

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

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

TIM BURTON V ŘÍŠI ADAPTACE  
DÍLO TIMA BURTONA Z HLEDISKA ADAPTAČNÍ TEORIE A PRAXE

Vedoucí práce: Mgr. Vera Kaplická Yakimova, Ph.D.

Autor práce: Tereza Šebíková

Studijní obor: Kulturní studia

Ročník: 3

2020

## **Prohlášení**

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

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

České Budějovice, 29. července 2020

Tereza Šebíková

## **Poděkování**

Ráda bych tímto poděkovala své vedoucí práce Mgr. Veře Yakimove Kaplické, Ph.D., za cenné rady a ochotný a trpělivý přístup během psaní této bakalářské práce.

## **Anotace**

Bakalářská práce „Tim Burton v říši adaptací“ se zabývá problematikou v oblasti adaptací. Metodologická část je věnována adaptačním procesům a okolnostem vzniku adaptací ve spojení s adaptačními teoriemi. Tuto problematiku práce aplikuje v analytické části na tvorbu režiséra Tima Burtona. Analyzuje jeho vybrané filmy, na kterých ukazuje odlišnosti adaptací a předloh a porovnává je mezi sebou. Cílem je poukázat na různé druhy adaptace, její kladné stránky a ve vybraných dílech nalézt režisérův osobitý autorský rukopis a zjistit, zda se v určitých případech jedná o adaptace či nikoli.

Klíčová slova: adaptace, filmové adaptace, adaptační procesy, adaptační teorie, Tim Burton, Alenka v říši divů, Ospalá díra

## **Annotation**

This bachelor thesis deals with issues in the field of adaptation. The methodological part is dedicated to adaptation processes and circumstances of adaptation in connection with adaptation theories. I apply this issue in the analytical part to the work of director Tim Burton. I decided to analyze some of his films. I show the differences between adaptations and originals and compares them with each other. The aim of this thesis is to point out the different types of adaptation and its positive aspects. Subsequently to find the director's significant handwriting in selected works and to find out whether in certain cases these are adaptations or not.

Key words: adaptation, film adaptation, adaptation processes, adaptation theory, Tim Burton, Alice in Wonderland, Sleepy Hollow

## Obsah

Úvod .....	5
1. Adaptace .....	6
1.1. Adaptace jako problém .....	6
1.2. Definice .....	7
1.3. Rozdílnost mezi filmem a literaturou .....	8
1.4. Čtení literárního díla x sledování filmu .....	9
1.5. Divák .....	10
1.6. Posuny mezi médii .....	11
1.7. Románové adaptace .....	12
1.8. Adaptovatelné příběhové prvky, společné znaky .....	14
1.9. Výběr díla .....	14
1.10. Problematika času .....	16
1.11. Zvuková složka adaptace .....	17
1.12. Autorství .....	18
2. Interpretace vybraných Burtonových adaptací .....	20
2.1. Alenka v říši divů .....	21
2.1.1. Shrnutí příběhů Alenky .....	21
2.1.1.1. Knižní předloha .....	21
2.1.1.2. Filmová verze .....	21
2.1.2. Porovnání verzí .....	22
2.1.2.1. Časová rovina .....	23
2.1.2.2. Říše divů x říše Podzemí .....	23
2.1.2.3. Postava Alenky .....	24
2.1.2.4. Alenčin osud .....	24
2.1.3. Propagace: trailery a filmové plakáty .....	25
2.1.3.1. Propagační plakáty .....	25
2.1.3.2. Trailery, upoutávky .....	26
2.1.4. Tim Burton ve spárech studia Disney .....	27
2.1.4.1. Burtonovy začátky v Disney .....	27
2.1.5. Burtonův rukopis: Jak ovlivnilo Disney „Burtonovu“ Alenku? .....	28
2.1.6. Je Alenka v říši divů adaptací? .....	31
2.2. Ospalá díra .....	32
2.2.1. Shrnutí příběhů o bezhlavém jezdcí .....	32
2.2.1.1. Knižní předloha .....	32
2.2.1.2. Filmová verze .....	33
2.2.2. Porovnání verzí .....	34

2.2.2.1. Prostředí.....	34
2.2.2.2. Postavy .....	35
2.2.2.3. Zápětka.....	38
2.2.3. Propagace.....	39
2.2.3.1. Plakáty, DVD přebaly .....	39
2.2.3.2. Trailer .....	40
2.2.4. Tim Burton v Ospalé díře.....	40
2.2.4.1. Inspirace Disney verzí.....	41
2.3. Burtonův rukopis.....	42
2.3.1. Je Ospalá díra adaptací? .....	43
3. Tim Burton jako auteur .....	45
Závěr.....	46
Zdroje .....	48
Přílohy .....	51

# Úvod

Tématem bakalářské práce je analýza filmových adaptací od režiséra Tima Burtona podle různých adaptačních teorií. V jeho díle můžeme sledovat velký počet adaptovaných příběhů, které jsou převáděny nejen z románových, ale například i komiksových nebo muzikálových předloh do filmového média. Bakalářská práce se zabývá především adaptačním procesem vybraných režisérovy děl a porovnává je s jejich předlohami. Cílem práce je za pomoci analýzy filmových děl zjistit, zda se jedná opravdu o adaptaci nebo se tak odlišuje, že se jedná již o samostatné umělecké dílo. Dále se snaží o hledání autorova rukopisu ve vybraných dílech.

V metodologické části se práce věnuje adaptacím a adaptačním teoriím, kdy popisuje adaptační procesy a možnosti posunů mezi médii. Tato část se také věnuje problematice času, výběru díla a přístupu diváka a jeho způsobu čtení adaptací. Zmiňuje také podobnost a společné znaky adaptací a předloh, zvukovou složku a autorství, které hraje v adaptačním procesu důležitou roli.

Aplikační část je rozdělena do kapitol podle vybraných režisérovy filmů, které jsou zvolené tak, aby na nich šla dobře ukázat problematika adaptací. Dále se dělí na podkapitoly, které se zaměřují na podobnost děl a na způsob propagace adaptací. Pozornost také věnuje životním okolnostem Burtona při vzniku vybraných děl a snaží se ve filmech nalézt jeho výrazný autorský rukopis. Pomocí analýzy adaptačního procesu se práce snaží zjistit podobnost filmové adaptace s předlohou a odpovědět na otázky, zda se v této situaci stále dá hovořit o adaptaci nebo se jedná o nové samostatné umělecké dílo.



# 1. Adaptace

## 1.1. Adaptace jako problém

Současná doba, ve kterém žijeme jednoznačně oplývá adaptacemi - adaptace literárních děl do filmu, filmů do komiksů, komiksů do počítačových her, počítačové hry do tematických parků. Může se tak na první pohled zdát, že adaptace je příznačná pro dobu postmoderní. Adaptace se však objevují již ve Viktoriánské době. Lidé měli tendence přetvářet příběhy z jednoho média do druhého a zase zpět. Adaptovaly se příběhy básní, novel, obrazů, her nebo oper. V dnešní době tomu není jinak, jen s využitím modernějších médií jako je například film, televize, rádio. Adaptacemi mohou být dokonce videohry a zábavné parky.<sup>1</sup> I přes to, že jsou adaptované příběhy všudypřítomné, pořád jsou slyšet hlasy, které je vnímají jako podřadné.

Největší podíl v adaptacích má transpozice literárního díla do filmové podoby.<sup>2</sup> Podle Simone Murrayové je adaptace označována za „nemanželské dítě literární vědy a filmové teorie“. Adaptační myšlení se začalo formovat spolu se zavedením studia filmu v 60. a 70. letech v prostředí amerických a britských univerzit, kde převažovalo studium literárních metod. Vše se tedy odehrávalo pod vlivem a dohledem literatury.<sup>3</sup>

Robert Stam tvrdí, že literatura bude mít nad adaptacemi vždy zásadní nadřazenost. A to díky tomu, že je jako umělecká forma starší. Negativní pohled na adaptaci ale můžeme spatřovat i v očích fanouška, který od adaptace očekával věrnost originálu a byl zklamán nebo od učitele literatury, který díky svému zaměření na literaturu vyžaduje blízkost textu nebo alespoň přiblížení se k němu.<sup>4</sup> Odmítavý postoj měli také někteří spisovatelé jako například Virginia Woolfová, která již v roce 1926 kritizovala počátky kinematografie. Největším prohřeškem podle ní bylo zjednodušování literatury při přenosu na nové začínající vizuální médium. Film označila za „parazita“ a literaturu za jeho „obět“ nebo „kořist“.<sup>5</sup> Adaptace byla také špatně přijata literárními badateli a kritiky, kteří byli pohoršeni filmovým průmyslem, jelikož jejich kariéra byla založena právě na interpretaci literárních děl. Filmový průmysl podle jejich názoru znehodnocuje literaturu.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> HUTCHEON, Linda. A theory of adaptation. New York: Routledge, 2006, s. XI.

<sup>2</sup> Tamtéž, s. XII.

<sup>3</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. Illuminace. 2010, s. 7.

<sup>4</sup> HUTCHEON, Linda. A theory of adaptation. New York: Routledge, 2006, s. 4.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>6</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. Illuminace. 2010, s. 16.

K těmto negativním postojům přispěli i badatelé zabývající se filmem. I když bylo natočeno mnoho adaptací, jejich problému filmový badatelé, až na pár výjimek, nevěnovali tolik pozornosti. K změnám začalo docházet až v 80. a 90. letech 20. století, kdy se začal formovat nový pohled na adaptace. Součástí humanitních disciplín se stala koncem minulého století, a znamenala nový módní interdisciplinární obrat projevující se i v změně témat univerzitních seminářů. Nicméně podle slov Thomase Leitcha se stále interpretace adaptací děje „pod dohledem literatury, která poskytuje hodnotící prubířský kámen pro film jako takový“.<sup>7</sup>

Je logické, že v praxi většinou upřednostňujeme originál. Některé adaptace mohou ale být důležité stejně tak jako jakýkoli původní „originál“. Zmíněný originál můžeme zažít (vidět, číst atd.) i před prožitím samotné adaptace a poté si díky tomu doplňovati příběh v adaptaci. To podle Lindy Hutcheonové zpochybňuje jakoukoli představu priority a nadřazenosti.<sup>8</sup>

## 1.2. Definice

Z pohledu procesu vnímání může být adaptace jistou formou intertextuality. Díky našim vzpomínkám na jiná díla, které máme uložené v paměti, zažíváme adaptaci jako palimpsesty. Adaptaci lze brát jako přizpůsobování nebo přivlastňování díla.<sup>9</sup> Z pohledu adaptátora je adaptace dvojitý proces. Jde o akt přivlastňování nebo uchovávání, při kterém auteur interpretuje a zároveň vytváří něco nového.<sup>10</sup> Scénárista Charlie Kaufman připomíná, jakou zodpovědnost nese adaptátor vůči knize a autorovi samotnému. Adaptaci popisuje jako přejímání příběhu skrze adaptátorovy vlastní myšlenky, citlivost nebo zájmy.<sup>11</sup>

Adaptace není jen převod z jednoho „jazyka“ do druhého, ale jak dokládají i moderní přístupy, jde o interkulturní dialog mezi rozlišnými médii. Julie Sandersová rozlišuje mezi adaptací a přisvojením. Adaptaci chápe jako kreativní aktivitu, při které vzniká dílo, jež dává najevo spojitost s původním textem a vždy se tak dostaneme zpět k originálu. Při aktu přisvojení se autor tolik nedrží originálního textu a autoři vytvářejí nové dílo. Ustupují tak

---

<sup>7</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*, roč. 22, 2010, s. 8.

<sup>8</sup> HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. XIII.

<sup>9</sup> Tamtéž, str. 8.

<sup>10</sup> Tamtéž, str. 20.

<sup>11</sup> Tamtéž, str. 18.

od původních zdrojů, tím těžší je pak pro diváka dohledat předlohu nebo původní dílo, jelikož se svou předlohou nemají již tolik společného.<sup>12</sup>

Pro dvě slova, proces a produkt, používáme jedno pojmenování - adaptace. Je tedy těžké adaptaci definovat, ačkoliv se její myšlenka může zdát jakkoli zřejmá.<sup>13</sup> S tím ve své knize *A Theory of Adaptation* (2007) souhlasí Linda Hutcheonová. Právě Hutcheonová definuje adaptaci jako produkt a proces. Neboli produkt, při kterém vzniká nové dílo a proces toho, jak ho vnímáme - tudíž proces recepce. Tím, že adaptaci vnímáme jako proces, odkrýváme vznik nového díla: „adaptátoři se odhalují jako kreativní interpreti, chirurgové, ale také jako tvůrci nových událostí.“ Podle Hutcheonové prožíváme přepisy literárních děl z hlediska recepce jako palimpsesty.<sup>14</sup> Tím, že adaptaci chápeme jako proces, zdůrazňujeme důležitost i sociálních a komunikačních stránek média, a to i přes to, že se soustředíme především na formu.<sup>15</sup> Pomocí této „zdvojené“ definice, kdy je adaptace produkt i proces, můžeme rozšířit její tradiční zaměření zkoumat vztahy mezi jejími mody a jak adaptace umožňují lidem vyprávět, ukazovat nebo komunikovat s příběhy.<sup>16</sup>

### 1.3. Rozdílnost mezi filmem a literaturou

Vyprávění příběhu, ať již vizuálně nebo sluchově, v různých performativních médiích není nikdy stejné jako vyprávění příběhu orálně nebo pomocí slov na papíře.<sup>17</sup> Naše interakce s příběhem se také liší podle toho, jestli je nám vyprávěný nebo ukazovaný.<sup>18</sup> Anglický spisovatel Joseph Conrad napsal v předmluvě svého díla *Černoch z lodě Narcissus* (2005): „Úkolem, kterého se snažím dosáhnout, je silou psaného slova nechat čtenáře zaslechnou, pocítit - a především pak *vidět*.“ Zde se literární vědci nemohou shodnout, zda román „něco dluží filmu, nebo je to naopak“. Spisovatelé si tedy stojí za názorem, že nejen filmové médium poskytuje divákovi možnost příběh „vidět“, ale stejnou funkci plní i literatura.<sup>19</sup>

Odpůrci adaptací argumentují tím, že performativní média nedokáží vyjadřovat „jemné jazykové odstíny“ jako to dokáže psaný text v literatuře. Také „komplikovanost vyprávění“

---

<sup>12</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace*, roč. 22, 2010, s. 11.

<sup>13</sup> HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 15.

<sup>14</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace*, roč. 22, 2010, s. 11.

<sup>15</sup> HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci?. *Iluminace*, roč. 22, 2010, s. 23.

<sup>16</sup> HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 22.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>19</sup> HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci?. *Iluminace*, roč. 22, 2010, s.38-39.

a reprezentace duchovních nebo psychologických rozměrů je podle nich problémem. Negativní pohled na adaptace může plynout také z pocitu, že se při adaptování díla něco ztrácí. Může jít například o vynechání detailů z předlohy nebo o zkrácení délky.<sup>20</sup> Režisér Jonathan Miller říká, že jelikož romány byly napsány, aniž by se při tvorbě pomýšlelo na nějakou podobu představení, většina adaptací romány neodvolatelně zničí.<sup>21</sup> Tento zápas slova a obrazu přetrvával až do 90. let minulého století, poté se začali formovat první práce zabývající se adaptacemi.

George Bluestone, patří mezi jednoho z prvních teoretiků filmové adaptace. Ve své knize s názvem *Novels into Film*(1957), kterou započal hledání rozdílností mezi filmem a literaturou, upozorňuje a ukazuje na rozdílnosti dvou médií- a to filmu a literatury. Autor uvádí, že se kvůli odlišnostem filmová adaptace nikdy nemůže podobat její předloze. Podle Bluestona se vizuálně-predentační charakter filmu výrazně odlišuje od jazykové povahy literatury a každý filmař, který adaptuje, se stává novým autorem a literární předloha pro něj představuje pouze odrazový můstek pro jeho vlastní tvorbu.<sup>22</sup>

## 1.4. Čtení literárního díla x sledování filmu

Dalším měřítkem adaptací je rozdíl mezi recepcí a percepcí díla. Sledování filmu nám údajně přináší zábavu a odpočinek, při kterém potlačujeme vlastní imaginaci. Na druhé straně četba knihy vyžaduje náročnější recepci a vzbuzuje dojem intelektuálního úsilí, kdež to při sledování filmu nepotřebujeme vlastní fantazii, protože je nám vše předváděno v úplnosti. Film byl recepčním teoretikem Wolfgangem Iserem označen v jeho publikaci *The Reading Process: A phenomenological Approach* (1972) za „bezmezerovité médium“. Iser vidí jako hlavní problém filmu to, že fikční postavu zcela zpřítomní a nemusíme si hlavního hrdinu představovat pomocí vlastní imaginace, jako je tomu při čtení románu.

