

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Zakletý v čase:
Od knihy k filmu – analýza filmové adaptace
literárního díla

The Time Traveler's Wife:
From Novel to Film – The Analysis of the Film
Adaptation of the Literature Text

(Bakalářská diplomová práce)

Autorka: Eva Zálešáková

Vedoucí práce: doc. Zdeněk Hudec, PhD.

Olomouc 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou prací na téma *Zakletý v čase: Od knihy k filmu – analýza filmové adaptace literárního díla* vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne:

Podpis.....

Poděkování

Ráda bych poděkovala panu doc. Zdeňku Hudcovi, PhD. za ochotu, trpělivost a cenné odborné rady a připomínky, které mi při vypracování této bakalářské práce poskytoval.

Anotace:

Tato práce spadá do oblasti filmové adaptace literárního díla. Cílem práce je analýza adaptačního procesu knihy Audrey Niffenggerové *Zakletý v čase* (The Time Traveler's Wife, 2003) u stejnojmenného filmu režiséra Roberta Schwentkeho (2009). Cíl práce bude metodicky naplněn přes koncept Briana McFarlana z práce *Novel to film*, který v rámci teorie adaptace pracuje s pojmy transfer - prvky spjaté s narativem, které mohou být lehce přeneseny do filmu; a vypovídání (enuntiation) - prvky úzce související se sémiologickým systémem, které potřebují vlastní adaptaci. Jak kniha, tak film *Zakletý v čase* dosud nebyly v českém prostředí předmětem odborné reflexe. Přínos této práce spočívá v prvním uceleném rozboru těchto děl.

Anotation:

This thesis slopes to the category of film adaptations of literature texts. The aim of the thesis is to make an analysis of adaptation process of the book *The Time Traveler's Wife* by Audrey Niffenegger and a film of the same name by director Robert Schwentke. The aim of the thesis will be achieved by methodological concept of Brian McFarlane, which he introduced in the book *Novel to film*. McFarlane uses terms of transfer and enunciation. Elements of the text, which can be translated to the film, belong to transfer; the rest of them need an adaptation proper. Nor the novel, nor the film has been yet the subject of the professional reflection. The value of this thesis lies in the first integrated analysis of these pieces.

Klíčová slova:

Zakletý v čase, filmová adaptace, modely adaptace, narativ, vypovídání, transfer, vlastní adaptace, postavy, žánry

Keywords:

The Time Traveler's Wife, film adaptatiton, models of adaptation, narrative, enuntiation, transfer, adaptation proper, characters, genres

Obsah

1. Úvod	- 8 -
1. 1. Adaptace a adaptační teorie Briana McFarlana	- 10 -
1. 2. Struktura práce.....	- 15 -
2. Vyprávění a transfer.....	- 17 -
2. 1. Strukturální vzory	- 17 -
2. 1. 1. Román	- 17 -
2. 1. 2. Film.....	- 23 -
2. 2. Postavy, jejich funkce a motivace.....	- 26 -
2. 3. Informanty	- 27 -
2. 4. Dialogy.....	- 29 -
3. Vypovídání a vlastní adaptace	- 31 -
3. 1. Režim narace.....	- 31 -
3. 1. 1. Román.....	- 31 -
3. 1. 1. 1. Vypravěč a úhel pohledu	- 31 -
3. 1. 2. Film.....	- 32 -
3. 1. 2. 1. Absence vypravěče a zredukování úhlů pohledu	- 32 -
3. 2. Charaktery postav	- 34 -
3. 2. 1. Clare.....	- 35 -
3. 2. 2. Henry	- 37 -
3. 3. Syntéza žánrů	- 39 -
3. 4. Vypovídání, vlastní adaptace a kódy	- 40 -
3. 4. 1. Kódy mizanscény a filmové zvukové stopy	- 41 -
4. Závěr	- 45 -
5. Resumé.....	- 48 -
6. Summary.....	- 49 -

7. Bibliografie	- 50 -
7. 1. Prameny.....	- 50 -
7. 2. Literatura.....	- 50 -
7. 3. Elektronické zdroje.....	- 51 -
8. Přílohy	- 53 -

1. Úvod

Adaptace literárních děl do filmové podoby jsou součástí filmové tvorby již od samého počátku kinematografie.¹ Ani s novým tisíciletím zájem o knižní předlohy, převedené na filmové plátno, neustává. S rozvojem televize a její vlastní tvorby se tato díla dostala kromě filmových sálů také do tisíců domácností. Adaptace se rozšířila i do ostatních kulturních odvětví, od televizních zpracování, přes divadelní jeviště až po výtvarnou či hudební oblast. Pro naši bakalářskou práci jsme zvolili analýzu filmové adaptace románu *Zakletý v čase* (*The Time Traveler's Wife*),² bestselleru americké autorky Audrey Niffeneggerové z roku 2003, který o šest let později převedl do filmové podoby režisér Robert Schwentke. Obě díla rozebereme na základě metodiky Briana McFarlana, kterou představil v knize *Novel to Film*.

Teorii adaptace se zabývají kromě McFarlana další významní autoři, jejichž metodologie se při rozboru filmových děl na motivy

¹ Autoři filmových děl se k tomuto způsobu tvorby filmů přikláněli především kvůli zvýšené oblíbenosti u publika; filmy podle předlohy byli populární a pro tvůrce tak znamenaly téměř jistý výdělek. I přes komerční úspěch však byly tyto filmy dlouhou dobu považovány za podřadná díla tehdejší kinematografie s odůvodněním, že nemohou do plné míry zahrnout všechny aspekty obsažené v jejich předlohách.

S rostoucím počtem vědců a teoretiků, kteří se teorií adaptace začali ve velké míře zabývat od šedesátých let dvacátého století, však popularita filmových adaptací stoupá nejen u publika, ale také ji lze vyčíst z publikací, recenzí a dalších prací mediálních kritiků.

Právě s rozvojem adaptačních teorií a odborných prací na téma adaptačních modelů či druhů adaptace se vytvořil nový, hlubší pohled na problematiku adaptace. Původní názor, který tato filmová díla odsuzoval kvůli nevěrnosti vůči předloze, byl postupně odsunut do pozadí. Nejznámější teoretici, mezi něž řadíme Geoffreyho Wagnera, Michaela Kleina s Gillian Parkerovou, Dudleyho Andrewa či Briana McFarlana, pomohli kritikům i divákům nastínit podrobnější pohled do problematiky adaptace. Každý z nich ve svých publikacích nahlíží na adaptaci z jiného úhlu pohledu, všichni se však shodují právě v otázce věrnosti, kterou v kritériích určujících kvalitu adaptace berou spíše jen jako doplňující kategorii.

² Román i filmová verze nesou v originále shodný název – *The Time Traveler's Wife*. Nicméně české překlady jednotlivých médií jsou různé. Původní kniha byla v České republice přeložena jako *Žena cestovatele časem*. Následná filmová adaptace z roku 2009 se v kinech distribuovala pod názvem *Zakletý v čase*.

V naší práci budeme pracovat s českým překladem, který představil filmový snímek, a budeme tak názvem *Zakletý v čase* referovat jak k filmu, tak i k románu.

literárního textu dá využít. Patří sem především teoretici z angloamerického prostředí, kteří přinesli zcela nový pohled na již známé postupy a představili adaptaci jako interdisciplinární kulturní dialog.³ Geoffrey Wagner a Michael Klein s Gillian Parkerovou pracují ve svých teoriích s tříčlenným adaptačním modelem. Wagner v knize *The Novel and the Cinema* z roku 1975 mluví o třech druzích adaptace – transpozici, komentáři a analogii. Zatímco transpozicí chápe autor přesné přenesení literárního textu do filmové podoby, analogií potom označuje takovou adaptaci, jejíž výsledkem je nové nezávislé umělecké dílo.⁴ Klein s Parkerovou na tuto teorii navazují a mezi možnostmi adaptace řadí věrnost vůči příběhu, zachování kostry příběhu s adaptátorovou vlastní interpretací textu a převzetí původního textu pouze jako východiska pro nové originální dílo.⁵ Také teoretik Dudley Andrew pracuje s tříčlenným modelem.

V naší práci využijeme k analýze vybraných děl dvoučlenný model Briana McFarlana, ve kterém autor rozlišuje prvky lehce přenositelné z jednoho média do druhého (transfer) a prvky, které podléhají vlastní adaptaci (enuntiation). Zvýšenou pozornost budeme věnovat narativní složce děl, kterou zasadíme do McFarlanova konceptu a na základě toho určíme, do jaké míry lze jednotlivé složky přenést z jednoho kulturního odvětví do druhého. Na základě narativního rozboru pak vytyčíme postupy, jichž režisér využil k adaptování literárního díla do filmové podoby. V kapitole věnované transferu analyzujeme prvky románu, které plní roli distribučních funkcí; jedná se především o klíčové akce a události – seznámení ústřední dvojice, narození dcery, smrt hlavního protagonisty. Ve druhé velké kapitole se budeme zabývat vlastní adaptací. Zaměříme se na témata obsažená v knize – čas,

³ BUBENÍČEK, Petr: Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. In *Illuminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2010, 1, 22. s.11.

⁴ WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1975, s. 219 – 231.

⁵ KLEIN, Michael, Parker, Gillian. *The English Novel and the Movies*. New York: Frederick Invar Publishing, 1981, s. 8 – 13.

determinismus, hledání identity, smrt a láska – a způsob, jaký k jejich adaptaci a přenosu do filmového díla volil režisér.

Režisér filmu, Robert Schwentke, se při adaptování románu *Zakletý v čase* držel pevně literární předlohy. I když se filmová verze od své předlohy několikrát odlišuje a je zde znatelný autorský či umělecký záměr tvůrce, základní narativní kostra zůstává zachována a výsledné dílo se významově neliší. Pro naše potřeby je tedy McFarlanův dvoučlenný adaptační model, který se soustředí na lehce přenositelné prvky románu a na ty prvky, které potřebují vlastní adaptaci, zcela vyhovující. Studie výše zmíněných autorů, jejichž teorie jsme v naší práci nezvolili jako metodologický základ, využijeme okrajově k doplnění či upřesnění pro nás důležité terminologie, či jejich koncepty využijeme v polemice k námi vybranému adaptačnímu modelu.

1. 1. Adaptace a adaptační teorie Briana McFarlana

V naší práci budeme vycházet z adaptační teorie australského filmového teoretika Briana McFarlana, kterou poprvé nastínil roku 1996 v knize *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*.⁶ McFarlane ve své studii vychází z textů francouzského literárního teoretika a filozofa Ronalda Bathese, který se problematikou adaptace zabýval v kapitole *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*⁷, která v českém překladu vyšla ve svazku *Znak, struktura, vyprávění* v roce 2002. Kromě McFarlanovy studie budeme v naší práci pracovat především se zmíněným textem. Důvodem je časté odkazování McFarlana k této studii, kterou zmiňuje především v souvislosti se zavedením vlastní terminologie.

McFarlane nesouhlasí s ostatními teoretiky zabývajícími se adaptací ve faktu, že otázka věrnosti výsledné adaptace vůči její předloze je důležitou, či dokonce klíčovou, při analýze vybraných děl.

⁶ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. vydání Oxford: Clarendon Press, 1996.

⁷ BARTHES, Roland. *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*, In: *Znak, struktura, vyprávění*, Host, Brno, 2002, s. 9-43.

Naproti tomu je podle něj podstatné vytvořit takový model zkoumání, který dokáže adaptaci objektivně analyzovat, aniž by bral potaz na dobu vzniku, sociologické či kulturní souřadnice nebo individuální recepční zkušenosti.⁸

Ve studii McFarlane rozlišuje pojmy transfer a enuntiation, neboli vypovídání.⁹ Pod pojem transfer zahrnuje veškeré prvky, které se neváží pouze k jednomu sémiologickému systému, a jdou tedy adaptovat přímo a bez větších potíží. Nevázanost k sémiologickému systému znamená, že nezáleží na tom, zda se dané aspekty díla objeví ve filmové či literární podobě díla, dají se stejnou mírou využít v obou médiích. Tyto prvky souvisí především s vyprávěným příběhem (nativ) a tvoří hloubkovou strukturu textu.¹⁰ V rámci transferu McFarlane rozlišuje dvě skupiny narativních funkcí – distribuční a integrační. Distribuční funkce zastupuje funkčnost děje, spadají sem akce a události příběhu. Distribuční funkce lze dále dělit na funkce základní (též se užívá označení kardiální) a tzv. katalyzátory.¹¹ Základní funkce se váží k alternativním potenciálům příběhu a velkou mírou pomáhají vytvářet význam textu, dá se říct, že „jejich spojování vytváří narativní kostru“.¹² Katalyzátory znázorňují malé a na první pohled nepodstatné akce, které ovšem mohou s postupem času utvořit (či napomoci základním funkcím utvořit) klíčové vyústění děje.

