

VYSOKÁ ŠKOLA KREATIVNÍ KOMUNIKACE

Katedra literární tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Komparace povídek Roalda Dahla a jejich filmových
adaptací od Wese Andersona / Scénář Humro**

2024

Nikol Soustružníková



**VYSOKÁ ŠKOLA KREATIVNÍ
KOMUNIKACE**

Katedra literární tvorba

Literární tvorba

Literární tvorba

**Komparace povídek Roalda Dahla a jejich filmových
adaptací od Wese Andersona**

Praktická část: Humro

**Teoretická část: Komparace povídek Roalda Dahla a
jejich filmových adaptací od Wese Andersona**

Autor: Nikol Soustružníková

Vedoucí práce: Mgr. Richard Müller, Ph.D.

2024

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci zpracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu, ze kterých jsem čerpala. Stvrzuji, že všechny odevzdané výtisky mé bakalářské práce se shodují s elektronickou verzí v informačním systému VŠKK a souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna veřejnosti pro účely studia a výzkumu.

V Praze dne.....

Podpis autor

Poděkování

Chtěla bych tímto poděkovat především panu doktorovi Müllerovi a panu magistrovi Kubcovi za to, že mé bakalářské práci věnovali několik drahocenných chvil ze svých životů. Také bych chtěla poděkovat svým milovaným spolužačkám Daně Haščákové a Dagmar Dvořákové za motivaci, jelikož ony své bakalářské práce dokončily přibližně tři měsíce před oficiálním odevzdáním, a to se stalo mým imaginárním nožem na krku.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá komparací čtyř povídek („The Swan“, „The Ratcatcher“, „Poison“, „The Wonderful Story of Henry Sugar“) Roalda Dahla a jejich stejnojmenných krátkometrážních filmových adaptací Wese Andersona. Srovnávací analýza se zaměřuje především na autorské hlasy a prvky, které je tvoří specifickými. V případě Roalda Dahla se práce zaměřuje na jeho styl vyprávění, absurdní a fantastické prvky a nečekané zvraty. Pro Wese Andersona je typické použití specifické barevné palety, vycentrovaných záběrů a teatrálnost. Práce se dále zaměřuje na hledání průniků mezi díly zmíněných autorů, kde jejich tvůrčí styl a vyjádření nacházejí společné prvky a inspiraci.

Klíčová slova

Roald Dahl, Wes Anderson, komparace, adaptace, film, povídka, fantastika, The Swan, The Ratcatcher, Poison, The Wonderful Story of Henry Sugar, divadelní estetika, teorie barev, embedding, mise-en-abyme

Abstract

This bachelor's thesis undertakes the comparison of four short stories ("The Swan", "The Ratcatcher", "Poison", "The Wonderful Story of Henry Sugar") authored by Roald Dahl and their short film adaptations by Wes Anderson. The comparative analysis predominantly centers on the distinctive authorial voices and elements. Regarding Roald Dahl, the study delves into his narrative style, characterized by its absurd and fantastical elements alongside unexpected narrative twists. Wes Anderson's style is typified by his deployment of a specific color palette, centered shots, and a penchant for theatricality. The thesis also focuses on the search for intersections between the works of the aforementioned authors, where their creative style and expression find common elements and inspiration.

Key words

Roald Dahl, Wes Anderson, comparison, adaptation, film, short story, fantastic genre, The Swan, The Ratcatcher, Poison, The Wonderful Story of Henry Sugar, theatrical aesthetics, colour theory, embedding, mise-en-abyme

OBSAH

ÚVOD	8
1 <i>Roald Dahl – fantastický svět skrytý v každodennosti</i>	9
1.1 Dahlův autorský styl	10
1.2 Roald Dahl a filmové adaptace	11
1.3 Dahlova kontroverze	11
1.4 Fantastické prvky v tvorbě Roalda Dahla.....	12
2 <i>Wes Anderson – příběh jako živý obraz na jevišti</i>	13
2.1 Divadelní estetika, mise-en-abyme	14
2.2 Hudba	14
2.3 Barvy a autentický styl Wese Andersona.....	15
2.4 Význam Dahla pro Wese Andersona.....	16
3 <i>Adaptace</i>	17
4 <i>Analýza povídek: „The Swan“, „Poison“, „The Ratcatcher“ a „The Wonderful story of Henry Sugar“</i>	17
4.1 Vybočují vybrané povídky z Dahlovy tvorby?	18
4.2 Embedding v povídkách a jeho význam.	18
4.3 „The Swan“	19
4.4 „The Ratcatcher“	19
4.5 „Poison“	20
4.6 „The Wonderful story of Henry Sugar“	20
5 <i>Analýza filmových adaptací Wese Andersona</i>	21
5.1 The Swan	22
5.2 Poison.....	22
5.3 The Ratcatcher.....	23
5.4 The Wonderful Story of Henry Sugar	23
5.5 Proč právě tyto 4 povídky?	23
5.6 Odchýlil se Anderson od jinak poměrně jednotného stylu?.....	24
5.7 Jak s „embedding“ pracuje Anderson?	25
6 <i>Technika cirkusu a divadla</i>	25
6.1 Přiznaná fikce	25
Závěr	27
Bibliografie	29
Praktická část	32

ÚVOD

Dle slov paní doktorky Maturové se tato uvozující kapitola paradoxně píše až v samém závěru práce. Jestli je na světě někdo, kromě Ježíše (a dalších populárních mesiášů), koho lze slepě následovat s dobrým vědomím a pozitivními vyhlídkami do budoucnosti, tak je to právě paní doktorka, a já podle ní tedy s radostí činím a věnuji jí tak aspoň malý kousek této práce.

Nekonečné spory ohledně hodnoty adaptací a otázka, zda preferovat originální díla nebo jejich adaptace, naleznou své uspokojivé řešení prostřednictvím perspektivy, která předlohu a adaptaci chápe jako samostatná umělecká díla, vytvořená různými autory a odlišnými médii. Tímto přístupem se tradiční, často monotónní srovnávání stává zajímavým průzkumem autorských stylů a metodik, které se v nich uplatňují.

Pro tuto práci jsem si vybrala čtyři povídky Roalda Dahla – „The Ratcatcher“, „The Swan“, „Poison“ a „The Wonderful story of Henry Sugar“ a jejich stejnojmenné krátkometrážní adaptace od režiséra Wese Andersona. Ačkoliv Dahlovy texty jsou z druhé poloviny 20. století, Anderson vytvořil jejich adaptace nedávno – v září roku 2023. Oba autoři mě zajímají a baví již delší dobu. Ačkoliv mi jejich poetiky přijdou lehce odlišné, v případě těchto adaptací ale našly zajímavý průnik, který mě zaujalo prozkoumat detailněji.

Ke každému z autorů budu přistupovat individuálně. Zaměřím se převážně na jejich autentický styl a jaké prvky jejich tvorby ho tvoří. Přihlížet budu i k adaptačním studiím a jejich dřívějším a současným tendencím. Poté budu analyzovat jednotlivé povídky s důrazem na vypravěče, vybraným rysům narativu, rámcující a vložené vyprávění a prvky žánru fantastiky, který povídky spojuje. Následně se budu věnovat jednotlivým adaptacím. Zaměřím se především na to, jestli adaptace v nějakých aspektech vybočují z jinak poměrně jednotného Andersonova stylu, jak pracují se stylem vyprávění, do jaké míry Anderson do původního textu zasahuje a jak používá *mise-en-abyme* jakožto paralelu k pojmu z literární teorie – *embedding* (v české terminologii známější pod pojmy rámcující a vložené vyprávění). Poslední kapitola bude věnována prvkům divadla a cirkusu, s nimiž Andersonovy adaptace pracují.

Praktickou část bakalářské práce tvoří scénář. Jedná se nejspíše o divadelní scénář, ale nikdo si tím nemůže být tak úplně jistý (ani já – jakožto autor).

1 Roald Dahl – fantastický svět skrytý v každodennosti

„You have to be a kind of undeveloped adult with a lot of childishness in you to be able to write for children.“¹

Roald Dahl, výjimečný a vlivný spisovatel, známý především tvorbou pro děti, se narodil 13. září 1916 v Cardiffu ve Walesu norským přistěhovalcům. Dahlovo dětství bylo poznamenáno hlubokou ztrátou, neboť již ve třech letech přišel o svého otce i sedmiletou sestru. Během druhé světové války, ve svých pouhých 23 letech, se Dahl přidal k Royal Air Force, a stal se tak válečným pilotem. Rok poté, při pokusu o nouzové přistání, havaroval a poranil si lebku. Z úrazu se ale zotavil poměrně rychle a další rok už byl opět ve službě. Nakonec však začal mít výpadky paměti a byl prohlášen za nezpůsobilého k létání. Konec jeho letecké kariéry pomalu nahradila kariéra literární.² Podrobněji se lze o jeho vzpomínkách z druhé světové války dočíst v knize *Going Solo*, kterou Dahl napsal v návaznosti na předešlou autobiografickou knihu *Boy*.

Dahl proslul svým vypravěčstvím kladoucím důraz na překvapivé vyznění a fantastické prvky mísící se s tragickými. Jeho rozsáhlé dílo zahrnuje 43 knih, 19 románů a 13 sbírek povídek. Nejsou to vše žánrově homogenní texty pro děti. Dahl napsal i několik erotických povídek, romány pro dospělé, a dokonce i vlastní autobiografii. O Dahlově popularitě svědčí obrovský úspěch jeho bestsellerů, jichž se po celém světě prodalo více než 250 milionů výtisků. Mezi jeho nejprodávanější knihy patří *Charlie and the Chocolate Factory*, *The BFG* a *Matilda*.³

Dahlovy příběhy, primárně povídky, často zobrazují každodenní situace, v nichž důležitou roli hrají podivíni, či dobrodruzi, kteří všednost ozvláštňují. V určitém okamžiku ale přijde zvrát fantastické povahy, který bývá často dosti krutý či tragický. Cit pro překvapivé zvraty a nelítostné konce, ale i kouzlo nalezení východiska v beznadějně situaci a okouzlenost životem vůbec jistě tvoří průnik mezi reálnou osobností autora a osobitostí uměleckého narativního zpracování.

¹ „Musíte být tak trochu nevyvinutý dospělý s velkou dávkou dětskosti, abyste mohli psát pro děti.“ (Eik 2011, str. 21.)

² Dennison 2023 [online].

³ McLoughlin, Danny. „Roald Dahl Statistics“. *WordsRated.com*. [online].

1.1 Dahlův autorský styl

Budeme-li ignorovat informace o reálném autorovi a pokusíme se představit si autora pouze na základě čtení jeho textů, vznikne nám představa implikovaného autora. Implikovaného či abstraktního autora lze popsat jako jakýsi symptom nebo sebevyjádření autora reálného.⁴ Jedná se tedy o představu autora povstávající z textu.

V případě Dahla by nám tento obraz pomohly tvořit prvky jeho tvorby jako je černý humor, bohatá fantazie, nadpřirozené prvky, časté morální ponaučení, absurdita, zvraty a význam dětského pohledu. Velmi často Dahl pracuje také s motivy podvodu a lsti. Při čtení jeho povídek se většinou dostaneme do bodu, kdy už se zdá, že se situace není možné uniknout, ale Dahl vždy překvapí a příběh skončí nečekaně. Když se blížíme ke konci povídky "Paní Bixbyová a kožich od plukovníka", zdá se nám, že je to paní Bixbyová, kdo využívá lsti a vkládá kožich, který dostala darem od svého utajovaného milence, do zastavárny. Tímto krokem se snaží zakrýt svou nevěru před manželem. Nicméně, v posledních řádcích povídky se situace obrátí a ukáže se, že to byl právě pan Bixby, kdo překvapivě přelstil svoji ženu. Tento formát se u Dahla opakuje, přesto jsme ale málokdy schopní odhadnout rozuzlení příběhů.