S tímto názorem však nesouhlasil Seymour Chatman, který Iserovi oponoval ve své knize *Coming to Terms*(1990), která vyšla česky jako *Dohodnuté termíny*. Snaží se zjistit, zda to, že je film vizuálně explicitní znamená, že by neobsahoval prázdná místa, která čekají na zaplnění a nesouhlasí s tím, že by film byl bezmezerovitý. Mezery se podle něj objevují v obou rovinách, jak ve stylistické, tak i narativní. Chatman argumentuje tím, že ve filmu vidíme gesta a emoce, které nevysvětluje žádný dialog ani kontext. Divák si tedy pomocí

---

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>21</sup> Tamtéž, str. 25.

<sup>22</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*, roč. 22, 2010, s. 8-10.

gest, výrazů tváře herců a vlastní imaginace musí představit vnitřní pochody postav a domyslet si jejich skrytý význam.<sup>23</sup> Každý čtenář přistupuje k literárnímu dílu s jinými kulturními zkušenostmi, jinými představami, jiným očekáváním a sám si vytváří vlastní představu onoho fikčního světa, to samé platí i v opačném případě diváka.<sup>24</sup> Zde může nastat problém, kdy je divák nespokojen s prepisem. Buď zde může chybět jeho oblíbená postava, změnil se čas a prostor nebo dokonce došlo ke změně konce příběhu. Některé změny mohou zahrnovat i přidání nových postav nebo zápletek a zcela tak pozmění celý příběh.<sup>25</sup>

Literární a filmová věda se ale jako narativní umění podle britských badatelek Deborah Cartmellové a Imeldy Whelehanové navzájem „obohacují skrze porozumění překladu jednoho umění do druhého a vzájemného mísení ‚literárního‘ a ‚filmového‘.“<sup>26</sup> Snaží se tak najít dialog mezi nimi a přestat mluvit o „literatuře a filmu“, ale o „literatuře ve filmu“.<sup>27</sup>

## 1.5. Divák

Robert Stam si stěžuje, že se v adaptačních studiích věnuje málo pozornosti samotnému divákovi a jeho přístupu k literárnímu dílu potom, co shlédl jeho adaptaci.<sup>28</sup> Dílo ale nezažijeme jako adaptaci, pokud neznáme předlohu, která je adaptovaná. Naopak při znalosti adaptované práce bude docházet mezi ní a předlohou k neustálé oscilaci myšlenek.<sup>29</sup> Tuto myšlenku věnovat větší pozornost divákům přebírá i Peter Lev. Ve své studii udává, že divák vydává svědectví o adaptaci a může se i sám stát uměleckým dílem.<sup>30</sup> Také polská filmoložka Alicja Helmanová se zajímá o problematiku čtenáře. Studuje vztahy diváka k adaptaci, který zná její předlohu. Odlišuje sledování filmu natočeného na základě původního scénáře a vnímání adaptace.<sup>31</sup>

Dalším směrem adaptačních studií je tedy dialog mezi literárněvědnou a filmovědnou metodologií<sup>32</sup> a díky tomu ustupuje myšlenka, že adaptace má sklony okrádat román.

---

<sup>23</sup> Tamtéž, 8-10.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>27</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace*, roč. 22, 2010, s.10.

<sup>28</sup> Tamtéž, str. 18.

<sup>29</sup> HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. XV.

<sup>30</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace*, roč. 22, 2010, s.19.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 18-19.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 18.

Adaptace je brána jako transformace původního textu do „jiného projevu produkovaného v odlišném kontextu a v jiném médiu“.<sup>33</sup>

## 1.6. Posuny mezi médii

Linda Hutcheon, jak jsme již zmínili, představuje adaptace, „coby tvůrčí a interpretativní transpozice díla nebo děl, která jsou v ní rozpoznatelná“ jako určitý druh palimpsestu. Zároveň jsou pro ni také „překódováním adaptovaného díla podle jiných konvencí“. V případě překódování někdy dochází ke změně média.<sup>34</sup> Převádění z jednoho média do druhého vždy znamená určitou změnu a vždy tu budou nějaké zisky i ztráty.<sup>35</sup> Při přechodu z jednoho média do druhého a zároveň také při posunu z jednoho modu do druhého, dochází ke složitým sporům, co se týče jedinečnosti média. Nejčastěji se tak děje u adaptací textu do podoby nějakého interaktivního média. Když se při vytváření adaptace nemění médium ani režim adaptace, otázky po jedinečnosti média nejsou v takové míře, jako při výše zmíněném posunu z média na médium. Může jít například o remaky filmů nebo o komiksové verze jiných komiksů.<sup>36</sup>

Nejčastějším převodem je posun z „telling“ (režim vyprávění) na „showing“ (režim zobrazování), ve většině případů přeměna textu v nějaký typ představení.<sup>37</sup> To přináší i změnu žánru a s tím i jiné očekávání diváka.<sup>38</sup> Při tomto druhu přechodu musí adaptace předlohu dramatizovat, jelikož je performativní. Znamená to, že „je nutné popis, vypravování a vnitřní myšlenky převést do mluvy, činnosti, zvuků a vizuálních obrazů“, a „konflikty a ideologické rozdíly mezi postavami je nutné zviditelnit a nechat zaznít“.<sup>39</sup> Charles Sanders Pierce mluví o indexech a ikonách, kterými jsou v našem případě konkrétní místa a věci. Tyto znaky využívají filmové i divadelní adaptace, jinak je tomu ale u literatury, která využívá znaky, jež jsou konvenční a symbolické. Zmíněný rozdíl v použití znaků nám napovídá, že překódovat text bez problémů nedokáže žádné performativní médium.“<sup>40</sup> Jazyk dokáže využívat různé symboly a metafory, ty můžeme přenést do zobrazovacího režimu v

---

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 10-11.

<sup>34</sup> HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci?. *Iluminace*, roč. 22, 2010, s. 23.

<sup>35</sup> HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 16.

<sup>36</sup> HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci?. *Iluminace*, roč. 22, 2010, s. 24.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 31.

performativních médiích tak, že je postava jednoduše pronese nebo se fyzicky vyjádří v ikonické podobě.<sup>41</sup>

Mezi mody neboli režimy „telling“ a „showing“ jsou určité rozdíly, protože každý režim má své vlastní specifika a svou vlastní podstatu, stejně jako tomu je u všech médií.<sup>42</sup> Oba režimy, jak režim vyprávění, tak i zobrazování, mohou používat různé druhy médií, podobně jako média mohou využívat různé žánry.<sup>43</sup> V režimu vyprávění je naše představivost a imaginace kontrolovaná. I když je řízena přesně vybranými slovy textu, je svobodná, protože není omezena sluchovými ani vizuálními limity.<sup>44</sup> Perspektiva se ale mění s třetím režimem, kdy jako publikum reagujeme na příběhy. Všechny tři režimy fungují na jiném principu a každý nás jiným způsobem „zapojuje“ do příběhu adaptace. Režim vyprávění, například román, nás zapojuje díky naší představivosti do fikčního světa. Režim zobrazování, například film, nás zapojuje sluchovým a vizuálním vnímáním. Třetí a poslední režim „zapojení“, například videohra, nás zapojuje fyzicky nebo i kinesteticky.<sup>45</sup>

## 1.7. Románové adaptace

Když se zamyslíme nad přechodem od psaného textu k představení, jistě nás jako první napadne adaptace románu. Podle romanopisce a literárního vědce Davida Lodge, je v románu obsažena velká spousta informací. Na filmovém plátně nebo na jevišti se překládají do podob různých činností a gest, ale také se bez nich můžeme podle Lodge obejít.<sup>46</sup>

Jak již bylo řečeno, adaptace mohou dílo také pozměnit, ať jde jen o zesílení napětí nebo dokonce přidání nové postavy do příběhu. Autor adaptace může použít známý dějový vzorec s jasným začátkem prostředkem i koncem, při kterém se postupně rozvíjí děj a využívá se rozuzlení pro větší stupňování napětí. Díky tomuto vzorci může být upevněna struktura vyprávění adaptace, pokud jde například o krátké volné vyprávění. Autor ale může změnit i konec příběhu, kupříkladu děj směřující k tragédii obrátit na šťastný konec.

Při převádění románu na filmové plátno se nevyhneme zjednodušení, jeho obsah se musí zhustit a jeho rozsah zmenšit, aby se časově i prostorově do filmu vešel.<sup>47</sup> Střihač a zvukař Walter Murch označil film za „vysoce redundantní“ médium, na druhé straně literární

---

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>45</sup> HUTCHEON, Linda. A theory of adaptation. New York: Routledge, 2006, s. 22.

<sup>46</sup> HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci?. Iluminace, roč. 22, 2010, s. 28-29.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 26-28.

román je charakteristický „přemírou příběhu“ a podle jeho názoru tento rozdíl autoři adaptací musí zohlednit.<sup>48</sup> Přečíst popis nějaké činnosti totiž nezabere tolik času, jako když onu činnost musíme zahrát. Na tyto změny v adaptacích se nepohlíží jako na kvantitativní problém, ale spíše jako na problém kvalitativní. Někteří spisovatelé na tyto změny nepohlížejí jako na problém, ale se změnami ve svých dílech souhlasí. Příkladem nám může být reakce spisovatelky Zadie Smithové, která televizní adaptaci svého románu *Bílé zuby* okomentovala takto: „něco se muselo vynechat, aby se to tlusté a nepořádné dítě stalo snesitelným...“<sup>49</sup> V některých případech to může být opačně. I když popisy v próze mohou být dlouhé, mohou obsahovat pro příběh důležité informace. Popis postavy v knize čteme pouze jednou, zatímco na filmovém plátně postavu vidíme znovu a znovu. Tím se jejich jedinečnost vytrácí a stávají se pro nás přirozenými. Ve filmu všechny prvky, více i méně důležité, vidíme v jeden okamžik najednou, takže pokud na ně filmař nějak neupozorní, mají pro nás stejnou váhu.<sup>50</sup>

Další, čím se film od literatury liší je jeho vícevrstevnost. Jelikož literatura dokáže vše vyjádřit pouze slovem, je pouze „jednokolejným systémem“. Na rozdíl od literatury zahrnuje film obraz i hudbu<sup>51</sup>. Filmové adaptace přidávají do díla například tělesnost, nepracuje tedy s přímým popisem postav jako literatura, ale postavy rovnou zobrazuje. Dalším filmovým znakem je zvuk a hudba, které zde vnímáme současně s příběhem, zatímco v literatuře se objevují postupně. Hudba tedy ve filmu může navazovat dramatickosti a dokreslovat vyznění scén. K filmu samozřejmě také patří různé rekvizity a kostýmy, které podtrhují charakteristiku prostředí a postav.<sup>52</sup> Ve víceetapovém médiu jako je film, nám k předvedení hlediska pomáhá úhel kamery, mizanscéna nebo již zmíněné kostýmy. Film využívá strategické prostředky jako je například střih nebo mizanscéna, má tak možnost rozšiřovat nebo usměrňovat možnosti vnímání pomocí pohledu kamery, zatímco literatura musí vše převádět pomocí slov. Většinu času však uvažujeme opačným způsobem. Pohled kamery shledáváme omezujícím, neboť vyřazuje děj odehrávající se mimo její záběr.<sup>53</sup>

---

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 26.-27.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>51</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace*, roč. 22, 2010, s. 9.

<sup>52</sup> HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci?. *Iluminace*, roč. 22, 2010, s. 26.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 31.



## 1.8. Adaptovatelné příběhové prvky, společné znaky

Po shlédnutí filmu si běžně pokládáme otázku podobnosti a nepodobnosti. Zajímá nás, v jakém vztahu je nově vzniklé dílo ke své předloze. Běžné myšlení, recepce a teorie jsou tak mezi sebou v nesouladu.<sup>54</sup> Jádrem transponování napříč žánry a médii, je podle většiny adaptačních teorií, příběh a každé médium nebo žánr s ním zachází jiným způsobem.<sup>55</sup> Příběh je také společným znakem filmu a románu, jak ve své studii *Interpretace filmu a literatury* napsal Brian McFarlane. Příběh popisuje jako „sled událostí propojených buď vztahem příčiny a důsledku, nebo tím, jak po sobě tyto události následují, a to díky tomu, že jimi prochází jistá skupina či soubor postav.“<sup>56</sup> Nejjednoduššími příběhovými prvky k adaptaci jsou témata. Dají se považovat za adaptabilní skrze média i žánry. Dalším adaptabilním prvkem jsou postavy. Ty jsou podle Murrayho Smithe stěžejní pro rétorické a estetické účinky textů, a to ať se jedná o texty narativní nebo performativní. Představuje zde také rozpoznávání (recognition), uspořádání (alignment) a věrnost (allegiance), skrze které postavy zapojují divákovu představivost.<sup>57</sup> Některé příběhové prvky, jako například zápletka nebo téma nejsou pro filmaře nijak zvláště náročné k adaptaci. Větší problém však představuje přenesení atmosféry fikčního světa románu nebo charakterizace postav do filmového média, které již nejsou tak snadně adaptovatelné. Nejvíce se ale próza a film liší ve způsobu prezentace neboli vyprávění.<sup>58</sup>

## 1.9. Výběr díla

Podle Kamily Elliotové musí filmaři respektovat a býti věrni původnímu dílu, aby jejich adaptace mohla býti úspěšná.<sup>59</sup> Při jednání s takovými klasikami, jako je například práce Dickensona nebo Austenové, vyžadují diváci větší míru věrnosti k originálnímu dílu. To, je jednou z hlavních domněnek filmových adaptačních teorií.<sup>60</sup> Filmaři se také snaží

---

<sup>54</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace*, roč. 22, 2010, s. 13.

<sup>55</sup> HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 10.

<sup>56</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace*, roč. 22, 2010, s. 15.

<sup>57</sup> HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 10-11.

<sup>58</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace*, roč. 22, 2010, s. 15.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>60</sup> HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 29.

některé i starší příběhy, které stojí za to znát, zachránit nebo uchovat, ale bez určitého kreativního předělání, by nezauly nové publikum.<sup>61</sup>

Adaptátoři se rádi snaží najít k adaptování díla, které jsou velmi známé a populární. K tomuto postupu se často uchylují Hollywoodské filmy z klasického období. Do filmové podoby přenášejí již vyzkoušené a populární novely.<sup>62</sup> O Hollywoodských filmech se také zmiňuje Robert Stam. Jejich způsob adaptování označuje za „čistku“, neboť se jejich produkce snaží vyhnout extrémním a nežádoucím názorům. Adaptátoři, kteří vytváří filmový přepis, totiž zůstávají jen u převedení pouhých událostí příběhu. Odsunují tak filozofická témata i komplikované narativní struktury literárních děl a distancují se od tematiky, která zahrnuje různá kontroverzní témata.<sup>63</sup> Při výběru také záleží na filmovém cítění scénáristy a režiséra, ty si k adaptaci mohou vybrat nejrůznější díla různých kvalit. Ne vždy ale znamená, že kvalitní literární dílo, se musí stát i kvalitní adaptací.<sup>64</sup> Vybrané dílo, se ale nemusí vždy transformovat pouze do filmové podoby. Vlastníci práv velmi často využívají svoje práva a možnost například k vytvoření videohry podle předlohy.<sup>65</sup>

Existuje mnoho důvodů, proč si adaptátor vybere určité dílo a pak ho transformuje do jiného média nebo žánru.<sup>66</sup> Díla, která se během let osvědčila si tvůrci vybírají hlavně z ekonomických důvodů.<sup>67</sup> Může jít tedy i o finanční hledisko. Existují adaptace, které si s jejich předlohou vyměňují finanční i kulturní kapitál a funguje tak obousměrná výměna. Román, který byl dobře podpořen marketingově i knihkupci se pak může stát náležitým uchazečem o filmový přepis. Adaptace, která díky tomu vznikne, pak znovu podpoří opětovaný zájem o knihu. Mechanismy adaptačního průmyslu se zabývá Simone Murrayová. Řeší problémy financování, a to, jak adaptační průmysl vlastně funguje. Zkoumá, jaké slovo ve výběru mají literární agenti, filmová studia nebo vydavatelé a jak velkou roli hraje výběr díla.<sup>68</sup>

---

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>63</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*, roč. 22, 2010, s. 16.