V kapitole věnované transferu se při analýze budeme držet McFarlanova analytického členění. Rozebereme román z hlediska jeho strukturálních narativních vzorů. Segmentaci nativitu využijeme ke komparativní analýze vybraných děl. U románu pojmenujeme distribuční funkce neboli ty prvky, které se bez obtíží dají přenést z jednoho média do druhého, zde konkrétně z literárního díla do filmu.

⁸ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. vydání Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 11.

⁹ Tamtéž, s. 20.

¹⁰ Tamtéž, s. 20.

¹¹ Tamtéž, s. 13.

¹² JANKULÍKOVÁ, Veronika. *Josef Škvorecký a film: magisterská diplomová práce*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 16.

V komparaci s filmovým zpracováním si položíme otázku, zda se filmový tvůrce držel při transferu kardinálních funkcí pevně předlohy, nebo zda už během tohoto procesu prosadil své autorství a odklonil se od předlohy. Jak základní funkce, tak katalyzátory jsou sémiologicky nezávislé, lze je tedy bez obtíží převádět z literatury do filmu. Ovšem filmoví tvůrci musí dodržet převod obou částí, například ignorování či majoritní úprava některých katalyzátorů by mohla výsledné dílo výrazně změnit. Katalyzátory jsou podle McFarlanea neodmyslitelně spjaty s kardinálními funkcemi a jak už jsme přiblížili výše, jsou mnohdy nezbytné pro gradaci narativu. Po analýze strukturálních vzorů si katalyzátory v románu rozebereme a určíme, které z nich napomáhají výsledné percepci ze strany čtenáře.

Výrazněji než distribuční funkce však percepci příběhu ovlivňují funkce integrační. Jedná se o indicie, které recipientovi pomáhají porozumět významům. McFarlane uvádí, že indicie se nevztahují k akcím, ale k funkcionalitě bytí (being).¹³ Vnitřně se dají integrační funkce rozdělit na informanty a vlastní indexy. Informanty představují syrová data s jasným významem, jedná se například o jména a věk charakterů nebo názvy míst. Informanty se tedy, stejně jako distribuční funkce, dají snadno převádět z jednoho média do druhého. Indexy zastupují prvky, které vyžadují vlastní adaptaci. Nalezneme je například ve formě atmosféry děje či vnitřní psychologie postav. Ve druhé části kapitoly se proto budeme soustředit právě na funkce integrační. Zaměříme se na určení a následnou analýzu informantů a dialogů a zodpovíme otázku, zda tyto adaptační prvky chápat spíše jako záležitost transferu, či spíše vlastní adaptace.

Druhou významnou část adaptačního procesu tvoří vypovídání (enuntiation). Jak už jsme výše zmínili, vypovídání se váže pouze na jeden sémiologický systém, vyžaduje tedy vlastní adaptaci (adaptation proper).¹⁴ Právě vypovídání tedy ukáže kreativní schopnosti filmového

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

¹⁴ Tamtéž, s. 13.

tvůrce; právě on sestavuje výrazový aparát, který divákům příběh zprostředkovává.

Ve druhé části naší práce se podrobně zaměříme právě na problematiku vlastní adaptace. Vypovídání a vlastní adaptaci náleží ty prvky, jenž se dají přiřadit pouze k jednomu médiu, nelze je tedy přenášet. Autor adaptace disponováním a nakládáním s těmito prvky zanechává na výsledném díle svůj odkaz, je pouze na něm, jakým způsobem svou vizi v díle znázorní. Při analýze obou děl z hlediska vlastní adaptace se zaměříme na ty části obou médií, jenž můžeme začlenit do kategorie indexů, mezi které řadíme například atmosféru příběhu či psychologii postav; a dále kódy vztahující se k vypovídání. Analýze podrobíme hlavní románové postavy Henryho a Clare a nastíníme, jaké prostředky audiovizuálních médií byly při jejich adaptování využity.

McFarlane v této souvislosti uvádí rozdíly mezi literaturou a filmem. Text chápeme a vnímáme jako verbální znakový systém, naopak na film nahlížíme jako na vizuální znakový systém. V praxi to tedy znamená, že román čtenáři předkládá příběh vyprávěný, film ukazuje příběh předváděný. Film je médiem časoprostorovým a chová se tudíž jinak než text. Literatura je lineární, postupně v knize přibývají informace, na základě kterých si čtenář tvoří obraz.¹⁵ Film nese vždy kompletní vizuální informaci, střídání záběrů není analogické k pořadí slov. McFarlane u vypovídání předkládá ještě jednu významnou skupinu prvků – kódy. Kódy jsou prvky audiovizuálního média, které nemají literární ekvivalent. Právě kódů využívá autor k vlastní adaptaci, čímž ve výsledném díle zanechá svou autorskou vizi.

¹⁵ HRDINA, Jan. Adaptace románů Grahama Greena. 25fps [on-line], c2008 [cit. 2013-03-12]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2008/adaptace-romanu-grahama-greena/>.

Kódy můžeme rozdělit do tří tematických skupin:

1. kódy filmové interpunkce (přechody mezi jednotlivými záběry)
2. kódy vztahující se k vlastnostem záběrů (délka, vzdálenost kamery, úhly)
3. kódy mizanscény a filmové zvukové stopy¹⁶

Kromě těchto tří základních skupin můžeme dále rozvinout kódy mizanscény:

- osvětlení
- natáčecí prostory (prostředí, exteriér/interiér)
- jazykové kódy
- ne-jazykové zvukové kódy
- kulturní kódy¹⁷

Při analýze kódů budeme dodržovat McFarlanovo členění na kódy filmové interpunkce, kódy vztahující se k vlastnostem záběrů a kódy mizanscény a filmové zvukové stopy. V první řadě charakterizujeme kódy užitá režisérem Schwentkem, které poté komparujeme s jejich ekvivalenty v literárním díle. Lze tedy shrnout, že zásadním rozdílem mezi literaturou a filmem je způsob podání příběhu, kdy literatura k dosažení tohoto cíle využívá symboličnosti, zatímco film pracuje na základě interakce kódů.

V neposlední řadě se McFarlane zabývá narací, jejími druhy a odlišnostmi obou médií v této oblasti. V literatuře převládá vyprávění v první osobě, často se také objevuje tzv. vševědoucí vypravěč a můžeme se setkat i s mnohohlasím.¹⁸ Film se pokouší znázornit vyprávění v první osobě několika způsoby. Asi nejvěrněji toto pole vystihují filmy objektivní, ale tento žánr je ve filmové praxi spíše výjimečný. Mnohem častější jsou subjektivní záběry, kdy kamera představuje „oči“ postavy, diváci tedy vidí to, co vidí filmový hrdina. Možností je také využití voice

¹⁶ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. vydání Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 156-160

¹⁷ Tamtéž, s. 160-161

¹⁸ Narrativ v těchto filmech zprostředkovává jednak přímá řeč charakterů, jednak autoritativní metajazyk, který je obklopuje.

over neboli mluvené narace. Voice over však není u filmařů příliš oblíbený, ve většině případů se jej tvůrci snaží obejít nebo nahradit.¹⁹ Narativ knihy je však nejvíce realizován přímou řečí postav. McFarlane přebírá označení objektivní jazyk, termín, se kterým přišel britský spisovatel a filmový producent Colin MacCabe. Mezi dialogy pak prostupuje metajazykové vyprávění prózy. Na základě systému, který McFarlane předkládá, a analýzou výše zmíněných funkcí doložíme, jakou mírou se film své předloze přibližuje a zda naplno vystihuje potenciál, který román nabízí.

1. 2. Struktura práce

Úvodní část naší bakalářské práce jsme věnovali představení vybraného tématu. Vytyčili jsme si cíle práce, kterých chceme dosáhnout. Dále jsme si vymezili základní pojem adaptace, přiblížili autory, kteří se touto problematikou zabývají a zvolili si Briana McFarlana a jeho dvoučlenný adaptační model, podle kterého budeme analyzovat román *Zakletý v čase* a jeho filmovou adaptaci.

V předchozí podkapitole jsme si podrobněji přiblížili teorii Briana McFarlana, o kterou se při analýze vybraných děl v naší práci budeme opírat. Hlavní stať práce podle McFarlanova vzoru rozdělíme na dvě základní kapitoly. V první z nich se budeme věnovat otázce transferu, ve druhé pak budeme analyzovat prvky vlastní adaptace. McFarlane se u příkladových rozborů obsažených v jeho studii drží pevného strukturálního analyzačního konceptu, který dodržíme i v naší práci. Kapitulu *Vyprávění a transfer (1.2)* rozčleníme do šesti podkapitol, kde na základě McFarlanovy metodiky analyzujeme strukturální vzorce románu a následně strukturální vzorce filmu, přenos narativních funkcí na základě výběru událostí a akcí, které považujeme za klíčové - McFarlane k jejich označení využívá pojem kardinální funkce a katalyzátory. Pozornost v této kapitole budeme věnovat také

¹⁹ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. vydání Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 16.

charakteristice postav a analýze jejich transferu schopných vlastností. Dále se zaměříme na funkce integrační, které podle McFarlana napomáhají recipientovi pochopit vyplývající významy. Zaměříme se na určení a následnou analýzu informantů a dialogů a zodpovíme otázku, zda tyto adaptační prvky chápat spíše jako záležitost transferu, či spíše vlastní adaptace.

Druhou hlavní kapitolou naší práce bude *Vypovídání a vlastní adaptace (1.3)*. Zde přiblížíme ty prvky, jenž se dají přiřadit pouze k jednomu médiu (sémiotickému systému), nelze je tedy přenášet. Autor adaptace disponováním a nakládáním s těmito prvky zanechává na výsledném díle svůj odkaz, je pouze na něm, jakým způsobem svou vizi v díle znázorní. Převážnou část tohoto oddílu budeme věnovat filmovým kódům, které McFarlane ve své studii široce člení. Na základě tohoto členění v naší práci analyzujeme kódy filmové interpunkce, kódy záběrů a kódy mizanscény a zvukové stopy. Každé oblasti kódů v naší práci věnujeme samostatnou podkapitolu a na základě jejich analýzy zodpovíme otázku, jakých postupů vlastní adaptace využil režisér Schwentke při vytváření filmové adaptace románu *Zakletý v čase*.

V závěrečné části práce si shrneme v úvodu vytyčené cíle a zrekapitulujeme si, jakým způsobem se nám je podařilo naplnit.

2. Vyprávění a transfer

2. 1. Strukturální vzory

2. 1. 1. Román

Kniha *Zakletý v čase* je rozdělena do tří hlavních oddílů. Ty se skládají z kapitol, které jsou členěny do proměnlivého počtu dílčích textů. Tyto části jsou vždy uváděny datem a věkem dvou ústředních postav – Henryho a Clare. Stáří postav autorka uváděla záměrně proto, aby se čtenář lépe orientoval v ději jednotlivých kapitol. Celkem čtyřicet osm kapitol rozděluje narativ románu do uzavřených celků. Narativ je achronologický, ve vyprávění se střídá přítomnost s minulostí či budoucností. Nelineárnost děje zprostředkovává nemoc hlavního hrdiny, jehož genetická porucha zapříčiní, že dokáže cestovat časem. Román nevyužívá flashbacků; čtenář narativ odehrávající se v minulosti vnímá z pohledu hrdiny, který daný moment právě prožívá a evokuje tak dojem přítomnosti. Kapitoly stojí v románu samostatně, nicméně v mnoha případech v nich vyústění narativu hraje významnou úlohu v následujícím vývoji příběhu a přispívá ke gradaci děje. Toto tvrzení lze doložit na částech narativu, kdy hrdina cestuje mimo přítomnost, kde se pokusí změnit její vyústění. Typickým příkladem je kapitola, ve které si Henry o den později přečte výsledky sportky, aby se vrátil do přítomnosti a vsadil si los, díky kterému si pak s Clare může dovolit koupit dům. V naší práci budeme pracovat s tvrzením, že ač jsou kapitoly achronologicky uspořádány, jejich důsledky přecházejí do následujícího oddílu, graduji narativ a směřují jej k vyústění.