I když všichni čtenáři vycházejí ze stejného textu (maximálně jiných překladů), finální podoba implikovaného autora je zčásti subjektivní a může se lišit.

Dalším opakujícím se tématem v Dahlových textech je vztah muže a ženy, který obvykle vyústí ve tři možné scénáře⁵:

1. Pomsta ženy
 - Například v povídce „Lamb to the Slaughter“
2. Pomsta muže
 - „Edward the Conqueror“
3. Sex jako zdroj absurdity a morálky
 - „My Uncle Oswald“

⁴ Müller, a další 2012, str. 25; 61–63.

⁵ Henfridsson, Hans. *A Thematic Analysis of Roald Dahl's Adult Fiction*. Bachelor thesis. Luleå: Luleå University of Technology, 2008.

1.2 Roald Dahl a filmové adaptace

Roald Dahl je oblíbeným cílem filmových adaptací, což může mít pozitivní, ale i negativní dopad. V lepším případě se dílo autora rozšíří mezi další potencionální čtenáře. V případě nekvalitní adaptace se ale také můžou případní čtenáři odradit.

Naopak při opačném postupu, kdy čtenář teprve po přečtení knihy sleduje filmovou adaptaci, se mohou otevírat další možnosti interpretací. Jako je tomu například u adaptace knižní předlohy *Sherlock Homes* (Arthur Conan Doyle) do filmového média režisérem Guyem Ritchiem v roce 2009, kdy se filmovým zpracováním pro diváky otevřela možnost interpretace vztahu Sherlocka Holmese a Dr. Watsona jako homosexuálního.⁶

Časem se adaptační studia emancipovala od pohledu „věrnosti originálu“ a vycházejí dnes častěji ze svébytnosti adaptujícího díla (postmédia). Premédium se tak stává více inspirací nežli předlohou.⁷ Tohoto si můžeme všimnout u filmu *Marketa Lazarová* (František Vlácil, 1967), který je adaptací stejnojmenné knihy od Vladislava Vančury z roku 1931. Nejedná se ale o adaptaci věrnou původnímu textu. Literární předlohy pro tento film byly dokonce dvě – *Marketa Lazarová* a *Obrazy z dějin národa českého* – a i když se částečně přejímá fabule z románu *Marketa Lazarová*, předlohy figurují více jako inspirace pro vznik zcela nového díla.

Dahlovy příběhy byly transformovány do filmového média několika režiséry. Patří mezi ně například: Quentin Tarantino s adaptací příběhu *Four Rooms*, Mel Stuart a jeho *Willy Wonka & the Chocolate Factory*, Steven Spielberg a *The BFG*, Tim Burton s adaptací *Charlie and the Chocolate Factory*, Danny DeVito převedl do filmu příběh *Matilda* a Wes Anderson podle Dahlových příběhů natočil již pět filmů: *Fantastic Mr. Fox*, *The Swan*, *Poison*, *The Ratcatcher* a *The Wonderful Story of Henry Sugar*.

Dle slov poslední Dahlovy manželky Felicity Dahl byl ale s málokterými adaptacemi opravdu spokojen.⁸

1.3 Dahlova kontroverze

S moderním věkem se Dahl stává stále více kontroverzní osobou. Dahl byl již několikrát obviněn z antisemitských a rasistických narážek a také podporování sexuálních a genderových stereotypů. Toto vedlo k rozporuplné události, která se odehrála na začátku

⁶ Bubeníček 2013, str. 157-158.

⁷ Wolf 2011, str. 68.

⁸ „Director Wes Anderson on his adaptation of Roald Dahl’s book“. *Youtube.com*. [online].

roku 2023. Britské nakladatelství Puffin se rozhodlo přepsat některá slova a části Dahlových knih, neboť považovala Dahlův jazyk za urážlivý. Jednalo se převážně o změny v popisech postav. Augustus Gloop z knihy *Charlie and the Chocolate Factory* byl označen jako „enormous“ (obrovský) místo původního „fat“ (tlustý), změnou prošly i slavné postavy umpalumpů. O těch se původně referovalo jako „small men“ (malí muži), ale nově jsou označovány jako „small people“ (malí lidé), aby bylo jejich označení genderově neutrální.⁹ Tyto zásahy do originálního textu se ale setkaly s velkou vlnou kritiky. Dle některých spisovatelů a politiků, kteří se ke kauze vyjádřili, se jedná o cenzuru a omezení svobody slova a projevu. Tento kritický postoj zaujali například spisovatel Salman Rushdie, CEO americké literární organizace PEN¹⁰ Suzanne Nossel nebo britský premiér Rishu Sunak.¹¹

1.4 Fantastické prvky v tvorbě Roalda Dahla

„Fantastično se zakládá hlavně na váhání čtenáře – čtenáře, který se ztotožňuje s hlavní postavou, pokud jde o povahu podivuhodné události. Toto váhání se může vyřešit buďto tak, že připustíme, že k události skutečně došlo; anebo tak, že rozhodneme, že je výplodem představivosti nebo dílem iluze; jinak řečeno, můžeme rozhodnout, že událost se buď stala, nebo nestala.“¹²

Na fantastiku lze dle Šidáka v knize *Literární žánry* nahlížet dvěma způsoby. Za prvé jako na nadžánrový pojem, což je svým významem historicky starší a obecnější, ve kterém fantastický prvek slouží mnoha funkcím a představuje oblast nejrůznějších žánrů. Druhý způsob je blíže definován v knize *Úvod do fantastické literatury* od Tzvetana Todorova. V tomto případě se o fantastice smýšlí jako o konkrétním žánru.¹³ Definic je více, avšak všechny odkazují na totéž. Již v 19. století definuje ruský filosof Vladimir Solovjov fantastiku takto: „V opravdové fantastice vždy zůstává vnější, formální možnost prostého vysvětlení obvyklé, všední souvislosti jevů, přičemž však je toto vysvětlení definitivně zbaveno vnitřní pravděpodobnosti.“ Podobně definuje fantastiku i anglický autor Montague Rhodes James: „Někdy není špatné ponechat si zadní dvířka pro přirozené vysvětlení; ale

⁹ Vernon, Hayden. „Roald Dahl books rewritten to remove language deemed offensive“. *TheGuardian.com*. [online].

¹⁰ Organizace zaměřující se na obranu svobody projevu, ochranu pronásledovaných spisovatelů a propagaci literatury.

¹¹ Syed, Armani. „Why Rewrites to Roald Dahl's Books Are Stirring Controversy“. *Time.com*. [online].

¹² Todorov 2010.

¹³ Šidák 2013, str. 180–182.

řekl bych, necht' jsou tato dvířka tak úzká, aby se nedala úplně použít.“¹⁴ Jde tedy primárně o váhání, zda se jedná o nadpřirozeno, či nikoliv.

Důležitou otázkou ale je, zda váhá postava, či čtenář. Todorov na několika ukázkách z fantastické literatury demonstruje, že je to postava či hrdina, kdo v průběhu textu váhá, zda jsou události reálné či nadpřirozené. Pro fantastiku je ale typické právě váhání čtenáře. Konkrétněji čtenáře modelového či implikovaného, neboť to je ten, který má kořeny ve struktuře textu a stává se tak jeho konstruktem. Údělem reálného čtenáře je držet v ruce knihu a číst, zatímco údělem implikovaného čtenáře je dle Wolfganga Isera rozehrávat literární dílo jakožto hru.¹⁵

2 Wes Anderson – příběh jako živý obraz na jevišti

Jen málokterého režiséra prozrazuje filmový styl tak nápadně jako Wese Andersona. Jeho výrazný autorský hlas reprezentovaný suchým humorem, absurdními scénami, zpomalenými záběry uzavírajícími filmy a hlavně symetrickým rámováním kamery je nepřehlédnutelný. Je klasickým příkladem režiséra, který by mohl být označen kritikou jako *auteur*, což popisuje umělce, který je schopný každému svému dílu vtisknout osobnost do takové míry, že je pak považován za hlavního „autora“ filmu.¹⁶ V jeho filmech lze často pozorovat redukci různých prostředků a technik, které filmový průmysl nabízí – jako například CGI (počítačově generovaná grafika) – namísto toho zůstává u tradičních technik a používá miniatury (např. ve filmu *Grand Hotel Budapest* nebo *Fantastic Mr. Fox*). Jeho doménou je vizuální stránka. Častým popíráním tradiční teorie barev vytváří obrazy, které pro svou zvláštnost a absurdnost utkví v paměti. Jeho estetika se stala populární i mimo televizi a promítací plátna – na sociálních sítích.¹⁷

¹⁴ Todorov 2010.

¹⁵ Müller, a další 2012, str. 210–211.

¹⁶ Dilley 2017.

¹⁷ V dubnu roku 2023 se na sociální síti TikTok objevilo video od uživatelky se jménem Ava Williams, která natočila svou jízdu vlakem, ale vše ve stylu filmů Wese Andersona, jinými slovy tedy použila vycentrované záběry, specifickou barevnou paletu a přidala píseň *Alexandra Desplata* s názvem *Obituary*, která byla použita *Wesem Andersonem* jako jedna z písní k soundtracku k filmu z roku 2021 *French Dispatch*. Po zhlednutí tisíce lidí tohoto videa se z toho stal trend. Video v tomto stylu natočilo kolem 200 000 lidí. Tohoto trendu se mimo jiné následně zúčastnili i herci při natáčení filmu *Asteroid City* (Wes Anderson, 2023). (Kaplan, Anna. „Why TikTokers are turning their lives into Wes Anderson movies“. *Today.com*. [online].).

2.1 Divadelní estetika, *mise-en-abyme*

Divadelnosti v Andersonových filmech stále přibývá, neboť se to stalo určujícím pro jeho autorský styl. Tuto estetiku netvoří pouze absurdní dialogy a monology charakterů, kteří mimo jiné často mluví přímo k divákům, ale také například volba nepřirozeně působících barevných filtrů a výrazné kostýmy. Jedním z příkladů specifického kostýmu je například červená tepláková souprava Chasa a dětí Tenenbaumových z filmu *The Royal Tenenbaums* nebo růžové čepice námořníků ve filmu *The Life Aquatic with Steve Zissou*. Tyto prvky nepůsobí realisticky a upozorňují nás tak na fiktivnost příběhu, který sledujeme.

Podpořit divadelní estetiku pomáhá Andersonovi také postup *mise-en-abyme*. Jedná se o termín prosazený francouzským prozaikem a dramatikem André Gidem, který lze česky přeložit jako „vlození do propasti“.¹⁸ Je to termín paralelní termínu *embedding*¹⁹, který se využívá v literární teorii, s tím rozdílem, že *mise-en-abyme* je více spjato sám se sebou, neboť se jedná o jakousi autoreflexi, při níž se dílo odkazuje samo na sebe.

2.2 Hudba

Hudba ve filmu umocňuje vyprávění nebo emocionální napětí, podbarvuje scény, tvoří celkovou náladu, předznamenává příběh nebo dokresluje charaktery postav.²⁰ Nejen hudba, ale i zvuk samotný je velmi mocnou filmovou technikou. Obraz a zvuk totiž nevnímáme jako dvě různé události, ale jako jednu. Jednoduše tak ovlivňuje, jak scény interpretujeme či na co se zaměřujeme.²¹

Klíčovost hudebního doprovodu lze pozorovat i u filmů Wese Andersona. S hudbou je opravdu vybíravý a používá jí specificky k prohloubení charakterů postav či vykreslení konkrétních situací. V některých případech využívá Anderson písně, které se mu hodí textem. Jinými slovy v podstatě popisují situaci, která se odehrává na filmovém plátně. Takto je tomu například v jedné z jeho prvotin *Rushmore* (1998). Jako soundtrack je zde použita například skladba kapely The Kinks s názvem „Nothin' in the World Can Stop Me From Worryin' 'Bout That Girl“. Nejen název ale i celý text písně poměrně konkrétně popisuje, jak se cítí protagonista filmu Max Fischer.

