může být projevem vzájemné úcty a respektu, ale působí to poněkud neosobně. Po celou dobu trvání seriálu se zdá, že city mezi Jurou a Toňou nejsou příliš vřelé. Chvillemi se zdá, že se vzali, jen aby splnili přání Anny Ivanovny. Když se Jura vrátí z fronty, Toňa ho přivítá skrz polootevřené dveře a řekne, že kvůli nemocem a nákazám se musí nejprve umýt. Láskyplného vyznání se Jurij dočká až v dopisu z Paříže, kde Toňa píše, jak moc ho miluje. Také seriálová Lara zcela neodpovídá tomu, jak ji ve svém románu vylíčil Boris Pasternak. Když pomínu vnější vzhled, je Lara sebevědomá, ironická, místy tvrdá a domýšlivá. V románu je doslova vyděšena tím, co se mezi ní a Komarovským odehrálo. V adaptaci Lara dobrovolně upadá na samé dno a přitom si uvědomuje všechny následky. Paša Antipov na začátku seriálu koktá a chvilkami působí trochu jednoduše, ale časem se z něho stane tvrdý muž. Poté, co mu Lara prozradí vše o jejím vztahu s Komarovským, ji Paša téměř znásilní a poté se rozpláče. Při pohledu na vojáky, kteří odjíždějí do války, rozhodne o své budoucnosti. I když se ho Lara stejně jako v románu vydá hledat přímo na frontu, několikrát řekne, že to nedělá kvůli lásce, ale kvůli tomu, že mu hodně dluží.

Hlavní postavu v seriálu ztvárnil Oleg Menšikov. Na počátku seriálu, kdy hraje studenta, působí kvůli svému věku ne zcela na svém místě, ale s postupně se rozvíjícím dějem je jasné, že volba tohoto herce byla správná. Je třeba říci, že Pasternak ve svém románu nevytvořil hrdinu v pravém slova smyslu. Jurij Živago byl obyčejný člověk, kterému osud nepřipravil zrovna lehkou životní cestu. Mnoho věcí se mu v životě nepovedlo a konec jeho života nebyl právě šťastný. Režisér se tedy pokusil navázat na Pasternaka a snažil se vytvořit podobného hrdinu. Seriálový Jurij navíc působí jako symbolický zástupce všech lidí, kteří v této nelehké době žili. Svými myšlenkami, názory a činy poukazuje na těžkosti a atmosféru dané doby. Dále stojí za zmínku otec Toni, Alexandr Alexandrovič Gromeko, který v seriálu z části převzal úlohu Jurijova strýce Nikolaje. Ten v adaptaci vůbec nefiguruje. U výše uvedených postav jsem zaznamenala jistou ztrátu spontaneity a pragmatictější chování. Jistě to byl záměr režiséra, který chtěl postavám vetknout realističtější chování.

Velkou roli má v seriálu Šura Šlezingerová nebo otec Paši, Pavel Ferapontovič Antipov. Jejich postavy v románu nehrály moc důležitou roli, ale režisérovi se podařilo navázat na Pasternakův popis těchto postav a rozvinout jejich osudy. Například Šuru Pasternak popisuje jako energickou, trochu výstřední ženu, která se kromě teozofie zajímala o matematiku a tajné indické nauky. V adaptaci popis této postavy ožil a posunul se ještě kousek dál. Seriálová Šura je novinářka, výrazná a úderná žena, která dává otevřeně najevo své názory a pocity. Ráda cituje známé básníky a místy je její chování komické. Alexandr Gromeko o ní v adaptaci řekl, že je to Caligula v sukni. V románu je to přítelkyně Anny Ivanovny, v adaptaci jí pojí přátelství s Toňou. S postupným dějem a politickým vývojem Šura uvěří ideologii a stane se členkou výboru, který měří obytnou plochu domů za účelem zefektivnění bytové situace. Její osud je však tragický. Poté, co z ní režim vytěží vše, co potřebuje, skončí jako většina těch, kteří moc slyšeli a moc viděli. Jurij ji v roce 1929 uvidí v cele, kde se jí režim za použití hrůzných metod snaží efektivně zbavit. Velmi přesvědčivý je v adaptaci také komisař Gince. Filmovým tvůrcům se podařilo přenést na obrazovku jeho neutuchající nadšení a naprosté přesvědčení o správnosti svých kroků.

Redukce a transformace fabule

Víc než redukce je v adaptaci pozorovatelná transformace dějových linií. Dle mého názoru režisér Proškin postavil celý seriál především na transformaci fabule a také na zcela domyšlených scénách. Proto se v této části budu věnovat především změnám ve

fabuli, které napomáhají ke komplexnosti příběhu a větší provázanosti postav a dějových linií.

Co se týká zmíněných změn fabule, ty se v seriálu objevují už od jeho samého počátku. Jedná se například o téměř celý první díl. Viktor Komarovskij, který cestuje ve vlaku s Jurijovým otcem, se v jídelním voze seznámí s Larou a Rodionem. Nabídne jim pomoc při prvotní orientaci v Moskvě a později i pomoc s otevřením krejčovského salónu Amálie Karlovny. Ve stejném vlaku cestuje i student Míša Gordon se svým otcem. Setkají se s otcem Jurije, hovoří spolu o básních Alexandra Bloka a polemizují o existenci Krista. Tady se poprvé objevuje snaha režisérů začlenit do adaptace filozofické rozhovory a debaty na různá témata. Otec Jurije stejně jako v románu skočí z vlaku a o jeho smrti se Jurij dozví z novin. Organizátorem stávky železničářů, která probíhá ve stejné době v Moskvě, je otec Paši, Pavel Ferapontovič Antipov. Ten je sice zatčen, ale brzy se znovu objeví a aktivně se podílí na organizaci revoluce. Jeho příběh je oproti románu také značně rozšířen a objevuje se téměř v každém seriálovém dílu. Podobně je to s postavou Šury Šlezingerové. Další zásadní změna se odehrává v příběhu Lary a Paši. Ti se seznámí během krvavého potlačení průvodu dělníků. Později Lara Pašu vyhledá a imponuje jí jeho síla a odhodlání bránit prostý lid. Poté, co zažije milostný román s Komarovským, v Pašovi najde útočiště a rozhodne se si ho vzít. Několikrát se v seriálu zmíní, že jí s Pašou nepojí tak úplně láska, ale spíš vděčnost a pocit, že mu hodně dluží.

Co se týká domyšlených scén, ty mají v seriálu jasnou funkci. Mají divákovi více přiblížit realitu dané doby, ukázat důsledky války a revoluce a přiblížit ruské realie. V seriálu je jich opravdu hodně, zmíním tedy jen ty nejdůležitější. Zajímavou scénou, která přibližuje oslavu vánočních svátků, je scéna, ve které lidé na ulici slaví Vánoce. Tančí, zapalují prskavky a ohňostroje, navzájem si přejí. Další scénou, která se dotýká ruských tradic, je scéna, ve které Lara s dalšími sestrami z lazaretu vyrábí červené pásky. Lara hovoří o tom, že látku na pásky obarví stejným způsobem, jakým se na velikonoce barvily kraslice. Povědomí diváků o praktikách komunistického režimu rozšiřuje jak postava Pavla Ferapontoviče Antipova, později Nevěrova⁵⁶, tak scény, ve kterých figuruje zástupce tajné policie. Konkrétně se jedná o zcela domyšlenou scénu z průběhu kárného řízení s lidmi, kteří se „provinili“ proti režimu. Na lavici obžalovaných se objeví Strelnikov, který už pro režim odvedl „špinavou“ práci a je

⁵⁶ Antipov si vytvořil revoluční jméno – Nevěrov. To má svou symboliku. Nevěrov – Неверов – Неверующий – Nevěřící.

potřeba se ho zbavit. Pavel Ferapontovič před kárnou komisí řekne, že Paša je jeho syn a poté dá příkaz k jeho usmrcení. Již zmíněný zástupce tajné policie Jurijovi na samém konci seriálu nabízí odjezd do Paříže za jeho rodinou, ale za podmínky, že bude do Sovětského svazu posílat informace o potřebných osobách, které žijí v zahraničí. Mezi domyšlené scény patří také Lařina zkouška z ideologie. Další scénou, která se v seriálu objeví v posledním dílu, je scéna z komunistického vězení, ve kterém Jurij uvidí Šuru Šlezingerovou, které se strana potřebuje podobně jako Strelnikova zbavit.