<sup>64</sup> PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Rubico, 2000, s. 245.

<sup>65</sup> HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 5.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 19-20.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>68</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*, roč. 22, 2010, s. 17-18.

## 1.10. Problematika času

V próze je snadné reprezentovat nebo tematizovat běh času. U všech druhů médií to již tak jednoduché není a v tomto případě nastává problém, čas a načasování nejsou pro tento druh médií tak snadná. Již bylo zmíněno, že se například románová předloha musí zjednodušit, neboť jiný čas zabere pouze přečíst popis určité činnosti a jiný čas činnost zahrát. Film na rozdíl od románu za žádných okolností nesnese velké „zpomalování“ děje, ani pokud má zpomalení například pomoci s vybudováním napětí v příběhu. Linda Hutcheonová uvádí jako příklad nudu. Ve filmu není možné nijak jednoduše zachytit, jak se někdo začíná nudit, při tom v knize můžeme o nudě číst, o tom, jak ubíhá čas a postava se stále více nudí, ale sami nudu při čtení zažívat nemusíme. V performativních médiích se klade větší důraz na to, co se stát má než na to, co se již stalo. Tudíž se v těchto typech médií příběhy uskutečňují v přítomném čase a „při přenosu literatury do filmu se střetává ‚bylo nebylo‘ s ‚tady a teď‘“. To znamená, že performativní média spojují minulost, přítomnost a budoucnost.

Někteří tvrdí, že film nemá takovou schopnost jako literatura, která pouhými pár slovy dokáže příběh posunout do minulosti nebo budoucnosti, protože kamera snímá pouze bezprostřední přítomnost. Filmaři si při problému s časem ale pomáhají takzvanou prolínačkou. Znamená to, že jeden obraz přechází postupně do obrazu jiného a díky tomu se čas prolíná ještě bezprostředněji, než toho jsou schopny dosáhnout pouhá slova. Díky prolínačce tedy film dokáže vyjádřit i literární výrazy jako je „zatímco“, „kdesi jinde“ nebo „později“.<sup>69</sup> Robert Stam tvrdí, že jako „technologie reprezentace je film ideálně vybaven schopností magicky násobit čas a prostor - umí smíchat rozdílné časy a prostory.“ S využitím různých filmových postupů jako je rychlý střih, zpomalený záběr nebo deformující objektivy je film schopný vytvářet i fantazijní nebo magicky realistické prvky.<sup>70</sup>

Filmovému médiu je velmi podobné televizní médium, a tudíž s ním sdílí různé zvyklosti i problémy. U televizních adaptací není nutné původní text tolik zhušťovat jako u filmových adaptací, jelikož máme k dispozici více času,<sup>71</sup> protože televizní médium je, co se týče posunu děje, zpravidla rychlejší, než film.<sup>72</sup> V románové předloze je vždy věnováno hodně času popisu ať již míst, postav nebo vztahů. Oproti tomu televizní adaptace onoho

---

<sup>69</sup> HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci?. Iluminace, roč. 22, 2010, s. 47-49.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 44.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 50.

díla dokáže dosáhnout stejného výsledku jako předloha rychleji, jelikož popisované v knize pouze jednoduše zobrazí.<sup>73</sup>

## 1.11. Zvuková složka adaptace

Při adaptaci tištěného textu do performativního média se často autoři soustředují především na přesun představivosti diváka do vizuální podoby, dávají tedy důraz na vizuální stránku adaptace. Nesmíme ale zapomínat na neméně důležitou sluchovou složku.<sup>74</sup> Protože film patří do performativních médií, může využívat různorodé výrazové prostředky jako je nejen sekvence snímání, ale i pro nás momentálně důležitá hudba, mluvené slovo nebo zvuky. Díky těmto výrazovým prostředkům, zdědil všechny s nimi spojené umělecké formy: „vizuálnost fotografie a malířství, pohyb tance, dekorativnost architektury a divadelní herectví.“<sup>75</sup>

Podle zvukaře Waltera Murche reprezentuje pro autora hudba ve filmových adaptacích „jakýsi emulgátor, který dovoluje rozpustit jistou emoci a nasměrovat ji určitým směrem.“ Pomocí zvukové stopy může autor ve filmu diváky upozornit a nasměrovat na určitou postavu nebo děj, na které chce v danou chvíli upozornit.<sup>76</sup> Z toho vyplývá, že zvuková stránka nám umožňuje tu vizuální.<sup>77</sup> Zvuk může dobře posloužit i na propojení vnitřních a vnějších stavů, které díky tomu bude méně nápadné, než kdyby je propojoval kamerový záběr.<sup>78</sup> Jednou ze zvukových složek je tzv. „lineární“ hlas mimo obraz. Bez něho by nám film mohl ukazovat pouze na něco myslící nebo něco prožívající postavy, ale při přidání hlasu mimo obraz můžeme vnímat zážitky a myšlenky těchto postav. O hudbě se vyjadřuje i Lawrence Kramer, který hudbu vnímá jako to, co diváka ve filmu „spojuje s podívanou na platně tím, že evokuje pocit hloubky, interiority, vypůjčený z našich vlastních tělesných reakcí při poslechu neustále vytvářených rytmů, zabarvení tónů a změn v dynamice“. Pociť interiority může hudba vzbuzovat, jelikož pouze diváci slyší všechno použitý zvuk a hudbu, tudíž mají jen oni možnost se přiblížit k této významové úrovni. O mnoho více než ve filmové hudbě toto vše platí u živého operního představení, ve kterém hudba přenáší emoce, jak je nazývá jazyk: „sloučení hudby a slov, časového a prostorového, obecného a konkrétního, by mělo teoreticky vyústit do uspokojivějšího obrazu duševního

---

<sup>73</sup> HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci?. *Iluminace*, roč. 22, 2010, s. 34-35.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 29.

světa, než by se to jednotlivým složkám podařilo odděleně.“<sup>79</sup> Hudba hraje také důležitou roli v muzikálových adaptacích.

Postavy k vyjádření příběhu používají mluvení, ale i zpěv, ve kterém dávají najevo, že „život není možné obsáhnout v jeho obyčejnosti, je nutné jej překročit či přesáhnout rytmem, zpěvem a pohybem.“ V divadelních muzikálech tedy hudba představuje určité „ztělesnění přemíry.“<sup>80</sup>

## 1.12. Autorství

Jedním z nejdůležitějších prvků adaptačního procesu je autor. Thomas Leitch ve své knize rozlišuje dva typy autorství - adaptátor a auteur. Zatímco auteur si sám vytváří své vlastní filmové světy, adaptátor pouze dává vzniknout světům ze scénářů. Navzdory tomu i režiséři, kteří své filmy zakládají převážně na literárních adaptacích si také vysloužili reputaci auteurů. Aby se ale stali auteurs, musí překonat konkurenci ať již jiných autorů nebo spisovatelů.<sup>81</sup> My se budeme držet jednoduššího vysvětlení a to, že ten, kdo adaptaci vytváří je jejím tvůrcem a adaptátorem. Tvůrci adaptací musí ale v první řadě interpretovat a poté vytvářet.<sup>82</sup> Kdo má ale největší podíl na adaptacích? Proces adaptace se stává procesem spolupráce, když se přesuneme do performativního modu. Ať se jedná o muzikály, opery nebo jakékoli představení vždy je k vytvoření potřeba více lidí, ale kdo z nich je opravdovým autorem?<sup>83</sup> V případě, kdy si je sám autor předlohy i autorem adaptace, jako je to mu například u Hitchcocka, je tato otázka snadná.<sup>84</sup> Linda Hutcheonová uvádí jako příklad *Dámu s kaméliemi* od Alexandra Dumase, který si sám své dílo převedl na divadelní jeviště. Je tedy zároveň autorem a adaptátorem. Jinak tomu ale je s jeho dílem, které bylo převedeno do opery *La Traviata*. Vznik opery je již kolektivní proces, je tedy autorem libretista nebo skladatel?<sup>85</sup> Díky stejné kolektivní spolupráci jsou v tomto směru podobně komplikované i filmové a televizní média. Za adaptátory můžeme tedy považovat i hudební skladatele, kostyméry, herce, scénáristy nebo režiséry, jelikož každý se určitým způsobem na vzniku adaptace podílí. Hudební skladatelé vytváří hudbu, která je důležitá pro emoce a interpretace diváka, ale pracují na základě již vytvořeného scénáře, a ne na základě adaptovaného textu.

---

<sup>79</sup> HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci?. *Iluminace*, roč. 22, 2010, s. 43-45.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 30.

<sup>81</sup> LEITCH, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents*. Johns Hopkins University Press, 2007, s. 236.

<sup>82</sup> HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 18.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>84</sup> LEITCH, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents*. Johns Hopkins University Press, 2007, s. 239.

<sup>85</sup> HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 80.

V případě kostýmů a stylingu se designéři občas inspirojí předlohou, ale jsou stále vázáni režisérovou interpretací a scénářem. Podobným způsobem fungují i herci, kteří občas čerpají nápady v adaptovaném textu. Jinak je tomu u režiséra. Ten se jako jeden z mála nemusí nikomu podřizovat, využívá své myšlenky, aby vytvořil nové dílo.<sup>86</sup> Je tak zodpovědný za celkovou vizi adaptace. Z těchto příkladů nám tedy vyplývá, že umělci, kteří se na vzniku adaptace podílejí, se i přes možné inspirace v předloze primárně drží scénáře. Hlavní úkoly ve vytváření adaptace tedy zastává režisér a scénárista, kteří největší měrou přispívají ke vzniku adaptace, a tudíž mají právo se nazývat adaptátory neboli tvůrci adaptace.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> HUTCHEON, Linda. A theory of adaptation. New York: Routledge, 2006, s. 81-83.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 85.

## 2. Interpretace vybraných Burtonových adaptací

V první části práce byly přiblíženy problémy, které mohou vznikat při adaptacích, není však možné se v této práci věnovat všem. Pro aplikační část jsem vybrala takové problémy, které jsou pro analýzu vybraných filmů nejdůležitější. Jde především o problematiku spojenou s adaptovatelnými prvky jako jsou postavy, prostředí, čas a samotný příběh. Dále se v rámci analýz zajímám o to, jak byly filmy propagovány, a především se snažím o hledání autorského rukopisu Tima Burtona.

Burton má na svém režizérském kontě mnoho adaptací, které tvoří velkou část jeho tvorby. Bakalářská práce má však omezený prostor, a tak jsem se v jejím rámci rozhodla věnovat dvěma vybranými, které jsou podle mého názoru nejvíce vhodné k analýze adaptačního procesu. Vybrané filmy, *Alenka v říši divů* (2010) a *Ospalá díra* (1999), vznikaly v režisérově vrcholném období. Jelikož obě díla jsou již několikátou režisérovou adaptací a patří do jeho pozdější tvorby, kdy je Burtonovo jméno již všem známé, je v nich dobře rozpoznatelný Burtonův rukopis. Tato díla jsem také vybrala na základě úspěšnosti u fanoušků a kvůli jejich odlišnosti. Zatímco na webové stránce Rotten Tomatoes získala *Ospalá díra* od diváků hodnocení 80 %, *Alenka v říši divů* nebyla tak úspěšná a získala pouhých 50 %, to není u Burtonových filmů příliš obvyklé. Příběh *Alenky* podle diváků není ani v nejmenším případě režisérovy nejlepším filmem, obsahuje narativní nedostatky a jeho styl jako by do filmu nezapadal. Kritička Amy Biancolli film dokonce nazvala urážkou autora předlohy Lewise Carrolla, jelikož jeho skvěle nesmyslná literatura, začala v Burtonově adaptaci dávat smysl.<sup>88</sup> Oproti *Alence*, *Ospalá díra* byla u diváků mnohem úspěšnější. V recenzích bylo vyzdvižováno skvělé spojení děsivosti s humorem, které bylo dobře vyváženo a kladnou odezvu také dostalo Burtonovo vyobrazení *Ospalé díry*. I přes to, že se autor příliš nadržel předlohy, diváci považují film za vizuálně atraktivní.<sup>89</sup> Na výběru filmů jsem také chtěla nastínit rozdíl ve spolupráci se studiem Disney a Paramount pictures a ukázat, jak ovlivnily Burtonův rukopis. V druhé části se věnuji studiu prvků, které původní a Burtonův příběh spojují i odlišují. Dále se snažím hledat autorův rukopis a zjišťuji, co mají režisérova díla společného.

---

<sup>88</sup> Alice in Wonderland. *Rotten Tomatoes* [online]. [cit. 2020-07-23]. Dostupné z: [https://www.rottentomatoes.com/m/1221547-alice\\_in\\_wonderland](https://www.rottentomatoes.com/m/1221547-alice_in_wonderland)

<sup>89</sup> Sleepy Hollow. *Rotten Tomatoes* [online]. [cit. 2020-07-23]. Dostupné z: [https://www.rottentomatoes.com/m/sleepy\\_hollow](https://www.rottentomatoes.com/m/sleepy_hollow)

## 2.1. Alenka v říši divů

Příběh o malé dívce, která se králičí norou propadne do kouzelného světa plného zvláštních postav, od spisovatele Lewise Carrola zná alespoň z části snad každý. Tento pohádkový příběh ovlivnil mnoho autorů a dočkal se řady adaptací a různých zpracování, jak ve filmovém, tak i v knižním provedení. Budu se zabývat knižní předlohou a snímkem *Alice in Wonderland*, který v roce 2010 natočil režisér Tim Burton v překvapivé spolupráci se studiem Disney.

### 2.1.1. Shrnutí příběhů Alenky

#### 2.1.1.1. Knižní předloha

V knižní předloze je Alenka malá holčička, která se prostřednictvím snu dostává do říše divů. Většinu svých rozhodnutí si pečlivě promýšlí například, než vypije skleničku s obsahem, který ji zmenší. Autor zařazuje poučné pasáže a zařazuje do děje spousty básniček, říkanek a písniček, které nás provádějí příběhem od začátku do konce. Je tedy vidět, že kniha byla napsaná dětským pohledem na svět a je určena především pro dětské publikum. Alenka je tvrdohlavým dítětem, kterému se nelíbí neustálé poučování od ostatních postav, obzvláště když si plete slova básniček. Na druhou stranu je ale velmi zvědavá a snaží se poznávat Říši divů a všechny její zvláštnosti. Alenka se světu snaží do určité míry přizpůsobit a snaží se pochopit, jak kouzelný svět funguje. Stále ale pochybuje o své identitě, jelikož se od rána neustále proměňuje a není si již jistá, kým vlastně je. I přes to všechno se více upíná a drží svého reálného světa, který všem obyvatelům říše popisuje a vypráví jim o své kočce Míce. Vše se odehrává ve dvou časově neurčených rovinách, které autor nijak blíže nespecifikuje.