¹⁸ Fěvry 2000, str. 9–15.

¹⁹ Jeden ze způsobů, jak lze kombinovat narativní sekvence v rámci jedné nebo různých narativních instancí. (Více o *embedding* v kapitole 5.3.)

²⁰ Inskip, a další. „Music, movies and meaning: communication in film-markers' search for pre-existing music, and the implications for music information retrieval“. [online].

²¹ Bordwell, a další 2020, str. 264–265.

Většina písní není pouze instrumentální, ale je to právě textový obsah, který má pro děj význam. Toto se ale postupem času s jeho tvorbou mění. Výběr soundtracku se transformuje do čistě instrumentální roviny a emoce a situace hudba dotváří svou náladou, tóninou či rychlostí. Tohoto rozdílu si můžeme všimnout mezi staršími Andersonovými filmy jako například *Rushmore* (1998) a *The Royal Tenenbaums* (2001), které jsou doprovázeny poměrně velkým množstvím skladeb ne pouze instrumentální povahy a proti nim nejnovější filmové adaptace z roku 2023 *Poison*, *The Swan*, *The Ratcatcher* a *The Wonderful Story of Henry Sugar*, které jsou od hudebního doprovodu oproštěny téměř absolutně.

2.3 Barvy a autentický styl Wese Andersona

Volba barevné palety pro film je naprosto klíčová. Běžní diváci si možná vliv použití specifických barev neuvědomí, ale i tak to zapůsobí na jejich podvědomí. Barvy totiž netvoří jen hezké, barevné, dynamické scény, ale především působí na naše smysly a pomáhají tvůrcům filmu dokreslovat příběh (podobné je to s hudbou). Nejen že je nutné pro film vybrat paletu barev, které spolu budou fungovat, ale případně budou také schopny něco sdělit či předpovědět.²² Existuje několik způsobů, jak dosáhnout vyvážené barevné palety. Lze použít doplňkové barevné schéma, monochromatické, analogické či triadické. Každé z nich je pak použito za specifickým účelem.²³ Nádherný příklad použití monochromatického schématu můžeme vidět ve filmu *Moonrise Kingdom* (Wes Anderson, 2012). Filmem vládne žlutá barva, která je použita v různé saturaci a kontrastu. Anderson tím navozuje jednotnou atmosféru, která na nás působí nostalgicky až lehce pohádkově. Podobně je tomu tak v případě *Grand Hotel Budapest* (Wes Anderson, 2014), také je použito monochromatické schéma, ale hlavní barvou je růžová. Barvy jsou určující také při použití techniky *foreshadowing*, což je v podstatě nápověda pro čtenáře či diváka, jaké další události může v příběhu očekávat. V tomto případě se většinou použije specifická barva mimo barevnou paletu filmu – např. červený dětský kabátek ve filmu *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1998) nebo oranžová barva (většinou pomeranče) ve filmu *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), které jsou použity jako symbol smrti.

Při výběru barev pro film jsou nejdůležitější tyto tři složky:

- 1) Hue (odstín) – samotná barva

²² Bellantoni 2005.

²³ „How to Use Color in Film“. Craftfilmschool.com. [online].

- 2) Saturation (sytost) – intenzita barvy
- 3) Brightness (jas) – tmavost/světlost barvy

Teorie barev je v kinematografii všeobecně známá záležitost a pracuje s ní každý režisér – ať už více či méně. Je to ale právě Wes Anderson, který s barevností svých filmů vystupuje z davu. Proč tomu tak je a jak toho dosáhl? Odpověď je poměrně jednoduchá. Wes Anderson totiž ve svých filmech tradiční teorii barev naprosto obrací. Barvy, které jsou spojovány s pocity štěstí a radosti spojuje se situacemi či charaktery, který představují naprostý opak. Nebezpečné situace pak halí do barev evokujících klid. Například ve filmu *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004) ve scéně, kdy se oceánograf se svojí posádkou plaví na lodi rozbouřeným mořem a jsou přepadeni piráty. Automaticky bychom si pro tuto scénu představili syté tmavé barvy, Wes Anderson ale zvolil dětskou modř a růžovou. Podobně je tomu i ve filmu *Moonrise Kingdom*. V tomto případě lze pozorovat obrácenou teorii barev u hlavní antagonistky filmu (Tilda Swinton), která je definována svým kabátem a kloboukem v královské modři (barva, jež reprezentuje důvěru a bezpečí), ačkoliv je ve filmu ztělesněním autority a nebezpečí. Dalším prvek propojující Andersonovu filmovou tvorbu je jeho oblíbená červená. Tato barva pro Andersona znamená především utrpení a bolest.²⁴ Často do této barvy obléká postavy, jež si prošly něčím tragickým: Steve Zissou poznamenán ztrátou svého parťáka nosí červenou čepičku anebo postava jménem Chas z filmu *The Royal Tenenbaums* truchlící nad ztrátou své manželky je po celý film oblečena do červené teplákové soupravy.

2.4 Význam Dahla pro Wese Andersona

Wes Anderson v jednom ze svých rozhovorů uvedl, že příběhy Roalda Dahla četl již od dětství. Nelze říci, zda byla Andersonova tvorba přímo Dahlem ovlivněna, ale není překvapením, že si vybral právě autora neotřelých magických příběhů jako předlohu ke zfilmování již pěti adaptací. Pokud nahlédneme na každého autora zvlášť, najedeme mnoho podobností – fantastické prvky, suchý humor, nečekané zvraty ve vyprávění – to vše lze přiřknout oběma tvůrcům.

²⁴ DeVoto, Tom. „Art of Work: Wes Anderson Colors Outside the Lines“ *Ceros.com*. [online].

3 Adaptace

V roce 2005 Robert Stam²⁵ trefně charakterizuje stav vnímání filmových adaptací slovy: „Obvyklý jazyk kritiky zabývající se filmovými adaptacemi byl a dosud je hluboce moralistický; narazíme v něm na množství formulací, jež naznačují, že film literaturu poškozují. V úvahách o adaptaci se šíří označení jako „nevěrnost“, „zrada“, „znetvoření“, „zneuctění“, „bastardizace“, „vulgarizace“ a „znesvěcení“, přičemž každé podobné slovo svým způsobem komentuje hanebnost adaptace jako takové. „Nevěrnost“ s sebou nese náznak viktoriánské prudérnosti; „zrada“ evokuje morální proradnost; „bastardizace“ znamená nelegitimitnost; „zneuctění“ upomíná na sexuální násilí; „vulgarizace“ evokuje sestup po společenském žebříčku a „znesvěcení“ přichází se svatokrádeží a blasfemií.“²⁶

Jeden z prvních teoretiků filmové adaptace – George Bluestone – tvrdil již v 50. letech 20. století, že adaptace se nemůže nikdy podobat své předloze, a to z důvodu rozdílnosti obou médií. Každý filmař se tak podle něj stává novým autorem, pro něhož není literární předloha ničím jiným než odrazovým můstkem.²⁷

Nahlížení na film jakožto odpočinkové, ochuzené médium odkázané pouze na fyzické vnímání člověka se mezi teoretiky objevuje dodnes. Je ale řada kritiků, která tomuto oponuje. Například Seymour Chatman, jenž popisuje, že zdánlivá „bezmezerovitost“ filmu je pouze zdánlivá. Místo pro vlastní interpretaci ve filmu shledává například v gestech a výrazech herců. Nemusí nám být něco konkrétně řečeno či popsáno, ale vyložíme si to na základě jiných prvků, který film nabízí.²⁸

4 Analýza povídek: „The Swan“, „Poison“, „The Ratcatcher“ a „The Wonderful story of Henry Sugar“

Všechny čtyři vybrané povídky lze označit za fantastické. Po pečlivém čtení totiž zjistíme, že přesně odpovídají definicím fantastiky rozebíraných v knize *Úvod do fantastické literatury* od Tzvetana Todorova, jimiž jsme se zabývali v první kapitole. U všech zmíněných povídek totiž při čtení váháme, do jaké míry by příběh mohl být reálný. A i když se nám občas zdá realistický, začnou se objevovat detaily, které nás přesvědčují o opaku. Pro určitou skupinu Dahlova díla je toto příznačné. Poměrně realistické pozadí příběhu, při

²⁵ Americký filmový teoretik zabývající se filmovou sémiotikou.

²⁶ Bubeníček 2010, str. 8.

²⁷ Bubeníček 2010, str. 9.

²⁸ Bubeníček 2010, str. 10.

kterém pokračujeme ve čtení už jen z toho důvodu, že je text jednoduše vtipný a chytlavý, a pak přichází posledních pár odstavců (v některém případě posledních pár vět), kdy nastane zvrat (většinou fantastické povahy) a my po dočtení zůstaneme s otevřenou knihou přemýšlet, co se to právě stalo.

4.1 Vybočují vybrané povídky z Dahlovy tvorby?

Ne všechny Dahlovy povídky jsou fantastické. Pohybují se v poměrně velkém rozpětí od realistických až k úplné fantastice. Toto lze demonstrovat na vybraných povídkách:

Jedna z nejvíce realistických povídek je například, již zmíněná, „Paní Bixbyová a kožich od plukovníka“. Příběh je oproštěn od jakýchkoliv magických, fantastických či nadpřirozených prvků a je snadno uvěřitelné, že by se takový příběh opravdu mohl stát. Vprostřed škály od realismu k fantastice lze umístit povídku „Edward Přemožitel“. Do domu manželů Edwarda a Louisy přijde kočka, která se svým zvláštním nadšením pro poslouchání Louisy hrající na klavír stane důvodem k váhání. Louisa se totiž začne domnívat, že se jedná o znovuzrozeného skladatele Franze Liszta. S plynoucím příběhem a vypravěčem, který nám vytváří sympatie k Louise a naopak nesympatie k Edwardovi, začínáme přemýšlet nad tím, že to nemusí být tak nesmyslné, jak se na počátku zdálo. Pokud by to ale byla pravda, povídka by tak vystupovala z jinak realistického naladění. Za fantastickou povídku pak lze považovat „Mateří Kašičku“. Nadšený včelař, jenž začne své podvyživené novorozeně dokrmovat mateří kašičkou na konci příběhu místo bledého vyhublého dítěte sleduje tlusté bílé tělo připomínající larvu blížící se ke konci vývojového cyklu.

4.2 Embedding v povídkách a jeho význam.

Jedná se o termín, který pomáhá vysvětlit jeden ze způsobů, jak lze kombinovat narativní sekvence v rámci jedné nebo různých narativních instancí.²⁹ Česky lze tento termín přeložit jako „vlození“. Do vyprávění rámcujícího se vkládá další – vložené – vyprávění a takto se může dále pokračovat. Vložené vyprávění by se tak stalo rámcujícím a uvolnilo by prostor pro přidání dalšího vyprávění.

Využití tohoto termínu můžeme pozorovat např. již ve středověké sbírce lidových pohádek *Tisíc a jedna noc*. Hlavním rámcem je příběh dívky Šeherezády a krále Šahriara,

²⁹ Pier, John. „The living handbook of narratology: Metalepsis“. *Archiv.fdm.uni-hamburg.de*. [online].

ale podstatnějším – vloženým vyprávěním – jsou pohádky a příběhy, které Šeherezáda králi vypraví.