Nelze však zobecnit, že všechny události a akce románu stejnou měrou přispívají k tomuto vyústění. McFarlane takto významné prvky označuje pojmem základní funkce, které charakterizuje jako klíčové jevy a události, které nezbytně musí být přeneseny do jiného média, aby byl význam původního textu zachován. Podle McFarlana je klíčové určit ty

prvky narativu románu, pomocí kterých zůstane narativní kostra příběhu zachována. Tyto prvky se neváží pouze na jeden sémiotický systém, lze je bez obtíží přenášet z jednoho média do druhého, podle McFarlane tudíž podléhají přímému transferu. Roland Barthes, ze kterého McFarlane ve své teorii adaptace vychází, označuje tyto klíčové prvky za narativní dřeň; jejich spojení tvoří základní osu vyprávění. V námi zvoleném románu *Zakletý v čase* nalezneme tyto základní funkce:

1. Seznámení v přítomnosti: Clare potká Henryho v knihovně, ten ale neví, o koho se jedná, protože ji vidí poprvé. Clare mu řekne vše o svém dětství a o tom, jak ji Henryho budoucí jí během let navštěvovalo.
2. Seznámení malé Clare s Henrym z budoucnosti: Henry se přenesl v čase na louku k domu Clare. Seznámí se s ní a začnou se přátelit. Henry se tam pravidelně vrací během toho, co Clare vyrůstá.
3. Svatba: Přelomový okamžik, kdy se z dětí stanou dospělí. Henry se ostříhá a poté zmizí, do přítomnosti se ale dostane Henry z budoucnosti, který se s Clare ožení.
4. Pokusy o dítě: Početí a potraty, Henryho potomci mají stejnou „mizející“ vlastnost jako on, nevydrží v lůně. Po několika neúspěšných pokusech se jim narodí dcera Alba.
5. Ztráta chodidel a smrt Henryho: Následky cestování časem. Henry se ocitne v nepravou chvíli na nepravém místě a po návratu do přítomnosti musí spolu s Clare a Albou řešit následky. Henry nakonec umírá na Silvestra poté, co se přenesl do minulosti na louku k domu Clare, kde si její otec a bratr spletli s lovnou zvěří a zastřelili jej.
6. Budoucnost: Henry z minulosti navštěvuje Clare a Albu. Ani po jeho smrti si neřeknou sbohem.

Základní funkce, které jsme zde v šesti bodech uvedli, spadají pod funkce distribuční a váží se k akcím a událostem, které McFarlane shrnuje pod pojmem „*doing*“. S *doing* je však pevně spjato také „*being*“ neboli indicie, které čtenáři napomáhají k pochopení významů. Being ztvárňují integrační funkce a dle McFarlana do této kategorie řadíme názvy míst či jména a věk postav, ale také atmosféru děje či vnitřní psychologii charakterů. Pouze sloučením a přenesením obou typů funkcí lze nové dílo nazvat adaptací.

Všechny akce a události narativu, které jsme v naší analýze nezačlenili do kategorie základních funkcí, lze na základě McFarlanova členění označit jako katalyzátory. Katalyzátory jsou události s vedlejším významem, které se pevně vážou k základním funkcím a v mnoha případech jsou potřebné ke gradaci narativu. Z množství kapitol vyplývá, že román obsahuje velké množství katalyzátorů. Mnohé z nich se pevně váží k výše vyjmenovaným základním funkcím, které pomáhají utvářet a jejich absence v adaptaci by tak měla za následek deformaci narativní osy, která byla vytvořena v předloze.

V naší práci provedeme analýzu strukturálních vzorů a jejich transferu z literárního média do filmu. Při členění narativu budeme vycházet z původního rozdělení kapitol v románu, které jsou sdruženy ve třech hlavních oddílech. Podle těchto celků můžeme narativ rozdělit následovně:

1. Období od seznámení hrdinů po jejich svatbu (1. – 14. kapitola)
2. Období od svatby po Henryho smrt (15. – 44. kapitola)
3. Období po Henryho smrti (45. – 48. kapitola)

Jak lze vidět, největší prostor román věnuje rodinnému životu hlavních hrdinů, který vyvrcholí Henryho nehodou a následnou smrtí této hlavní postavy. V úvodu kapitoly jsme uvedli, že struktura románu *Zakletý v čase* je achronologická. První část románu se věnuje seznámení čtenáře s hlavními postavami a jejich vlastnostmi. Kapitoly se odehrávají jak v přítomnosti, kdy se hrdinové seznámí a postupně se

poznávají, tak i v minulosti, kam Henry za malou Clare cestuje. Mezi hlavní události tohoto oddílu lze zařadit seznámení hrdinů v přítomnosti, Henryho první cestování časem, seznámení páru v minulosti, ostříhání vlasů hrdiny a svatbu dvojice. Vyjmenované události tvoří osu narativu a vzájemně ze sebe vyplývají. Clare v přítomnosti Henryho uvidí v knihovně a chová se, jakoby ho znala léta, nicméně on netuší, kdo Clare je. Hrdinka si s ním domluví schůzku, během které mu odhalí, že za ní Henryho starší verze pravidelně cestovala do minulosti. Clare s Henrym spolu začnou trávit čas, nicméně hrdinka stále nemá pocit, že potkala tu osobu, která ji v dětství navštěvovala. Tou se Henry stane až ve svatební den, kdy si ostříhá své dlouhé vlasy a Clare si uvědomí, že si bere muže, kterého zná celý život.

První část knihy obsahuje tři základní funkce. Pro korektní adaptování románu film musí zachovat prvních čtrnáct kapitol téměř v nezměněné podobě, aby tak nenarušil narativní osu a zachoval význam původního díla. Zbylé akce označíme za katalyzátory, které jsou však v tomto případě důležité k zachování významů kardinálních funkcí a jejich selekce či jiné části vlastní adaptace musí být zvoleny v takovém měřítku, aby významy základních funkcí zůstaly zachovány.

Druhá, nejrozsáhlejší část knihy (zabírá dvacet devět kapitol), přibližuje manželský život hrdinů. Klíčovým katalyzátorem zde je Clařina touha po dítěti. Její těhotenství a následné potraty jsou vylíčeny v devíti kapitolách. Autorka se zde soustředí na vnitřní psychologii hrdinky. Oproti první části zde lze zaznamenat osobnostní vývoj, kdy Clare již není chápající partnerka, ale začíná myslet na více na sebe a snaží se upřednostňovat své blaho před ostatními. Kromě snahy o dítě tento vývoj autorka podtrhuje Clařinou uměleckou tvorbou, která vyústí až v hrdinčinu vlastní výtvarnou výstavu. Seznámení s doktorem Kendrickem, který se snaží Henryho vyléčit, je dalším významným katalyzátorem této části románu. Kendrick je vedlejší postava, přesto neodmyslitelně zasahuje do jedné ze základních funkcí románu. Podaří se mu přijít na problém s Clařinými těhotenstvími, v důsledku čehož

hrdinka otěhotní znovu s rozdílem, že je již schopna dítě donosit a porodit. Celý oddíl zakončuje smrt hlavního hrdiny. Henry cestuje na louku ke Clare, kde její otec a bratr loví zvěř a omylem ho postřelí. Když se hrdina vrátí zpět ke Clare, umírá jí v náručí. Tuto cestu časem lze označit za další významný katalyzátor, který se přímo pojí se základní funkcí (Henryho smrt). Autorka v románu tento katalyzátor využije hned dvakrát; poprvé již v prvním oddílu (kapitola 5), kde ovšem jeho význam není znatelný. Do souvislostí je uveden až na konci druhého oddílu (kapitola 44), kde přímo předchází výše zmíněné klíčové události.

Závěrečný, nejkratší oddíl románu (tvoří jej pouze pět kapitol), jsme shrnuli do poslední kardinální funkce. Kapitoly se s výjimkou závěrečné (kapitola 48) vyvarují narativu v přítomnosti. Alba, dcera hlavních hrdinů, po otci zdědila schopnost cestovat časem. Kapitoly se soustředí na společná setkání Henryho a Alby mimo přítomnost. Autorka zde však cílí především na motiv čekání. Clare se po ztrátě manžela vzdá svého života, rozhodne se, že bude čekat na to, až se opět setkají. Jak je z našeho rozboru patrné, narativ obsahuje celou řadu katalyzátorů, z nichž mnoho se pevně váže k základním funkcím a utváří je. Katalyzátory spolu se základními funkcemi románu shrneme v komparativním schématu, které k naší práci přikládáme jako přílohu.

Achronologická výstavba narativu jednotlivých kapitol vzbuzuje otázku, jakým způsobem je román jako celek vytvořen. Celistvost a provázanost kapitol knihy je dána motivy. Pod pojem motiv řadíme klíčová témata, se kterými autorka ve svém románu pracuje a pomocí nichž rozvíjí významy základních funkcí i katalyzátorů. Lze shrnout, že hlavními motivy v románu jsou čas, otázka determinismu, smrtelnost, hledání identity a láska. Čas v knize zastupují různé elementy. Autorka pracuje nejen s přítomností, minulostí či budoucností, ale výrazným aspektem je, jak už sám název románu vypovídá, také cestování skrze čas a prostor. Logicky spjata s časem je zároveň otázka determinismu. Pokud má člověk možnost vrátit se do minulosti, má zároveň možnost v ní něco změnit? A pokud ano, ovlivní tyto změny budoucnost? Nebo

existuje jakýsi predepsaný osud, který řídí životy lidí a nakonec se naplní, ať už se Henry pokouší o změnu či nikoliv?

Téma času vyplývá již z nadpisu knihy. Vztah mezi Henrym a Clare dokazuje, že čas je předmětem individuální percepce. Henry je cestovatel časem, skáče z přítomnosti do minulosti i budoucnosti, neví, jak se udržet tady a teď. Clare mezitím žije svůj život zcela chronologicky. Henry příliš nerozlišuje mezi přítomností, minulostí, či budoucností. Všechny časy u něj splývají v jeden, dějí se v jednu chvíli; Clare naopak žije pouze přítomností. Během doby, kdy na Henryho čeká, jí čas plyne pomaleji. Naopak když jsou spolu, přijde jí, že hodiny ubíhají mnohem rychleji. Román však využívá čas více způsoby. Kromě výše zmíněných cest časem a čekání se s motivem setkáme i v dalších rovinách. Na první pohled viditelně se objevuje na začátku každé kapitoly, kdy autorka kromě názvu uvádí datum a věk postav, které se v následující části narativu objeví. Tím čtenáře již před začátkem čtení připraví v primární rovině na to, co bude následovat. Čas fabule, který zahrnuje 517 stran textu,²⁰ zahrnuje období přibližně sedmdesáti tří let, s hrdinkou se setkáváme ve věku od sedmi do osmdesáti let. První oddíl zabírá dobu dvaceti let²¹, od prvního setkání s Clare v minulosti po svatbu hrdinů. Druhá část trvá šestnáct let (od svatby po Henryho smrt ve třiačtyřiceti letech) a posledních pět kapitol paradoxně zabírá téměř čtyřicet let²² a vrcholí posledním shledáním hrdinů.

Motivy determinismu, hledání vlastní identity a lásky autorka čerpá ze současné moderní společnosti. Ta je čím dál tím více podřízená jak sama sobě, tak ideálům, tak společenským konvencím, ne vše však lze pochopit a zvládnout jen podle předem daných pravidel a kvót. Metaforou tvrzení je v románu Henryho nemoc. Ve skutečnosti případ nastat nemůže, nicméně autorka jej udává jako příklad toho, že na

²⁰ Čerpáme z prvního vydání českého překladu *Zakletý v čase*, vyd. 2004.