Velkou změnou oproti románu je také závěr adaptace, o kterém se podrobněji zmiňuji v rámci kritéria *zobrazení abstraktních prvků a symbolů*. Celý jeden díl je věnován Jurijovu zajetí partyzány. Velmi naturalisticky je tam zobrazena krutá zima, hlad partyzánů i příběh partyzána Pamfila. K partyzánům se připojí i jejich rodiny. Patří k nim i Pamfilova žena a dvě děti. Manželka Pamfilovi vypráví, jak musela nejmladšího potomka hodit vlkům, aby zachránila ostatní. Když se k partyzánům dostanou informace o tom, jak bílí vojáci mučí a zabíjejí své oběti, Pamfil se zblázní a ze strachu svou ženu a děti raději sám zabije.

Jelikož má seriálová adaptace díky své délce možnost více obsáhnout románový děj, je do adaptace zařazena také vedlejší linie, která se týká Zybušina a Blažejka nebo komisaře Gince. Jako jediná tato adaptace ukazuje i život Jurije po návratu do Moskvy, kdy žil s Markelovou dcerou Marinou, se kterou čekal dítě. Jak jsem uvedla výše, v seriálu se objevuje mnoho scén a dějových linií, které v románu nejsou. Ale je třeba říci, že je tam také mnoho scén a dialogů, které se s románem shodují.

Vizuální styl seriálu

V seriálu se nachází několik zajímavě zpracovaných vizuálních prvků. Jedním z nich je například promítnutí obrazu mrtvého ležícího muže, na kterém Jurij prováděl svou první pitvu. Mrtvý muž se Jurijovi zjevuje na okenní tabuli a Jurij na něj nedokáže zapomenout. Dalším zajímavým prvkem je třeba Lařin sen o jejich domu, který jede po kolejích a předpovídá další setkání Jurije a Lary. Z vizuálního hlediska velmi oceňuji propracované interiéry domů a jiných budov, které stejně jako kostýmy vypadají velmi přirozeně a realisticky. Mocná síla přírody a počasí je v seriálu nejvíce zobrazena v době, kdy Jurij pobývá s partyzány. Krvavý odlesk války je v adaptaci zpracován na základě emočně silných záběrů na zraněné vojáky. Vizuálně silnými momenty jsou také scény, ve kterých Jurij coby lékař provádí operace.

Zobrazení abstraktních prvků a symbolů

Na rozdíl od dvou předchozích adaptací je tato adaptace románu Doktor Živago doslova protkaná poezií a filozofickými dialogy postav. V prvním díle seriálu může divák hned na začátku sledovat Míšu Gordona, který si se zaujetím čte básně Alexandra Bloka a poté s otcem Jurije a Komarovským polemizují o existenci a vzkříšení Krista. Také seriálová Toňa miluje poezii a básníky. Nad postelí jí visí obraz, který Jurij nazval svatou trojicí. Je na něm Alexandr Blok, jeho žena a Andrej Bělyj. Postavy mluví často o Gogolovi, Tolstém, Majakovském a dalších známých autorech. Také Jurij se s postupně rozvíjejícím dějem stává známým básníkem, jehož poezii znají i sestřičky na frontě, Paša Antipov, Šura Šlezingerová a mnoho dalších postav. Některé básně, které tvoří poslední kapitolu románu, můžeme v adaptaci slyšet přímo. Například Hamleta, kterého sám Jurij recituje na oslavě Markelových narozenin a vydává ho za báseň v té době známého prorežimního básníka Děmjana Bědného. Jurijovu Zimní noc říká Lara před spaním malé Kátě. Báseň Pašijovův týden pronáší Jurij nahlas na cestě do Varykina. Takových okamžiků, kdy divák básně přímo slyší, je v adaptaci mnoho.

Stejně tak je v adaptaci mnoho dialogů, ve kterých postavy debatují a filozofují o různých tématech, kterých se Pasternak dotýká ve svém románu. Na začátku adaptace je to třeba otec Míši Gordona, který s Alexandrem Gromekem řeší otázku revoluce a stádnosti občanů. Také Jurij je v adaptaci velmi přemýšlivý člověk, který neustále hledá odpovědi na své otázky. Poté, co se dozví, že právě Komarovskij přispěl k sebevraždě jeho otce, snaží se v Bibli najít, zda je hříchem pomstít se člověku, který zabil. Celkově je v adaptaci zajímavý vývoj Jurijova vztahu k víře v Boha. Před první pitvou se hluboce věřící Faděj Kazimirovič Jurije ptá, zda věří v posmrtné vzkříšení duše člověka, Jurij odpoví, že moc ne. Mladý Jurij je spíše skeptik. V průběhu děje je však vidět, jak svůj vztah k Bohu mění. V obdobích, kdy je mu nejhůř, se neostýchá a padá na kolena s modlitbou a prosbou na rtech. V rámci náboženství je do adaptace také začleněn židovský původ Míši Gordona. Stejně jako v románu se adaptace dotýká tohoto tématu například scénou, kdy kozáci zesměšňují židovského starce nebo když se opilý Jurij rozhodne, že na znamení přátelství mezi ním a Míšou si vymění své křížky, načež mu Míša odpoví, že on na krku křížek nenosí. Mimo tato témata se v adaptaci hovoří o smrti, ponurých vyhlídkách budoucnosti, revoluci, třídní rozčleněnosti obyvatel, absurditě války a dalších tématech.

Co se týká symbolů, v adaptaci se hned několikrát objeví hořící svíce. Dmitrij Bykov v adaptaci vidí Laru jako Rusko, o které usilují dvě „síly“ – básníci a revolucionáři. „Rusko“ však padne do rukou vychytralému a morálně zkaženému člověku.⁵⁷ V adaptaci jsou vizuálně zpracované také některé představy Jurije. Jedná se například o scénu ve Varykinu, kdy se Jurijovi zjeví Toňa, která mu poradí, aby místo mýdla použil popel. Zajímavá je také scéna, ve které Jurij umírá. Je zima, Jurij sedí v tramvaji a najednou slyší, jak průvodčí ohlašuje další zastávku – pařížskou adresu Toni. Jurij vyhlédne z okénka a vidí usměvavou Toňu s dcerou a poté i Laru. Je zajímavé, že smrt Jurije, která se v románu odehrává v parném letním počasí, kdy se zdá, že pro Jurije už v Moskvě a na celém světě nezbylo ani trochu vzduchu, je v adaptaci přenesena do zimního počasí. Ale chlad, ponurá zimní Moskva a všudypřítomný šedivý odstín také, i když trochu jinak, vystihuje atmosféru daného okamžiku.

Prostředky navozující atmosféru

Také v této adaptaci hraje hudba velkou roli. Rozdíl je ale v tom, že doprovodná seriálová hudba není tak výrazná jako u dvou předchozích adaptací. Větší důraz je kladen na klavírní hudbu, kterou divákům zprostředkovávají přímo seriáloví hrdinové. Jedná se například o četné scény, ve kterých hraje na klavír Jurij, Toňa, komisař Gince či skladatel Skrjabin.