4.3 „The Swan“

Povídka je vyprávěna v er-formě a obsahuje velké množství dialogů. Vypravěč není zaujatý, poskytuje nám vhled do všech postav a z hlediska vztahu k vypravovanému je heterodiegetický, což značí, že se sám neúčastní příběhu.³⁰ Přece jen je ale jedna z postav – Peter Watson – dominantní. Popisu jeho pocitů je věnováno daleko více prostoru než ostatním postavám. Toto je opodstatněno faktem, že právě Peter Watson je v příběhu obětí a narozdíl od postav šikanujících chlapců (Ernie a Raymond) má emocionální hloubku. Ernie a Raymond jsou typické postavy-definice. Jsou to postavy předvídatelné, bez tajemství, které jsou přesně tím, kým se jeví býti.³¹ Vhled do jejich nitra nám nechybí. Pracujeme s nimi spíš jako se symboly čistého zla, které neaspíruje na to se jakkoliv proměňovat.

Tento text je téměř učebnicovou ukázkou fantastické povídky. Skoro celý příběh nemáme důvod zpochybňovat jeho uvěřitelnost. Dokonce můžeme uvažovat nad tím, že něco takového se přímo stalo. V okamžiku, kdy malý Peter Watson s přivázanými křídly, o něž byla připravena Raymondem a Erniem krásná labuť, vzlétne nad rybníkem, opouští příběh reálnou rovinu. Ačkoliv není explicitně popsáno, že by Watson letěl, vše tomu nasvědčuje.

4.4 „The Ratcatcher“

„The Ratcatcher“, v českém překladu „Krysař“, je groteskní povídka vyprávěna v ich-formě přes vypravěče, který je v příběhu přímo přítomen. Jedná se tedy o vypravěče homodiegetického. Tento vypravěč nám nedovolí přímo nahlédnout do nitra ostatních postav, popisuje je spíše objektově z vnějšku. Soustředí se na popisy výrazů, pohybů a vzhledu. I když se to může zdát strohé, tyto informace nám ve skutečnosti poskytnout poměrně dobrý základ pro vytvoření vlastní interpretace postav. Vyprávění je lineární a narušováno je pouze dialogy, které tvoří důležitou součást textu.

Fantastika je zde přítomna velmi decentním způsobem. Pochybnosti o realistické povaze textu máme pouze z několika elementů. Patří mezi ně zvláštní krysařův talent a jeho

³⁰ Müller, a další 2012, str. 558.

³¹ Hodrová 2001, str. 524-526.

děsivá podobnost krysám samotným nebo například scéna, kdy si pod košili vpustí krysu s fretkou, aby svedly smrtelný souboj.

4.5 „Poison“

Tento příběh je nám vyprávěn přes postavu jménem Timber Woods, což je mimo jiné odkaz na reálnou osobu ze života Roalda Dahla. Timber Woods byl stejně jako Roald Dahl válečným pilotem. Narozdíl od Dahla ale bohužel válku nepřežil. Byl sestřelen v bitvě u Athén.³² Ačkoliv jsou nám vypravěčem poskytnuty jen poměrně povrchní popisy, což je ale příznačné pro napínavou atmosféru, ve které se celou povídku nacházíme, výjimečně vloží i různé analepsy týkající se výhradně jeho postavy, které nám napovídají, že v pozadí se rozprostírá možná daleko větší příběh, než je nám primárně vyprávěn.

Povídka dodržuje strukturu předešlých povídek, co se týče fantastického zvratu, který se opět dostaví až téměř v samém závěru. V tomto případě se jedná o odkrytí příkrývky, pod níž po celou dobu nehybně leží postava Harry Pope upozorňující na skutečnost, že mu na břiše leží jedovatý had. My však společně s ostatními postavami zjistíme, že tam žádný had není. Zmizel? Byl tam vůbec, nebo se to celé Harrymu zdálo? O strach z jakého jedu tedy celou dobu šlo – z hadího jedu či jedu, který plodí rasismus? Dahl tak ponechává váhání, které je vlastní fantastice, ale činí malou změnu – nechá nás váhat nad dvěma realismy.

Pro tuto povídku je důležitý také její historický kontext. Je zasazena do tehdejšího Bengálska, které bylo po dobu 90 let pod britskou nadvládou. Když Dahl příběh v roce 1950 napsal, bylo to pouze 3 roky po získání indické nezávislosti. Problematiku britské nadvlády lze v příběhu spatřit při závěrečném konfliktu Harryho jakožto Brita žijícího v Bengálsku a indického doktora. Harry na něj začne křičet rasistické urážky a doktor, který se mu snažil ochotně pomoci, rezignuje na snahu obhajovat se a odchází.

4.6 „The Wonderful story of Henry Sugar“

„The Wonderful story of Henry Sugar“ je příběh, který se od ostatních poměrně dost odlišuje, a to nejen svým delším rozsahem. V povídce se uplatňuje *embedding*, kterým je vytvářeno několik úrovní příběhu a současně tak několik různých vypravěčů. Celkem v povídce projdeme pěti různými rovinami. Začíná se vyprávěním v *er*-formě pomocí subjektivního vypravěče, který nám poměrně detailně přiblíží protagonistu – Henry Sugar. Jedná se o první rámcující vyprávění. Následuje okamžik, ve kterém Henry Sugar objeví

³² Dahl 2012, str. 101.

knihu a začne ji číst. Tímto se dostáváme do vyprávění vloženého. V tu chvíli je nám vyprávěn příběh v ich-formě indickým doktorem Johnem Cartwrightem, který se setkal s mužem, jenž vidí se zavřenýma očima. Ten ho zaujme a vytvoří s ním rozhovor. V tomto okamžiku se z přechozího vloženého vyprávění stává rámcující a my postupujeme další vrstvou. Následně čteme vyprávění Imhrata Khana o tom, jak přišel ke svým schopnostem, což je dalším vloženým vyprávěním. Jeho vyprávění je příležitostně přerušováno doktorem, který se ho například na něco doptává nebo mu nabízí sklenici vody. Takto se poměrně jednoduše orientujeme v tom, který příběh je vložený a který rámcující. Jakmile je toto vyprávění u konce, skočíme zpět k vypravěči v er-formě, který pojednává o Henrym Sugarovi inspirovaným Imhratem Khanem naučit se také schopnosti vidět se zavřenýma očima. Na konci vypravěč přechází do ich-formy, aby nám vysvětlil, jak se k příběhu dostal. Po smrti Henryho Sugara totiž jeden z jeho přátel oslovuje spisovatele a vysvětluje přání, aby Henryho příběh někdo sepsal, protože věří, že to byl výjimečný muž. Právě tento spisovatel nám celý příběh vypráví.

Další odlišností od předchozích povídek je i struktura. V tomto případě se nejedná o skutečný příběh s fantastickým zvratem na konci. V této povídce jsme překvapováni průběžně. Především v části, kdy Imhrat Khan vypráví o levitujícím jogínovi, díky němuž se naučil vidět se zavřenýma očima, a následně také v momentě kdy se toto podaří i Henrymu Sugarovi. V tomto případě se tedy nejedná o velké nečekané finále a fantastika je v povídce přítomna kontinuálně.

5 Analýza filmových adaptací Wese Andersona

Krátkometrážní filmové adaptace režiséra Wese Andersona představují poměrně kompaktní soubor filmů. Všechny čtyři filmy byly vydané ve stejný čas v roce 2023 skrz platformu Netflix. Ačkoliv po detailním rozboru najdeme několik odlišností, na první pohled působí stejným dojmem. Tento efekt vytváří především způsob narace a estetika, kterou si Anderson vybral. Postavy o sobě referují ve třetí osobě, jsou si vědomy obecnstva a často promlouvají přímo k divákovi, kulisy se během scén mění přímo před našimi zraky, hercům jsou dalšími herci (kteří mají představovat členy filmového štábu) podstrkovány průběžně rekvizity, často je odmítáno použití přirozeného světla a je použit reflektor značící zinscenovanost příběhu, ohraničenost filmů vložených scén s fiktivním Roaldem Dahlem píšícím vyprávěný

příběh a v neposlední řadě také použití stejných herců a to v některých případech i pro více rolí v rámci jednoho filmu.

5.1 The Swan

Sedmnáctiminutový film *The Swan* je charakteristický svým vypravěčem, který podává informace o ději a postavách přímo přes kameru. Nejen že komentuje vše, co se děje či se teprve stane, ale mluví i za ostatní postavy. Abychom však byli schopni postavy rozlišit používá různé akcenty. Když říká repliky Raymonda a Ernieho, tedy chlapců šikanujících hlavní postavu Petera Watsona, akcent zveličuje a dává nám tím najevo, co si o nich myslí. Barevně je film poměrně monotónní. Vizuálně jsou odlišeny pouze scény, kde vystupuje postava Roalda Dahla. Hudba absentuje, použity jsou pouze realistické zvuky prostředí jako chůze, výstřely z pušky nebo zvuk vlaku.

Anderson používá Dahlovu předlohu přímo jako scénář, nejen jako inspiraci k příběhu. Pouze některé části jsou redukovány a několik replik je přidáno. Hlavní změnu činí Anderson tím, že vypravěč, ztvárněn Rupertem Friendem, se sám označí za starší verzi samotného Petera Watsona, jehož ztvárňuje Ana Jennings, a vložím scén, kdy Roald Dahl ztvárněn Ralphem Fiennesem příběh vypráví. Anderson postavu Dahla vkládá do všech krátkometrážních adaptací jako jakéhosi globálního vypravěče. V knižních předlohách nic takového naznačeného není.

5.2 Poison

Další z adaptací je *Poison* neboli *Jed*. Opět film, který velmi věrně následuje svou knižní předlohu, avšak nalezneme i odlišnosti, které můžou zásadně upozornit na témata, kterých jsme si v textu nemuseli všimnout. Hlavním z nich je postava Woodse (v povídce Timber Woods), kterého ztvárnil Dev Patel. Anderson nechá postavu zobrazit s jizvou přes obličej. Pomocí toho poukazuje na Woodsovu tragickou historii. Rozdíl činí také zobrazení postavy Woodse jakožto osoby indického původu. V textu jsme seznámeni pouze s indickým původem postavy doktora Ganderbaie. Konec filmu, kdy se Harry Pope utrhne na indického doktora, začne na něj křičet rasistické poznámky a Woods se následně za Harryho doktorovi omlouvá, nabírá trochu jiný rozměr. V tomto případě je dokonce lehce pozměněn i dialog doktora Ganderbaie s Woodsem. Zatímco v knize se Woods za Harryho omlouvá, poukazuje na to, jak skvělou práci doktor odvedl a ten mu jen odvěti slovy „Myslím, že si jen potřebuje

[Harry] pořádně odpočinout. “Ve filmu *Woods* několikrát opakuje a zdůrazňuje, že Harry doktorovi vděčí za svůj život a doktor na to opakovaně odpovídá: „Ne, nemyslím si.“

5.3 The Ratcatcher

Třetí z kratších adaptací je barevně lehce monotónní a naprosto zbavena hudby, vynahrazují nám to ale jiné prvky. Patří mezi ně jednoznačně skvělé herecké výkony, rétorika vypravěče a svéráznost řeči postavy Krysaře. Zajímavá je také Andersonova volba použít vycpanou umělou kysu, i přestože jen pár minut předtím, když Krysař vytahuje z kapsy jed nebo oves, tak jen předstírá, že má něco v ruce, rekvizity záměrně chybí. Zvláštní Krysařovi vlastnosti až příliš připomínající samotnou kysu nás při čtení povídky mohou vést k úvahám, zda se vůbec jedná o člověka. V případě adaptace se nám možnost této interpretace uzavírá.