²¹ Bereme v potaz achronologické členění kapitol, nejmladší je hrdinka ve třetí kapitole (7 let), nejstarší v den svatby v kapitole 14 (přibližně 27 let). Stejným principem se budeme řídit také u následujících oddílů.

²² Mezi kapitoly 47 a 48 autorka vložila skok v čase, příběh se přesunul o sedmatřicet let do budoucnosti, kde osmdesátiletou Clare navštíví mladý Henry z minulosti.

všechno dnešní společnost nedokáže dodat odpověď. I když je *Zakletý v čase* z části také románem o lásce, autorka na téma nepohlíží klasickým romantickým klišé. Pouze tento aspekt zahrnuje do celkového pohledu, kterým nahlíží na realitu lidského žití. Člověk se během svého života snaží dosáhnout úspěchů jak pracovních, tak i osobních, a láska a schopnost udržet si vztah sem patří. *Zakletý v čase* odráží realitu a hlavní aspekty moderního životního stylu.

2. 1. 2. Film

Filmového zpracování románu *Zakletý v čase* se zhostil režisér Robert Schwentke, který do té doby neměl s adaptacemi dřívější zkušenosti.²³ Scénáře se ujal Bruce Joel Rubin a produkční společnost Plan B Entertainment jej celosvětově distribuovala v létě 2009. Ihned po premiéře se na snímek strhla vlna převážně neutrálních až negativních komentářů, recenzí a kritik. Výjimku tvoří články *Going the Distance to Stir the Heart*²⁴ Johna Andersona ve *Washington Post* a *The Time Traveler's Wife: Love, Death and More Love*²⁵ Richarda Corlisse v *Time Magazine*. Ani jeden z těchto autorů nepovažují adaptaci za bezchybné dílo. Jak však Anderson podotýká, „*to, co pomáhá filmu fungovat, je neváhající emocionální odevzdání se ze strany herců a režiséra*“. Na správně zvoleném hereckém obsazení se shodují všichni recenzenti. I v negativně mířených recenzích autoři vyzdvihují výkon Rachel McAdamsové, která ztvárnila roli Henryho osudové ženy Claire. Slovy recenzenta *Chicago Tribune* Michaela Phillipse „*se každá scéna, ve které se objeví, náhle stane lepší, věrohodnější, i navzdory předsudkům*“.

²³ Před filmem *Zakletý v čase* režíroval snímek *Flightplan* (2005) s Jodie Foster v hlavní roli. Po adaptaci *Zakletý v čase* se však adaptací zabýval dále, zadaptoval komiks *Red* (2010) a v současnosti dokončuje adaptaci komiksu *R.I.P.D.*, který by se měl do kin dostat v létě letošního roku.

²⁴ ANDERSON, John. *Going to Distance to Stir the Heart*. *The Washington Post* [online], c2009 [cit. 2013-03-12]. Dostupné z: <http://www.washingtonpost.com/gog/movies/the-time-travelers-wife,1145902.html>.

²⁵ CORLISS, Richard. *The Time Traveler's Wife: Love, Death and More Love*. *TIME* [online], c2009 [cit. 2013-03-12]. Dostupné z: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1916311,00.html>.

*Její práce je emocionálně spontánní a přesto technicky dokonalá.*²⁶ Herci se zhostili svých rolí velmi dobře, problém však podle Joe Neumaiera²⁷ spočívá v tom, že mezi sebou nemají žádnou chemii, nevzniká romantické jiskření: „*Clare je velmi tvrdošijná; Henry nemůže kontrolovat své přesuny, ona je přesto otrávená, když manžel zmešká večeři.*“ Betsy Sharkey v LA Times zachází ještě dále: „*Místo planoucí vášně, emocí a tajících těl zůstává náš krb pokrytý popelem pouze s hrstkou žhavých uhlíků, které jdou stěží spatřit.*“²⁸

Zaměříme-li se na základní funkce, které jsme si vytyčili v předchozí kapitole, tedy události, které se nutně musí transferovat do filmu, aby význam zůstal zachován, můžeme shrnout, že se režisérovi podařilo všechny z nich věrně kompletně převést a tedy neporušit osu narativu. Adaptace se od své předlohy diferencuje rozsahem, kterým se věnuje jednotlivým třem hlavním částem románu, podle kterých jsme narativ rozdělili. Zatímco román se většinou soustředí na prostřední úsek, věnovaný manželskému soužití obou hrdinů (kapitoly 15 – 44), Schewntkeho film zdůrazňuje oddíl první, tedy seznámení hrdinů a vzájemné poznávání se. Film zcela vynechává funkci vypravěče, se kterou předloha z převážné části pracuje. Místo ní se v adaptaci převážně objevuje přímá řeč ve formě dialogů, film také často upouští od tzv. *telling* neboli popisování a přechází k *showing* (ukazování). Práce s kamerou zde má klíčovou úlohu a pomáhá divákovi pochopit psychologické stavy postav.

Omezení filmu z hlediska časového aspektu²⁹ zapříčiňuje, že byl tvůrce nucen sáhnout k úpravám a redukcím jednotlivých scén. Mnoho

²⁶ PHILLIPS, Michael. The Time Traveler's Wife – 2 stars. Chicago Tribune [online], c2009, [cit. 2013-03-12]. Dostupné z: http://featuresblogs.chicagotribune.com/talking_pictures/2009/08/the-time-travelers-wife-2-stars.html.

²⁷ NEUMAIER, Joe. The Time Traveler's Wife: Sorry, not this 'Time', as movie makes viewers want to disappear. NY Daily News [online], c2009 [cit. 2013-03-12]. Dostupné z: <http://www.nydailynews.com/entertainment/movies/time-traveler-wife-time-movie-viewers-disappear-article-1.395461>.

²⁸ SHARKEV, Betsy. The Time Traveler's Wife. L.A. Times [online], c2009, [cit. 2013-03-12]. Dostupné z: <http://articles.latimes.com/2009/aug/14/entertainment/et-time-traveler14>.

²⁹ Film Zakletý v čase trvá 107 minut.

katalyzátorů se ve filmu objevuje jen náznakem či úplně chybí.³⁰ Zjednodušení a selekce scén narativu má za důsledek také absenci některých vedlejších postav z románu a absence psychologické propracovanosti u těch, které se ve snímku objevují. Do této kategorie řadíme především charaktery z dětství Clare a Henryho – zcela schází postavy Henryho chůvy či Clařiny kuchařky a služebné – jelikož právě tyto narativní složky jsou v adaptaci primárně zredukovány.³¹

Ke struktuře filmového narativu se ve své recenzi pozitivně vyjadřuje Michael Phillips z deníku Chicago Tribune: „*Rubin*³² usměřňuje a přepracovává zápletku knihy, vynechává spoustu vedlejších příběhů, aby vznikla klasická transkripce stránky na plátno. Každý řádek dialogu jde ruku v ruce s vysvětlením, ve filmu tedy není místo pro žádné mezery a nesrovnalosti děje“³³ Filmový narativ je strukturován shodně jako chronologie narativu jeho předlohy. Scény jsou po sobě řazeny ve stejném pořadí, v jakém se objevovaly v románu, pomineme-li absenci scén analyzovaných výše. Výjimku tvoří úvodní filmová sekvence. Schwentkeho snímek začíná nehodou, při které zemře Henryho matka a chlapec se poprvé přenesse v čase. Tato scéna je v románu popsána v kapitole 2. Následuje první setkání Clare a Henryho v knihovně, kterým Niffeneggerová začala svou knihu v první kapitole. Kromě tohoto přehozeného pořadí však dále chronologie zůstává věrná předloze.

Jak jsme již zmínili, kardinální funkce film zachovává v úplné a nezměněné podobě. Nicméně lze u snímku nalézt obsahovou diferenci u několika přítomných katalyzátorů. Výrazný příklad nalezneme u scény, kdy se Gomez dozví o Henryho schopnosti. Zatímco v předloze Henry

³⁰ Kompletní komparativní analýzu katalyzátorů a kardinálních funkcí uvádíme v příloze.

³¹ Narativní složka Henryho mládí ve filmu zcela schází. Dětství Clare je omezeno pouze na louku a schůzky s Henrym, veškeré další události jsou opět v maximální míře zredukovány.

³² Scénárista Bruce Joel Rubin.

³³ PHILLIPS, Michael. The Time Traveler's Wife – 2 stars. Chicago Tribune [online], c2009 [cit. 2013-03-12]. Dostupné z: http://featuresblogs.chicagotribune.com/talking_pictures/2009/08/the-time-travelers-wife2-stars.html.

zmizí až později v restauraci, filmový snímek nabídne divákovi pouze první část scény, kdy společně vykradou obchod, ve kterém nechá Henryho zmizet; druhou polovinu scény v restauraci zcela vypouští. Veškeré úpravy a změny katalyzátorů ve filmu jsou dány potřebou redukce jednotlivých scén. Rubin však volí změny tak, aby pozměněné katalyzátory nenarušily významy základních funkcí a divák tak neměl možnost interpretovat si tyto události jiným způsobem, než bylo původně zamýšleno.³⁴

2. 2. Postavy, jejich funkce a motivace

V této kapitole se budeme zabývat funkcí postav, kam řadíme jejich vzájemné vztahy. Tyto vztahy podle McFarlanea ovlivňuje společenská pozice, na které se postavy nacházejí, a také jejich vnitřní charakteristika, vlastnosti, motivace a cíle. Zakletý v čase staví do kontrastu střetnutí dvou sociálních skupin – vyšší střední třídy, které je znázorněno postavou Clare, a nižší třídy, do které patří Henry. Román si však nedává za cíl konfrontovat rozdíly mezi společenskými třídami, ale spíše konstatuje, že existují a ukazuje, že sociální různorodost nemusí být ve vztahu překážkou. Výrazněji se dílo zabývá vnitřní psychologií postav, která se znázorňuje a vyvíjí především prostřednictvím postavy Clare. Hrdinka projde v průběhu osobnostním vývojem, zamilovanost vystřídá touha po dítěti a víra v samu sebe, která se staví do kontrastu s původním názorem být primárně společnicí a která je znázorněna hrdinčinou uměleckou prací. McFarlane ve své studii uvádí, že zmíněné aspekty spolu s informanty týkajícími se postav (jména, věk, zaměstnání a další) nenáleží pouze jednomu sémiotickému systému a lze je tedy bez potíží převádět mezi médii. Vlastní adaptaci pak podléhají kulturní kódy, kterým se budeme věnovat v kapitole Vypovídání a vlastní adaptace.

Schwentkeho film zachovává základní charakteristiky postav předvedených v románu. U všech přítomných postav režisér přistupuje

³⁴ Srov. viz Příloha č. 1 – Komparace katalyzátorů a kardinálních funkcí

jen k mírným změnám, nebo jejich vlastnosti a motivace nechává zcela shodné s knižní předlohou. Jména postav jsou bez výjimky zachována, stejně jako jejich sociální postavení. I motivace postav zůstávají shodné. Henry je charakterizován jako rodinný typ, který chce své milované zabezpečit. Postavu Clare a její osobnostní vývoj, který jsme si rozebrali výše, se ve filmovém snímku objevuje beze změny. Ani u vedlejších postav nedochází k žádným diferencím oproti knižní předloze. Gomez se snaží Clare chránit. Henryho otec je alkoholik, který se ani po letech nepřenesl přes ztrátu své ženy. Schwentkeho film však znázorňuje pocity a motivy charakterů s odlišnou intenzitou, než která vyplývá z románu. Rozdíl je patrný převážně u vedlejších postav. Ty ve filmu dostávají minimum prostoru, a pokud se objeví, jsou spíše posluchači, než hlavními jednateli v dané scéně. Divák jejich vlastnosti složitě hledá. Režisér volil neutrální způsob, jakým tyto postavy zobrazuje. Zatímco Henryho otec je v knize těžký alkoholik a neustále se se svým synem hádá, film ho ukazuje jako muže, který se synovi vydá na svatbu, a i když divák z vyprávění slyšel, že má problémy s pitím, na pohled to patrné není.