#### 2.1.1.2. Filmová verze

Verze Tima Burtona je druhým projektem studia Disney, co se příběhu Alenky týče. Studiem již byla natočena animovaná verze v roce 1951 pod názvem *Alenka v říši divů*. Tentokrát se ale přímo nejedná o jednoduchý dětský příběh, nýbrž o fantasy příběh, kterému dala základ pohádková scénáristka Linda Woolvertonová. Dochází zde tedy k posunu žánru. Příběh je zasazen do viktoriánské doby 19. století a Alenka již není malým dítětem, ale devatenáctiletou dospívající dívkou, která různými způsoby vzdoruje společenským konvencím, a i přes svůj věk je stále dětská. Uteče od žádosti o ruku za



bílým králíkem a norou se dostane do říše Podzemí. Alenka již říši navštívila jako malá dívka, ale své vzpomínky potlačila do snů, a tak divák spolu s ní opět objevuje tajemnou říši divů. Alenka ale nad úkoly, které ji říše přichystala velmi nepochybuje a bez přemýšlení se napije z lahvičky, jejíž obsah ji zmenší. Nachází se ve stejné situaci jako divák, který je s příběhem Alenky obeznámený a v různých situacích předlohu automaticky rozpoznává. Všichni pochybují o její správnosti, protože se chová jinak než dříve a u některých úkolů se zachová jiným způsobem, než od ní postavy čekají. Ihned po vstupu do pohádkové říše je konfrontována otázkou, zda je to ta pravá Alenka. Bílý zajíc a myš ji sledují a očekávají od ní, že si vše bude od poslední pamatovat. Myš králíkovi stále vyčítá, že přivedl nesprávnou Alenku, protože je jiná než dříve. Sama Alenka je však o své identitě přesvědčená, ví odkud přišla a kdo je. Na svou předchozí návštěvu si ale nepamatuje, takže její reakce jsou jiné než při návštěvě v dětství. Alenka nepoznává kvůli potlačeným vzpomínkám obyvatele Podzemí, divák je však dokáže identifikovat a spojit si je s příběhem Alenky. V situacích jedná podle svého uvážení a nedrží se předepsanou budoucností. Jedná tak, jak uzná za vhodné, jelikož si myslí, že se jí vše zdá, neváhá a nebezpečí si nepřipouští. Jejím úkolem je zabít obludu Tlachapouda a porazit tak zlou Srdcovou královnu a navrátit pomyslnou korunu hodné Bílé královně. Poté se vrací do svého světa, stává se vyspělou ženou a dospívá. Díky prožité cestě si uvědomí, že si nepřeje vstoupit do dohodnutého manželství a svého nápadníka Hamiše před všemi odmítá. Místo toho se osamostatňuje a naváže spolupráci s Hamišovým otcem, který koupil otcovu bývalou společnost. Alenka se tak stává jeho obchodní společnicí a vydává se objevovat svět skrze obchodní plavby na lodi s názvem Wonder.

### **2.1.2. Porovnání verzí**

Filmová adaptace se se svou předlohou příliš neshoduje, ale i tak se najde pár výjimek, které nám příběh malé dívky připomínají. Podobnost můžeme vidět spíše ve vizuálních prvcích a postavách, které byly předlohou inspirovány a pomocí nich divák seznámený s knižní předlohou může využít svoje vzpomínky a příběh si díky nim domýšlet a dotvářet. Postav je v knize velké množství a film proto vybírá jen některé z nich nebo se jimi pouze inspiroje a vytváří postavy nové. V knize hraje důležitou roli postava krále. Král rozdával milost všem, kterým chtěla královna useknout hlavu. Díky jeho milostem se tedy autor knihy vyhýbá smrti a všechny postavy zachraňuje. Oproti

knize film krále nestaví do role hlavní postavy. Můžeme pouze zahlídnout plavat jeho useknutou hlavu v příkopu s ostatními hlavami potrestaných. Nikdo tedy královna soudu není ušetřen a postavy opravdu přicházejí o hlavu. Film ponechává hlavní role a největší autority ženským postavám, které se dokážou obejít bez mužských protějšků. Ženy tedy mají ve snímku hlavní a plnou moc.

### **2.1.2.1. Časová rovina**

Burtonův fantasy příběh je časově ozvláštněn tím, že je zasazen do jiné doby než příběh Lewise Carrola. Odehrává se v určitém čase, ve viktoriánské době v 19. století, zatímco v knize není místo ani čas blíže určený, jedná se tak o dvě nspecifikované časové roviny. Další časovou výjimečností je skok v čase o třináct let dopředu, kdy hlavní hrdinka již není malým dítětem, ale dospívající devatenáctiletou dívkou vhodnou na vdávání. Oba Alenčiny světy jsou ale reálné a navzájem se prolínají. Z reálného světa se do toho kouzelného prokreslují postavy i příběhy. Jako utvrzení o existenci říše Podzemí zůstává Alence na rameni škrábanec a potkává houseňáka Absolema v jeho nové motýlí podobě. Dochází tak k prolínání obou dvou světů, neodděluje se fantaskní a rozumová rovina. Alenka má světy oddělené pouze na začátku příběhu než se propadně králíčí norou. Poté se oba světy propojují a ona sama je od sebe nedokáže odlišit a oddělit. To je dalším velkým rozdílem, jelikož knižní Alence se o tajemné říši pouze zdá, není pro ni skutečná i když je jakýmsi převráceným reálným světem. V knize Alenka odlišuje a rozeznává obě dvě roviny. Rozumovou rovinu jako její reálný svět a fantaskní rovinu v podobě říše divů. Dokáže je od sebe dobře rozlišit a vnímá přechod ze jedné roviny do druhé.

### **2.1.2.2. Říše divů x říše Podzemí**

Dospívající filmová Alenka se králíčí norou nedostává do tajemné říše poprvé, tu navštívila již ve svém dětství, ale všechny vzpomínky potlačila do snů a postupně na ně zapomněla. Na vše si rozpomíná až ke konci filmu, kdy vidíme útržky jejich vzpomínek, které nápadně připomínají pasáže z knihy jako např. přetírání bílých růží u červené královny na červenou barvu (viz. příloha č. 1). V knize Alenka nazývá kouzelný svět Říši divů, to se prokresluje i do filmu. Postavy Alenku stále opravují, že je popletená jako když zde byla poprvé a také tak říši nazývá, přitom se záhadné místo jmenuje Podzemí.

### **2.1.2.3. Postava Alenky**

Knížní Alenka před ostatními neustále pochybuje o své identitě. Jelikož se od rána několikrát proměnila, sama neví, kým je. Postupně tedy zjišťuje, kdo vlastně je a snaží se přizpůsobit novému světu. Stále se myšlenkami vrací do svého světa a na lidi v něm, s žádnou postavou se tedy v druhém světě nespřátelí ani nesblíží. Sama neprochází ani žádnou proměnou nebo zásadní změnou.

Pravý opak vidíme u filmové Alenky, která si je od samého začátku naprosto jistá tím, kdo je a odkud přišla. Pochybují o ni však všichni ostatní, nikdo ji nechce věřit, že je to ta pravá Alenka. Nepamatuje si totiž svou první návštěvu a chová se jinak než dříve, musí říši Podzemí poznávat znovu a my spolu s ní. Měla by se řídit a postupovat přesně podle spisu zvaném Orákulum. Tento spis funguje jako kalendář předpovídající a udávající osud pro celou říši Podzemí a šťastného konce mohou dosáhnout pouze jeho dodržováním. Alenka je však tvrdohlavá jak ve světě reálném, tak i podzemním. Odmítá se mu tedy podřídít, namísto toho jedná tak, jak se jí zdá podle jejího názoru vhodné a rozhodne se ho přesně nenásledovat. Navíc kvůli svým potlačeným vzpomínkám do nočních můr si stále myslí, že se ocitá ve snu a nic není reálné, od toho se také odvíjí její chování. S postavami se přátelí a s Kloboučníkem si vybuduje hlubší citový vztah, takové pouto v knize chybí. Zatímco pro Alenku z knihy neznamena cesta říši nic hlubšího, pro Alenku ve filmu je symbolickou cestou poznání sebe sama a znamená proměnu z dětinské slečny v ženu, která má svůj názor a ví co od života chce.

### **2.1.2.4. Alenčin osud**

Jak již bylo uvedeno, v knize se Alence o tajemné podzemní říši pouze zdá. Ve svém snu se rozzlobí na vojáky z karet, nařkne je, že jsou přece jen pouhé karty a ty na ni popadají. V tu chvíli se probouzí pod stromem ze snu a padá na ni listí. Druhá Alenka má svůj konec o něco složitější, má totiž v osudu dáno, že musí v osudový den Nádherňajs zabít tvora Tlachapouda. Tím porazit Srdcovou královnu a získat zpět moc pro Bílou královnu a navrátit tak do říše dobro. Poté se vrací do svého světa, aby vyřídila své povinnosti. Alenka má předurčený osud jak v reálném, tak fantastním světě. Matka ji nutí do předem domluveného svazku, vše má pro ni předpřipravené a ona se má podřídít společenským požadavkům. V Podzemí na ni také čeká připravený osud - Orákulum jí udělilo úkol zabít obludu. V obou světech se tedy setkává s pro ni předem připravenou

cestou a dochází ke střetu osudu. Alenka se proti svým osudům postaví, zabije zlého tvora a odmítne domluvený sňatek. Stává se tak nezávislou a neohroženou hrdinkou v obou světech. Konec příběhů se tedy velmi výrazně dějově liší.

### **2.1.3. Propagace: trailery a filmové plakáty**

Jednou z důležitých otázek při procesu adaptace je, jak byl příběh propagovaný a prezentovaný. Na co je v trailerech kladen největší důraz a jaké osvědčené praktiky producenti využívají a zda je příběh přímo prezentován jako adaptace.

#### **2.1.3.1. Propagační plakáty**

Studio Disney začalo s propagací filmu postupným vypouštěním propagačních plakátů, které se nesou v záhadné surrealistické náladě plné kontrastních barev a pozadí, skrze které seznamovali diváky s postavami. Plakát Alenky byl vydán v několika verzích a všechny působí velmi jednoduše oproti obrazům ostatních postav. Představitelka Alenky Mia Wasikowska je na prvním plakátu oblečena do modrých šatů, má nevýrazný make-up a v náručí drží bílého králíka. Toto vyobrazení Alenky je velmi podobné knižní hrdince, připomínat předlohu nám mohou jak šaty modré barvy, tak i bílý králík, takto by si fanoušek knihy Alenku asi mohl představovat. Alenka je jako jediná na obraze obyčejná a nevýrazná, přesně tak působí v reálném světě, do kterého zapadá (viz. příloha č. 2). Druhý plakát již zobrazuje Alenku v malé podobě v kouzelné říši stojící v šálku od čaje. Celková kompozice je o něco barevnější, může to naznačovat její postavení v říši Podzemí, ve kterém na rozdíl od reálného světa působí výrazně a na první pohled do něj nezapadá (viz. příloha č. 3). Její první propagační zobrazení rozhodně může navodit dojem, že se jedná o adaptaci. Burton tedy prvním plakátem dává divákům to, co chtějí. Ukazuje nejdříve takovou Alenku, jakou všichni čekají a snaží se splnit očekávání všem, kdo příběh znají. Dalším zobrazením Alenky již ale navádí diváka na fantazijní linku. Zahrává si s vizualitou plakátů a připravuje diváky na cestu plnou barev a fantazie.

Další zajímavě představenou postavou je Kloboučník, kterého ztvárňuje Burtonův oblíbenec Johny Depp. Plakát je velmi výrazný a barevný, podtrhává šílenost a potrhlost postavy (viz. příloha č. 4). Obličej Deppa s velkým kloboukem a kontrast barev se ale velmi podobá propagačním plakátům na Burtonovu adaptaci knihy Karlík a továrna na

čokoládu. Na něm je vyobrazený stejným způsobem s použitím podobných kontrastů Depp jakožto Willy Wonka (viz. příloha č. 5).

Na největším propagačním plakátu najdeme všechny důležité hlavní postavy. Na pozadí kouzelné říše se objevují prvky nenápadně zakomponované do pozadí, které odkazují na Burtonovu předešlou tvorbu. Za Alenkou se objevuje Strom mrtvých z filmu *Ospalá díra* (1999) a z levé strany do plakátu zasahují zvláště pokroucené větve, které doprovázejí většinu Burtonových filmů. Těchto odkazů si ale nejspíše běžný divák nevšimne, pokud není blíže seznámený s jeho tvorbou. Mohlo by se zdát, že Burton tyto prvky do propagace skryl s úmyslem potěšit své skalní fanoušky.

### **2.1.3.2. Trailery, upoutávky**

Již při prvním pohledu na ukázkou filmu lze vidět, že se příběh bude od knihy lišit. Ocitáme se v nevýrazném a klidném viktoriánském prostředí a vidíme téměř dospělou Alenku, která má odpovědět na žádost o roku. Když uteče a propadne se do záhadného podzemí, barvy se ztmavují a trailer se dostává do svižnějšího tempa a nabírá na dramatičnosti. Postavy ji hned poznávají, ví, o koho se jedná a vítají Alenku zpět v jejich světě. Upoutávka nám ukazuje části dobrodružství, kterými Alenka musí projít a neukazuje nám Alenku jako křehkou dívku v šatičkách a zástěrce, jak bychom čekali, nýbrž jako šampionku v brnění s Vorpálovým mečem, jak zápasí v závěrečné bitvě. I divákovi, který není seznámený s knižní předlohou na základě traileru určitě dojde, že příběh s ní není totožný.

Prostříhy v ukázce nám jako vůbec první jméno ukazují režiséra Tima Burtona, na kterého potom navazují představením Johnyho Deppa, který je jediným zmíněným hercem, pokud nepočítáme informace na konci traileru. Disney tedy k propagaci hlavně využívá již osvědčenou a úspěšnou dvojici Burtona a Deppa.

V žádném traileru není kladen důraz na knižní předlohu. Pouze na jejich koncích je zmíněno, že film je založený na románech Lewise Carrolla. Nikde není jinak řečeno, že se jedná o adaptaci a film tak není ani přímo prezentován.

## 2.1.4. Tim Burton ve spárech studia Disney

### 2.1.4.1. Burtonovy začátky v Disney

Práce na Alence v říši divů sice není prvním spojením Tima Burtona se studiem Disney, ale vzhledem k jejich historii je jistě více než překvapivé. Burton pro studio začal pracovat v roce 1979, kdy v potměšlých sklepeních působil jako učňovský animátor. Díky Glenu Keenovi se dostal k animaci *The Fox and the Hound*, ale na uměle roztomilé liščí scény neměl trpělivost a neuměl napodobovat již zaběhnutý Disneyovský způsob kreslení a celá tato situace ho velmi unavovala. Disney sice usilovalo o osobité a originální animátory, ale zároveň hledali jen dalšího pracovníka do jejich továrny, který by pokračoval v jejich klasickém stylu.<sup>90</sup>

Změna přišla až s jeho novou pozicí konceptuálního umělce, kde netrpěl takovým nedostatkem tvůrčí svobody. Mohl kreslit návrhy a připravovat koncepty na své zvláštní postavy a příšery a nikdo mu do jeho tvorby příliš nezasahoval. Stále to ale nebyla vysněná spolupráce, i když si mohl kreslit co chtěl, většina jeho kreseb se nakonec do žádné finální verze filmů nedostala, jelikož Disney se stále drželo své minulosti a jeho styl se jim do repertoáru nehodil.<sup>91</sup> Když chtěl studio opustit, přišla nabídka na film *Vincent* podle Burtonovy povídky. Film pojednává o zvláštním sedmiletém chlapci, který si představuje, že je Vincent Price a stále se pohybuje na rozhraní mezi svým příměstským životem a svou fantazií. Vincent na konci filmu leží na zemi, cituje báseň Havran a Burton tak nejasným koncem nechává divákům prostor pro interpretaci, což byl pro Disney nepřijatelný konec. Požadovali po Burtonovi něco více běžného a hlavně pozitivního, to bylo poprvé, kdy se Burton setkal s Disneyovským syndromem šťastného konce, který je pro jejich tvorbu až jakýmsi nepsaným pravidlem.<sup>92</sup>

Velkou příležitostí, kterou mu studio umožnilo byl jeho další film *Frankenweenie* o chlapci, který svého psího domácího mazlíčka přivede zpátky k životu. Burton si práci na tomto snímku velmi užíval, jelikož mu byla poskytnuta větší tvůrčí svoboda. K představení filmu mělo dojít roku 1984 spolu s Disneyovským *Pinocchiem*. Promítání se ale muselo odložit, jelikož Burtonův film obdržel PG rating<sup>93</sup>, tedy označení jako

---

<sup>90</sup> SALISBURY, Mark. *Burton on Burton*. Slovart, 2014, str. 9-12.

<sup>91</sup> Tamtéž, str. 9-12.

<sup>92</sup> Tamtéž, str. 15-17.

<sup>93</sup> PG rating (Parental Guidance Suggested)= označení upozorňující rodiče, aby zvážili, zda nechají své děti film shlédnout a doporučuje se doprovod rodičů. Filmy obsahující některé scény, které jsou nevhodné pro děti a mohou obsahovat mírné projevy násilí, rouhání nebo nevýrazné zobrazení nahoty.

nevhodné pro děti, kvůli jeho ne příliš pozitivní auru a celkovému vyznění filmu. To byla pro Burtona poslední tečka, a i přes příležitosti, které díky Disney získal byl ideologií studia unavený a rozhodl se odejít, aby se mohl stát režisérem a získal konečně plnohodnotnou autorskou svobodu.<sup>94</sup> S jeho Disney minulostí a prací pro studio může souviset i vyobrazení zámku zlé královny v říši divů. Její zámek je skoro totožný s Disneyovským logem zámku v úvodu filmu. Královnin zámek má stejné proporce, podobné rozložení a výšku. Na vrcholu věží má stejně jako Disney umístěné vlajky. Jediným výraznějším rozdílem je barevnost, která je přizpůsobená stylu srdcové královny a klenutý oblouk připomínající tvar srdce. (viz. přílohy č. 6, 7).