5.4 The Wonderful Story of Henry Sugar

Jediná z adaptací vybočující svou délkou 41 minut a vzhledem k vítězství v 96. ročníku *Academy Awards* v kategorii nejlepší krátkometrážní film také nejspíše svou kvalitou a popularitou. Výhra tohoto snímku přinesla Andersonovi první výhru Oscara vůbec. V tomto filmu už je nám představena daleko větší škála barev, která pomáhá reprezentovat charakterové změny protagonisty a také přechody do různých úrovní příběhu. Přechody jsou také znázorněny výměnou střihů kamery za předělávání kulis a pozadí přímo na scéně. Toto velmi silně evokuje divadelní estetiku. Ačkoliv výměny kulis probíhají většinou v přítomí, stále jsme schopni je pozorovat. Anderson je v tomto případě ukazuje explicitně. V tomto snímku dokonce ani nejsme odkázáni pouze na realistické zvuky, ale byl nám dopřán i soundtrack. Příběh doprovází Mozartova skladba „*Soave Sia il Vento*“ z prvního aktu druhé scény opery *Così fan tutte*.

5.5 Proč právě tyto 4 povídky?

Povídky jsou nesporně propojeny a vykazují mnoho podobností na několika úrovních. Od dalších přibližně šedesáti povídek, které za svůj život Roald Dahl napsal, se ale nijak speciálně neliší. Nezbývá nám, než se domnívat, že právě tyto povídky si ke zfilmování Wes Anderson vybral čistě z toho důvodu, že se mu líbily. Výběr byl tedy nejspíše náhodný. Spojení s Roaldem Dahlem ale rozhodně náhodné nebylo. Anderson si Dahla jako

spisovatele opravdu váží a jeho vztah k němu si vytvořil již jako dítě. Dahlův *Fantastic Mr. Fox* byla údajně první kniha, kterou Anderson vlastnil.³³

Úctu možná až fascinaci Dahlovým stylem vyprávění dokazuje Anderson tím, že ve všech adaptacích jeho děl je nejen přesně dodržovaný příběh a dialogy, ale do filmu je vtažen i samotný autor. Jak v adaptaci *Fantastic Mr. Fox*, tak ve čtyřech krátkých filmech *The Ratcatcher*, *Poison*, *The Swan* a *The Wonderful Story of Henry Sugar*, je zobrazen přímo Roald Dahl a jeho ikonické křeslo s dřevěnou psací deskou, ve němž své příběhy psal. Když už nebylo možné, aby se Wes Anderson setkal přímo s Roaldem Dahlem, spojil se alespoň s jeho manželkou Felicity Dahl, která umožnila Andersonovi nahlédnout do Dahlovy pracovny v anglickém Buckinghamshire. Dahl tvořil v malém domečku, který si nechal postavit jen pár metrů od hlavního domu.

Anderson věřil, že je důležité kromě samotného příběhu zakomponovat do filmové adaptace i autora a místo, ve kterém příběhy vznikaly. Se svolením Felicity Dahl si tedy nafotil Dahlovu pracovnu a do adaptací nechal vytvořit repliky nábytku. Ve *Fantastic Mr. Fox* využívá pracovnu přímo hlavní postava, zatímco v krátkých filmech je toto využito jako rámec příběhu – krátké filmy začínají i končí scénou s Ralphem Fiennesem, který ztvárňuje Roalda Dahla.

5.6 Odchýlil se Anderson od jinak poměrně jednotného stylu?

Nelze říci, že se Andersonovy čtyři krátkometrážní filmy zcela vyčleňují z jeho předchozí tvorby, ale rozhodně lehce vybočují – a to nejen svou specifickou délkou. Koncentrace na vizuální aspekty, suchý humor a vycentrované záběry jsou stále přítomny. Filmy ovšem odlišuje způsob vyprávění, absence hudby, důraz na fiktivnost příběhu, věrnost knižní předloze a volba herců. Loajalita k povídkám Roalda Dahla se pojí se specifickým způsobem vyprávění.³⁴ Povídky jsou divákovi přímo čteny. Anderson tak vytváří pocit jako kdybychom byli tichou součástí příběhu. V některých případech je publikum přímo oslovováno (*The Ratcatcher*).

³³ „Wes Anderson's visit to Roald Dahl's Buckinghamshire home“. *Youtube.com*. [online].

³⁴ Jak uvedl Anderson na filmovém festivalu v Benátkách: „...certainly no one who's not an author should be modifying somebody's book“ („Wes Anderson: Roald Dahl's books shouldn't be edited“. *YouTube*. [online].).

5.7 Jak s „embedding“ pracuje Anderson?

Skoky do jiných časových rovin, zobrazení flashbacků či vložení vedlejších příběhů se ve filmech běžně odlišují vizuálně. Změnou barevné palety se navodí jiné prostředí a doba. Populární je také použití černobílého filtru jako je tomu například ve filmu Quentina Tarantina *Kill Bill*. Skok do minulosti je odlišen černobíle a pro diváky je tak přehlednější, a navíc je posílen dramatický efekt.

S vloženými vyprávěními (ve filmové terminologii je paralelně používán termín *mise-en-abyme*) pracuje Anderson primárně ve filmu *The Wonderful Story of Henry Sugar*. V textu je několik vrstev, které musí kamerou věrně následovat. Změny vypravěčských úrovní jsou naznačeny změnou vypravěče, nejen jako hlasu v pozadí, ale přímo herce, který vypráví příběh přímo do kamery, a barevných kulis.

6 Technika cirkusu a divadla

Je mnoho způsobů jak ve filmu či knize přistoupit ke stylu vyprávění. Ve filmech lze použít například *voice-over*, s čímž lze docílit dokreslení či dovysvětlení příběhu bez nutnosti vkládání dalších scén, nebo můžeme být odkázáni naopak pouze na vizuální stránku a příběh kompletně vypráví záběry kamery. Dalším způsobem je kombinace těchto dvou přístupů. V literatuře text podává vypravěč či lyrický subjekt. Důležitým aspektem je jejich spolehlivost. Jelikož čtenář při čtení nemá možnost kontrolovat správnost své interpretace textu, je odkázán na vypravěče. Ten může být ale záměrně učiněn nespolehlivým zdrojem, aby byl příběh zajímavější, vytvořilo si napětí nebo si byl autor schopný připravit půdu pro nadcházející dějový zvrat.

Ve filmových adaptacích Dahlových čtyř povídek Anderson použil všechny možné prostředky najednou. Příběh je nám herci demonstrován, vyprávěn, ale zároveň jeden z herců vždy přesně popisuje, co se děje či dít bude. Toto velmi připomíná atmosféru cirkusu nebo kouzelnického představení – něco je nám předváděno, zatímco je to detailně popisováno. Dalším aspektem je přímá interakce s diváky. Toto je také prvkem používaný kouzelníky nebo artisty a klauny.

6.1 Přiznaná fikce

Upozorňování na fikčnost příběhu je spíše v dílech Wese Andersona. Už jen umělost palety barev, kterou používá, naznačuje fiktivnost příběhu. Barvy jsou nereálně dokonalé

a upravené, je těžko uvěřitelné, že by se jednalo o zachycení reality. V Dahlových textech se toto tak často neobjevuje. V Dahlově případě jde spíše o výraznou postavu vypravěče, který může působit jako přítel, který nám vypráví příběh, jež se opravdu stal, ale následně ho trochu nadsadí a vloží mimo realitu.

Závěr

Svébytnost filmových adaptací je nezpochybnitelná. Nicméně, pohled diváků a adaptačních studií na důležitost lojality adaptací vůči premiím se v čase nelineárně proměňuje. Tvůrci adaptací se svými přístupy pohybují na širokém spektru – od využití díla pouze jako zdroje inspirace, po důvěrné parafrázování. Wes Anderson se řadí do skupiny autorů lojálních předloze, a to nejen svými krátkometrážními adaptacemi, ale například i adaptací Dahlovy knihy *Fantastic Mr. Fox*.

Tato práce komparovala povídky Roalda Dahla a jejich stejnojmenné adaptace zpracované Wesem Andersonem – *The Swan*, *The Ratcatcher*, *Poison* a *The Wonderful Story of Henry Sugar*. Nejprve představila Roalda Dahla a jeho autorský styl. Poté se věnovala opakujícím se prvkům a tématům, které se v jeho textech vyskytují (jako například černý humor, nečekané zvraty a absurdita) a určité sféře jeho díla, která spadá pod žánr fantastiky. Následně byl zkoumán styl Wese Andersona a aspekty filmu, které tvoří jeho styl tak významným a zapamatovatelným. Jelikož velkou součástí jeho tvorby je používání specifické barevné palety, věnovala jsem jí celou jednu podkapitolu. Dále jsem nastínila vývoj náhledu na filmové adaptace, abych mohla v navazující části práce začít konkrétní díla přímo analyzovat. Nejprve jsem udělala analýzu jednotlivých povídek a poté jejich adaptací. Jedná se o opravdu věrné adaptace původním textům, a to ve všech čtyřech případech. I přestože Wes Anderson pro své krátkometrážní filmy využil literární předlohy, od svého autentického stylu se nijak výrazně neodklonil. Pro tyto čtyři adaptace je specifický jejich krátký rozsah a styl vyprávění, který působí velmi teatrálně a upozorňuje na konstruovanost příběhu. Určitá míra divadelnosti v Andersonových filmech je přítomna téměř vždy, ale použití jedné z postav přímo jako vypravěče, který popisuje vše, co se odehrává a mluví o sobě ve třetí osobě, tento prvek umocňuje.

Na základě komparativní analýzy povídek Roalda Dahla a krátkých filmových adaptací Wese Andersona je zřejmé, že přestože jsou tyto práce dílem dvou odlišných autorů, existuje řada společných aspektů, která jejich díla perfektně propojují. Dále jsem se věnovala jak samotným povídkám, tak i adaptacím zvlášť, a zkoumala literární a filmově teoretické koncepty, jako je *embedding* a *mise-en-abyme*, které se týkají tvorby narativních vrstev. Popsala jsem, jak se tyto prvky projevují v Dahlových textech a jak s tím pracuje Anderson. Snažila jsem se také najít odpověď na otázku, proč zvolil Anderson právě tento narativní

koncept. Důvodem se zdá být jeho fascinace Dahlovým stylem vyprávění, pro jehož filmové ztvárnění se mu podařilo najít způsob umožňující využít doslovnou podobu textu.

I přestože jsou adaptace předlohám věrné a autorské styly se velmi dobře doplňují, je lepší nevnímat krátké filmy jako sekundární produkt, ale jako jedinečná díla s vlastním významem

Bibliografie

Prameny:

Anderson, Wes. *The Poison* [film]. USA, 2023.

Anderson, Wes. *The Swan* [film]. USA, 2023.

Anderson, Wes. *Poison* [film]. USA, 2023.

Anderson, Wes. *The Wonderful Story of Henry Sugar* [film]. USA, 2023.

Dahl, Roald. „Jed“. In *Od A do Z; souhrnné vydání nejlepších povídek (svazek 1)*. Praha: Volvox Globator, 2010.

Dahl, Roald. „Krysař“. In *Od A do Z; souhrnné vydání nejlepších povídek (svazek 1)*. Praha: Volvox Globator, 2010.

Dahl, Roald. „The Swan“. In *The Wonderful Story of Henry Sugar & six more*. London: Penguin Books, 2017.

Dahl, Roald. „The Wonderful Story of Henry Sugar“. In *The Wonderful Story of Henry Sugar & six more*. London: Penguin Books, 2017.

Literatura:

Bellantoni, Patti. *If it's purple, someone's gonna die*. Oxford: Focal Press, 2005.

Bordwell, David, Thompson, Kristin, Smith, Jeff. *Film Art*. New York: McGraw-Hill Education, 2020.