U postavy Gomeze se režisér rozchází se spisovatelkou v intenzitě na citové úrovni. Divák neznalý předlohy z filmu nepozná, že je Gomez do Clare zamilovaný. Kniha jej staví do pozice Henryho soka,³⁵ tuto vlastnost však postava ve filmu z části ukáže pouze jednou.³⁶ Schwentke tuto postavu charakterizuje jako přítele páru a v průběhu filmu tato úloha není ani jednou zpochybněna či přenesena na romantickou úroveň.

2. 3. Informanty

McFarlane pojmem informanty rozumí data s přesně stanoveným významem, která ve většině případů lze převádět z jednoho média do

³⁵ Clare o Gomeze nikdy neprojevila zájem, toto označení není tudíž zcela korektní. Z obecného hlediska takto postavu označíme, jelikož až do konce knihy se Gomez nepřestal snažit Clare získat.

³⁶ Gomez varuje Clare před Henrym. Říká jí, aby si ho nebrala za manžela.

druhého. Do této kategorie lze zařadit jména a věk postav, jejich vnější charakteristiku (vzhled) a také lokace, do kterých je narativ soustředěn. Jak však teoretik uvádí, ne vždy tyto prvky znamenají bezproblémový převod mezi sémiotickými systémy. Jejich transfer může často vyžadovat autorův subjektivní pohled a tedy vlastní adaptaci. McFarlane proto řadí informanty do oblasti tzv. šedé zóny, jejíž prvky lze řadit podle situace buď k transferu, nebo k vlastní adaptaci.

Schwentke volí způsob přenesení informantů střídavě podle situace. O tom, kde se příběh soustředí (Chicago), se dozvídáme z úvodního dialogu hlavních hrdinů. Konkrétní lokace pak film předkládá převážně formou showing, tedy pomocí kamery, která zabere charakteristický předmět pro dané místo (fotografie hrdinky v jejím bytě, regály naplněné knihami v knihovně, výlohu, za kterou jsou vystaveny televize v obchodě). Velkou část lokací, které jsou spojeny se zredukovanými katalyzátory, zmiňují postavy pouze prostřednictvím dialogů. Co se týče původních jmen a názvů měst a institucí, film všechny názvy zachovává a transferuje je věrně v plném rozsahu tak, jak jsou představeny v předloze. Z hlediska fyziologie a vnější charakteristiky postav tíhne filmový snímek spíše k vlastní adaptaci. Režisér se rozchází s předlohou volbou hereckého obsazení, které se svým vzezřením odlišuje od informantů, které předkládá román. Film se upíná k realistickému ztvárnění charakterů, jejich vzhled odpovídá moderní době. Jednatřicetiletá Rachel McAdamsová, která ztvárňuje postavu Clare mezi jejím osmnáctým a třiačtyřicátým rokem, v kontrastu k filmu svou vizáž v průběhu mění.

V Románu je Clare přímo popsána prostřednictvím vypravěčského monologu Henryho:

„Měla na sobě sametové šaty barvy vína a perlové šperky. Vypadala jako reprodukce Johna Grahama Botticelliho Venuše: velké šedé oči, protáhlý nos, drobná, půvabná ústa jako gejša. Ramena jí

zakrýval vodopád rusých vlasů, které jí splývaly téměř až do pasu. Clare byla tak bledá, že ve světle svíček připomínala voskovou pannu.“³⁷

McAdamsová ve filmu působí oproti předloze svěže, má kratší sestřih a zdravou barvu kůže a celkovým vyzřením lépe zapadá do obrazu současné moderní společnosti.³⁸ Ač adaptace vznikla pouhých šest let po publikaci románu, vývoj společenských norem a konvencí je zde patrný. Schwentke upřednostnil odraz doby před věrností vůči předloze a u postav využil prvky interpretace, tzv. vlastní adaptace.

V kontrastu s vnější charakteristikou postav film volí způsob věrného transferu zobrazovaných míst. Externí scény filmu jsou natočeny na reálných lokacích v Chicagu, režisér se pevně držel v knize charakterizovaných míst a jejich zobrazení věrně převedl na filmové plátno. Interiéry bytů či později domu hrdinů již využívají kulisy, režisér však čerpá z předlohy a místní informanty transferuje s věrností vůči románu. Reálnost míst ještě umocňuje doprovodné svícení záběrů, které vytváří přirozený a expresivně nezabarvený zdroj evokující realitu všedního dne.³⁹

Analýza dokládá, že v závislosti na situaci režisér volí u informantů vlastní interpretaci, která se projevuje především u fyziologického ztvárnění hlavních postav, stejně jako prvky přímého transferu, pomocí kterých na plátno přenáší elementy související s přítomnými lokacemi.

2. 4. Dialogy

Schwentkeho film přebírá ze své předlohy nejen významy funkcí, ale v mnoha případech se přímo drží dialogů narativu, které, ač se zredukovanou délkou, přesně transferuje do zvukové roviny. Kromě

³⁷ NIFFENEGGER, Audrey. Žena cestovatele časem. Praha: Baronet a. s., 2004, s. 25.

³⁸ Srov. viz Obr. č. 1

³⁹ Svícení náleží k audiovizuálním kódům mizanscény, kterým se budeme dále věnovat v kapitole Vypovídání a vlastní adaptace.

přímého transferu dialogů film vytváří nově rozhovory, do kterých jsou vkládány informace o zredukovaných katalyzátorech, tedy těch částech narativu, které nebyly do narativní struktury adaptace zařazeny. Snímek tímto způsobem přibližuje momenty hrdinčina dospívání či Henryho některé cesty časem, během kterých nezavítal k malé Clare.⁴⁰

Z hlediska převahy verbálního či vizuálního znakového systému lze shrnout, že obě složky jsou v adaptaci zastoupeny přibližně ve stejné míře. Část knižních dialogů je pak ve výsledném filmu nahrazena záběry kamery, které divákovi sdělí informace s absencí verbální složky. Drtivou většinu zmíněných scén však přesto zvuková stopa doplňuje formou podkresové hudby. I přes věrnost předlohovému textu však výsledný dojem z knihy a filmu nemůže být shodný.⁴¹ Diváka v kině ovlivňují kódy, které jsou nedílnou součástí audiovizuálního díla. Čtenář má určitou, zcela individuální představu o tom, jak se v dané scéně postavy chovají, jak mluví a jak vypadají. Do filmu tyto názory a představy zahrne režisér na základě vlastní percepce daného díla a využije k tomu právě kódy. Shodný text diferencuje u filmu tón hercova hlasu, způsob, jakým mluví, jeho nářečí či pauzy v řeči. Diváka však postavy ovlivňují kromě vokální složky také vizuálními prvky. Postavení hercova těla, výraz obličeje a mimika, to vše dělá z výsledné adaptace nové originální dílo. Složka transferu je tak během dialogů přehlušena elementy vlastní adaptace, kterou si analyzujeme v následující kapitole.

⁴⁰ Návštěvy dospívající hrdinky režisér považuje za klíčové a s nutnými redukcemi jich do filmu většinu transferuje.

⁴¹ Podle různých sociologů a mediálních teoretiků není možné u dvou jedinců docílit bezpodmínečně stejného pocitu při vnímání okolí. Tento názor se dá aplikovat na četbu knihy, stejně jako na následně zhlédnutý film.

3. Vypovídání a vlastní adaptace

3. 1. Režim narace

3. 1. 1. Román

3. 1. 1. 1. Vypravěč a úhel pohledu

Kniha se vyznačuje kromě užití dialogů také přítomností role vypravěčů, kteří posouvají děj kupředu. Do této role jsou dosazeny dvě hlavní postavy, Henry a Clare, kteří jednotlivé události komentují ze svého úhlu pohledu. Román jejich naraci využívá nejen střídavě, kapitoly jsou často rozděleny a každá část je vyprávěna z pozice jiného narátora. U režimu vyprávění převažuje ich forma, tedy vyprávění v první osobě jednotného čísla. Postavy v rolích vypravěčů na předložený jev či událost reagují z hlediska vlastního úhlu pohledu (point of view) s cílem vyjádřit svůj názor či postoj k danému tématu. Když pomíneme prolog v úvodu knihy, způsob, jakým román bude vyprávěn, je čtenáři patrný již od počátku první kapitoly. Samotnému textu předchází dvojtečka se jménem postavy, která následující úsek narativu bude sdělovat:

Clare: V knihovně je chladno a páchne to tu po čistícím prostředku na koberce, i když kolem sebe vidím jen samý mramor. Zapsala jsem se do návštěvní knihy: Clare Abshirová, 11.+5 hod., 26. 10. 91', odd. vzácných tisků. (...)⁴²

V důsledku faktu, že se rolí vypravěčů ujímají hlavní postavy, je čtenář omezen pouze na jejich znalosti daných událostí. S absencí vševědoucího vypravěče čtenáři chybí širší spektrum informací, které by mu utřídily významy a lépe tak napomohly k pochopení vyprávěného

⁴² NIFFENEGGER, Audrey. Žena cestovatele časem. Praha: Baronet a. s., 2004, s. 21.

příběhu; je omezen pouze na subjektivní vypovídání postavy právě zastupující úlohu vypravěče. Příkladem je kapitola, kdy malá Clare v noci vyjde před dům a uvidí na louce Henryho. Tento katalyzátor je zdánlivě bezvýznamný, jelikož čtenář ví tolik, co v danou chvíli ví Clare. V závěrečné části románu událost líčí Henry a teprve tehdy se čtenář dozví, že jde o jednu z kardinálních funkcí, klíčovou událost, kdy má Henry nehodu, na jejíž následky poté umírá. Jak však k tématu v recenzi pro deník USA Today uvádí kritička Kathy Balogová, „kontextuální detaily jsou zde vylíčeny s citem historika“.⁴³ I když se vypravěči soustředí na vlastní pocity, dokáží je zakomponovat do ryze popisných pasáží, které se objevují z důvodu snahy o nastínění širšího kontextu.

Roli vypravěče v románu *Zakletý v čase* lze shrnout tvrzením, že v textu výrazně nepřevažuje dominantní úhel pohledu. Naraci ze strany vypravěčů střídají přímé dialogy postav, které mají za cíl čtenáře vtáhnout do děje a pomoci mu porozumět významům, které vypravěčský komentář předkládá. Vyprávění je subjektivně zabarveno a má za cíl představit divákovi názory a pocity, kterými postavy disponují.

3. 1. 2. Film

3. 1. 2. 1. Absence vypravěče a zredukování úhlů pohledu

Schwentkeho film na první pohled jasně upřednostňuje systém "*showing*" (ukázat). Skrze film se často objevují velké celky a celky, kterými divákovi ukáže velký prostor mizanscény.⁴⁴ Pokud se před kamerou nachází dvě a více postav, jsou zabírány z pohledu třetí osoby (diváka). Úhel pohledu je zde zredukován na minimum, režisér pracuje s kamerou tak, aby bylo jasné, že se divák na scénu nedívá ničima očima. Při dialozích kamera zabírá postavy z nepřímého úhlu, v důsledku

⁴³ BALOG, Kathy. Love bridges travels in time. USA Today [online], c2003, [cit. 2013-03-12]. Dostupné z:

http://www.usatoday.com/life/books/reviews/2003-09-24-time-traveler_x.htm

⁴⁴ Srov. viz Obr. č. 2

čehož se postavy dívají „mimo rám“. Film ve velké míře využívá technické možnosti nadhledů či podhledů, prostřednictvím kterých pracuje s různými intenzitami dramatickosti a pomocí jichž zdůrazňuje emocionální stavy zabíraných postav.⁴⁵

Převažující „neutrální“ pohled na události z pozice třetí osoby adaptace prokládá kontrastními záběry, které naopak subjektivní úhel pohledu podporují. Příkladem je častý výskyt záběrů „přes rameno“, prostřednictvím kterých divák vnímá přítomnost obou subjektů, přičemž se zasazuje do role postavy, za kterou je kamera umístěna. Druhý způsob, kterým snímek pomocí polohy kamery zvýrazňuje subjektivní úhel pohledu, jsou záběry, které suplují úlohu očí jedince; divák tedy sleduje přesně to, co v danou chvíli vidí i postava.⁴⁶ Ve filmu najdeme celkem pět takovýchto záběrů:

- a) Henry jde ke Clare do pokoje a prohlíží si její deník; kamera deník zabírá z nadhledu z pozice Henryho očí, vidíme ruku, která otáčí listy zápisníku.
- b) Začátek scény, kdy Gomez vidí Henryho, jak se pere na ulici. Scéna začíná v momentě, kdy se před kamerou objeví pěst, která udeří muže dívajícího se přímo do kamery. V dalším záběru vidíme Henryho v růžovém dámském tričku, jak se s tímto mužem pere.
- c) Henry žádá Clare o ruku. Kamera v detailu z náhledu zabere Clařinu ruku během toho, když jí Henry navléká prsten.
- d) Hledání nového domu. Divák se ztotožní s Henryho pohledem ve chvílích, kdy muž kouká přes okno na zahrady u jejich potenciálních nových domovů.
- e) Chvíli před smrtí se Henry přenesse do pár minut vzdálené budoucnosti, kde venku za oknem sleduje, jak uvnitř sám umírá.