### **2.1.5. Burtonův rukopis: Jak ovlivnilo Disney „Burtonovu“ Alenku?**

Ve snímku se objevují motivy a předměty, které spadají do typického režisérova rukopisu. Již samotná postava Alenky sedí typově do Burtonovy tvorby - hlavní hrdina, který nezapadá, neakceptuje pravidla, je vyčleněný na okraj společnosti a soupeří s realitou se objevuje hned v několika jeho filmech. Alenka se také staví proti společenským konvencím například tím, že odmítá nosit korzet nebo punčochy a nepřijme žádost na domluvený sňatek a místo toho se stává spoluvlastníkem společnosti dříve patřící jejímu otci. Ženská emancipace a takovéto vzdory byly ve viktoriánské době, ve které se film odehrává nepřípustné. Jiným typickým Burtonovým znakem postav je jejich přerod a změna, kterou Alenka dosahuje přecházením ze skutečného světa do říše divů, její cestou je proměna z nezralého dítěte na dospělou samostatnou ženu. Autor do svých postav často promítá různé posedlosti a lidské psychické poruchy. Tak je tomu i v případě blázna zajíce Březňáka, potrhleho Kloboučníka, který kvůli traumatu trpí citovými a psychickými poruchami. Zvláštní fixací nebo až fetišem trpí zlá královna, která má zálibu ve velkých věcech jako je její obří hlava. Náznak poruchy můžeme vidět i u hodné královny, která se snaží potlačovat projevy agrese a hněvu, které přisuzuje genetice. Sama pak navrhuje pro svou sestru trest smrti, ono rozhodnutí si ale vzápětí rozmýšlí. Různé poruchy se objevují i v jeho dalších dílech. Postava režiséra Eda Wooda si pro své potěšení obléká dámské oblečení. Johanna Barkerová ze snímku Sweeney Todd: Dábelský holič z Fleet street (2007) trpí nočními můrami a žije ve svém vytvořeném světě, jelikož je vězněná zlým soudcem. Možnou poruchou trpí nejspíše i

---

<sup>94</sup> SALISBURY, Mark. *Burton on Burton*. Slovart, 2014, str. 38-39.

postava Edwarda Blooma z filmu *Velká ryba* (2003), která neustále vypráví neuvěřitelné historiky, až on i jeho okolí ztrácí pojem o tom co je skutečné a co ne. Podle Carrolovy Alenky, která cestuje mezi dvěma světy a často mění svou velikost, je dokonce pojmenovaná psychická porucha. Jedná se o syndrom Alenky v říši divů, kdy má nemocný zkreslené vnímání velikosti - často vidí věci se zmenšovat nebo zvětšovat, a zkreslené vnímání času- čas pro něj ubíhá rychleji nebo pomaleji než ve skutečnosti.<sup>95</sup> I Alenka se neustále proměňuje, mění svou velikost a čas funguje jinak. V Burtonově verzi se liší čas v reálném světě a v podzemním, jelikož její dlouhá cesta Podzemím ve skutečnosti trvala jen několik minut. Dalším velmi častým motivem v režisérově tvorbě je motiv přechodu mezi reálným světem a fantazijním světem, který absolvují jeho hlavní postavy stejně jako Alenka cestuje mezi viktoriánskou realitou a záhadným světem divů.

Objevit zde můžeme i klasickou Burtonovu filmovou estetiku, která se také často označuje jako „Burtonovost“. S tímto pojmem se můžeme setkat ve většině filmových recenzí jeho děl, zastupuje prvky běžné pro jeho tvorbu. V Burtonově komunitě je rozšířeným a ustáleným pojmem a je často používán mezi jeho fanoušky jako označení pro jeho snadno rozpoznatelný filmový styl. Do oné „Burtonovosti“ spadá také rozdílnost mezi jeho fantaskními a reálnými světy. I v Alenčině příběhu se říše Podzemí a reálný svět se na první pohled liší. V reálné době se vše nese ve velmi světlém jemném našedlém barevném duchu, zatímco v kouzelné říši se barvy ztmavují a celý svět je více tmavší a dramatictější. Vše doprovází Burtonova klasická ponurá mlha a motiv zvláště pokroucených a ohnutých stromů. Tyto motivy můžeme vidět ve většině jeho filmech. Často se objevují ve filmu *Mrtvá nevěsta Tima Burtona* (2005), který je stejně jako *Alenka v říši divů* (2010) zasazen do viktoriánské doby devatenáctého století nebo ve snímcích *Ukradené Vánoce* (1993) a *Ospalá díra* (1999). Jako další známý prvek můžeme brát výběr lidí, kteří se na filmu podílejí. Již jakousi osvědčenou značkou je spolupráce dvojice Burtona a Deppa, který se objevuje ve většině jeho filmech a lidé si zvykli jejich jména vídat vedle sebe. To samé platí i o Heleně Bonham Carterové, která je režisérovou bývalou manželkou a patří do Burtonova známého „teamu“. Zde má i své místo jeho dvorní skladatel Danny Elfman, který se podílel již na několika soundtracích k jeho filmům. Všichni najednou se již sešli při spolupráci na Burtonově animovaném filmu z viktoriánského prostředí *Mrtvá nevěsta Tima Burtona* (2005). Další spoluprací

---

<sup>95</sup> Alice in Wonderland syndrome. *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [online]. [cit. 2020-06-20]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Alice\\_in\\_Wonderland\\_syndrome#Alice\\_in\\_Wonderland](https://en.wikipedia.org/wiki/Alice_in_Wonderland_syndrome#Alice_in_Wonderland)



byl ve stejném roce pohádkový příběh o chudém klukovi, který se stane majitelem velké čokoládovny podle předlohy od Roalda Dahla, *Karlík a továrna na čokoládu* (2005).<sup>96</sup>

Autorovi věrní fanoušci si mohou ve filmu povšimnout i drobných odkazů na jeho předešlá díla, které se Burton rozhodl nenápadně zakomponovat do snové krajiny říše divů. Když Alenka vstupuje malinkými dveřmi do podzemní říše, jde po schodech, vedle kterých stojí velký zvláště ohnutý strom bez koruny a bez listů. Ten velmi nápadně připomíná strom mrtvých z *Ospalé díry* (1999) sloužící jako brána mezi dvěma světy, ve které jsou ukryté hlavy obětí bezhlavého rytíře (viz. příloha č. 8, 9). Poté Alenka prochází kovovou branou a ocitá se v jakési zahradě, kde se nachází keře ostříhané do tvarů různých zvířat. Zde můžeme najít odkaz na scénu ze *Střihorukého Edwarda* (1990), kdy se podomní prodavačka kosmetiky Peg nabízející Avon rozhodne kvůli neochotě sousedek navštívit starý opuštěný dům na kopci nad městem. Peg prochází poprvé tajemnou branou na zahradu Edwardova domu plnou stejných soch vystřihaných z keřů. Cítí se tedy stejně jako Alenka, která poprvé vstupuje do kouzelného světa (viz. příloha č. 10, 11).

I přes všechny zmíněné věci typické pro Burtona má snímek spíše Disneyovský nádech. Objevují se zde i motivy, které do jeho tvorby příliš nezapadají a jsou charakteristické pro Disney příběhy. Nalezneme zde řadu tradičních pohádkových námětů. Jedním z hlavních je naprosto klasický souboj dobra a zla. Ten se zde projevuje v soupeření dvou královen, kdy jedna reprezentuje stránku dobra a druhá zla a Alenka se snaží s pomocí svých přátel vrátit do jejich světa opět dobro. Alenka se podobá princeznovským Disney hrdinkám tím, že bojuje za stranu dobra a v mladém věku ji zemřel otec. Stejný osud můžeme také najít u Sněhurky nebo Popelky. Nejvíce charakteristická věc pro Disney, která byla jedním z důvodů odchodu režiséra ze studia je uzavřený, a hlavně šťastný konec, který nechybí ani zde. Ke konci Alenka zvítězí v bitvě, pomůže navrátit korunu Bílé královně a vše dobře dopadne. Ani jedno z témat není charakteristické pro režisérovu tvorbu, která často nese temnější atmosféru a nevyznívá takto pozitivně. I přes to, že v době natáčení již byl nezávislým úspěšným autorem se snímek zdá svázaný určitými Disneyovskými pravidly a diváci čekající od Burtona jeho „Burtonovost“ mohou snímek vnímat spíše jako další Disney verzi příběhu Alenky v říši divů. Některé scény a postavy se velmi podobají dřívější adaptaci z produkce Disney z roku 1951, která stejně jako Burtonova verze využívá postavy

---

<sup>96</sup> Tim Burton. ČSFD: Česko-Slovenská filmová databáze [online]. [cit. 2020-06-08]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/2838-tim-burton/>

z obou dvou knih. To vše ale může způsobovat i scénář pohádkové scénáristky Lindy Woolvertonové. Nejedná se tak o typ Burtonovského filmu určený hlavně jeho publikum, ale o Disneyovskou verzi Alenky vhodnou pro každého diváka, jelikož Burtonův autorský rukopis zde není tak výrazný.

### **2.1.6. Je Alenka v říši divů adaptací?**

Již postava Alenky je od knižní předlohy odlišná. Už není malým dítětem, je o třináct let starší. Všechny své kroky si tolik nepromýšlí a neváhá jako malá Alenka Carrolla. Také o sobě nepochybuje, je si naprosto jistá, kdo je, i když obyvatelé říše si ze začátku nejsou jistí její správností. Na rozdíl od knihy se ve filmu neobjevují dětské říkanky a chybí zde poučné pasáže, kterými autor Alenku i dětské čtenáře nabádal k opatrnosti. Příběh není vyprávění dětským pohledem na svět a není určený výhradně dětskému publiku.

V knize Alenka dokáže poznat, v jaké rovině se nachází, oba světy má jasně oddělené. Filmová Alenka se na svůj běžný svět tolik neupíná a její rozumová i fantaskní rovina se časem propojují, tudíž již nedokáže poznat rozdíl mezi běžným a fantazijním světem. Film je zasazený do přesného časového období, do devatenáctého století viktoriánské Anglie. Oproti tomu v knize autor blíže nespecifikuje a časově neurčuje žádnou rovinu a příběh se odehrává v neurčitém čase. I když se obě díla v určitých věcech shodují, stále více převládají prvky, které je odlišují. Alenčina návštěva je v knize pouhým snem, ve filmu ale objevuje říši znovu, jelikož ji jako malá dívka navštívila. Alenka se ale nechová podle představ ostatních postav z důvodu potlačení svých dětských vzpomínek na ni. Závěr příběhu nekončí probuzením jako v předloze, ale velkou napínavou bitvou mezi dobrem a zlem. Alenka v ní již není charakterizovaná jako malá zranitelná dívka, ale jako ženská hrdinka v brnění, která bojuje za stranu dobra.

Samotná propagace filmu nám příběh neprezentuje jako adaptaci a ani neklade velký důraz na předlohu. Pouze na konci traileru zmiňuje, že se jedná o příběh na motivy knih Lewise Carrolla. Alenku podobnou knižní postavě nám ukazují pouze skrze propagační plakát, kterým jako by chtěl Burton splnit obecně rozšířenou představu o jejím vzhledu. Vše ale vzápětí nabourává navazujícími barevně kontrastními plakáty Alenky, kde již vidíme jeho představu o vzhledu Alenky.

Vše odkazuje na fakt, že Alenka není adaptací v pravém slova smyslu, ale je jakýmsi volným pokračováním knihy nesoucím se ve fantaskním duchu. Dílo i přes svého

velmi osobitého režiséra nese spíše znaky charakteristické pro Disney pohádky než pro jeho zvláštní, snadno rozpoznatelný rukopis.

## **2.2. Ospalá díra**

O bezhlavém jezdcí se traduje mnoho legend, bylo napsáno nespočet povídek a má mnoho verzí a podob, ale nejznámější adaptací v oblasti filmu o příběhu muže, který je o hlavu kratší a prohání se na svém černém koni, je bez pochyby film *Sleepy Hollow* od Tima Burtona. Snímek vznikl ve spolupráci se studiem Paramount pictures na motivy krátké povídky Washingtona Irvinga a nese v sobě i přes hororový žánr prvky vtipu a elegance a je jedním z nejlépe recenzovaných režisérových filmů.

### **2.2.1. Shrnutí příběhů o bezhlavém jezdcí**

#### **2.2.1.1. Knižní předloha**

Podle krátké povídky je *Ospalá díra* zvláště tiché místo, které je opředeno čarodějnými silami a její okolí oplývá místními strašidelnými lidovými příběhy. Nejznámějším tradovanou pověstí, je ta o bezhlavém jezdcí z *Ospalé díry*, který v noci vyjíždí na svém koni hledat svou ztracenou hlavu. Do malého městečka přijíždí z Connecticutu Ichabod Crane, aby se stal místním učitelem. Zanedlouho se až na jednu výjimku, těší velké oblibě obyvatel a byl ubytováván po domech místních rodin a statkářů, jejichž děti učil v místní malé škole. Často s nimi sedával u ohně a rád poslouchal jejich strašidelné báje a pověsti o strašidelných místech a bytostech. Poté se zamiluje do dcery bohatého a významného nizozemského farmáře, Katriny Van Tassel. Snahu získat ruku Katriny pohání i jeho touha po majetku, který má dcera farmáře jednoho dne zdědit. Katrina měla ale dalšího nápadníka, siláka Broma Bonese, který ji nechtěl Ichabodovi dát a dělal mu jen potíže. Jednoho dne dostane pozvánku do sídla Katrininina otce, Baltuse Van Tassela, na večírek, na kterém Katrině přizná svoji lásku. Katrina ale jeho city neopětuje, i když byl velmi přesvědčený o opaku. Cestou domů se vrací kolem místa, kde se podle tradic bezhlavý jezdec objevuje nejčastěji. Bezhlavý jezdec se vynoří ze tmy a pronásleduje ho až ke kostelu, kde po něm vrhne svou hlavu. Další den již po učiteli není ani slechu a najde se pouze jeho klobouk vedle rozpadlé dýně. Katrina si bere za muže Broma Bonese a do ospalého údolí přichází nový pedagog.