Bubeníček, Petr. „Zásahy adaptace: ke studiu literatury ve filmu“. *Česká literatura*, 2012, roč. 61, č. 2., s. 156–182.

Bubeníček, Petr. „Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu“. *Illuminace*, 2010, roč. 22, č. 1, s. 77.

Dahl, Roald. *Going solo*. London: Penguin Books, 2012.

Dahl, Roald. *Od A do Z; souhrnné vydání nejlepších povídek (svazek 1)*. Praha: Volvox Globator, 2010.

Dahl, Roald. *Od A do Z; souhrnné vydání nejlepších povídek (svazek 2)*. Praha: Volvox Globator, 2010.

Dennison, Mathew. *Roald Dahl: Teller of the Unexpected: A Biography*. New York : Simon and Schuster, 2023.

DeVoto, Tom. 2021. „Art of Work: Wes Anderson Colors Outside the Lines“. *Ceros.com*. [online]. [cit. 25. 2. 2024]. Dostupné z: <<https://www.ceros.com/inspire/originals/wes-anderson-color-stories/>>.

Dilley, Whitney Crothers. *The cinema od Wes Anderson, bringing nostalgia to life*. New York : Columbia University Press, 2017.

Eik, Marianne. *One or Three Wonkas? A Comparative Study of the Adaptations of Roald Dahl's Charlie and the Chocolate Factory*. Master's Thesis. Kristiansand: University of Agder, 2011.

Févrý, Sébastien. *La mise en abyme filmique: essai de typologie*. Francie : Editions du CEFAL, 2000.

Henfridsson, Hans. A Thematic Analysis of Roald Dahl's Adult Fiction. Bachelor thesis. Luleå: Luleå University of Technology, 2008.

Hodrová, Daniela. *Na okraji chaosu*. Praha: Torst, 2001.

Inskip, C., MacFarlane, A. a Rafferty, P. „Music, movies and meaning: communication in film-markers' search for pre-existing music, and the implications for music information retrieval“. *City Research Online*. [online]. [cit. 17. 2. 2024]. Dostupné z: <<https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/1723/1/MUSIC%20MOVIES%20AND%20MEANING.pdf>>.

Kaplan, Anna. „Why TikTokers are turning their lives into Wes Anderson movies“. *Today.com*. [online]. [cit. 13. 2. 2024]. Dostupné z: <<https://www.today.com/popculture/wes-anderson-tiktok-trend-explained-rcna87394>>.

McLoughlin, Danny. „Roald Dahl Statistics“. *WordsRated.com*. [online]. [cit.: 5. 3. 2024]. Dostupné z: <<https://wordsrated.com/roald-dahl-statistics/>>.

Müller, Richard, Šidák, Pavel. *Slovník novější literární teorie*. Praha: Nakladatelství Academia, 2012.

Pier, John. „Narrative Levels“. *The living handbook of narratology*. [online]. [cit. 20. 2. 2024]. Dostupné z: <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/32.html>>.

Press, Associated. „Wes Anderson: Roald Dahl's books shouldn't be edited“. *YouTube.com*. [online]. [cit. 25. 2. 2024.]. Dostupné z: <https://youtu.be/0op2RhN2LJQ?si=kd9_bfZ7H6FIQFsF>.

Samarawira, Yoshanka. „Color and emotion in movies“. [online]. [cit. 9. 4. 2024.]. Dostupné z: <<http://arno.uvt.nl/show.cgi?fid=150384>>.

Syed, Armani. „Why Rewrites to Roald Dahl's Books Are Stirring Controversy“. *Time.com*. [online]. [cit. 11. 3. 2024.] Dostupné z: <<https://time.com/6256980/roald-dahl-censorship-debate/>>.

Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, 2010.

Vernon, Hayden. „Roald Dahl books rewritten to remove language deemed offensive“. *TheGuardian.com*. [online]. [cit. 1. 3. 2024.] Dostupné z: <<https://www.theguardian.com/books/2023/feb/18/roald-dahl-books-rewritten-to-remove-language-deemed-offensive>>.

Wolf, Wener a Adamová, Zuzana. „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*, 2011, roč. 59, č. 1, s. 62–85.

„Director Wes Anderson on his adaptation of Roald Dahl's book“. *Youtube, com*. [online]. [cit. 22. 3. 2024.] Dostupné z: <<https://youtu.be/Wuj9zXrfVQ?si=qUwARsopCX3YddbD>>

„How to Use Color in Film“. *Craftfilmschool.com*. [online]. [cit. 17. 2. 2024.] Dostupné z: <<https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/How%20to%20Use%20Color%20in%20Film%20-%2050%20Examples%20of%20Movie%20Color%20Palettes.pdf>>.

„Wes Anderson's visit to Roald Dahl's Buckinghamshire home“. *YouTube.com*. [online]. [cit. 25. 2. 2024.] Dostupné z: <https://youtu.be/cArR9xzi2-A?si=L0Hq_SiEFDZoxM1F>.

Praktická část

HUMRO

POSTAVY:

Štěpán Bureš

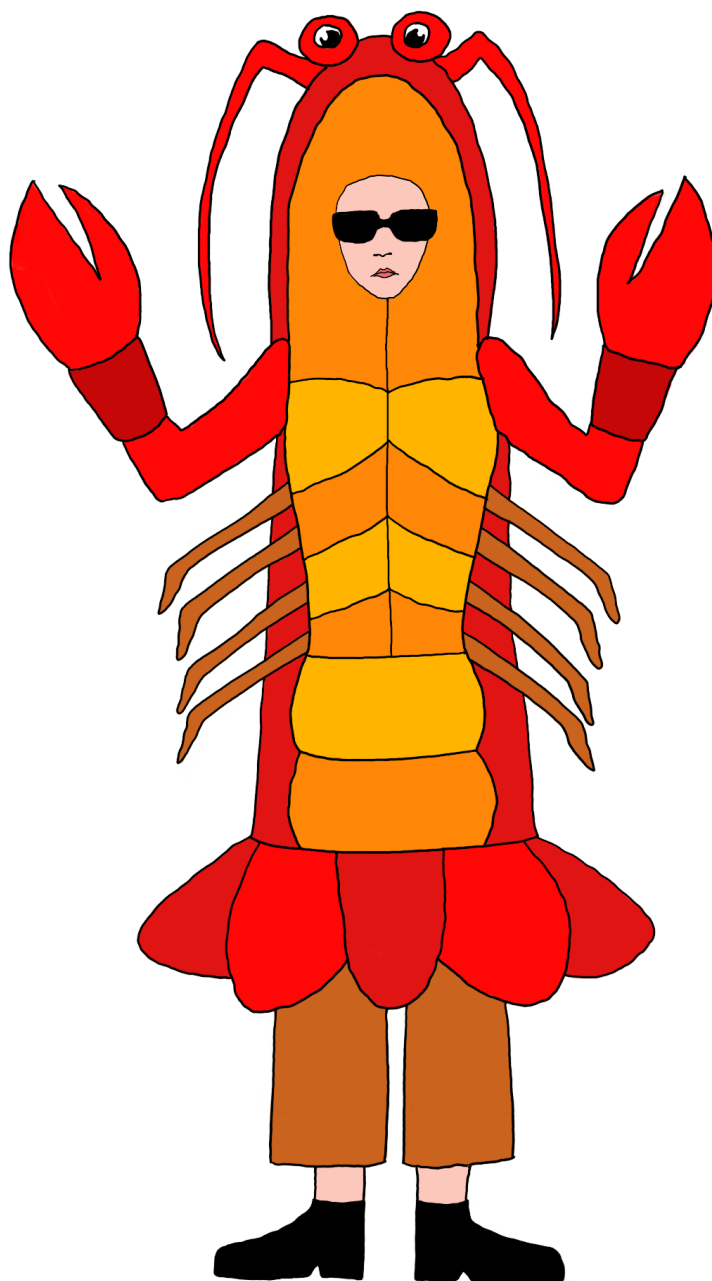
Jana Lukešová

Dagmar Dvořáková

Dana Haščáková / Humr

Nikol Soustružníková

Vypravěč



REKVIZITY:

paruka

umyvadlo a voda

tři židle

fixa

barevný deštník

černé brýle

čtyři páry červených ponožek

SDĚLENÍ PRO POTENCIÁLNÍ REŽISÉRY:

Pokud chcete, aby byla hra dobrá, obsadte dobré herce. Jména herců se samozřejmě mohou měnit, ale jména postav se v žádném případě nemění. Humr musí chtít být humrem tělem i duší. Pokud budete dělat casting na humra, zeptejte se jen a pouze na jednu otázku – zda měl aspirující humr někdy humra jako pokrm. Pokud ano, nemůže být humrem. Kdo zná humry, nejí humry. Vypravěč může být kdokoliv s funkčními hlasivkami a citem pro organizované vypouštění zvuku ze svého hrdla v adekvátní frekvenci a hlasitosti. Vypravěč by měl být oblečen nevýrazně, ostatní postavy ať si oblečou, co chtějí. Jediná postava v kostýmu je humr. V případě nedostatku času na nacvičování inscenace mohou být scénické poznámky čteny nahlas. Koneckonců jsou součástí textu. Hra se má primárně užít a pochopit. Celistvost této hry spočívá v její fragmentárnosti. Název Humro nese hra proto, že jsme se blbě pochopili. K humoru to má daleko. Humr se možná může zdát ve hře navíc, ale opak je pravdou. Humr je ve hře synonymem manžela – není ničím víc než svědkem života.

BONUSOVÉ SDĚLENÍ PRO LIDI, KTEŘÍ NEMAJÍ V MOZKU CENTRUM INTERPRETACE A FŇUKALI BY NA KONCI HRY „CO TO ZNAMENÁ, VYSVĚTLI NÁM TO“:

Nic vám neřeknu. Měli jste ve škole dávat pozor.

OBRAZ NULA

Na scéně stojí Dana Haščáková. Je celá v černém, má nasazené černé brýle a telefonuje. Neslyšíme, co říká druhá strana.

Dana do telefonu přísným hlasem

...Ne, musí to tady být nejpozději do 14 dnů. Počkejte, já si to tady ověřím u kolegyně.

Dana k Nikol

Kdy to máme?

Nikol

Myslím, že za tři týdny.

Dana zpět do telefonu

No, jak říkám, nejpozději do 14 dnů to tady prostě musí být!

OBRAZ 1

Přijíždí „auto“ a z okna vyhazuje balíček. Auto je demonstrováno pouze zvukem, který vytváří ten z herců, který je ochotný se toho ujmout. Balíček s kostýmem humra hází někdo schován za rohem. Dana Haščáková balík chytá a rozbaluje. Uvnitř je kostým humra, do kterého se oblékne.

Na scéně stojí pouze humr (obličejem k publiku). Nic nedělá. Po chvíli přichází Štěpán Bureš.

Štěpán Bureš otráveným hlasem k Humrovi

Bubli nebo neubli?

Humr

Neublňi.

Štěpán Bureš napouští umyvadlo vodou. Tváří se jako kdyby napouštěl vařící vodu, i když bude nejspíše studená. Humr stále stojí a nic nedělá. Štěpán Bureš vypne kohoutek, když už je vody dostatek a opouští scénu. Na scénu přichází Jana Lukešová. Stoupne si čelem k humrovi (tedy zády k publiku).

Jana Lukešová

Ta voda je horká. Dokonce možná vařící.

Jana Lukešová opouští scénu. Humr se začne tvářit zvláště, ale až potom, co Jana Lukešová opustí scénu.