Plynutí narativu filmu a vysvětlování významů je ve snímku dosaženo pouze výše zmíněnými dialogy a prostřednictvím vizuální

⁴⁵ Srov. viz Obr. č. 3

⁴⁶ Srov. viz Obr. č. 4

složky díla. V kontrastu s předlohou filmová verze zcela postrádá úlohu vypravěče, tedy jednu ze základních funkcí vybraného literárního díla. Filmové médium ve velké míře využívá dlouhých záběrů s absencí verbální složky, kterou do jisté míry nahrazuje zdůrazněná podkresová hudba. Tvrzení lze částečně vyvrátit pouze v závěrečné scéně filmu, ve které dialog postav částečně plní funkci voice-overu. Záběr na Henryho a Albu vedoucí dialog stříhem přejde na běžící Clare, nicméně promluva hrdiny se přesouvá do následujícího záběru a vzniká tak voice-over, který metaforicky doplňuje vizuální obraz.⁴⁷

3. 2. Charaktery postav

McFarlane uvádí, že postavy a jejich vnitřní i vnější charakteristika náleží do oblasti tzv. šedé zóny. Patří mezi ty prvky, které nelze zcela jistě zařadit do transferu, bez problémů se dají z jednoho média do druhého přenést pouze určité části této kategorie. Již v předchozí části naší práce, ve které jsme se věnovali vyprávění a transferu, jsme došli k závěru, že režisér volil vlastní interpretaci a adaptaci prvků charakteristiky postav, náležejících do oblasti tzv. šedé zóny, tedy podle situace zařaditelných jak pod transfer, tak pod vlastní adaptaci.

V knižní předloze se vyskytuje celkem třináct významných postav. V první části knihy, která nám ukazuje mládí a dospívání Claire, jsou klíčové osoby náležející k její rodině. Matka, otec a bratr, kterým slouží kuchařka a hospodyně. Henry si užívá svých mladých let s přítelkyní Ingrid, která se přátelí s Cecilíí. V druhé části románu, kdy se Claire schází s Henrym v přítomnosti, vystupují pouze dvě další postavy, jejich společní přátelé Gomez a Clarice. V závěrečném dílu se pak vyskytuje Alba, dcera hlavních hrdinů, a doktor Kendrick, který se snaží najít lék na Henryho genetickou poruchu. Filmový snímek přejímá vedlejší postavy pouze v omezené míře a většinu jejich vlastností redukuje na

⁴⁷ Henry povídá dceři příběh, jak malá holčička potkala cestovatele časem a vždy k němu spěchala na louku. Tento příběh je vyprávěn během záběru, kdy dospělá Clar běží, aby se s manželem setkala, než opět zmizí.

minimum, jež je nutné ke korektní interpretaci významů ze strany diváka.

Pro obě analyzovaná díla jsou klíčové hlavní postavy, Clare a Henry. V analýze charakterů postav budeme pracovat se zmíněnou dvojicí. Na základě částečné redukce motivů a vlastností či úplné absence vedlejších postav ve filmové adaptaci nepovažujeme rozbor těchto charakterů za významný. Obecně shrnout vlastnosti postav je velmi náročný proces, během kterého zákonitě dochází ke střetům subjektivního výkladu recipienta se záměrem autora předkládaného mediálního obsahu, tedy jak literárního textu, tak i filmového snímku. V následujících podkapitolách proto upustíme od charakteristiky vlastností hlavních hrdinů a spíše budeme cílit na subjektivní interpretaci filmového tvůrce a následné vlastní adaptace prvků vnitřní charakteristiky literárních postav.

3. 2. 1. Clare

Postava Clare prochází v průběhu románu osobnostním vývojem, opozitně vůči Henrymu, jehož názory a postoje zůstávají nezměněny. V hrdince se částečně odráží osobnost autorky, náznak autobiografičnosti je patrný především z hrdinčina uměleckého povolání, sama Niffeneggerová je úspěšnou malířkou a autorkou komiksových příběhů.

„Nejúžasnější na umělecké práci, vlastně na vytváření čehokoliv, je alespoň podle mě okamžik, kdy se prchává, nehmotná a nepolapitelná myšlenka stane hmatatelným cosí, věcí, materií v materiálním světě.“⁴⁸

Clarina umělecká tvorba výrazně dokládá hrdinčin vývoj, kdy počáteční malířská tvorba se zaměřením na ptáky symbolizuje hrdinčinu nespoutanost a svobodu, postupně však u Clare začíná převažovat tvorba abstraktních plastik. Ty značí hrdinčinu rozpolcenost

⁴⁸ NIFFENEGGER, Audrey. Žena cestovatele časem. Praha: Baronet a. s., 2004, s. 280.

a samotu, skrze ně vyjadřuje své niterní pocity nespokojenosti, které zapříčiňuje stále častější absence jejího manžela. Robert Schwentke hrdinčinu profesi odsouvá do pozadí. Režisér využívá vizuální kódy a práci se záběrem kamery, prostřednictvím kterých zdůrazňuje osobnostní vývoj. V kontrastu s předlohou režisér pracuje s vizuální stylizací hrdinky, která se obměňuje v souvislosti s měnícím se životním postojem, který román symbolizuje uměleckou tvorbou zmíněné postavy. Schwentke ve svém snímku volí v souvislosti s vyzněním Clare subjektivní interpretaci. Do role režisér obsadil v době natáčení jedenatřicetiletou kanadskou herečku Rachel McAdamsovou, která ztvárnila hrdinku mezi jejím osmnáctým a přibližně třiačtyřicátým rokem života. Herečka ve snímku v kontrastu s předlohou mění svůj vizuální styl, který je v souladu s životními etapami hrdinky. Symboličnost vizuálních kódů je patrná především užitím dvou barev a střihů hrdinčiných vlasů. Dlouhé kudrnaté zrzavé vlasy, které hrdinka má v období seznámení postav, dokládají její emancipaci a bezstarostnost, která je umocněna verbálními kódy, konkrétně užitím klidného a jemného tónu hereččina hlasu. Druhý oddíl narativu,⁴⁹ vyznačující se snahou hrdinky o početí a mnohonásobné potraty, je herečka stylizována krátkými černými vlasy, symbolizujícími niterní pocity bolesti a smutku, kterými postava prochází.⁵⁰ Režisér vizuální kódy a změny hereččiny vizáže využil k nastínění interních pocitů hrdinky, nicméně s nimi pracoval také v souvislosti s achronologií narativní struktury děje. Podle hrdinčina vzhledu recipient vnímá časovou diferenci předkládaných scén.

Osobnostní vývoj hrdinky vynikne v otázce determinismu. Clare zde vytváří paradox. Hrdinka od dětství věří, že budoucnost je předem daná a osud tak nelze změnit: „*Nikdy jsem si Henryho nevybrala a on si*

⁴⁹ Vycházíme ze tříčlenného dělení narativní struktury, které jsme nastínili v kapitole Strukturální vzory.

⁵⁰ Srov. viz příloha Obr. č. 5

*nikdy nevybral mne. Jak by to mohlo být jinak?*⁵¹ Tento postoj však odmítá v období, kdy prochází svými potraty a staví se do opozice proti Henryho přesvědčení, že jim není dáno mít dítě. Režisér ve filmovém zpracování využil vlastní interpretaci, kdy hrdinka v kontrastu k literárnímu textu odmítá strávit život čekáním. V důsledku toho Schwentke zvolil pro svůj snímek odlišný závěr, během kterého se hrdinka opozitně k předloze smíří se svou ztrátou a zbylými vzpomínkami; tento fakt recipientovi dokládá závěrečný dialog s dcerou Albou:

Alba: Někdy si myslím, že sedí v lese a přemýšlí, kdy se má ukázat, aby mě překvapil.

Clare: Taky jsem tak uvažovala, když jsem byla malá holčička. Že vždycky je tady, i když ho nevidím. Myslím, že to tak skutečně je.

3. 2. 2. Henry

Do role Henryho obsadil Robert Schwentke australského herce Erica Banu. Režisér však zůstává věrný předloze a neužívá hercův přízvuk jako jeden z kulturních kódů. Děj je zasazen do Chicaga a recipient v důsledku užití bezpřízvukové mluvy nemůže postavy místně lokalizovat. Ačkoliv název díla, *Zakletý v čase*, značí, že postava Henryho bude v příběhu dominovat, Audrey Niffeneggerová s postavou pracuje pouze v elementární, povrchové rovině a nevěnuje hrdinovi takový prostor k vnitřnímu vývoji osobnosti, jaký je patrný u ženské hrdinky. U postavy Henryho nalézáme pouze jednu výraznou osobnostní změnu, která se váže ke třetí kardinální funkci narativu.⁵² Vývoj hrdiny symbolizuje ostříhání jeho dlouhých vlasů,⁵³ v důsledku čehož se

⁵¹ Oficiální český překlad. V originále autorka píše “So how could it be a mistake?”, což bychom mohli doslova přeložit jako “Jak by to tedy mohla být chyba?” NIFFENEGGER, Audrey. *Žena cestovatele časem*. Praha: Baronet a. s., 2004, s. 158.

⁵² Vycházíme z kapitoly *Strukturální vzory*, kde jsme určili šest kardinálních funkcí, vyskytujících se v analyzovaném románu.

⁵³ Srov. viz příloha Obr. č. 6

postava odpoutá od svého starého života a pro Clare se tak stane mužem, kterého znala od dětství.

Obě hlavní postavy v románu disponují vlastním způsobem, pomocí kterého se odtrhnou od reality a problémů, kterým jsou nuceni čelit. Zatímco Clare se zaměřuje na svou uměleckou profesi, pro Henryho únik od reality představuje běhání:

„Běh je pro mě důležitý z mnoha důvodů. Potřebuju ho nejen, abych přežil, ale nacházím v něm i klid, vzrušení a samotu. Představuje nepopiratelný důkaz mé fyzické existence, schopnosti pohybovat se prostorem, pokud ne časem, schopnost, alespoň dočasnou, ovládat tělo vůlí.“⁵⁴

V kontrastu s předlohou režisér adaptace nepřikládá Henryho koníčku žádnou symboličnost. Film obsahuje pouze jeden záběr na běžícího hrdinu, který navíc neuvádí v souvislosti s významově-obsahovým rámcem narativu, v důsledku čehož si recipient bez znalosti předlohového textu tuto vlastnost nedokáže zařadit a z výsledné recepce dané postavy informaci vytěsňuje.