### 2.2.1.2. Filmová verze

Jako první nám film ukazuje scénu, ve které jakýsi Peter Van Garret podepisuje závěť s neznámou ženou, zapečetěnou pečeti s vyobrazením budovy mlýna. Svědkem jejich podpisů je Jonatan Masbath. Jen o pár chvil později přichází zmiňovaný Van Garret i se svým kočím o hlavou, rukou záhadného bezhlavého jezdce. Poté se děj přesouvá do New Yourku, ocitáme se v roce 1799, kdy se mladý policejní konstábl Ichabod Crane snaží přesvědčit své kolegy a nadřízené k používání pokrokových vědeckých metod, místo zastaralého mučení a nedůslednosti při vyšetřování. Ti ho jako trest posílají do osady holandských farmářů, do Ospalé díry. Zde má vyřešit případ, kdy za čtrnáct dní našli již tři oběti neznámého vraha. Když mladý vyšetřovatel dorazí do malého městečka, vchází doprostřed zábavného večera v sídle Baltuse Van Tassela. Mladí místní v tu chvíli hrají hru hon na čarodějku a dcera Tassela, ho díky zavázaným očím políbí místo svého nápadníka. Ichabod se schází s důležitými osobami ve městě, jako je sedlák a vážený občan Baltus Van Tassel, reverend Steenwyck, soudce Samuel Philipse, doktor Lancaster a notář Hardenbrook. Velmi sebevědomě se jich vyptává na případ, dokud mu nesdělí, pro něj novinu, že se těla obětí našla bez hlav. Seznamují ho s příběhem o bezhlavém jezdci, který je se svou hlavou pohřbený v nedalekém lese a tvrdí, že za to může určitě jeho zlý duch. Ichabod ale na nadpřirozené síly nevěří a přesvědčuje je i sebe, že vrahem musí být někdo živý z masa a kostí. Neuplyne mnoho času a již vyšetřují další oběť, která postrádá svou hlavu. Večer cestou přes Ospalou díru se potkává Ichabod s bezhlavým jezdce, který ho pronásleduje do lesů, kde po něm hází hořící dýni. Vše je to ale jen hloupý vtip místních mladíků, zvláště nápadníka Katriny, Broma Van Brunta. Konstábl se sblíží s Katrinou, která mu povídá o historii zdejších rodin, která je spojená s jejím rodinným příběhem a pro ochranu mu věnuje knihu sebraných kouzel. Soudce pomohl Ichabodovi s případem, když mu pověděl, že ve čtyřech hrobech se nachází pět těl, a musí tak odejít z města. Daleko se však nedostane, jelikož mu jezdec přímo před očima nevěřícího vyšetřovatele stíná hlavu. V tu chvíli se mění jeho pohled na celou situaci, začíná věřit místním příběhům a rozhodne se monstrem postavit čelem. Za pomoci mladého sirotka Masbatha objeví díky čarodějnici Strom mrtvých. Najdou v něm ukryté hlavy pohřešovaných a poblíž jezdcův hrob, ve kterém je kostra ale lebka chybí. Jezdcových obětí přibývá a je mezi nimi i Brom Van Brunt, ten jako jediný neumře setnutím hlavy, ale rozseknutím v půl. Konstábl pochopí, že jezdcovi oběti někdo vybírá a ovládá ho ten, kdo mu z hrobu sebral jeho hlavu. Přichází na tajemství rady města a

Katrina nalézá důkazy podezírající jejího otce a pro jeho ušetření je pálí. Bezhlavý jezdec poté zabije Katrininu macechu Lady Van Tasselovou. Zabit je i Van Tassel a se všemi okolnostmi stoupá podezření na Katrinu. Ichbod se rozhodne odjet, protože ji podezřívá. Zjistí ale, že je nevinná a že za vraždami stojí její macecha a poslední, kdo jí stojí v cestě za dědictvím je jeho milovaná. Po napínavé honičce a souboji zachrání Katrinu u stromu mrtvých před bezhlavým vrahem, který si po získání své hlavy nakonec odnáší do pekel Lady Van Tasselovou. Ichabod s Katrinou a mladým Masbathem odjíždí žít nový život na začátku nového století do New Yorku.

## 2.2.2. Porovnání verzí

Již samotný autor nachází podnět pro svou gotickou povídku u jiných starších autorů. Existuje několik verzí příběhů o bezhlavém jezdcí, Irving Washington se nejspíše inspiroval tou německou od Johanna Karla Augusta Musause. K této verzi ze sbírek autorových německých příběhů se nejspíše dostal díky svým cestám přes Německo a Rakousko mezi rokem 1822 a 1823. Naše povídková předloha, je tedy sama také jakousi adaptací.<sup>97</sup> S filmovou verzí Burtona se ale ve většině věcí neshodává. Ponechává si sice místo děje, některé z původních hrdinů ale kompletně mění celou zápletku a přidává nové hlavní postavy. Mění také žánr, který převádí na netradiční horror s komediálními prvky, který dramaturgizuje pomocí různých děsivých scén. I přes všechny změny, ale ponechává původní legendu o bezhlavém jezdcí. Zajímavé je, že opět jako tomu bylo již u *Alenky v říši divů* (2010), dává oproti předloze větší moc a prostor ženským postavám a hraje jednu z klíčových postav celého filmu.

### 2.2.2.1. Prostředí

V krátkém příběhu je věnováno hodně prostoru pro popis Ospalé díry a jejího okolí. Malé údolí leží v okolí vysokých kopců a je jedním z nejtišších míst na celém světě. Skrz protéká malý potok, jehož šumění spolu se zvuky zvířat je jediný zvuk, který narušuje místní jednotné ticho. Ospalou díru osídlili nizozemští migranti, kteří zde začali budovat své osady. Autor se snaží podtrhnout strašidelnou podstatu údolí díky historkám, které si mezi sebou obyvatelé tradují. Nad místními lidmi a jejich myslí se drží po staletí

---

<sup>97</sup>GREENHILL, Pauline. *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. Utah State University Press, 2010, str. 208.

tajemné kouzlo a celé město a okolí oplývá různými pověrami. Irving důsledně vykresluje jak přepychové prostředí na statku bohatého Van Tassela i velmi špatný stav školní budovy, vedle které teče potok a stojí velký strom, tak i jasnou kostelní budovu. Burton se rozhodl pro jeho charakteristicky temnou atmosféru celého města, kterým neustále prostupuje mléčný opar mlhy. Barevná kompozice se ale mění při návštěvách New Yourku, kdy se prostředí i oblečení obyvatel proměňuje do světlejších tónů. Hned při prvních krocích do Ospané díry se objevuje hřbitov plný náhrobků, který obepíná město a dokresluje jeho ponurou atmosféru. Většina budov je ve zchátralém stavu, až na bílý kostel, který kontrastně vyčnívá oproti zbytku vesnice. Burton byl se světlostí velmi úsporný, většinu času má divák problém rozpoznat, zda je denní nebo noční doba a k osvětlení scén využívá často oheň nebo svíčky. Světelnost scén se mění s přítomností a nepřítomností zlých elementů. Na první pohled se zdá, že je místo stejně klidné jako v předloze. Všichni obyvatelé se ale nachází na večírku nejváženějšího občana Baltuse Van Tassela.

#### **2.2.2.2. Postavy**

Burtonův hlavní hrdina Ichabod Crane má s Wasihgtonovým hrdinou společné akorát jméno. Ichabod v předloze je popisován jako vysoký a ohnutý, jeho dlouhé ruce mu vyčnívají z rukávů a jeho nohy připomínají lopaty. Nosí pytlovitě oblečení a má výrazný nos a velké uši. Do města se stěhuje kvůli pozici místního učitele v malé škole. Mezi místními je oblíbený a rád poslouchá jejich vyprávění, má totiž rád strašidelné příběhy a zajímá se o čarodějnictví v Anglii. Je fascinovaný bohatstvím a jídlem a ostatní věci ho příliš nezajímají. K obyvatelům nechová nějak zvláště hluboké city, pouze se ubytovává u rodičů svých žáků a za oplátku jim pomáhá s hospodářstvím. Ani jeho city ke Katrině nejsou tak silné, důležitější je pro něho její dědictví. Burton Ichaboda Crana přeměňuje z venkovského pověřčivého učitele na mladého policejního konstabla sloužícího v New Yorku s komplikovanou psychologií. Jeho pleť je velmi bledá v kontrastu s jeho havraními vlasy a černým, elegantním oblečením. Ichabod odsuzuje nespravedlnost, uctívá rozum a staví se proti zastaralým vyšetřovacím metodám, jelikož se snaží prorazit s pomocí využití postupů moderní vědy. Velkým rozdílem je, že filmový hrdina odmítá věřit v jakékoli nadpřirozeno a snaží se držet rozumu, to se mění až při prvním opravdovém setkání s bezhlavým jezdce. Konstábl je od začátku nedůvěřivý, velmi často bojácný. Při vstupu do jeskyně se raději zbaběle kryje mladým Masbathem a

při každém setkání s krví, se mu dělá mdlo. Není to tedy obvyklý hrdina, který se ničeho nebojí, ale bojácný muž, který při každém děsivém momentu upadá do mdlob a při objevení pavouka skáče ustrašeně na židli. V průběhu času se ale snaží svou bojácnost překonat. Zajímavým ozvláštňením postavy je vytvoření jeho temné minulosti, kterou pomalu rozpoznáváme pomocí snových sekvencí. Burton jeho vzpomínky z dětství ukazuje pomocí rychlých a děsivých prostřihů a při každém dalším snu, přidává další aspekt vzpomínek na Ichabodovu minulost. V žádné z těchto scén nenajdeme dialog, musíme si tedy sami postupně skládat fragmenty jeho minulosti a postupně si spojovat, co se vlastně stalo. Postava má na rukou zvláštní jizvy, nemůže si ale vzpomenout, odkud je má. Na vše si rozpomíná až po delší době, kdy zjišťuje, že jeho sny ukazovaly to, co zapomněl a na co si nechtěl rozpomenout. Svě ošklivé vzpomínky na dětství tedy potlačuje do nočních můr. Dozvídáme se, že jeho matka byla čarodějnice a otec ji kvůli tomu nechal zabít, i když byla nevinná a ony jizvy má od poranění na mučícím nástroji. Jak to již s Burtonovými charaktery bývá, ani Ichabod je nevítaný a nezapadá do společnosti. Ve své práci si nerozumí kvůli odlišným názorům s kolegy a v Ospalé díře narušuje jejich tradice a tajemství.

Katrina Van Tassel se z vesnické osmnáctileté kokety, která ukazuje kotníky z pod spodniček, stává čarodějnici. V předloze není Katrina tolik důležitá a výrazná, pouze se bojuje o získání její přízně mezi Ichabodem a Bromem Bonesem. Ichaboda při večírku odmítá a po jeho zmizení si bere za muže jeho soka Broma. Podobné si jsou pouze krásným jemným vzhledem, povahy mají velmi rozdílné. Katrina ve filmu je opět jednou z Burtonových charakteristických postav - záhadná kráska s temnou minulostí. Stejně jako byla její matka je čarodějnici žijící mezi lidmi a spojuje tak nadpřirozený a reálný svět. Má více odvahy než kdo jiný a když se nikdo nepřihlásí na pomoc hledat jezdcův hrob, sama statečně vyráží do lesa podpořit Ichaboda. Katrina je velmi ochranná vůči svému otci, který je pro ni vším po smrti její matky a na jeho ochranu se staví proti konstáblovi a pálí důkazy vedoucí přímo k němu. Ichabodovi se otevře a vypráví mu příběh o své rodině, ukazuje mu ruiny starého domu, kde dříve bydleli, než přišli k bohatství. Během filmu v divákovi stoupá podezření, že Katrina je ta, která ovládá jezdce. Burton tyto myšlenky ještě podpoří scénou, kdy po hádce s Ichabodem odjíždí na koni, který se zvedá na zadní a vypadá v ten moment stejně jako bezhlavý jezdec (viz. příloha 12, 13). Vše je to ale pouze špatným čtením čarodějnických symbolů a ke konci zjišťujeme, že je nevinná. Na rozdíl od Washingtonovy Katriny, filmová Katrina opravdu

Ichaboda miluje a opětuje mu jeho lásku. Na pozadí horroru přidávají tedy i milostný příběh a pohybujeme se mezi detektivní a romantickou rovinou.

Nejzásadnější změnou prochází postava bezhlavého jezdce. Podle předlohy se jedná o přízrak, o kterém si vypráví po celém okolí, ale není skutečný. Říká se, že je to duch Hessiánského vojáka a hlavu mu utrhla dělová koule v nějaké bezejmenné bitvě během revoluční války. Jeho tělo je pohřbeno na hřbitově a ze svého hrobu každou noc vyjíždí na místo bitvy hledat svou ztracenou hlavu a před svítáním se zase vrací zpět. Straší i v okolí, ale všichni ho nazývají jako bezhlavý jezdec z Ospalé díry. Ichabod jezdce potká s dýní místo hlavy, je to ale pouze převlečený Brom Bones a bezhlavý jezdec jako by představoval jeho alter ego. Vše jsou to pouze povídačky. Burton si tyto povídačky vypůjčuje a strašidelného antihrdinu přivádí k životu. Ponechává jezdce Hessiánským vojákem, kterého poslala princezna, aby udržel Američany pod anglickou nadvládou. Voják ale přichází z lásky k zabíjení, při každé bitvě podnikal kruté nájezdy, při kterých sekal hlavy. Aby své děsivosti ještě přidal, nechal si zbrousit zuby do hrozivých špičáků. I přes jeho krutost mu Burton vtiskl trochu citů. Když mu vojáci zabijí jeho milovaného černého koně jménem Daredevil, vidíme v jeho tváři jasný pocit zranění a smutku. Mění také jeho příčinu smrti, ve filmu umírá rukou vojáka v boji, který mu jezdcovým mečem usekne hlavu. Burton jeho děsivost ještě podtrhává zajímavým doprovodem jeho příchodů. Vždy, když se má objevit se vystupňuje mlha a změní se počasí, všude ho doprovází bouřka. Jezdec by pokojně odpočíval ve svém hrobě, kdyby mu nebyla odcizena jeho hlava. Aby získal zpět svou hlavu a s ní klid, musí sloužit tomu, kdo ji unesl a stává se tak prostředníkem ve vyřizování sporů o půdu a dědictví.

Ctitel Katriny, Brom Van Brut, má v povídce důležitou roli a spisovatel mu dává hodně prostoru. Popisuje ho jako místního hrdinu s širokými rameny a velkou silou, který překypuje arogancí. Velmi dobře ovládá jezdecké umění a má okolo sebe své kumpány, ti ho považují za svého idola a stojí při něm při každé rvačce. Ichabodovi dělá jen problémy, ničí jeho školní budovu, a nakonec stojí za jeho odchodem. Využije jeho pověřivosti a vystraší ho, když se převlékne za bezhlavého jezdce a získává Katrinu pro sebe. Burton si pro něj připravil poměrně méně šťastný osud a nedává mu mnoho prostoru. Brom je také nápadníkem Katriny, ale ve filmu se moc výrazně neobjevuje. Burton chce do příběhu zapojit romantický osud Katriny s Ichabodem a postava Broma mu pouze stojí v cestě. Ten, kdo četl nebo alespoň z části zná předlohu, by si mohl myslet, že za vraždami stojí on, jelikož v povídce zastupuje jezdce jeho postava. Podezření ale odchází s okamžikem, kdy doplácí na svou tvrdohlavost. Místo útěku se pouští do souboje



s jezdcem a neposlouchá ostatní, když mu radí, aby se do boje nepouštěl. Jezdec ho jediným mávnutím meče rozsekne na dvě poloviny.

Do děje nejvýrazněji zasahuje postava Lady Van Tasselové, kterou Burton přidává a zařazuje ji do hlavních postav. Ze začátku není tak výrazná, pohybuje se po boku svého manžela Baltuse a příliš se neprojevuje. Divák by o ní na první pohled neřekl, že je hlavním monstrem příběhu, jelikož se zdá býti milá a vstřícná. Samotný Ichabod říká, že nejhorší zlo se vždy ukrývá pod maskou ctnosti. Až postupem času se začne odkrývat její pravá povaha. Ke konci se konečně dozvídáme, kdo je a odkud se k Van Tasselovým dostala. Burton pro ni také vytvořil temnou a neveselou minulost. Díky vyprávění o jejím životě, si divák skládá střípky a začíná chápat scény z průběhu filmu, které konečně zapadají do kontextu. Katrinina macecha dříve bydlela ve stejném domě jako ona, dokud je nevyhnal Van Garret do lesů, kvůli tomu, že jejich matka byla čarodějnici. Po smrti matky žila se sestrou v jeskyni. Byla jednou z malých holčiček, které prozradí jezdce vojákům a po tom, co viděla jeho smrt zaprodala duši ďáblu a slíbila, že se pomstí. Chtěla se zmocnit všeho, co Van Garret vlastnil a pomocí jezdce odstraňuje všechny, kdo jí stojí v cestě za majetkem. Vše se ale obrátí proti ní, když Ichabod vrátí jezdci hlavu. Ten si ji odnáší skrze strom mrtvých, která slouží jako portál, s sebou do pekel.

Burton přidává mnoho postav, jako je například rada města. Ale jen málo z nich se dožívá šťastného konce, jelikož většina z nich stojí v cestě Lady Van Tasselové nebo skrývají důležitá tajemství a stávají se obětmi bezhlavého jezdce. Šťastný osud ale čeká syna zemřelého Masbatha, který pomáhá Ichabodovi řešit případ a poté s ním a Katrinou odjíždí do New Yorku.