OBRAZ 2

Na scénu přichází všechny postavy. Humr je stále na scéně ve stejné pozici. Štěpán Bureš a Dagmar Dvořáková připraví dvě židle vedle sebe, a pak se za ně postaví. Před Štěpána Bureše na židli si sedne Jana Lukešová a před Dagmar Dvořákovou se posadí Nikol Soustružníková. Všichni čtyři se usmívají. Vypadá to uměle. Nakonec si stranou sedne vypravěč. Nenechává s ostatními postavami oční kontakt, pouze s publikem. Svým jednáním dává najevo, že stojí mimo příběh.

Wypravěč:

Z triptychu Hieronyma Bosche utekla žena. Nejdřív byla v Edenu s Adamem a jedla jablka. Zbožňovala ta jablka. Každý den jich snědla několik a nikdy neměla dost. Říkala si, že ji nemůžou přestat bavit. Vždyť jsou výborná. Nebude je měnit a riskovat, že se jen utvrdí v tom, že ty jablka byla doopravdy nejlepší. A jakmile by ochutnala něco jiného, už by to pak nebylo jako dřív. Jezení jablkem se stalo jejím posláním. Je to ctnost. Může na to být hrdá.

At' shoří v pekle lidi, co si dopřávají ovocných salátů.

Nikol Soustružníková

Jé ahoj. Jak se máš?

Jana Lukešová

Dobře. Co ty? Co škola?

Nikol Soustružníková

No, je mrtvá.

Jana Lukešová

Co?

Nikol Soustružníková

No máma. Je mrtvá. Měla ascendent ve štíru a nezvládla to. Zemřela minulý týden.

Jana Lukešová

Já se ale ptala, co škola.

Nikol Soustružníková

Jo aha sorry. Já rozuměla máma.

Štěpán Bureš

To je blbost. To přece vůbec není podobný. Ani se to nerýmuje.

Dagmar Dvořáková

Podobný to není, ale Jana Lukešová strašně mumlá. Já si myslím, že jí mohla klidně přeslechnout.

Štěpán Bureš

To je strašná blbost. Vždyť se rok neviděly. Proč by se jí hned jako první věc zeptala „co máma“.

Dagmar Dvořáková

Ty jseš blbost. Máš na hlavě paruku.

Štěpán Bureš se na Dagmar potočí a přísně se na ní podívá. Humr mu podá paruku. Štěpán Bureš si nasadí paruku.

Štěpán Bureš

Nesnáším, když někdo lže. Máš pravdu, na hlavě to je paruka, i když se to možná mým vlasům opravdu hodně podobá.

Jeho vlasům se ta paruka vůbec nepodobá.

Jana Lukešová vůbec nemumlá, naopak, až prazvláštně příliš krásně artikuluje.

Jana Lukešová

To se nic neděje. Já strašně mumlám. Asi jsem to blbě vyslovila. A ty máš Saturn v rybách vid?

Nikol Soustružníková

Jo. Vždyť se na mě podívej.

Jana Lukešová se na Nikol Soustružníkovou podívá. Souhlasně pokyne hlavou.

Jana Lukešová

Hmm.

Dagmar Dvořáková (směrem k Nikol a Janě)

Vidíte nás?

Nikol a Jana zároveň

Jo.

Štěpán Bureš začne škrtit Dagmar Dvořákovou.

Dagmar Dvořáková (tiše)

Pomoc.

Nikol Soustružníková

Ale on je prostě takovej. Je to býk.

Jana Lukešová

To je pravda. Hitler byl taky býk. Oni to tak prostě maj.

Všichni ztichnou. Jana, Nikol, Dagmar a Štěpán otočí hlavy směrem k humrovi. Humr strčí pomalu jednu ruku do vody. Pak všichni čtyři otočí hlavy zpět směrem k publiku.

Jana a Nikol si vymění místa s Dagmar a Štěpánem.

Vypravěč:

Čas nemilosrdně ubíral jablkům na chuti. Už nejsou tak křupavá, sladká a kyselá. Stejně jako Adam. Jako kdo má pořád žrát jablka, když jsou na světě třeba i broskve a melouny.

Jen tak to ochutnat. Jenom kousíček.

Štěpán Bureš

Ty si jen uvědomíš, jak krásný je stát, když musíš sedět.

Dagmar Dvořáková

A jak hrozný je mluvit, když chceš mlčet.

Nikol Soustružníková

Jak hrozný je dýchat, když chceš spáchat nežití udušením.

Jana Lukešová

Tak si nestěžujte a udělejte to.

Dagmar, Štěpán a Nikol mají zděšené výrazy směřující k Janě.

Štěpán Bureš

A jak krásný je mít napnuté nohy, když je musíš mít v pravém úhlu.

Dagmar Dvořáková

A jak krásný je mít ruce podél těla, když je musíš mít na kolenou.

Nikol Soustružníková

A jak krásný je rozmačkávat mravence, když to zrovna nelze, protože nejsou mravenci kvůli příliš malému rozpočtu pro tuto velehru.

Jana Lukešová

Tak něco dělejte a neblábolte.

Všichni otočí hlavy směrem k humrovi. Humr strčí do vody druhou ruku. Hlavy se otočí zpět.

Vypravěč:

A tak žena z levého panelu triptychu postoupila do centrálního. Jenom se koukne a vrátí se. Adam si toho ani nevšimne. Je příliš pohlcen sázením tújí a krmením divoké zvěře. Levou nohou přes přelom, pravou nohou přes přelom a je to. Před ženou se rozprostřela Zahrada pozemských rozkoší.

Dagmar Dvořáková

Záměrná retardace textu činí text neretardovaným.

Štěpán Bureš

Paleostom bezjazy,

madžnun at kraun

at tathaut at saún

luharam amu-amu dahr!

Ma yana zinsizi?

Gamchatatmy!

Darsk adon darsk bameuz.

Voskresajet at maimo

šargiz-duz,

chisoh ver gend

ver sabur-sabzr

theglatfalasar

bezjazy munay! Dana! Gemchatatmy!

Jana Lukešová

Obličej vězně – strašný zjev –

Oko spočívá nehnuté,

Jak v neskončenost napnuté

Po tváři slzy – pot a krev;

V ústech spí šepot – tichý zpěv.

Nikol Soustružníková

Jo, všichni odcházejí

*Pokud mají šanci
A tohle je moje šance
Sežerou mě červi
A divné ryby*

Dagmar Dvořáková

Ty první dva mi nic neříkaj, ale to třetí je Radiohead.

Vypravěč

Sex ve vodě, sex v trávě, sex ve skupině, ve dvojicích i o samotě, člověk na koni, kůň na člověku, ryba místo kytary, ježek v bublině, čáp na koze, zadky místo květináčů, plody rostlin místo klobouků, škeble místo mileneckého lože, tanec, zpěv, hostina, fantazie a nekonečný počet nahých těl.

Nikol Soustružníková

Já bych ráda zareagovala na to, co řekla Dáša.

Jana Lukešová

Nikdo už si nepamatuje, co Dáša říkala.

Štěpán Bureš

Souhlasím s Janou. Já mezitím přečetl dvě knihy, byl v kině, viděl balet a poslechl 3 podcasty. Je důležitý, co říkala Dagmar?

Nikol Soustružníková

No, asi to není důležitý, jen by mi přišlo fajn nějak navázat, spojit to.

Dagmar Dvořáková

Mně to přišlo důležitý.

Jana, Štěpán a Nikol

A co to bylo?

Dagmar Dvořáková

Nevím. Zapomněla jsem to.

Nikol Soustružníková

Jsme přehlcení a neschopný držet jakoukoliv myšlenku.

Štěpán Bureš

Ale v tom je to krásný!

Nikol Soustružníková

Ne, v tom je to právě hrozný!

Jana Lukešová

Řešíme blbosti a někde umírají děti.

Nikol Soustružníková

No tak to je fakt perfektní argument.

Dagmar Dvořáková

Za to můžou peníze.

Nikol Soustružníková

Ne, za to můžou lidi.

Štěpán Bureš

Za ten argument může Jana.

Jana Lukešová

Já bych se ráda vymezila proti Dagmařině tezi, neboť peníze nemusí jen děti zabíjet, v některých případech je pomáhají přivést na svět.

Nikol Soustružníková

Myslíš IVF?

Jana Lukešová

Jo.

Nikol Soustružníková

Proti tomu bych se tedy zase ráda vymezila já. Ať se děti rodí, když se rodit chtějí. A ne že přijdou na svět z lékařský zkumavky. To je fakt šílenej nesmysl.

Jana Lukešová

Ale já jsem taky ze zkumavky a tys říkala, že mě máš ráda.

Jana se podívá na Nikol. Nikol se na Janu dívá tak, jak se lidi dívají, když neví, co říct.

Humr strčí hlavu do vody. Vyndá ji až ve chvíli, kdy bude cítit přicházející mdloby.

Vypravěč

Žena se toho dne odevzdala všemu, co se v zahradě pozemských rozkoší naskytlo. Po devíti měsících a třech týdnech, když se unavila, rozhodla se vrátit se k Adamovi. Nešlo to. Do Edenu byla vrata zamčena. Postupovat lze jen na druhou stranu – do části pekelné. Tímto směrem žena odmítla postupovat. Nerozuměla, proč by měla být trestána za využívání

svého potenciálu, za uspokojování žen i mužů, za vděčné požívání exotických plodů a prolévání božího těla omamným mokem z hroznů.

Štěpán Bureš

Jsou otázky, na které nejsou odpovědi.

Jana Lukešová

Nesouhlasím.

Štěpán Bureš pokyne směrem k Dagmar Dvořákové. Dagmar se zvedne a jde směrem k tabuli, na kterou napíše velkými písmeny: „CO JE TO MODERNA?“ Následně se podívá směrem k Janě pohledem, který říká: „Pořád nesouhlasíš?“

Jana Lukešová

No tak souhlasím.

Dagmar si pokračuje v malování na tabuli. Může to být cokoliv, ale vyvarovala bych se slov.

Nikol Soustružníková

Ale tak to si prostě jenom vytáhl strašně silnej kalibr. To je jako ptát se na to, co je to člověk. Jako často dělají ty přespříliš extrovertní pedagogové na dramatickém kroužku: " vysvětli to někomu, kdo vůbec neví, o co jde." Nechce se ti vysvětlovat, co je to člověk. Chceš prostě ukázat na sebe a říct „tohle“. Nojo, jenže pak to může někdo napadnout a říct „no, takže někdo jiného pohlaví není člověk? Takže někdo bez nohou není člověk? Takže někdo bez nosu není člověk?“ Ale takhle se dá prostě napadnout úplně všechno. Stejně jako že tahle hra není žádná hra. Že je to prostě jenom směs nesmyslů. Jo, jenže o to právě asi jde ne? Co jinýho v životě řešíme než nesmysly?

Štěpán Bureš

Chodíme po jezdících schodech.

Jana Lukešová

Krmíme koše zdravým jídlem.

Dagmar Dvořáková

Sázíme stromy, tam kde jsme je před chvílí zbytečně káceli.

Štěpán Bureš

Neznáme jména sousedů v bytech, v kterých bydlíme několik let.

Jana Lukešová

Přes den podepisujeme petice proti jezení psů a večer si v luxusních restauracích pochutnáváme na několikaměsíčním jehněti.

Dagmar Dvořáková

Kupujeme věci, který nepotřebujeme, a pak kupujeme prostory, abychom tam mohli ty nepotřebné věci ukládat.

Štěpán Bureš

Řešíme, co lidi jí, co si oblíkají.

Jana Lukešová

Všichni se navzájem podvádíme, a pak si všichni společně tvrdíme, že to neděláme.

Dagmar Dvořáková

Držíme diety, jíme bio, mažeme na sebe všechno eko, a pak si necháme napíchat držku a pod sval strčit implantát.