Filmová adaptace značně redukuje informace týkající se hrdinovy minulosti. Režisér téma částečně zmiňuje prostřednictvím verbálního znakového systému (dialogy), nicméně se omezuje pouze na základní informace nutné k adaptování významových struktur narativního rámce. V kontrastu s předlohou Schwentke pracuje s odlišnou intenzitou hrdinových emocí či vlastností, které jsou ve snímku opět zredukovány na minimum. Příklad nalezneme ve vizuálním pojetí tématu Henryho alkoholismu, které bylo v románu vygradováno téměř k smrti hrdiny. Režisér k tématu přistupuje spíše symbolicky. Kamera v detailu zabere láhev s alkoholem, který si hrdina nalije do kávy,⁵⁵ čímž celá scéna končí. Stejně jako u výše analyzované činnosti běhání zde

⁵⁴ NIFFENEGGER, Audrey. *Žena cestovatele časem*. 1. vyd. Praha: Baronet a. s., 2004, s. 161

⁵⁵ Srov. viz Obr. 7

téma postrádá významovou složku, která by jej ukotvila k obsahovému rámci předkládaného narativu.

3. 3. Syntéza žánrů

Adaptace literárního žánru do filmové podoby je pro filmové tvůrce stejně významným počinem, jako transfer základních funkcí a katalyzátorů a přenesení narativních významů z předlohového textu. Urgence tohoto procesu je pak ještě hlouběji umocněna v případech, kdy se v původním díle vyskytuje syntéza dvou či více žánrů. Právě žánrovou kombinací se román *Zakletý v čase* vyznačuje. Kniha se vyznačuje výraznou romantickou složkou, primární aspekt cestování hlavního hrdiny skrze čas však dokládá, že rozvíjí také žánr science fiction. Z obecného hlediska lze považovat romantický žánr za snáze adaptovatelný a využívající režisérovu interpretaci, a to především z důvodu častých abstraktních popisů knižních pasáží. U sci-fi žánru je spisovatel nucen pro správnou percepci ze strany čtenáře přednést specifický a detailní popis nadpřirozených prvků, které tak dávají následně režisérovi snímku pevný a transferu schopný základ, na kterém svůj snímek může stavět. U adaptace žánru je využití filmových kódů klíčovým faktorem k naplnění významů předkládaných prvků literárního díla. V porovnání stojí zmíněné žánry v kontrastu. Sci-fi je charakteristické výraznou vizualizací a těží především z technických možností filmového média, které oproti literárnímu textu disponuje škálou vizuálních a doprovodně také verbálních prostředků. Romantický žánr oproti tomu více než na vizualizaci cílí na abstraktnost vyjádření, kterou žánru u filmu dodávají nonverbální zvukové a jazykové kódy.

Filmová adaptace naplno využívá potenciál, který předloha z hlediska obou žánrů představuje. Schwentke u snímku zvýrazňuje nadpřirozenou složku, kterou umocňuje užitím moderních počítačových technologií. Henryho mizení během cest časem je v románu popsáno jako záležitost desetiny sekundy, filmař však tento proces protahuje,

postavu zabírá statickou kamerou a divák tak má možnost sledovat postupný aspekt hrdinova mizení, které však tíhne spíše k mechanickému procesu.⁵⁶ Betsy Sharkey z periodika L.A. Times ve své recenzi vyzdvihuje kontrast režisérovy interpretace s popisem v románu: „*V knize je tento klíčový motiv popsán jako křehké, lehounké třepotání, při kterém se tělo ztrácí a opět zjevuje. A nikdy nejsou hladká přistání. (...) Ve filmu to vypadá, jako by někdo využil Photoshop a Henryho vymazal. Výsledek tak vypadá mechanicky, ač by měl působit emocionálně.*“⁵⁷

Romantičnost příběhu dokládá již analýza strukturálních vzorů románu v kapitole Vyprávění a transfer, kde jsme motiv lásky označili za jeden ze čtyř ústředních tematických vzorců. Filmová verze Zakletého v čase žánr v plné míře přejímá, přičemž režisér využívá k jeho adaptaci výrazné abstraktní prvky, které na základě McFarlanova členění řadíme pod kódy mizanscény a filmové zvukové stopy. Režisér pracuje s kombinací hereckých gest a výrazů, kulturacích kódů, tedy odrazů společenských konvencí a pravidel doby, do které je děj zasazen. Výrazným způsobem je žánr podtržen užitím podkresové hudby Mychaela Danny; kolísavá intenzita instrumentálních tónů a gradace smyčcových nástrojů doplňuje narativní složku a v kombinaci s dialogy a hereckými výstupy navozuje u recipienta atmosféru daného žánru.

3. 4. Vypovídání, vlastní adaptace a kódy

McFarlane v souvislosti se subjektivní interpretací předlohového díla a následnou vlastní adaptací uvádí kódy filmového média jako základní prostředek k naplnění obsahově-významového rámce, který výrazně přispívá k výsledné percepci nového díla jeho recipienty. Teoretik rozděluje kódy do tří tematických skupin.⁵⁸ Každá z těchto

⁵⁶ Srov. viz Obr. č. 8

⁵⁷ SHARKEY, Betsy. The Time Traveler's Wife. In L.A. Times [online], c2009 [cit. 2013-03-12]. Dostupné z: <http://articles.latimes.com/2009/aug/14/entertainment/et-time-traveler14>.

⁵⁸ Rozdělení kódů jsme již nastínili v metodologickém úvodu naší práce.

skupin obsahuje nedílné složky audiovizuálního díla, které pomáhají naplnit tvůrčí ideu autora filmové adaptace. Pomocí těchto kódů lze výrazně pozměnit význam toho, co je divákovi předkládáno.

Schwentkeho *Zakletý v čase* využívá během procesu vlastní adaptace k dosažení výsledného efektu kinematografické kódy vztahující se k vlastnostem záběrů, výrazné je však užití především kódů mizanscény a filmové zvukové stopy, které jsme již z části analyzovali v kapitole věnující se vnitřní charakteristice postav. Pro komplexní analýzu vybraných děl považujeme za nutné podrobit výše zmíněné filmové kódy důkladnějšímu rozboru, v jehož důsledku nastíníme interpretační rámce, kterých režisér Schwentke využil k adaptaci integračních funkcí vybraného románu.

Kódy filmové interpunkce, kam řadíme uvozování a ukončování scén a přechody mezi jednotlivými střihy, staví režisér vybraného snímku na sekundární úroveň. Využívá pouze jejich základní funkci členění předkládaného narativu, s gradací děje a významovými souvislostmi je však spojovat nelze. Významovou složku více podporují samotné záběry, které režisér využívá ke zvýraznění specifičnosti předkládaných žánrů. Výrazným přiblížením kamery do polodetailů až detailů film podtrhává emoce postav a výrazně tak přispívá ke korektnímu pochopení předkládaných významů ze strany recipienta snímku. Příklad tvrzení můžeme nalézt v závěrečné třetině filmu, kdy postřelený hrdina umírá v rukou Clare. Divák nemá možnost zhlédnout Henryho ránu ani reakci lidí v místnosti. Kamera střídavě zabírá detail obličeje Clare a Henryho,⁵⁹ prostřednictvím čehož je tak divák opticky vtažen do děje a má pocit, že je přímým svědkem na plátně se odehrávající události.

3. 4. 1. Kódy mizanscény a filmové zvukové stopy

Již v úvodu kapitoly jsme uvedli, že kódy mizanscény a zvukové stopy jsou pro snímek *Zakletý v čase* klíčové z hlediska významově-

⁵⁹ Srov. viz Obr. č. 9

obsahového rámce daného díla. Režisér primárně cílí na aspekty audiovizuálního média spadající do zmíněné kategorie, prostřednictvím kterých přenáší do výsledné filmové podoby svou interpretaci prvků integračních funkcí, jenž se podle McFarlane váží pouze k jednomu určitému sémiotickému systému a při jejich převodu je nutné využít tvůrčího adaptačního procesu. Primárně do této kategorie spadají jazykové a nejazykové (zvukové)⁶⁰ kódy a kódy kulturní, nedílnou složkou jsou však také kódy místních lokací a práce se světelnými prostředky.

Ve filmu je práce se světlem využita k podtržení atmosféry předkládaného děje. V první polovině snímku režisér upřednostňuje přirozené denní světlo, které podkresluje pozitivismus, jež z narativu vyplývá.⁶¹ Přirozené nasvícení a neexpresivní stíny použité v první části filmu kontrastují se střídavě osvětlenými scénami druhé poloviny. Zde nalézáme stíny v obličejích postav⁶², scény se více odehrávají večer nebo za nepříznivého počasí, čímž režisér umocňuje dojem rostoucí osamělosti hrdinů a postupné roztržitosti jejich vztahu. Zmíněné prvky zcela spadají pod subjektivní interpretaci Roberta Schwentkeho; předloha zůstává zaměřena na charakterů a narativní linku, autorka podrobněji nerozebírá exteriérové prvky.

Jazykovými kódy ve vybraném díle rozumíme verbální projevy herců a jejich práci s hlasem. McFarlane do kategorie řadí rychlost mluvy, tón a barva hlasu či hercův akcent. Snímek zůstává věrný literárnímu textu a nepracuje s místními akcenty. Děj se soustředí do Chicaga a ač režisér do snímku obsadil do rolí obou hrdinů zahraniční herce,⁶³ z verbálního projevu jejich původ určit nelze. Po obsahové stránce lze shrnout, že verbální promluvy postav korespondují s jejich

⁶⁰ Kategorii jsme již analyzovali v kapitole Syntéza žánrů, u které podkresová hudba utváří významový rámec adaptovaného romantického žánru.

⁶¹ Podle našeho strukturálního členění v kapitole Vyprávění a transfer je zmíněná práce se světlem doložitelná v první části snímku, která ukazuje seznámení hrdinů a jejich vzájemné poznávání v přítomnosti i minulosti.

⁶² Srov. viz Obr. č. 10

⁶³ Rachel McAdamsová je původem z Kanady, Eric Bana se narodil v Austrálii.

sociálními rolemi a životním stylem. Tvrzení je patrné především u komparace stylu promluvy malé a dospělé Clare. Zatímco v holčičce se odráží sociální výchova vyšší vrstvy a dívka v důsledku mluví zcela korektně spisovně, až strojeně, dospělá hrdinka promítá odklon od bývalého životního stylu, který je v narativu doložen osamostatněním se a přestěhováním do vlastního bytu.

Pojmem kulturní kódy McFarlane označuje ty prvky, které ve zkoumaném díle znázorňují společenské konvence a ústřední témata doby, ve které se příběh odehrává. Obě zpracování Zakletého v čase recipientovi předkládají odraz moderní společnosti, s tématem však pracují jen okrajově, odkazují na něj spíše nepřímou, prostřednictvím náznaků. V námi vybraných dílech kulturní kódy úzce souvisí s názorovým a behaviorálním spektrem přítomných postav. Čas fabule filmového snímku lze zaokrouhlit na čtyřicet let, film však netíhne k diferenciaci časových období. V kontrastu s předlohou, kde u každé kapitoly čtenář v důsledku úvodní sekvence⁶⁴ přesně ví, v jakém období se následující část narativu odehrává, filmová adaptace tyto rozdíly stírá. Schwentke nepředkládá přesnou časovou kategorizaci, divák dobu odhaduje pouze na základě vnější stylizace hrdinů.

Mezi kulturní kódy řadíme v souvislosti s vybranými tituly také přístup k problematice víry a náboženství, pojící se k tématu determinismu.⁶⁵ Postoj hlavního hrdiny představuje v díle paradox; Henry totiž nevěří v Boha, kvůli genetické poruše vnímá svět kolem sebe nahodile a bez vyššího pořádku. V kontrastu s tím je však hrdina neustále konfrontován s absencí svobodné volby a neschopností osud ovlivnit. Sama postava si rozpolcenost uvědomuje:

„Člověk se musí chovat tak, jako kdyby svobodu volby měl, jako kdyby byl zodpovědný za to, co dělá. Jinak je to zlé. Skličující.“⁶⁶

⁶⁴ Všechny kapitoly v románu Zakletý v čase začínají přesným datem a věkem v kapitole se vyskytujícími postavami.

⁶⁵ Determinismus jsme v první části práce analyzovali jako jeden ze čtyř tematických motivů, které vybraná díla předkládají.