Jak již ve své práci uvádím dříve, má román Doktor Živago zčásti autobiografický charakter. Filmoví tvůrci se tedy rozhodli do adaptace zahrnout určité prvky, které Jurije Živaga a Borise Pasternaka spojují. Jde především o záliby a vlastnosti, které byly vlastní autorovi románu, a které v seriálu přivlastnili hlavnímu hrdinovi. Kromě již zmiňované hry na klavír, kterou Pasternak miloval, se jedná o přítomnost skladatele Skrjabina na vánočním večírku u Světických nebo o Jurijovu oblibu v knihách spisovatele Reinerja Maria Rilke.

Dalším prvkem je již zmiňovaná poezie nebo dojemná ruská píseň Pamfilovy ženy, kterou v románu zpívá Kubaricha.⁵⁸ Stejně výrazným hudebním vstupem je výstup komisaře Gince, který hraje na klavír a zpívá utopickou píseň o lepších zítčích. Zajímavý je také „hudební“ doprovod šicích strojů v krejčovství Amálie Karlovny, díky

⁵⁷ БЫКОВ. ...А нас на свете нет. *Искусство кино* [online]. 2006 [cit. 2014-03-31]. Dostupné z: <http://www.kinoart.ru/ru/archive/2006/06/n6-article2>

⁵⁸ Píseň s názvem Заюшка

kterému krejčovství nepůsobí jako pouhá kulisa. Pokud bych se měla věnovat vizuálním prvkům, které jakýmsi způsobem navozují nějakou atmosféru, určitě bych neměla zapomenout na drobné, ale podstatné detaily. Jedná se například o šípky, které Jurij sbírá v zajetí a vaří z nich čaj. Tyto červené bobulky stejně jako v románu jeřabiny dokazují, že alespoň něco ve válkou zdevastované krajině přežilo. Dále bych zmínila myši, které se v hojném počtu nacházely u Lary v domě. V adaptaci je jim věnovaný krátký, ale emočně silný záběr. V neposlední řadě stojí za zmínku sám Jurij Živago. Na začátku seriálu je to mladý muž plný sil, v posledním díle připomíná vetchého stařečka nad hrobem.

Ruská klasika pohledem ruského režiséra

Režisér Alexandr Proškin se rozhodl přiblížit děj románu dnešním divákům. Podle Proškina je román próza napsaná básníkem a je to na ní znát. Proto bylo podle jeho názoru nutné jakýmsi způsobem celý román přepsat a přepracovat tak, aby ho bylo možné „přeložit“ do filmové podoby. Této práci se ujal scénárista Jurij Arabov, jehož úkolem bylo rozvinout charaktery postav a nějakým způsobem zpracovat četné monology.

Jak již uvádím v rámci kritéria o redukci a transformaci fabule, seriálový děj má mnoho domyšlených linií, mnoho postav hraje v seriálu větší roli než v románu, charaktery hlavních postav zcela neodpovídají těm románovým. To však podle mého názoru adaptaci nijak neškodí. Prostřednictvím domyšlených dějových linií jsou divákovi důkladněji přiblíženy historické události a atmosféra první poloviny dvacátého století. Postavy, které v adaptaci přesahují svou románovou roli, se v seriálu chovají tak, jak by se podle Pasternakova popisu předpokládalo.⁵⁹ Takových posunů, které se týkají postav, je v adaptaci více. Kromě Šury je to například Pavel Ferapontovič Antipov, Rodion nebo Faděj Kazimirovič.

Proškinovi se povedlo navázat na Pasternakovskou osudovost a až nápadnou náhodnost setkání románových postav. Zmíním například scénu v biografu, kde Toňa na promítání filmu z válečné fronty zahlédne Jurije. Na scénách z běžného života se Proškinovi podařilo zobrazit mentalitu lidí a paradoxy dané doby. Za zmínku stojí určitě scéna, ve které Lara u řeky pere prádlo. Jedna žena nařkne druhou ženu z toho, že spí s jejím manželem. Ženy se začnou prát a dosti vulgárně se oslovují. Lara obě ženy uklidní a odejde. Pohádané ženy zkritizují Laru, a když uslyší zvony kostela, obě se

⁵⁹ viz kritérium postavy v románu a v adaptaci – Šura Šlezingerová

přežehnají a ukloní, ale hned na to si vzpomenou na konflikt a pokračují v bitce a nadávání. Vtipným momentem je také scéna z Meljuzeva, ve které se oslavuje vyhlášení prozatímní vlády. Židovská kapela hraje slavnostní melodii, ale po chvíli sklouzne do typicky židovské hudby, za což je pokárána, a tak plynule přejde zpět do slavnostního hudebního tónu.

V této seriálové adaptaci se také nachází mnoho narážek na absurditu zobrazované doby. Uvedu již zmiňovaný rozhovor o domovnících, kteří zamířili dělat politiku, nebo zástupce komisaře, který svou otázkou „*Jak může být svoboda v armádě?*“ zchladí novým režimem nadšeného komisaře Gince. Paradoxní je také zpověď Jurije. Jurij se knězi svěřil se svými problémy a ten mu řekne, že s ním je to ještě horší. Přitom rukou zakryje kříž na písmu svatém, jako kdyby se snažil, aby Bůh neslyšel jeho slova. Absurdní je také poslední díl seriálu, ve kterém Jurij pracuje jako uklízeč v nemocnici. Jakožto ideologicky nevyhraněnému člověku se mu režim pomstil degradováním na takovou pracovní pozici. Bezradní lékaři však bez ostychu i nadále využívají jeho geniální diagnostický um. V adaptaci je také množství vtipných prvků. Za zmínku jistě stojí zredukovaný počet sester Tuncevových ze čtyř na tři. Vnímavému divákovi se při rozhovoru Jurije a Marfy Proklovny hned vybaví narážka na tři sestry Antona Pavloviče Čechova. Vtipným momentem je také improvizovaný výklad snů z novin.

Mé hodnocení této seriálové adaptace je velmi pozitivní. Ač se na první pohled může zdát, že se seriál až příliš liší od své literární předlohy, je tomu naopak. Tím, že Proškin adaptaci obohatil o velké množství domyšlených scén a postav, jen rozvinul to, o čem Pasternak psal ve svém románu. Filmovým tvůrcům se tak podařilo přenést na obrazovku nejen příběh doktora Živaga, ale i příběh celého Ruska. Tím, že se adaptace nesoústředila pouze na příběh Jurije Živaga a jeho rodiny, podala divákům svědectví o době, která je jistě zásadní v historii ruského národa. Tragický osud některých postav v adaptaci je jen připomínkou miliónů skutečných tragických osudů. Kladně hodnotím i snahu propojit hlavní postavu s autorem románu skrz záliby a vášně jemu vlastní. V adaptaci je také mnoho scén, ve kterých se filozofuje a přemýšlí nad různými otázkami, režisér se tímto způsobem snažil přiblížit románu, který je těmito pasážemi nasycen.

4.6 SHRNU TÍ

Záměrem Davida Leana, který v roce 1965 zfilmoval román Doktor Živago, bylo vytvořit *přímou filmovou adaptaci*. Tomu napovídá jak název, který je ekvivalentní s názvem románu, tak kompozice adaptace, která je členěná stejně jako román. Ale vzhledem k rozsáhlé redukci románových postav a vedlejších dějových linií bych tuto adaptaci přiřadila spíše k druhému adaptačnímu modelu – *adaptace na motivy*. Podle klasifikace Julie Sandersové by se tato adaptace řadila k modelu nazvanému *adaptace*. V případě klasifikace podle Geofferyho Wagnera by se jednalo o *komentář*. V rámci klasifikace Michaela Kleina a Gillian Parkerové by se dalo mluvit o *snaze zachování věrnosti vůči příběhu*. Podle Dudleyho Andrewa adaptace spadá do kategorie *transformace*. Jiří Cieslar uvádí ve své klasifikaci dva adaptační modely. Jedná se o *adaptaci* a *interpretaci*. Tato adaptace svým pojetím vyhovuje prvnímu zmíněnému modelu.