Štěpán Bureš

Odsuzujeme ženy, které nechtějí mít děti, anebo odsuzujeme ženy, které děti mají, ale mají tu drzost věnovat se i něčemu jinému než jim.

Jana Lukešová

Myslíme si, že musíme mít na všechno názor.

Dagmar Dvořáková

Máme názor na to, co se nás vůbec netýká.

Štěpán Bureš

Máme pocit, že můžeme rozhodovat za druhý o tom, koho můžou milovat.

Jana Lukešová

S kým můžou spát.

Dagmar Dvořáková

S kým mají žít.

Vypravěč:

Žena z obrazu vystoupila a vydala se směrem, kde nebylo jediné stopy.

Vypravěč opouští scénu i se svou židlí. A už se nevrátí. Maximálně na potlesk, ale to jenom v případě, že je přesvědčen, že předčítal text opravdu výjimečně.

Nikol Soustružníková

A mě už tohle všechno tak strašně sere.

DRUHÉ DĚJSTVÍ: ORGANIZOVANÁ VZTEKLOST V KOLEKTIVU

V druhém dějství se musí herci dokázat opravdu nasrat. Fakt jakože od srdce. Jestli toho nejsou schopni, nechť jsou nahrazeni.

OBRAZ 1

Všichni kromě humra si nasadí černé brýle a sundají boty, pod kterými mají červené ponožky.

Nikol Soustružníková

Rudá, zlá a ničivá. Ona mě drtí.

Štěpán Bureš

Jako by Drtikol držel nade mnou Damoklův meč.

Nikol Soustružníková

Nemůžu na ni ani pohlédnout, ale zároveň chci. Láka mě do svých opičích spárů.

Jana Lukešová

Opice totiž nežerou jenom banány. Ne, ne, ne.

Nikol Soustružníková

A už jsme zase u žlutý. Ted' ji máte v hlavě, ale okamžitě ji z ni dostaňte. Zpátky k červený.

Dagmar Dvořáková

Červená jako jablko. To se říká nejčastěji.

Nikol Soustružníková

Toto je ale úplně jiný případ. Tato červená zabíjí. Šlape na mou naději, a pak na ni ještě klikuje s tlesknutím.

Humr se připraví do pozice prkna. Přistoupí k němu Štěpán Bureš. Humr udělá klik, Štěpán Bureš ho nadzvedne a Humr tleskne. Následně oba odchází na místa, kde byli předtím.

Nikol Soustružníková

Není to červená lásky. Je to červená zrůda.

Jana Lukešová

Podobný jako červenej diplom. Taky tě tak trochu zabil.

Štěpán Bureš

Je to červená jako špionskej laser, kterej ti upálí palici, když si ho všimneš moc pozdě.

Nikol Soustružníková

Jo! Přesně tahle červená.

Dagmar Dvořáková

Červená krve, co teče moc rychle z těla ven, ale zpátky už se nikdy nevrátí.

Štěpán Bureš

Zmije!

Jana Lukešová

Červená jako frňák toho pedofilního týpka v kostkovaným vohozu. Humr roztáhne barevný deštník před ostatní herce.

Všichni dohromady dětskými hlasy:

KO-STI-ČKY!

Humr deštník zavírá a odchází na své místo.

Dagmar Dvořáková

Červená jako svítící počet absencí.

Štěpán Bureš

Jako plameny ohně, v kterým ti uhořela činčila.

Jana Lukešová

Jako flek na tvých bílých upnutých džínech na škole v přírodě.

Dagmar Dvořáková

Červená na přechodu u Pražského povstání.

Štěpán Bureš

Červená jako ty nechutný kecky, v kterých tě fotr poslal na zápis do první třídy.

Nikol Soustružníková

Červená je zlá! Tahle, která svádí oko mé ze všech nejvíce. Kdo říká, že jeho asociace na červenou je láska, ještě dost pravděpodobně nemá chlupy v podpaží.

Dagmar Dvořáková

Takové malé kolečko, které svítí v této kruté barvě.

Jana Lukešová

Chci ho rozmlátit.

Štěpán Bureš

Rozkopat.

Dagmar Dvořáková

Zničit.

Nikol Soustružníková

Já ale o tu červenou nechci přijít. Co by bylo pak? Zase jenom hodná já?

Štěpán Bureš si přiloží imaginární telefon k uchu.

Štěpán Bureš

Ne, to nevádí, že to můžete přijet udělat až za tři roky, když to potřebuju teď. To se vůbec nic neděje.

Štěpán Bureš odkládá imaginární telefon.

Dagmar Dvořáková

Váš pes sere na naši zahradu? To neřešte. Já to seberu.

Jana si k uchu přikládá imaginární telefon.

Jana Lukešová

Vy to potřebujete poslat dnes? Dokonce hned teď? Jasně, to není problém. Já teda zrovna lezu po skalách, ale okamžitě slaňuji a posílám.

Jana Lukešová odkládá telefon.

Nikol Soustružníková

Tak takhle už ne. Bez tý červený to nechci.

Dagmar Dvořáková

*Ale vždyť kvůli tí červený máme taky trápení. A jakmile přestane svítit,
nastane ráj.*

Nikol Soustružníková

*Já dostanu to, po čem jsem toužila. To, co jsem ztratila, jakmile se ta
rudá svině objevila. To, co mi sebrala, ať je zpátky v mém pokoji!*

Štěpán Bureš

Ale zároveň chci, aby nepřestala svítit.

Nikol Soustružníková

*Zavřu oči, abych je mohla znovu otevřít a předstírat, že ji vidím svítit
poprvé.*

Štěpán Bureš položí své dlaně na Nikol oči, a pak je zas vrátí na svá kolena.

Jana Lukešová

Prolítne mnou ta kyselá agrese.

Dagmar Dvořáková

Už dlouho jsem ji necítila.

Štěpán Bureš

Zvýší mi tep, zúží krk a nechá mi hořkost na jazyku.

Nikol Soustružníková

Úplně jsem zapomněla, jaké to je. Byla jsem hodná.

Jana Lukešová

Blbá.

Nikol Soustružníková

*S lidma jsem se nerozčilovala, všechno jsem se jim snažila vysvětlit a
když si ze mě někdo dělal srandu, tak jsem se jen tak dementně
pousmála a přešla to.*

Štěpán Bureš

S tím je konec.

Dagmar Dvořáková

*Teď když tu červenou vidím, jak provokuje, jak si chce užívat být
vzteklá.*

Nikol Soustružníková

Chce se mi se přidat.

Jana Lukešová

Je čas říct mému tátovi, že je ubohý myslet si, že ho budu respektovat jen protože má prachy?

Dagmar Dvořáková

Patetický.

Štěpán Bureš

Je už čas říct mámě, že je dohajzlu stará na to, aby si hrála na vztah s dvacetiletým frajerem?

Dagmar Dvořáková

Smutný.

Jana Lukešová

Je čas na to říct babi, že jí neposlouchám, když na mě mluví, protože mele pořád ty stejný sračky dokola?

Nikol Soustružníková

Nebo mám radši počkat, až ta červená zhasne? Až se uklidním?

Štěpán Bureš

Ve třetím patře nesvíí.

Dagmar Dvořáková

Je moc slabá na to, aby ubližovala tam, kde to nejvíc bolí.

Jana Lukešová

Nudaaaa.

Nikol Soustružníková

Druhý patro je jízda.

Štěpán Bureš

Druhý je jak šlápnout na lego ve tři ráno, když tě zlobí prostata. Najednou si myslíš, že to nebyl tak dobrej napád naládovat to do třetí ženy, když už máš dospělé děti ze dvou předchozích manželství.

Dagmar Dvořáková

Ale jdi ty. Je to jenom kostička lega.

Jana Lukešová

Akorát že to fakt pekelně bolí co? A tys jim říkáš, ať to ukliděj. Neuklidili.

Nikol Soustružníková

Šplhám do pátýho. Svítí jako všechny ostatní, ale je z ní navíc cítit taková arogance.

Dagmar Dvořáková

Je trochu jako ta učitelka, kterou platíš za to, aby dělala svojí práci, ona ji ale přehodí na tebe, takže strávíš měsíc v odborný literatuře a dáváš dohromady něco smyslupnýho, nakonec to hodinu přednášíš ostatním, ona se tváří, jak kdyby měla písek ve vagíně a jako třešničku na dortu prohlásí, že to bylo strašný, ať vypracuješ něco jinýho a pošleš jí to písemně.

Štěpán Bureš

Chtěl bys ji škrtit. Docela dlouho a intenzivně.

Jana Lukešová

Nepřeješ jí klidnou smrt a necítíš se za to provinile.

Nikol Soustružníková

Slejšám do čtvrtýho. To je takový nasládlý.

Štěpán Bureš

Jako kdybys omylem sežral hovno v čokoládě. Pochutnáváš si, ale po chvíli čumíš.

Nikol Soustružníková

V třetím nesvítí, v druhým už mě potěšila a první... to je čirý překvapení.

Dagmar Dvořáková

Někdo překvapení rád, někdo nerad.

Štěpán Bureš

Tohle je ten typ překvapení, který i jejich milovníky přesvědčí, že ho rádi nemají.

Jana Lukešová

To je jako kdybys koupil dlouho vytoužený štěně svojí holce, s nadšením se s ním hrnul domů a tam na tebe kromě ní čekal ještě frajer, kterej si mezi jejíma nohama trénuje prstoklad na absolventskej koncert.

Dagmar Dvořáková

Chceš je zabít.

Štěpán Bureš

Jeho možná trochu víc, i když za to může spíš ona.

Dagmar Dvořáková

Trochu tě uklidňuje to hebký štěně.

Štěpán Bureš

Canisterapie není placebo.

Nikol Soustružníková

Všechny, co svítí, už jsem viděla. Jsem nabitá tou žlučí. Chci konat zlo. Chci klepat na dveře těm skoro-mrtvým sousedům přesně v ten nejlepší moment Ordinace v růžový zahradě. Chci si udělat techno party ve tři ráno a předstírat, že neslyším zvonek a bouchání na dveře. Chci si koupit psa a nechat ho pochcat všechny schody. Chci zalepit víka od společných popelnic. Chci hlasitě souložit přesně v ty hodiny, kdy si ostatní přejou klidně spát. Chci třískat dveřma, luxovat v neděli ráno, chodit v noci po schodech v podpatcích, zpívat nahlas a falešně, hrát na pozoun a bicí zároveň. Chci to všechno! A nejednou!

Humr otevře dveře imaginární skupince opravářů. Ostatní herci je pozorují, jak se pomalu od dveří přesouvají až přímo před ně.

**Štěpán Bureš břichomluvecky (ať si s tím poradí jakkoliv) –
imituje jednoho z opravářů**

Jak dlouho už to tady takhle svítí paninko?

Nikol Soustružníková

Skoro tři dny.

Štěpán Bureš (jakožto opravář)

No to víte to nemůžete tam dát tenhlecten kufer na kolečkách, vono jak je to šikmý, se to pohne a zasekne.

Nikol Soustružníková

Jo, já vím.

Štěpán Bureš (jakožto opravář)

A to tam máte celou dobu ty vaše věci?

Nikol Soustružníková

Tak to je asi očividný ne?

Všichni zaujatě pozorují imaginární skupinku opravářů.

Štěpán Bureš (jakožto opravář)

A máte to hotovo! Prosím.

Nikol Soustružníková

Děkuju...

Všichni čtyři si dají pravou ruku na hrudník a hlasitě si oddechnou. Jana, Štěpán a Dagmar se začnou tvářit spokojeně. Nikol je pořád v jakémisi šoku.

Jana Lukešová

Zhasla.

Dagmar Dvořáková

Je pryč.

Štěpán Bureš

Je klid.

Nikol Soustružníková

Je to nuda.

KONEC.