### **2.2.2.3. Zápětka**

Burton dává celému příběhu nový směr. Zatímco fikční povídka je pro diváka nenáročná a její velkou část zabírají Ichabodovy pocity ohledně jídla a majetku, film nás nutí být celou dobu ve střehu. Z počátku nevýznamné scény, se s odkrýváním příběhů postav stávají klíčovými a divák si tak neustále musí skládat střípky a spolu s policejním konstáblem řešit případ. Burton ve své verzi oživuje bezhlavého jezdce, který je v povídce pouhou legendou. Pomocí jezdce si ve filmu macecha vyřizuje své účty na ostatních obyvatelích mštestčka. To je hlavním rozdílem, který odlišuje zápletku předlohy a filmu. Velkým zvratem je přeměna žánru na horror plný krve, do kterého Burton přidává

lásku. Děj se pohybuje mezi dvěma rovinami, detektivní a milostnou. Milostný příběh v předloze není upřímný a končí pro hlavního hrdinu špatně, jelikož jeho vyvolenou získává někdo jiný. Konec příběhů se také velmi liší. Učitel Ichabod po vystrašení falešným bezhlavým jezdcem zmizí. Najde se pouze jeho klobouk a vedle něj roztráštěná dýně. I když jeden místní tvrdí, že ho po dlouhých letech zahlédl v New Yorku a stal se politikem, většina lidí z Ospané díry prohlašují, že ho unesl sám bezhlavý jezdec. Z Ichaboda, který miloval lidové legendy, se také jedna stala. Pro druhého Ichaboda, policejního konstábla, je osud příznivější. Po vyřešení složitého případu, který mu vyvolal vzpomínky na hrůzné dětství a přinutil ho věřit v nadpřirozeno, získává svou lásku, se kterou odjíždí žít nový život do New Yorku. Doprovází je i jeho věrný pobočník mladý Masbath.

### **2.2.3. Propagace**

#### **2.2.3.1. Plakáty, DVD přebaly**

Na hlavním propagačním plakátu dominují obličej Johnnyho Deppa a Christiny Ricci, kteří ve snímku tvoří zamilovaný pár. Jejich světlé obličej vyčnívají v kontrastu s tmavým pozadím a pod jejich hlavami je zobrazen hřbitov plný mlhy s bezhlavým jezdcem. Zobrazen je i les a velký měsíc, jelikož většina děje filmu se odehrává v lese a během tmavé noci. Uprostřed se nachází trefný nápis „heads will roll“, který nás může navést, jakým směrem se film bude nejspíše udávat. O předloze se plakát zmiňuje pouze mezi spodním výčtem jmen, je zde uvedeno, že film je na motivy krátkého příběhu Washingtona Irvinga (viz. příloha č. 14)

První přebal DVD má na čelní straně stejný obrázek jako plakát a jeho vizuální stránka se příliš neliší. Je však doplněn o recenze na film ve formě krátkých útržků vět. Snímek je popisován jako americká klasika a jako dokonale typický film Tim Burtona (viz. příloha č. 15). Takové spojení by mohlo být pro budoucího diváka lehce zavádějící, i když je námět americkou klasikou, Burton ji silně přetváří a ponechává jen její kostru. Na přední straně druhé verze přebalu již není ústřední kladná dvojice, ale sám bezhlavý jezdec. Je vyobrazený na koni se sekerou v ruce pod stromem mrtvých, portálem do pekel. Největší prostor zabírá velký měsíc na pozadí, který je v kontrastu s temnou Ospanou dírou a hřbitovem pod ním. Tato verze by díky svému vizuálu spíše mohla diváka nabádat k myšlence, že se jedná o adaptaci (viz. příloha č. 16). Nad názvem filmu,

je v každé verzi přebalu i plakátů uvedeno „film Tima Burtona“, i když ne výrazně, propagace se tedy uskutečňuje skrze jeho již známé jméno.

### 2.2.3.2. Trailer

Filmový trailer začíná jezdcovým pronásledováním své oběti, při kterém se ocitáme v lese za bouřky. Od samého začátku nás drží v napínavé a potměšilé atmosféře. Představuje se nám Ichabod jako policejní konstábl, již zde tedy divák může vidět první rozdíl od předlohy a je jasné, že se bude od povídky v určité míře lišit. Zjišťujeme, za jakým účelem přichází vyšetřovatel do Ospalé díry a že nechce věřit v nadpřirozeno. Poté je nám popsán a představen bezhlavý jezdec a vzápětí přichází scéna, jak hází dýní. Jelikož nebylo ukázáno žádné setnutí hlavy a hned po seznámení s jezdcem přichází scéna s dýní, která je v povídce klíčová, mohl by divák nabít dojem, že bezhlavý jezdec je stejně jako v předloze pouze převlečený Katrinin nápadník. Burton si tak hraje s myslí budoucích diváků a dává jim možnost a prostor pro vlastní interpretaci. Ještě dlouho před uvedením samotného názvu filmu nám titulek sděluje, že se jedná o film Tima Burtona. Hned po tom se, mezi rychlými prostřihy z Ichabodova dobrodružství, objevuje jméno Johnnyho Deppa a Christini Ricci. Autoři zde tedy opět spoléhají na propagaci skrze osvědčená jména a spolupráci Burtona s Deppem. V traileru není nikde přímo uvedeno, že se jedná o adaptaci a ani tak není film představován. Trailer více směřuje k reprezentaci Tima Burtona. Ukázka na povídku odkazuje pouze v závěrečných titulcích a to tak, že film je natočen na její motivy.

### 2.2.4. Tim Burton v Ospalé díře

Návrh na zfilmování příběhu byl zpracován již v roce 1994 a scénář k němu vytvořil Andrew Kevin Walekr. Producent filmu, Scott Rudin, prodal projekt Paramount pictures. Projekt ale byl až do roku 1998 pozastaven, dokud s režírováním Walkerova scénáře nesouhlasil Tim Burton. Ten byl nadšený, jelikož hororové téma mu bylo velmi blízké, ale nikdy neměl příležitost něco podobného natočit.<sup>98</sup> Původní scénář byl velmi seriózní a Burton se rozhodl ho ozvláštnit humorem. Cílem tedy bylo najít rovnováhu mezi děsivostí a vtipem, snažili se udržet ducha hororového filmu.<sup>99</sup> Burton si vytváří postavu Ichaboda podle sebe, hrdina je chytrý, ale když příliš přemýšlí, zažene ho to do

---

<sup>98</sup>SALISBURY, Mark. *Burton on Burton*. Slovart, 2014, str. 164.

<sup>99</sup> Tamtéž, str. 178.

rohu. Žije až příliš ve své hlavě a příliš ho nezajímá, co se děje se zbytkem světa. To vytváří skvělou dynamiku mezi ním a bezhlavým jezdcem.<sup>100</sup> Burton chtěl původně natáčet v Hudson Valley, jelikož Burtonovi město připadalo strašidelné a velmi přesvědčivé. Když zde ale nemohli najít vhodnou lokaci, přesunuli natáčení do Anglie. Městečko nakonec postavili v Lime Tree Valley, kde chtěli dosáhnout efektu, že exteriéry vypadají jako jeviště a naopak.<sup>101</sup> Snažili se o uvěřitelnost, jelikož pracovali s hotovými sety, cílem bylo vytvořit něco stylizovaného a přesto něco, co nevypadá falešně. Podle producenta Rudina vypadal set jako kdybyste se procházeli v hlavě Tima Burtona.<sup>102</sup> Po předchozím filmu *Mars útočí!* (1996) se režisér rozhodl vrátit k základům filmu a snažil se o co nejvíce omezit postprodukční práce, vše udělat méně počítačově.<sup>103</sup> Burton se rozhodl pro obsazení Deppa okamžitě, ale byli osloveni i další herci, aby vyhověl požadavkům studia. Sám to okomentoval vtípnou poznámkou, že je to pro Hollywoodská studia běžný postup, ptát se u každého filmu „a co dělá Mel Gibson?“. <sup>104</sup> Při filmu spolupracoval i s Hammer films, anglickou filmovou produkční společností, která je známá pro své remaky klasických hororových postav jako je Dracula nebo Frankenstein a Burton je jejich velkým fanouškem. Stejně jako v jejich filmu se rozhodl pro určitý druh expresionismu i v *Ospalé díře*.<sup>105</sup> Premiéru měla *Ospalá díra* v listopadu roku 1999 a získala jedny z nejlepších hodnocení za celou Burtonovu kariéru.<sup>106</sup>

#### 2.2.4.1. Inspirace Disney verzí

Disneyovská verze příběhu o bezhlavém rytíři, *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (1949), byla jedním z děl, které ho nasměrovali na dráhu animace, byl jedním z důvodů, proč chtěl pro studio pracovat. Líbila se mu směs humoru a strašidelnosti a energie, která z pohádky šla.<sup>107</sup> Rozhodl se touto verzí inspirovat při vytváření *Ospalé díry* a vypůjčuje si z ní určité scény s prvky. Používá stejné momenty s koňmi, např. když Ichabodův kůň jede jiným směrem, než má, nebo když jede na jezdcově koni po tom, co ho sráží větev (viz. příloha č. 17, 18). Nejvýrazněji se podobá scéna, kdy se Brom vydává za monstrum a vrhá na Ichaboda hořící dýni. Stejný moment je i v Disney kreslené verzi

---

<sup>100</sup> Tamtéž, str. 167.

<sup>101</sup> Tamtéž, str. 169.

<sup>102</sup> Tamtéž, str. 175.

<sup>103</sup> SALISBURY, Mark. *Burton on Burton*. Slovart, 2014, str. 181.

<sup>104</sup> Tamtéž, str. 176.

<sup>105</sup> Tamtéž, str. 170.

<sup>106</sup> Tamtéž, str. 183.

<sup>107</sup> Tamtéž, str. 167.

a Burton dokonce využívá i stejný hlediskový záběr<sup>108</sup>, který nás staví do pozice hlavní postavy, a připadá nám, že dýně letí přímo na nás (viz. příloha č. 19, 20). Burton se inspiruje i místem a vytváří stejný most jako Disney a ve chvíli, kdy jim Ichabod projíždí, slyšíme zvuk žab, jako narážku na Mr. Toada.

### 2.3. Burtonův rukopis

Jak je již u Burtona zvykem, objevuje se i zde nadpřirozeno, které stojí v kontrastu s reálným světem. Jako propojení obou světů slouží strom mrtvých, který vede z reálného světa do pekel. Výjimečně nám však druhý svět neukazuje, pouze z něj vysílá postavu bezhlavého jezdce. Že se jedná o Burtonův film, poznáme hned v úvodu díky mlze doprovázející celou scénu i titulky a pomocí toho, že hned v prvních pár minutách se objevují dvě hlavy bez těla a mrtvola. I když je film horrorem, objevují se v něm vtipné scény a prvky komedie, čímž opět nabourává konvence onoho žánru, kdy velmi napjatou atmosféru filmu narušuje vtipem. Například tím, když koně, kterého si Ichabod vypůjčuje pojmenovává místo Střelný prach pouze Prach a při jeho poplácání se zvedne oblak prachu. Humorně se občas chová i Ichabod, když si nasazuje vtipně zvětšující brýle nebo když se v souboji snaží škrtit bezhlavého jezdce. Skvěle narušují atmosféru i ironické poznámky macechy, která Ichabodovo probuzení komentuje slovy „spal jste jak zabítý“ nebo když při útěku Ichaboda, Katrini a Masbatha skrze nízké dveře do mlýna před bezhlavým jezdce pronese „pozor na hlavu“. Již klasickým charakterem Burtonových postav je hrdina se složitou psychologií a temnou minulostí, stejně to mu je i s Ichabodem Cranem. Postavy se stejně pohnutými osudy se objevují ve více jeho filmech, například Kloboučník v Alence v říši divů (2010) nebo třeba Sweeney Todd ve filmu *Sweeney Todd: Ďábelský holič z Fleet Street* (2007). Nejtypičtějším rysem jeho tvorby je temnost, v kontrastu se světlými obličejemi postav. Toto schéma využívá i zde, ale do kontrastu monochromatických barev umísťuje výrazné červené prvky, jako například ptáčka nebo červené dveře z jeho snů. Barvy se mění do světlého schématu ve chvíli, kdy Ichabod vyřeší případ a zlo je poraženo. Znovu se zde setkáváme s členy jeho „teamu“. Jedná se již o několikátou spolupráci Burtona s Deppem, kteří se vryli do paměti spoluprací na *Střihorukém Edwardovi* (1990). Hudbu opět složil Danny Elfman, který místo typicky rušivé hororové hudby složil skladby, které výborně dokreslují náladu příběhu. Scéna

---

<sup>108</sup> Hledisko. *CINEPUR: časopis pro moderní cinefilly* [online]. [cit. 2020-07-02]. Dostupné z: <http://cinapur.cz/article.php?article=2>

s dýní a strašák v poli s dýňovou hlavou by mohli odkazovat na stop-motion snímek režiséra Henryho Selicka, *Ukradené Vánoce* (1993), na motivy Burtonových veršů a kreseb, který se odehrává v haloweenském městečku. Ve filmu můžeme nalézt i prvky, které Burton využil ve svých budoucích dílech, nebo se jimi alespoň inspiroval. Strom mrtvých zakomponoval do *Alenky v říši divů* (2010) a umísťuje hned vedle dvířek, které stejně jako strom symbolizují portál mezi dvěma světy. Stejně jako Alenka i Ichabod potlačuje své vzpomínky, stávají se z nich noční můry a oba se na ně rozpomínají až během filmu. Možný odkaz na jeho pozdější dílo *Mrtvá nevěsta Tima Burtona* (2005), můžeme vidět v závěru filmu, když bezhlavý jezdec odnáší macechu do pekel skrze portál v lese. Když se pekelná brána zavírá, ven zůstává trčet ruka Lady Van Tassel. Stejně vyčnívá ruka mrtvé nevěsty v lese, kterou si mladý Viktor splete s větví a navléknutím prstenu tak oživuje mrtvolu a otevírá bránu mezi dvěma světy.

### 2.3.1. Je Ospalá díra adaptací?

Burtonova verze je od předlohy velmi odlišná. Z humorné povídky dělá horor plný krve a useknutých hlav, který nese napjatou atmosféru, občas narušenou vtípnou vsuvkou. Posunuje příběh z vyprávěcího do ukazovacího modu a mění jeho celkový žánr i vyznění. Dává větší prostor milostnému příběhu mezi Ichabodem a Katrinou, který v předloze končí neúspěšnou snahou Ichaboda a Katrinino srdce vyhrává jeho sok. Burton přivádí nadpřirozeno, o kterém se v povídce pouze vypráví k životu a do děje začleňuje postavy čarodějnic, a hlavně bezhlavého jezdce, který doopravdy vstává z mrtvých. Jezdec se tedy ve filmu stává klíčovou postavou, Irving mu takové postavení a prostor nedává, v jeho verzi je pouhou legendou. Ve filmu opravdu dochází k vraždám, zatímco v povídce se o nich jen vypráví. Možná i proto Burton z původního názvu *Legenda o Ospalé díře* ubírá slovo legenda a ponechává pouze *Ospalá díra*, jelikož zde jezdec není pouhou legendou. Původní jádro legendy však nechává stejné a identitu a minulost jezdce příliš nemění. Velkou změnou prochází postava Ichaboda. Z venkovského učitele, který má starost pouze o to, aby se dobře najedl a přiženil, se stává bojácný policejní konstábl, kterému Burton vytváří ponurou minulost.

Burton z původní verze ponechává pouze původní legendu a několik postav, film tedy nese kus původního příběhu. Využívá povídku Washingtona Irvinga k tomu, aby vytvořil nové dílo, do kterého jasně vkládá svůj osobitý styl a rukopis. Celá propagace přímo neupozorňuje na to, že by se mělo jednat o adaptaci, ale zakládá se na Burtonově

jméně. Nejedná se tedy přímo o adaptaci, ale o naprosto osobitý a charakteristický film Tima Burtona, kde je jeho rukopis snadno rozpoznatelný i pro běžného diváka.