Filmová televizní adaptace románu Doktor Živago z roku 2002 svým obsahem pojímá jak větší množství románových postav, tak dějových linií. Ve výsledku však splňuje stejná kritéria klasifikací jako předchozí zmiňovaná adaptace.

Poslední sledovaná adaptace se od dvou předchozích podstatně liší. Největším rozdílem je forma této adaptace. Jelikož se jedná o jedenáctidílný televizní seriál, který splňuje všechny předpoklady pro natočení téměř ekvivalentní adaptace, dalo by se předpokládat, že se o to filmoví tvůrci pokusí. Opak je však pravdou. Režisér Alexandr Proškin se rozhodl natočit adaptaci na motivy románu Doktor Živago. Od literární předlohy se tato adaptace často velmi vzdaluje, a to jak změnou dějových linií, tak změnou nebo rozšířením působnosti postav⁶⁰. Proto bych tuto adaptaci v rámci klasifikace adaptačních modelů přiřadila k *adaptaci obecné*. Konkrétně by tato adaptace odpovídala například druhému typu klasifikace podle Michaela Kleina a Gillian Parkerové – *zachování pouze základní kostry příběhu, zatímco samotný text je interpretován nebo dekonstruován*. Obecně však lze říci, že určité klasifikační stupně všech zmiňovaných badatelů se překrývají a prolínají.

Ještě bych se ráda vrátila k tématu čtenáře a diváka. Z vlastní zkušenosti mohu potvrdit teorii Alicje Helmanové, která popisuje vztah diváka obeznámeného s literární předlohou ke sledované adaptaci. Znalost románu mi během sledování adaptace Davida Leana a Giacoma Campiottiho „pomáhala“ s lepší orientací v ději. Znalost literární

⁶⁰ Vzdaluje se ve smyslu neekvivalence, ale k předloze se naopak přibližuje svým vyzněním.

předlohy mi však svým způsobem překážela ve vnímání ruské seriálové adaptace. Jelikož je tato adaptace doplněna o mnoho domyšlených situací a dějových linií, při každé změně oproti románu jsem to zaznamenala a nutilo mě to přemýšlet, jak to bylo v románu.

Tato diplomová práce se také dotýká tématu ekonomických faktorů, které často ovlivňují to, jak bude výsledný film či adaptace vypadat. V rámci sledovaných adaptací je přinejmenším u dvou adaptací zahraničních⁶¹ zcela zřejmý a viditelný záměr filmových producentů, který se v těchto adaptacích promítá. Jedná se o celkové uchopení adaptace, které se v obou případech vyznačuje snahou zatraktivnit adaptaci prostřednictvím prvků a témat, která jsou pro diváky nejvíce přitažlivá a zajímavá.

Pokud bych měla vyhodnotit analyzované adaptace a uvést tu, která je dle mého názoru nejzdařilejší, asi bych se uchýlila k nejednoznačné odpovědi. Každá z adaptací klade důraz na něco jiného a tento záměr se v nich také odráží. Ve všech adaptacích je také citelný odkaz doby, ve které byly natočeny. Ať už je to snaha ukázat to vzdálené, za železnou oponou schované Rusko se všemi jeho typickými znaky, nebo snaha přiblížit divákům klasickou literaturu prostřednictvím aktuálních témat, a nakonec také „domácí“ pokus ukázat jednu historickou etapu ruského národa prostě takovou, jaká doopravdy byla. Všechny tři adaptace divákům odvyprávěly příběh nadaného lékaře a básníka. Zahraniční adaptace zůstaly hlavně u tohoto příběhu, adaptace ruská se snažila o širší pojetí. Každá adaptace tento román zpracovala trochu jinak, každá se zaměřila na něco jiného, ale troufám si říct, že v každé z nich je kousek Pasternakova poselství, které se v románu ukrývá.

Pokud bych však přece jen měla uvést jednu adaptaci, která se mi osobně líbila nejvíce, byla by to adaptace Alexandra Proškina. Podle mého názoru se právě této adaptaci podařilo zachovat věrnost vůči tzv. duchu předlohy. Tato adaptace je podle mého názoru důkazem, že ekvivalence a přesnost nemusí být zárukou úspěchu.

⁶¹ Doktor Živago (1965), Doktor Živago (2002)

ZÁVĚR

Hlavním tématem této diplomové práce bylo srovnání románu Doktor Živago s jeho třemi filmovými adaptacemi. Hlavním cílem bylo vytvoření analýzy na základě předem stanovených kritérií.

Pro všechny adaptace byly příznačné transformace fabule, eliminace dějových linií a postav, a také jistý časový posun. Chronologický sled vyprávění, příznačný pro román, byl v adaptaci Davida Leana změněn na retrospektivní. Změna je sledovatelná také v narativní rovině. Vypravěčem je na rozdíl od románu Jevgraf Živago. Ten hrál v této adaptaci jednu z hlavních rolí.

Co se týká symboliky, ta byla do adaptací přenesena částečně. Hořící svíce figuruje ve snímku Davida Leana i Alexandra Proškina, adaptace Giacoma Campiottiho obsahuje spíše symbolické momenty a asociace postav. V případě vytvoření atmosféry šla každá adaptace trochu jinou cestou. V adaptacích jsem našla mnoho specifických rysů, které adaptace po této stránce výrazně ovlivnily. Konkrétně se jedná například o výrazný hudební motiv v adaptaci Davida Leana, zařazení autentických dobových záběrů do adaptace Giacoma Campiottiho a jejich střídání s filmovou adaptací, nebo rozšíření dějové linie o osudy postav, které Pasternak v románu nepopisuje. Poslední zmíněný rys se nachází v seriálové adaptaci Alexandra Proškina.

V rámci kritérií jsem také sledovala, na co režiséři kladli důraz, co bylo jejich záměrem a zda se pokusili téma tohoto románu nějakým způsobem aktualizovat. Pro jednotlivé adaptace byla příznačná určitá politizace příběhu a snaha ukázat divákovi typické Rusko, nebo aktualizace a přiblížení se divákovi prostřednictvím erotiky a v posledním případě také snaha ruského režiséra Proškina podat komplexní a objektivní pohled na ruské dějiny.

Na základě mnou uvedených klasifikací filmových adaptací, se dá určit typ každé z adaptací Doktora Živago: V případě adaptace z roku 1965 a 2002 se jedná o *adaptaci na motivy literární předlohy*, která je příznačná tím, že se od předlohy odlišuje, ale vždy k ní odkazuje. Televizní seriálová adaptace Alexandra Proškina je podle mého názoru *obecnou adaptací*. Je v ní sice zachován hlavní motiv – Jurij Živago a jeho životní cesta, ale do značné míry literární předlohu doplňuje a rozšiřuje.

Je třeba podotknout, že ačkoliv jsem se snažila o objektivní analýzu, nevyhnula jsem se subjektivitě, která ale v rámci hodnocení byla žádoucí. Na závěr je třeba dodat, že díky struktuře analýz je možné srovnat nejen adaptace s románem, ale také jednotlivé

adaptace mezi sebou.

A jaký je závěr? I když jsem se v práci do jisté míry zabývala ekvivalencí adaptací vůči románu, potvrdilo se, že toto kritérium nemusí být zárukou úspěchu. Je důležité přistupovat k adaptaci literární klasiky jako k originálnímu dílu, které je vytvořeno a žije podle zákonů jiného druhu umění (kino) a jiného média (TV). Důkazem je Proškinův televizní seriál, který se od předlohy podstatně liší, ale přesto se dá označit za kvalitní a divácky oblíbený. Podobně by se dala přehodnotit i kritika nejstaršího snímku (Doktor Živago 1965), která mu kromě jiného vytýkala hlavně zhutnění děje a rozsáhlou redukci postav.

Tato práce může být podle mého názoru přínosná a zajímavá pro příznivce románu Doktor Živago, nebo pro ty, kteří se zabývají filmovými adaptacemi slavných románů. Výhodou této práce je to, že předkládá analýzy všech tří adaptací a tak může podat komplexní představu o tom, jakými způsoby a s jakými záměry byl román adaptován.

РЕЗЮМЕ

Само название работы «Доктор Живаго» Бориса Пастернака: экранизация против романа», указывает на главную задачу и цель настоящей дипломной работы. Указанную тему работы я выбрала по нескольким причинам. Во-первых, мне очень нравится этот роман, насыщенный разными интересными темами, героями, историческими событиями и философскими мыслями. Во-вторых, я очень люблю смотреть разного вида фильмы, включая экранизации известных классических романов. В-третьих, мне понравилась идея соединения этих двух тем – романа и фильма. Можно сказать, что настоящая дипломная работа посвящена теме экранизации литературного произведения и анализу конкретных экранизаций романа «Доктор Живаго». Неотъемлемой частью настоящей работы является также необходимая теоретическая часть, на основе которой дается пояснение исследованных экранизаций.

Настоящая дипломная работа состоит из двух частей – теоретической и практической. Далее она разделена на четыре главы. Первая половина теоретической части посвящена биографии Бориса Пастернака, его творческому пути и роману «Доктор Живаго».

У этого выдающегося писателя была довольно интересная жизнь, некоторые факты и события которой отражены в его известном романе. Это касается прежде всего мыслей и мнений Пастернака. В этом романе писатель также высказал свои взгляды, относительно политики, веры, любви, революции и нелепости войны. Для романа «Доктор Живаго» характерно множество персонажей, наличие многих случайных встреч, а также символичность персонажей и, например, горящей свечи. Сюжетом романа является история главного героя – Юрия Живаго. Его жизнь и судьба представляются читателю на фоне важных исторических событий России в первой половине XX века. Борис Пастернак создавал этот роман почти десять лет – с 1945 по 1955 год. Можно сказать, что это вершина его прозаического творчества.

Роман состоит из двух книг и семнадцати глав. Последней главой являются приложенные к роману стихи главного героя Юрия Андреевича Живаго. Повествование ведется от авторского рассказчика. Однако во второй книге

романа,⁶² повествователь меняется: о событиях рассказывает сам главный герой Юрий Живаго. Как я уже сказала, в романе находится множество символов. Одним из них является горящая свеча, которая олицетворяет собой связь между Юрием и Ларой, его роковой женщиной. Следующим символом является, по сути, и образ самой Лары. Лара – Россия, роковая женщина и роковая страна, притягивающая к себе мечтателей, авантюристов, поэтов.⁶³ В романе находится гораздо больше символов,⁶⁴ там также находятся длинные, почти импрессионистические, пассажи, описывающие природу. На это произведение можно смотреть как на психологический, лирикой, символами и метафорами насыщенный роман.

Вторая половина теоретической части посвящена теме экранизации литературных произведений. Эта тема довольно обширная, она содержит много аспектов, которые возможно рассматривать с многих точек зрения. Для моей работы я решила выбрать несколько интересных аспектов, которыми занимаюсь в отдельных подглавах третьей главы.

Можно сказать, что экранизация – интерпретация произведений другого вида искусства посредством кино. В данной работе я занимаюсь экранизацией романов. Отношения между романом и фильмом тесные. Фильм и роман как произведения разных видов искусства – кино и литературы – имеют ряд совместных признаков. Это, например, акт повествования – присутствие истории, сюжета и способность передать его. Между указанными видами искусства существует также много отличий. Основное отличие касается прежде всего формы. То, что в романе написано, фильм должен показать посредством образа. Так что это разница между визуальным и литературным повествованием. В ходе чтения играет большую роль фантазия читателя. Фильм отнимает у читателя возможность представлять, как выглядят герои, окружающая их среда или, например, интерьеры. Важной проблемой экранизации является перевод таких частей романа на экран, которые очень трудно показать. Это, например, мысли и ощущения героев или атмосфера данного момента. В таком случае фильм должен найти такие средства, которыми может перевести эти абстрактные элементы на

⁶² глава14/3

⁶³ БЫКОВ, Дмитрий. *Борис Пастернак*. 9 -е изд. Москва: Молодая гвардия, 2008. ISBN 978-5-235-03113-5.

⁶⁴ Фамилия Живаго – устаревшая форма родительного и винительного падежей прилагательного живой, Комаровский как символ богатства и власти.

экран. Это главным образом, разного вида компенсации. Еще одним отличием являются временные возможности романа и фильма. Роман не имеет никаких временных ограничений. Средняя продолжительность фильма – 120 минут. Из этого вытекает, что в экранизации всегда имеет место разного вида редукция.

Следующим аспектом, которому в рамках настоящей работы уделяется внимание, является тема читателя – зрителя. Эта тема касается отношения зрителя, прочитавшего литературный источник, к экранизации этого источника. Дело в том, что знание литературного источника оказывает влияние на восприятие данной экранизации. С одной стороны, это может способствовать лучшему пониманию фильма, но, с другой стороны, знание литературного источника может мешать восприятию и наслаждению фильмом. Второй случай касается прежде всего экранизаций, которые не переносят литературный источник на экран буквально (речь идет о точной, подробной экранизации).

Следующая подглава посвящена классификации адаптационных моделей, которые были предложены исследователями. Эта тема касается того, каким образом литературное произведение переносится на экран. Данная проблематика рассматривает экранизацию литературного произведения с точки зрения верности оригиналу – первоисточнику. Вообще можно говорить о трёх основных видах экранизации. Во-первых, это прямая экранизация – она стремится буквально перенести содержание книги в фильм. Во-вторых, речь идет об экранизации по мотивам. Задача указанного вида экранизации - передать смысл первоисточника. В экранизации данного типа часто находятся новые параллели, персонажи и приключения. В-третьих, это общая киноадаптация. Этот вид экранизации стремится создать картину на основе литературного источника. Такая экранизация дополняет и расширяет первоисточник. Вышеуказанные виды экранизаций - это только общие примеры, на основе которых разные исследователи разработали свои собственные модели экранизаций. Приведу в качестве примера классификацию Джеффри Вагнера. Первым видом экранизации является «транспозиция» (роман, перенесенный непосредственно на экран), Вторым видом - «комментарий» (если оригинал намеренно или случайно подвергается незначительным изменениям) и последний вид - «аналогия» (например, когда действие оригинала перенесено в другое время).⁶⁵

⁶⁵ ИДЛИС, Юлия Борисовна. *ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ ЭКРАНИЗАЦИИ*. Dostupné z: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:1PA4rurm_EcJ:www.philol.msu.ru/~discours/im

В рамках теоретической части работы я занимаюсь также языком экранизации. Российский искусствовед Олег Владимирович Аронсон говорит о трех языках, которые играют роль при переводе литературного произведения на фильм. Первым языком является язык первоисточника. Вторым языком – это язык визуальных образов – язык фильма. В качестве третьего языка выступает абстрактный язык. Он возникает как реакция на такие части литературного первоисточника, которые нельзя перевести на язык кино.