### 3. Tim Burton jako auteur

Adaptační proces může být podle Julie Sandersové aktem adaptování nebo aktem přisvojování. Tim Burton se řadí do procesu přisvojování, jelikož i když dílo interpretuje, vytváří zároveň něco nového. Podobným rozdělením se zabývá i Thomas Leitch, který dělí autory na adaptátory a auteury. Burton se zařazuje pod auteury, protože si vytváří pomocí adaptace vlastní filmové světy, zatímco klasický adaptátor se především drží předlohy. Burton využívá určité prvky z předloh, které poté zasazuje do jiného času, příběhu i doby. Jeho nejčastěji adaptovanými prvky jsou postavy, které si z předloh vypůjčuje. Tak je tomu nejen u našich vybraných adaptací, ale například u další jeho adaptace *Velká ryba* (2003). Burton zde využívá hlavní postavu Edwarda Blooma, který se snaží přiblížit svému synovi pomocí vyprávění neuvěřitelných historek. Jeho příběhu oproti novele Daniela Wallace přidává větší míru fantaskna, ale hlavní smysl postavy ponechává. Režisér často ve své tvorbě vytváří postavám minulost a špatné vzpomínky na dětství. Je tomu tak nejen v případě Alenky a Ichaboda, na své dětství se rozpomíná v průběhu času také postava Willyho Wonky v díle *Karlík a továrna na čokoládu* (2005), která se po letech setkává se svým otcem. Postava Alenky i Ichaboda své vzpomínky na dětství potlačuje do děsivých snů, ze kterých procitají až ke konci příběhů. Burton často ponechává jména hlavním postavám, ale mění jejich podstatu. Z vesnického učitele Ichaboda se stává policejní konstábl a podobným způsobem pozměňuje charakteristiky postav ve filmu *Sirotčinec slečny Peregrinové pro podivné děti* (2016). V sirotčinci nalézají útočiště děti se speciálními schopnostmi, Burton ale nedodržuje jejich „podivnosti“ a vytváří jim nové schopnosti. V jeho další adaptaci, *Sweeney Todd: Dábelský holič z Fleet Street* (2007), stejně tak jako u *Ospalé díry* (1999), narušuje žánrové konvence. V obou snímcích přidává do hororového žánru prvky humoru. Jeho velmi typickým znakem je potemnělost míst, ve kterých se jeho příběhy odehrávají. Jeho obvyklým místem děje se stávají zvláštní fantaskní světy, které stojí v protikladu světům reálným. Kromě již zmíněných adaptací oplývá temnotou také město Gotham z jeho úspěšné adaptace *Batman* (1989). V průběhu jeho tvorby můžeme tedy sledovat autorův rukopis, který vykazuje velmi charakteristické prvky. Potvrzuje se zde tedy tvrzení George Bluestona, že každý filmař adaptující dílo se stává zcela novým autorem a předloha se pro něj stává pouze jakýmsi odrazovým můstkem k jeho vlastní osobité tvorbě.



## Závěr

Adaptace jsou všeobecně rozšířené do všech typů médií, ale největší podíl na tvorbě adaptací má filmový průmysl. Někteří autoři předloh ale stále adaptace staví až na druhé místo, neuznávají je a stojí za názorem, že stále vznikají pod dohledem dle nich nadřazené literatury. Autoři se domnívají, že se při adaptování dílo příliš zjednodušuje. Považují tedy adaptace za pouhé vedlejší produkty originálních děl. Velkou roli v hodnocení adaptací hraje také interakce diváka, která se liší při vyprávěcím a ukazovacím modu. Názory, že film nedokáže vykreslit postavy tak jako literatura a že film potlačuje vlastní imaginace diváků, jelikož při její tvorbě nebylo počítáno s adaptací, naše analýza vyvrací. Souhlasím s názorem Imeldy Whelehanové, že film a literatura se navzájem obohacují a fungují ve formě jakéhosi dialogu. Burtonův divák totiž svou vlastní imaginaci při sledování jeho děl ale rozhodně nepotlačuje. Musí být pozorný, aby v díle dokázal najít skryté významy. Pokud je divák obeznámený s předlohou, příběh si pomocí rozpomínání na původní příběh dokresluje a dotváří, tedy zapojuje vlastní imaginaci. Burton často do příběhů přidává dramatickosti i nové zápletky, dílu tak přidává na hodnotě a nezjednodušuje ho.

Linda Hutcheonová popisuje změny mezi médii a posuny z různých modů, ke kterým dochází při procesu adaptace. Burtonova díla nejsou pouhým posunem z vyprávěcího modu, tedy literatury, do ukazovacího modu, tedy filmu. Využívá například muzikálová díla, dokonce i sběratelské kartičky a vytváří z nich nové příběhy. V našem případě se ale jedná pouze o přesun mezi literaturou a filmem, jelikož práce analyzuje pouze jeho vybraná díla, které se odvíjí od pohádkové a povídkové předlohy. Jedná se o jednoduchá a kratší literární díla, která režisér rozvádí a přidává do nich nové prvky. Burton ke kostrám příběhů připojuje nové zápletky, postavy, dokonce i pozměňuje jejich žánry. Z pohádkového příběhu o Alence vytváří dramatickou fantasy a z humorné povídky o venkovském učiteli horror plný krve a setnutých hlav. U obou příběhů také mění charakteristiky postav. Jelikož se jedná o performativní médium, důležitou složkou je také zvuk. Soundtracky k Burtonovým filmům vytvořil skladatel Danny Elfman, který nevolí agresivní hudbu, ale snaží se pomocí nejen hudby, ale i zvuků celý příběh dokreslovat a dodává mu tak hloubku a dynamiku.

V obou analyzovaných dílech můžeme nalézt režisérův snadno rozpoznatelný rukopis. Jedním z hlavních prvků je propojení nadpřirozeného a reálného světa, v těchto případech skrze bránu. V Alenčině příběhu se propojí pomocí králičí nory a prolínají se

díky prokreslování postav z obou světů. Bránu mezi Ospanou dírou a peklem tvoří brána v podobě Stromu mrtvých a oba světy propojuje postava bezhlavého jezdce. Zmíněný strom se dokonce objevuje v později natočeném příběhu o Alence a Burton tak propojuje svoji tvorbu pomocí již jím dříve využitého symbolu. Dalším společným elementem týkajícím se jeho tvorby je hlavní hrdina se složitou psychologií. Jak Alence, tak Ichabodovi vytváří Burton minulost, která je velmi poznamenává a jejich vzpomínky na dětství v podobě snů ovlivňují jejich budoucnost. Postavy jsou nepochopeny ostatními postavami, ale sám divák jim rozumí. Často tak postavy stojí na okraji společnosti. Zajímavou spojitostí s jeho rukopisem a mezi analyzovanými filmy jsou hlavní záporné postavy. Monstra a obludy, zde v podobě Tlachapouda či bezhlavého jezdce, nejsou hlavním prvkem zla. Jsou nástroji k vykonávání pomsty, které řídí zlá královna a macecha. Jedná se tedy pouze o prostředníky a hlavními monstry jsou vždy lidské bytosti. Výrazným znakem jeho osobitého stylu jsou zde temnělé barvy v kontrastu s bílou pletí postav a v neposlední řadě také režisérův výběr jeho spolupracovníků.

Tim Burton si z předloh vypůjčuje hlavní postavy, kterým pozměňuje minulost, vytváří jim nový osud a také je zasazuje do jiného příběhu a času. Do každého svého filmu promítá část své osobnosti a minulosti, převážně dětství, jeho díla jsou tak velmi osobitá. Jelikož se výsledná díla od adaptací ve velké míře liší, jedná se o volné adaptace, pro které byl původní příběh pouhou inspirací k vytvoření zcela nového díla. Režisér si vypůjčuje příběhy jiných autorů a vkládá do nich vlastní myšlenky. I přes to, že původ těchto příběhů má na svědomí cizí autor, Tim Burton si i přes to dokáže zachovat svůj osobitý styl tvorby a každé jeho adaptované dílo je tak samo o sobě originálem. Podle adaptačních teorií se tedy zařazuje do skupiny auteurů, jelikož podle adaptací vytváří svá vlastní díla.

# Zdroje

## Literatura

- BUBENÍČEK, Petr. Filmové adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminate*: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu, roč. 22, 2010, č. 1
- HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci?. *Illuminate*: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu, roč. 22, 2010, č. 1
- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Routledge, 2006.
- PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Rubico, 2000.
- LEITCH, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Johns Hopkins University Press, 200.
- SALISBURY, Mark. *Burton on Burton*. Sloart, 2014.
- GREENHILL, Pauline. *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. Utah State University Press, 2010.

## Filmografie

- Alice in Wonderland* [Alenka v říši divů] [film]. Režie Tim BURTON. USA: Disney, 2010.
- Alice in Wonderland* [Alenka v říši divů] [film]. Režie Hamilton LUSKE, Wilfred JACKSON, Clyde GERONIMI. USA: Disney, 1951.
- Sleepy Hollow* [Ospalá díra] [film]. Režie Tim BURTON. USA/NĚMECKO: Paramount Pictures, 1999.
- Edward Scissorhands* [Střihoruký Edward] [film]. Režie Tim BURTON. USA: 20th Century Fox, 1990.
- Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* [Sweeney Todd: Ďábelský holič z Fleet Street] [film]. Režie Tim BURTON. USA: Warner Bros, 2007.
- The Nightmare Before Christmas* [Ukradené Vánoce] [film]. Režie Henry SELICK. USA: Disney, 1993.
- The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* [film]. Režie Jack KINNEY. USA: Disney, 1949.

## Elektronické zdroje

Tim Burton. *ČSFD: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2020-06-08].

Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/2838-tim-burton/>

Alice in Wonderland - New Official Full Trailer. In: *YouTube* [online]. [cit. 2020-06-08].

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=9POCgSRVvf0>

Alice in Wonderland syndrome. *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [online]. [cit. 2020-06-20]. Dostupné z:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Alice\\_in\\_Wonderland\\_syndrome#Alice\\_in\\_Wonderland](https://en.wikipedia.org/wiki/Alice_in_Wonderland_syndrome#Alice_in_Wonderland)

Hledisko. *CINEPUR: časopis pro moderní cinefily* [online]. [cit. 2020-07-02].

Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2>

Alice in Wonderland. *Rotten Tomatoes* [online]. [cit. 2020-07-23]. Dostupné z:

[https://www.rottentomatoes.com/m/1221547-alice\\_in\\_wonderland](https://www.rottentomatoes.com/m/1221547-alice_in_wonderland)

Sleepy Hollow. *Rotten Tomatoes* [online]. [cit. 2020-07-23]. Dostupné z:

[https://www.rottentomatoes.com/m/sleepy\\_hollow](https://www.rottentomatoes.com/m/sleepy_hollow)

## Zdroje příloh

1) *Alice in Wonderland* [Alenka v říši divů] [film]. Režie Tim BURTON. USA: Disney, 2010.

2) *Alice in Wonderland*. OutNow [online]. [cit. 2020-06-08]. Dostupné z: <https://outnow.ch/Movies/2010/AliceInWonderland/Bilder/>

3) *Alice in Wonderland*. OutNow [online]. [cit. 2020-06-08]. Dostupné z: <https://outnow.ch/Movies/2010/AliceInWonderland/Bilder/>

4) *Alice in Wonderland*. OutNow [online]. [cit. 2020-06-08]. Dostupné z: <https://outnow.ch/Movies/2010/AliceInWonderland/Bilder/>

5) Charlie and the Chocolate Factory. *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [online]. [cit.2020-06-08]. Dostupné z:

<https://outnow.ch/Movies/2010/AliceInWonderland/Bilder/>

6) *Alice in Wonderland* [Alenka v říši divů] [film]. Režie Tim BURTON. USA: Disney, 2010.

7) *Alice in Wonderland* [Alenka v říši divů] [film]. Režie Tim BURTON. USA: Disney, 2010.

- 8) *Alice in Wonderland* [Alenka v říši divů] [film]. Režie Tim BURTON. USA: Disney, 2010.
- 9) *Sleepy Hollow* [Ospalá díra] [film]. Režie Tim BURTON. USA/NĚMECKO: Paramount Pictures, 1999.
- 10) *Alice in Wonderland* [Alenka v říši divů] [film]. Režie Tim BURTON. USA: Disney, 2010.
- 11) *Edward Scissorhands* [Střihoruký Edward] [film]. Režie Tim BURTON. USA: 20th Century Fox, 1990.
- 12) *Sleepy Hollow* [Ospalá díra] [film]. Režie Tim BURTON. USA/NĚMECKO: Paramount Pictures, 1999.
- 13) *Sleepy Hollow* [Ospalá díra] [film]. Režie Tim BURTON. USA/NĚMECKO: Paramount Pictures, 1999.
- 14) Sleepy Hollow Movie Reproduction Promo Poster. *Poster America* [online]. [cit. 2020-07-02]. Dostupné z: <https://www.posteramerica.com/products/sleepy-hollow-movie-promo-poster-22-x-34>
- 15) Sleepy Hollow (1999) R1 DVD Cover. *DVDcover* [online]. [cit. 2020-07-02]. Dostupné z: <https://dvdcover.com/sleepy-hollow-1999-r1-dvd-cover/>
- 16) Sleepy Hollow dvd cover. *DVD-covers* [online]. [cit. 2020-07-02]. Dostupné z: [https://www.dvd-covers.org/art/DVD\\_Covers/Movie\\_DVD\\_Custom\\_Covers/Sleepy\\_Hollow\\_dvd\\_cover\\_001.jpg.html](https://www.dvd-covers.org/art/DVD_Covers/Movie_DVD_Custom_Covers/Sleepy_Hollow_dvd_cover_001.jpg.html)
- 17) *Sleepy Hollow* [Ospalá díra] [film]. Režie Tim BURTON. USA/NĚMECKO: Paramount Pictures, 1999.
- 18) *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* [film]. Režie Jack KINNEY. USA: Disney, 1949.
- 19) *Sleepy Hollow* [Ospalá díra] [film]. Režie Tim BURTON. USA/NĚMECKO: Paramount Pictures, 1999.
- 20) *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* [film]. Režie Jack KINNEY. USA: Disney, 1949.

# Přílohy

## PŘÍLOHA Č. 1



Alenčina vzpomínka na barvení růží

## PŘÍLOHA Č. 2



Propagační foto Alenky

PŘÍLOHA Č. 3



Propagační foto Alenky

PŘÍLOHA Č. 4



Propagační foto Kloboučníka

PŘÍLOHA Č. 5



Propagační foto Karlík a továrna na čokoládu

PŘÍLOHA Č. 6



Disney zámek



## PŘÍLOHA Č. 7



Zámek zlé královny

## PŘÍLOHA Č. 8



Strom mrtvých (Alenka v říši divů)

## PŘÍLOHA Č. 9



Strom mrtvých (Ospalá díra)

PŘÍLOHA Č. 10



Sochy (Alenka v říši divů)

PŘÍLOHA Č. 11



Sochy (Stříhoruký Edward)

PŘÍLOHA Č. 12



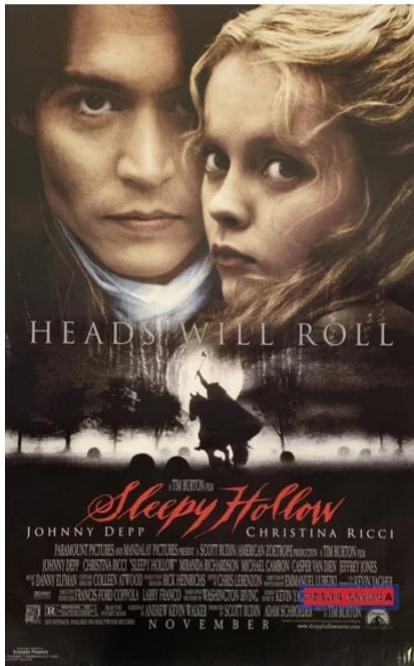
Katrina Van Tassel

PŘÍLOHA Č. 13



Bezhlavý jezdec

## PŘÍLOHA Č. 14



Plakát k Ospalé díře

## PŘÍLOHA Č. 15



DVD přebal

## PŘÍLOHA Č. 16



DVD přebal

## PŘÍLOHA Č. 17



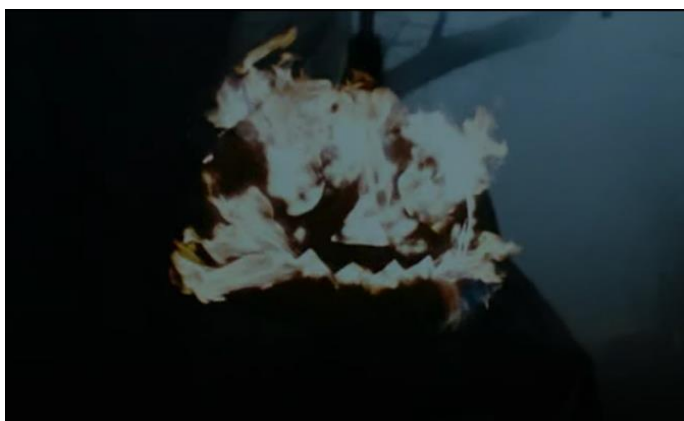
Ichabod na jezdcově koni

## PŘÍLOHA Č. 18



Ichabod na jezdcově koni (Disney)

PŘÍLOHA Č. 19



Hořící dýně

PŘÍLOHA Č. 20



Hořící dýně (Disney)