Следующим аспектом являются экономические факторы, которые оказывают большое влияние на общую концепцию данной экранизации. В теоретической части данной работы имеет место также тема экранизации в виде телевизионного сериала. По сравнению с фильмом телевизионный сериал как экранизация литературного произведения имеет множество преимуществ. Главное преимущество заключается в возможности передать в точности сюжет первоисточника, диалоги, персонаж и т. д. Сериал имеет возможность медленно развивать сюжет и истории персонажей. Сериал является подходящим средством для экранизации классических романов, которые обычно очень длинные.

Практическая часть настоящей дипломной работы занимается, во-первых, представлением трех существующих экранизаций романа «Доктор Живаго», во-вторых, выделением критериев, согласно которым осуществляется анализ приведенных экранизаций, в-третьих, их последующим анализом. В конце практической части находятся выводы.

Существует четыре экранизации романа «Доктор Живаго». Первая картина была снята в 1959 году в Бразилии. Она, к сожалению, недоступна, поэтому далее я буду заниматься остальными тремя экранизациями.

В 1965 году возникла американская экранизация романа «Доктор Живаго», режиссером которой является Дэвид Лин. Автор сценария - Роберт Болт, музыку написал Морис Жарр. Так как фильм снимался во время так называемой холодной войны, не было возможности снимать картину в Советском Союзе. Поэтому съёмки проходили в Финляндии, Испании и Канаде. В главных ролях участвовали – Омар Шариф (Юрий Живаго), Джули Кристи (Лариса), Джеральдин Чаплин (Антонина), Род Стайгер (Комаровский), Алек Гинес (Евграф Живаго), Том Кортни (Павел Антипов). Хотя критика была не очень позитивной, после выхода

на экран эта экранизация имела большой зрительский успех. Экранизация была удостоена пяти «Оскаров».

Следующая экранизация была снята в 2002 году. Режиссером является Джакомо Кампиотти, сценарий написал Эндрю Дэвис. Музыка к фильму сочинил композитор Людовико Эйнауди. Эта экранизация – мини-сериал, продолжительность которого почти четыре часа. Замысел режиссера – снять картину в России, однако не хватало финансовых средств, и, наконец, картина была снята в Словакии и Чехии. В главных ролях участвовали – Хэнс Мэтисон (Юрий Живаго), Кира Найтли (Лариса), Александра Мария Лара (Антонина), Сэм Нилл (Комаровский), Крис Маршалл (Павел Антипов). Эту экранизацию считают успешной, однако критикам не очень понравилось большое количество эротических сцен.

Первая и до сих пор последняя отечественная экранизация романа была снята режиссером Александром Прошкиным в 2005 году. Сценарий написал Юрий Арабов, автор музыки - Эдуард Артемьев. Экранизация снята в формате 11-серийного телесериала. Эта картина как единственная была снята в России. В картине так можно увидеть реальную российскую природу и города. По телевидению сериал был показан в мае 2006 года. В главных ролях участвовали – Олег Меньшиков (Юрий Живаго), Чулпан Хаматова (Лариса), Варвара Андреева (Антонина), Олег Янковский (Комаровский), Сергей Горобченко (Павел Антипов).

Вышеприведенные экранизации были подвергнуты анализу на основе следующих критериев:

1. трансформация места и времени
2. нарративная структура
3. персонажи в романе и в экранизации
4. редукция и трансформация фабулы
5. визуальный образ экранизации
6. изображение абстрактных элементов и символов
7. средства, создающие атмосферу
8. русская классика глазами иностранного/российского режиссера

Следующий анализ имеет отчасти сравнительный характер. При анализе я стремилась сравнить роман с экранизациями, а также найти в них такие элементны,

которые были в экранизации внесены режиссерами. (Речь идет о намеках на политику, любовных сценах.)

Доктор Живаго (1965)

Действие этой экранизации происходит в России, в первой половине двадцатого века. Рассказчиком является Евграф Живаго, который рассказывает историю своего брата Юрия молодой рабочей, которую считает дочерью Юрия и Лары. Сюжет экранизации развивается ретроспективно, на основе воспоминаний Евграфа. Как и роман, и фильм разделен на две части. Фильм сосредоточился на главной сюжетной линии – любовном треугольнике Юрий – Тоня – Лара. Хотя в романе выступает огромное количество персонажей, в экранизации их количество значительно редуцировано. Можно сказать, что в экранизации выступают, главным образом, только главные персонажи (Юрий, Тоня, Лара, Паша, Комаровский). На первый взгляд явно, что внешность актеров не очень русская, но необходимо сказать, что главную роль играет не внешность, а, скорее, характер и поведение.

Фильм был подвергнут большим сокращениям. В нём почти нет побочных линий романа, о эквивалентности диалогов нельзя говорить. Экранизация повествует о жизни и приключениях Юрия, происходящих на фоне революционных и военных событий того времени.

Визуальный образ фильма довольно интересный. В обостренных или эмоционально напряженных сценах можно наблюдать очень длинную съемку, снимаемые крупным планом лица и глаза персонажей, освещенные поясом света. В военных и революционных сценах принимает участие очень много статистов. Массовость этих сцен компенсирует их небольшое количество. Что касается символов, то в экранизации большую роль играет горящая свеча. Она находится в тех же сценах, что и в романе. В этой экранизации большую роль играет мимика актеров, посредством которой они выражают свои эмоции.

Роман «Доктор Живаго» насыщен стихами и философскими разговорами разных персонажей. В экранизации стихи не прозвучат, однако о поэтическом таланте Юрия в экранизации несколько раз упоминают. В экранизации звучит очень выразительная музыка. Эта музыка получила всемирную известность прежде всего благодаря мотиву с названием Lara's Theme, который в картине часто повторяется. Главным инструментом в этой музыке является балалайка.

Режиссер Дэвид Лин стремился показать зрителям Россию со всеми типичными чертами. Необходимо сказать, что во время съёмок фильма отношения между США и Советским Союзом были далеки от идеальных и характеризовались напряженностью. Поэтому картина довольно ощутимо отражает политическую ситуацию и отрицательные оттенки тогдашнего времени. В фильме можно найти несколько ошибок. Это, например, почти сказочный дом в Варыкино, показанный с восемью куполами. Или, например, несколько месяцев продолжающийся путь в Варыкино, балалайка, которая находится почти во всех сценах. Можно сказать, что приведённая экранизация - это типичная мелодрама, которая разворачивается на фоне исторических и социальных потрясений. В ней обсуждаются прежде всего вопросы любви и преданности.

Доктор Живаго (2002)

Режиссер Джакомо Кампиотти тоже решил сохранить место и время действия. В этой экранизации нет рассказчика. Зрители ориентируются в действии благодаря субтитрам, которые появляются на экране в переломных сценах. Голос за кадром фигурирует только в конце экранизации. Там можно услышать голос сына Юрия и Лары, который описывает её трагическую судьбу. Композиция – хронологическая, однако, в экранизации много ретроспективных сцен. Это прежде всего воспоминания и ассоциации⁶⁶ персонажей. Главную линию опять образует любовный треугольник, но можно сказать, что в экранизации находится также несколько побочных линий. Речь идет об истории молодого заключенного Василия или партизана Памфила. В экранизации также можно видеть больше романых персонажей (Ольга Демина, Михаил Гордон). Главные герои ведут открытые разговоры о любви и интимной жизни. Они много говорят на философские темы. Характеры некоторых персонажей иные, нежели в романе. Это касается, например, Лары. В экранизации она очень сексуальная. Тоже Роль Миши Гордона другая. В экранизации он работает врачом, позже директором больницы. Юрий Живаго очень эмоциональный, он часто выражает

⁶⁶ Например, сцена, в которой Юрий смотрит на Антонину, которая стирает белье. Это припомнит ему Ларису.

свои чувства и мнения.

В картине много сюжетных изменений. В начале фильма, в отличие от романа, показаны похороны отца Юрия, у Лары и Юрия рождается не дочка, как в романе, а сын. Конец фильма тоже не соответствует романному финалу. Юрий умирает не в трамвае, а в тракторе. Чуть больше эта экранизация занимается темой войны и революции. Интересным визуальным элементом являются аутентичные исторические кадры. В них показаны революционные и военные события в Москве. Очень позитивно отношусь к тому, что картину снимали в реальных кулисах, зданиях. Особо важные, эмоционально выразительные моменты показаны в замедленной съемке.

Символов в этой экранизации почти нет. По поведению героев можно хорошо узнать их характер и моральные ценности. В картине находится довольно много любовных сцен. Хотя Юрий часто говорит о стихах, в этой экранизации они тоже не прозвучат. Интересной является в экранизации музыка и на ее фоне звучащий русский язык. В нескольких сценах звучат русские духовные песни. Эта английская экранизация романа стремится более показать межчеловеческие отношения и характер отдельных героев. Чтобы приблизить эту тему современным зрителям, режиссер решил ориентироваться на любовные и эротические сцены. В этой картине нет фактических ошибок, однако там находится несколько несовпадений⁶⁷, которые касаются времени. Режиссер не стремился показать типичную Россию, а, скорее, хотел передать зрителям историю о человеке и его страданиях.

Доктор Живаго (2005)

Последняя экранизация – отечественная. Режиссер Александр Прошкин решил снять телевизионный сериал по мотивам романа «Доктор Живаго». Сериал имеет одиннадцать серий, каждая серия длится приблизительно 45 минут. Формат сериала в отличие от художественного фильма имеет множество преимуществ. Они заключаются в возможности передать точное содержание романа, медленно развивать истории отдельных героев и т. п. Но замысел режиссера был иным. Прошкин хотел показать комплексное представление о жизни обычных людей во время исторического перелома. Он стремился посмотреть на это время сегодняшними глазами и создать максимально объективную картину

⁶⁷ Например, объявление власти совета еще перед 1917 годом.

происходящего.

В этой экранизации не показано детство Юрия, сериал начинается с 1905 года, когда Юрий учится в университете. Можно сказать, что в этой картине участвует самое большое количество романых персонажей. Некоторые герои приобретают характеры других, в картине не показанных героев. Речь идёт об отце Антонины Александре Громеко, который отчасти приобретает черты Николая Николаевича – дяди Юрия. Александр Громеко часто философствует и обсуждает разные интересные вопросы. В целом в картине обсуждаются вопросы, которые касаются жизни, смерти, иудейства, мщения, революции, любви и т. п. Также можно заметить разные символы и намёки на нелепость некоторых исторических событий. В экранизации тоже можно увидеть несколько символов, которые касаются личности самого писателя, Бориса Пастернака. Это, например, большое количество сцен, в которых кто-то играет на рояле, присутствие композитора Скрябина на рождественской вечеринке, интерес к произведениям писателя Райнера-Мария Рильке. История Юрия Живаго находится на втором плане. Вместе с его судьбой развивается история Шуры Шлезингер, Павла Ферапонтовича Антипова и других героев. В этой картине находится также много придуманных сцен, которые расширяют и обогащают действие сюжета. Посредством этих сцен Прошкин показывает последствия революции. В экранизации присутствует много романых побочных линий. Например, история комиссара Гинце, республики Зыбушино, партизана Памфила. У героев более прагматическое поведение. У них также ослабленная спонтанность. В отличие от предыдущих экранизаций в этой картине очень часто звучат стихи Юрия. Там также изображается отношение Юрия к религии и к Богу. Режиссер Александр Прошкин снял очень интересную и увлекательную экранизацию. Хотя у него была возможность создать посредством сериала почти буквальную экранизацию, он выбрал другой путь. В его трактовке Юрий Живаго – образ русского интеллигента в прямом смысле этого слова. Вместе с этим режиссер показал, как были уничтожены надежды всех людей, которые от наступающего века ожидали больших перемен и светлого будущего.

Можно сказать, что все вышеуказанные экранизации романа «Доктор Живаго» каким-то образом передали зрителям историю этого создания. Правда, каждая экранизация сосредоточилась на чем-то другом. Во всех трех случаях можно чувствовать связь со временем, в которое картины были сняты. Дэвид Лин

показал почти сказочную картину, в которой преимущественно обращает внимание на любовь и политику. Джакомо Кампиотти выдвинул на первый план эротику и эмоциональность. Александр Прошкин подал отечественную точку зрения на время переломных и решительных моментов в русской истории. Если пытаться определить, какая экранизация является самой удачной, то дать однозначного ответа невозможно. Думается, что во всех картинах присутствует замысел Бориса Пастернака.

Что касается моего личного мнения, я должна сказать, что мне все указанные экранизации казались интересными, однако, наиболее удачной я считаю экранизацию Александра Прошкина. Она показала не только жизнь и приключения Юрия Живага. В ней находится свидетельство данной этапы русской истории.

BIBLIOGRAFIE

Prameny:

1. PASTERNAK, Boris Leonidovič. *Doktor Živago: roman*. 1. vyd. Překlad Jan Zábřana. Praha: Lidové nakladatelství, 1990, 597 s. Proudy, sv. 61. ISBN 80-702-2074-0.

Literatura:

1. BERGAN, Ronald. *--ismy: jak chápat film*. Překlad Patricie Frečerová. V Praze: Slovart, 2011, 159 s. ISBN 978-807-3914-967.
2. BINOVÁ, Galina Pavlovna. *Panoráma ruské literatury*. Editor Ivo Pospíšil. Boskovice: Albert, 1995. ISBN 80-858-3404-9.
3. BUBENÍČEK, Petr. *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010. 1, 22, ISSN 0862-397X
4. BYKOV, Dmitrii. *Boris Pasternak*. Izd. 9e. Moskva: Molodaïa gvardiïa, 2008. ISBN 978-523-5031-135.
5. FREJLICH, Semen Izrailevič. *Zlatý řez filmového plátna*. Praha: Československý filmový ústav, 1987
6. KUDĚLKA, Viktor. *Malý labyrint literatury*. Dotisk 1. vyd. Praha: Albatros, 1983, 599 s. Klub mladých čtenářů
7. MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.
8. MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990. Estetika divadelní a filmové tvorby. ISBN 80-702-3062-2.
9. PASTERNAK, E, E PASTERNAK a Boris Leonidovich PASTERNAK. *Zhizn' Borisa Pasternaka: dokumental'noe povestvovanie*. Sankt-Peterburg: Izd-vo zhurnala "Zvezda", 2004, 524 p. Russkie poëty--zhizn' i sud'ba. ISBN 59-421-4032-4.
10. PECHAL, Zdeněk. *Fenomén živlu z ruské literatury*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011, 263 s. Monografie (Univerzita Palackého). ISBN 978-802-4427-119.

11. SLANINA, Ondřej. *Slavná světová filmová klasika*. Praha: Charon media, 2011. ISBN 978-80-904975.
12. *Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů*. 1. vyd. Editor Ivo Pospíšil. Praha: Libri, 2001, 680 s. ISBN 80-727-7068-3.
13. TOLSTOĀ, Ivan. *Отмытый роман Пастернака "Доктор Живаго" между КГБ и ЦРУ*. Москва: Время, 2009. ISBN 59-691-0405-1.
14. *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 2005, 500 s. Sborník filmové teorie, 3. ISBN 80-700-4119-6.
15. ŽÁK, J. *Básník ohlušujícího mlčení*. In: PASTERNAK, B. *Doktor Živago*. Praha: Lidové nakladatelství 1990, s. 589 – 598.
16. *1001 filmů které musíte vidět, než umřete*. 2. vyd. Editor Steven Jay Schneider. Překlad Ladislav Šenkyřík. Praha: Euromedia Group - Knižní klub, 2007, 960 s. ISBN 9788024219486-.

Elektronické články

1. LIČAČEV, Dmitrij Sergejevič. *Размышления над романом Б. Л. Пастернака « Доктор Живаго »*. *Новый мир* [online]. 1988, č. 1 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: http://likhachev.lfond.spb.ru/articl100/class_lit/Literatura/razmishl.pdf
2. PTÁČEK, Luboš. *Ve víru existence – Idiot Akiry Kurosawy*. *Aluze* [online]. 2010, č. 3 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2010_03/07_studie_ptacek.pdf
3. ZATLOUKALOVÁ, Aneta. *Specifika televizní seriálové adaptace*. [online]. [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2010/sbornik/25.pdf>
4. ИДЛИС, Юлия Борисовна. *Введение в теорию экранизации*. Dostupné z: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:IPA4rurm_EcJ:www.philo1.msu.ru/~discours/images/stories/programs/ekranizacia_Idlis.doc+&cd=1&hl=cs&ct=clnk&gl=cz&client=firefox-a

Internetové zdroje:

1. ARONSON, Oleg. Столкновение экранизаций. *Киноведческие записки* [online]. 2002 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/241/>
2. Doktor Živago (1/2). *Česká televize* [online]. [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1008622546-doktor-zivago/299381426060001/>
3. HASTINGS, Chris. ITV's 'too-sexy' Dr Zhivago upsets Pasternak family. *The telegraph* [online]. 2002 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1387297/ITVs-too-sexy-Dr-Zhivago-upsets-Pasternak-family.html>
4. RYČLOVÁ, Ivana. Živago znamená „ten, kdo přežil“.... *Centrum pro studium demokracie a kultury* [online]. 2004 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.cdk.cz/rp/clanky/232/zivago-znamená-ten-kdo-prezil/>
5. VLČEK, Tomáš. Doctor Zhivago (Ludovico Einaudi). *OSTweb magický svet filmovej hudby* [online]. [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: http://www.ost.sk/main_recenzie.php?id=262
6. Английский «Доктор Живаго» - это почти эротика!. *Комсомольская правда* [online]. 2004 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.kp.ru/daily/23342/31325/>
7. АНЗИКЕЕВ. Марбургская любовь Бориса Пастернака. *DW* [online]. 2010 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.dw.de/%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%B1%D1%83%D1%80%D0%B3%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F-%D0%BB%D1%8E%D0%B1%D0%BE%D0%B2%D1%8C-%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%B0-%D0%BF%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BA%D0%B0/a-619159>
8. БАТУЕВА. Наш ответ Голливуду. *Олег Меньшиков* [online]. 2004 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: http://www.menshikov.ru/cinema/dzh/dzh_310804.html
9. БОГОМОЛОВ. Доктор Живаго и мы. «Доктор Живаго», режиссер Александр Прошкин. *Искусство кино* [online]. 2006 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://kinoart.ru/ru/archive/2006/06/n6-article3>

10. Борис Пастернак. *Борис Леонидович Пастернак* [online]. 1999 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://pasternak.niv.ru/>
11. БЫКОВ. ...А нас на свете нет. *Искусство кино* [online]. 2006 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.kinoart.ru/ru/archive/2006/06/n6-article2>
12. ГРИНЕВСКИ, Влада. Доктор Живаго – глубина резкости. *Наши фильм.ру* [online]. [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.nashfilm.ru/modernserials/353.html>
13. Дмитрий Быков: "Доктор Живаго" - блестящая русская сказка. *Радио голос России* [online]. 2010 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://rus.ruvr.ru/2010/02/10/4325168/>
14. "Доктор Живаго" – это не кино: сын Пастернака об экранизациях романа. *Риановости* [online]. 2010 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://ria.ru/interview/20100210/208519935.html>
15. Доктор Живаго. *Энциклопедия отечественного кино* [online]. [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://russiancinema.ru/films/film7640/>
16. ДОЛЖАНСКИЙ, Роман. "А нас на свете нет". *Театральный строитель* [online]. 2001 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: http://www.smotr.ru/2001/2001_taganka_zhivago.htm
17. КАРЕЛИН, Антон. История кино. Проблема экранизации. *Мир фантастики* [online]. 2005 [cit. 2014-03-27]. Dostupné z: <http://www.mirf.ru/Articles/print506.html>
18. Секс и насилие в новой экранизации 'Доктора Живаго' повергли ценителей литературы в шок. *Корреспондент.net* [online]. 2002 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://korrespondent.net/world/41908-seks-i-nasilie-v-novoj-ekranizacii-doktora-zhivago-povergli-cenitelej-literatury-v-shok>
19. СОРОКИН, Владимир. Путем Живаго. *Сноб* [online]. 2009 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.snob.ru/selected/entry/8478>
20. УТГОФ. К проблеме «Набоков и Пастернак». *Toronto Slavic Quarterly* [online]. 2010, č. 34 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: http://www.utoronto.ca/tsq/34/tsq34_utgof.pdf

Audio nahrávky

<http://muzofon.com/search/Дмитрий Быков Лекция>

<http://www.youtube.com/watch?v=CtathOV2NFA> (Школа злословия: Иван Толстой
15.02.2010)

ANOTACE

Jméno a příjmení: Eva Michníková

Název katedry a fakulty: Katedra slavistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název práce: Doktor Živago Borise Pasternaka: adaptace versus román

Vedoucí práce: Mgr. Jekatěrina Mikešová Ph.D.

Počet znaků: 135 932

Počet titulů použité literatury: 16 (+ 5 elektronických článků, 20 internetových zdrojů, 2 audio nahrávky)

Klíčová slova: román, film, filmová adaptace, televizní seriál, Doktor Živago, Boris Pasternak

Charakteristika: Hlavním tématem této diplomové práce je analýza tří filmových adaptací románu Doktor Živago. Samotné analýze, která je začleněna do praktické části této práce, předchází část teoretická. Ta se zabývá osobností a životem spisovatele Borise Pasternaka, jeho románem Doktor Živago a také tématem filmové adaptace literárních děl. V rámci tohoto tématu se věnuji vybraným aspektům teorie filmové adaptace. Cílem této diplomové práce je konfrontace jednotlivých filmových (televizních) adaptací s románem a analýza, která se provádí na základě stanovených kritérií. Kromě výsledné analýzy, která poukazuje na shody a rozdíly mezi románem a filmovými adaptacemi tato práce přináší i poznatky týkající se záměru režisérů a také celkového vyznění adaptací.

ANNOTATION

Name and surname: Eva Michníková

Name of department and faculty: Department of Slavonic Studies, Philosophical Faculty, Palacký University Olomouc

Name of thesis: Doctor Zhivago by Boris Pasternak: Adaptation Versus Novel

Work leader consultant: Mgr. Jekatěrina Mikešová Ph.D.

Number of symbols: 135 932

Number of titles of used literature: 16 (+ 5 electronic articles, 20 internet links, 2 audio records)

Key words: novel, film, film adaptation, television serial, Doctor Zhivago, Boris Pasternak

Characteristics: The main theme of my thesis is analysis of Doctor Zhivago three film adaptations. The analysis, which is included in the practical part of this work, follows after theoretical part. Theoretical part deals with life of the writer Boris Pasternak, his novel Doctor Zhivago and also includes the topic of film adaptation of his literary work. Within the bounds of this topic I apply myself to chosen aspects of film adaptation theory. The aim of this thesis is confrontation of particular film (TV) adaptations with the novel and analysis which is based on given criteria. Apart from resulting analysis which points out similarities and divergences between the novel and film adaptations, this work also brings knowledge concerning director's intentions and general impression of adaptations too.