⁶⁶ NIFFENEGGER, Audrey. *Žena cestovatele časem*. 1. vyd. Praha: Baronet a. s., 2004, s. 71

Kombinaci kulturních a jazykových kódů lze doložit na tématu sociální nerovnosti, na které *Zakletý* v čase okrajově poukazuje v souvislosti s motivem lásky.⁶⁷ Ač téma neřadíme mezi hlavní motivy zvolených děl, recipientovi je téma předkládáno prostřednictvím střetu dvou sociálních vrstev, kdy Clare pochází z bohaté rodiny, Henry pak stojí v kontrastu a ztvárňuje nižší sociální třídu. Jak předloha, tak filmová adaptace nerovnost stírají a staví obě postavy rovnocenně, diferencují se pouze využitím jazykových kódů.

Prostřednictvím kulturních kódů režisér realizuje svou interpretaci dobového odrazu společnosti, který recipient vnímá jako navozenou atmosféru snímku. Jejich využití v kombinaci s adaptací vnitřních charakteristik postav přispívá k žánrovému začlenění a korektnímu pochopení významů ze strany recipienta vybraného díla.

⁶⁷ Téma jsme v první části práce začlenili mezi čtyři základní strukturální motivy vybraných děl.

4. Závěr

Pro téma naší bakalářské práce jsme si vybrali analýzu románu *Zakletý v čase* autorky Audrey Niffeneggerové a jeho filmové adaptace v režii Roberta Schwentkeho, pro kterou byla zmíněná kniha zdrojovým textem. Román byl publikován v roce 2004, filmová adaptace byla distribuována o pět let později. Tato bakalářská práce je prvním uceleným rozbořem vybraných děl, kterého jsme docílili nastíněním skupiny prvků literárního zdroje a analýzou přenosu těchto dat z literárního média do audiovizuální podoby.

Metodologicky jsme se drželi dvoučlenného adaptačního modelu Briana McFarlana, který teoretik poprvé představil v knize *Novel to Film*. Vycházeli jsme tak z dvoučlenného vzorce, který u adaptace rozlišuje prvky transferu a vlastní adaptace podle jejich vázanosti k samostatným sémiotickým systémům. McFarlanovu metodologii jsme přiblížili v úvodu práce a na jejím základě jsme vytyčili prvky transferu, které lze bez větších obtíží převést z literárního textu do filmové podoby, a prvky ostatní, které se váží na jeden znakový systém a jejich převedení tak vyžaduje subjektivní interpretaci.

Strukturu práce jsme zvolili na základě McFarlanovy teorie a příkladových studií, které v publikaci nastiňuje. První část práce jsme věnovali analýze prvků, podléhajících přímému transferu. Při analýze strukturálních vzorů jsme z literárního textu provedli výtah šesti kardinálních funkcí, jejichž obsahový rámec musí být nutně převeden do výsledného díla k zachování významové složky adaptované předlohy. Na základě analýzy transferu kardinálních funkcí jsme došli k závěru, že režisér Robert Schwentke do filmového díla přenesl všechny funkce v plném významovém rozsahu a ve stejné chronologii, ve které byly události předkládány v knize. Dále jsme si přiblížili narativní katalyzátory, u kterých jsme došli k závěru, že je režisér využívá ve značně zredukované míře, která vyplývá z časového omezení audiovizuálního díla. Vytyčili jsme si základní motivy předkládaného narativu a podrobně rozebrali míru a způsob jejich přenesení do filmové

adaptace. V závěru kapitoly jsme analyzovali ty prvky informantů a dialogů, které lze metodologicky zařadit do transferu-schopné oblasti. Dospěli jsme k rozkolu, kdy režisér část informantů zachoval věrně vůči předloze, především vnější fyziologii postav však subjektivně interpretoval a využil tak prvků vlastní adaptace.

Ve druhé části bakalářské práce jsme provedli analýzu prvků adaptačního procesu, které jsou závislé pouze na jednom znakovém systému a k jejich přenesení do jiného média je nutná filmařova subjektivní interpretace, na základě které tyto prvky převádí do filmového média prostřednictvím vlastní adaptace. V úvodu jsme rozebrali úlohu románového vypravěče a představený úhel pohledu, ze kterého je na narativ nahlíženo. V komparaci s filmovým zpracováním jsme došli k závěru, že režisér snímku záměrně roli vypravěče vynechává a jeho úlohu nahrazuje pomocí filmových kódů vztahujících se k vlastnostem záběrů, prostřednictvím kterých se střídají neutrální záběry se záběry subjektivně zabarvenými, které suplují úhel pohledu konkrétní postavy. Analýzou charakterových vzorců postav jsme došli k závěru, že filmové zpracování *Zakletého* v čase pracuje s osobnostním vývojem hlavních postav a intenzitou jejich citové stránky ve značně zredukované formě. Schwentkeho film se soustředí na tematické motivy, které vztahuje do popředí, vnitřní charakteristika postav je zde zmíněna pouze náznakem a s absencí významově-obsahového rámce, v důsledku čehož recipient neznalý předlohového textu není schopen tyto vlastnosti korektně zařadit. Závěr kapitoly jsme v naší práci věnovali analýze využitých filmových kódů a vlastní adaptaci žánrové kombinace předlohového literárního textu. Filmové zpracování *Zakletého* v čase pracuje v rozsáhlé míře s kódy audiovizuálních médií, kterými prostřednictvím vlastní adaptace režisér nahrazuje zredukované složky literární předlohy. Kódy jsou užity také při adaptaci žánrů, kdy jsou s využitím kódů mizanscény a zvukové stopy do filmu přeneseny žánrové romantické prvky, zatímco nadpřirozené aspekty narativu jsou recipientovi předkládány především prostřednictvím vizuální znakové

složky, ve které tvůrce výrazným způsobem využívá moderní počítačové technologie.

Analýzou filmové adaptace literárního díla *Zakletý v čase* jsme vyvodili závěr, že Robert Schwentke při adaptaci zdrojového textu využíval předlohu v restriktivní míře, ze které přejal především základní narativní osu příběhu a primární charakteristiky postav. Stěžejní však pro něj byla vlastní interpretace předlohového textu, která ve snímku převážila a v důsledku toho vzniklo nové autorské dílo, které především kvůli občasné nespojitosti z hlediska významově-obsahového rámce recipient vnímá jako samostatně stojící jednotku, spíše než věrnou adaptaci literárního díla.

5. Resumé

Pro naši bakalářskou práci jsme zvolili téma *Zakletý v čase: Od knihy k filmu – analýza filmové adaptace literárního díla*. Analýzu předlohového textu a filmového zpracování jsme provedli na základě metodologického postupu, který v knize *Novel to Film* vytyčil australský filmový teoretik Brian McFarlane.

V úvodu jsme nastínili cíle práce a představili McFarlanův dvoučlenný adaptační model. Na základě teoretikova členění jsme práci rozdělili do dvou hlavních částí. V první z nich jsme analyzovali prvky transferu, tedy ty části zdrojového textu, které se neváží pouze na jeden znakový systém a lze je tedy snadno převést do filmové podoby. Konkrétně jsme určili kardinální funkce tvořící narativní osu, které je nutno plně adaptovat pro zachování významově-obsahového rámce. V kapitole jsme dále rozebrali katalyzátory, hlavní motivy, funkce postav, informanty a dialogy a jejich přenesení do filmového média. Ve druhé části jsme pracovali s prvky závislými na konkrétním sémiotickém systému, v důsledku čehož vyžadují subjektivní interpretaci ze strany autora adaptace. V kapitolách jsme se soustředili na filmové kódy a jejich užití k vlastní adaptaci předlohového textu. Nastínili jsme problematiku vypravěče, žánrového začlenění vybraných děl a adaptace psychologických modelů. V závěru jsme zrekapitulovali klíčové body analýzy a shrnuli, jakým způsobem režisér adaptoval do filmové podoby obsahově-významové prvky literárního textu.

6. Summary

For our bachelor thesis we chose a topic of *The Time Traveler's Wife: From Novel to Film - The Analysis of Film Adaptation of the Literature Text*. We concluded the analysis of the literature draft and a film version by using a method by Australian film theorist Brian McFarlane, who introduced it in the book *Novel to Film*.

In introduction we named the goals of our thesis and we introduced McFarlane's two-parted adaptation pattern. We took in consideration his division, which we borrowed in our thesis. We divided our text in two main parts. In the first one we analyzed parts of transfer, which can be moved from one sign system to another. We named cardinal functions, which have to be kept for not breaking narrative structure of the story. Next we analyzed catalysts, main motives, character functions, informants and dialogs and their transfer to the film medium. In the second part of our thesis we introduced parts of the text, which need filmmaker's own interpretation. In the chapters we focused on film codes and their use in adaptation proper. We highlighted the topic of narrator, genre integration and adaptation of the psychological patterns.

In the final part of our thesis we recapped the key points of our analysis and summarized how the director adapted parts of the text with content and semantic meaning.

7. Bibliografie

7. 1. Prameny

ZAKLETÝ V ČASE (THE TIME TRAVELER'S WIFE, USA, 2009)

Režie: Robert Schwentke

Scénář: Bruce Joel Rubin

Produkce: Nick Wechsler, Dede Gardner, Brad Pitt, Richard Brener, Michele Weiss, Justis Greene

Kamera: Florian Ballhaus

Hudba: Mychael Danna

Distibuce: Plan B / Nick Wechsler Production

Obsazení: Rachel McAdams, Eric Bana, Arliss Howard, Ron Livingston, Stephen Tobolowsky, Michelle Nolden, Jane McLean

Premiéra: 14. srpna 2009 (US)

NIFFENEGGER, Audrey. *Žena cestovatele časem*. 1. vyd. Praha: Baronet a. s., 2004, 517 s.

7. 2. Literatura

BARTHES, Roland. *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*, In: Znak, struktura, vyprávění, Host, Brno, 2002, s. 9-43. ISSN 80-7294-016-3.

BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K.. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

BUBENÍČEK, Petr: *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. In *Iluminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2010, 1, 22. s. 11. ISSN 0862-397X.

JANKULÍKOVÁ, Veronika. *Josef Škvorecký a film: magisterská diplomová práce*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 16.

KLEIN, Michael, Parker, Gillian. *The English Novel and the Movies*. New York: Frederick Invar Publishing, 1981, s. 8 – 13. ISBN 08-044-6358-1.

McFARLANE, Brian. *Novel to Film : an Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. 279 s. ISBN 0198711506.

WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1975, s. 219 – 231. ISBN 0838616186.

7. 3. Elektronické zdroje

ANDERSON, John. Going to Distance to Stir the Heart. The Washington Post [online], c2009 [cit. 2013-03-12]. Dostupné z:
<http://www.washingtonpost.com/gog/movies/the-time-travelers-wife,1145902.html>

BALOG, Kathy. Love bridges travels in time. USA Today [online], c2003 [cit. 2013-03-12]. Dostupné z:
http://www.usatoday.com/life/books/reviews/2003-09-24-time-traveler_x.htm

CORLISS, Richard. The Time Traveler's Wife: Love, Death and More Love. TIME [online], c2009 [cit. 2013-03-12]. Dostupné z:
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1916311,00.html>

HRDINA, Jan. Adaptace románů Grahama Greena. 25fps [online], c2008 [cit. 2013-03-12]. Dostupné z:
<http://25fps.cz/2008/adaptace-romanu-grahama-greena/>

NEUMAIER, Joe. The Time Traveler's Wife: Sorry, not this 'Time', as movie makes viewers want to disappear. NY Daily News [online], c2009

[cit. 2013-03-12]. Dostupné z:

<http://www.nydailynews.com/entertainment/movies/time-traveler-wife-time-movie-viewers-disappear-article-1.395461>

PHILLIPS, Michael. The Time Traveler's Wife – 2 stars. Chicago Tribune [online], c2009 [cit. 2013-03-12]. Dostupné z:

http://featuresblogs.chicagotribune.com/talking_pictures/2009/08/the-time-travelers-wife2-stars.html

SHARKEV, Betsy. The Time Traveler's Wife. L.A. Times [online], c2009 [cit. 2013-03-12]. Dostupné z:

<http://articles.latimes.com/2009/aug/14/entertainment/et-time-traveler14>.

8. Přílohy

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

	ROMÁN	FILM
		1. část
I.	Setkání v knihovně	Stejně jako v předloze
II.	První cestování časem	Úvodní scéna. Zde Henry vysvětlí svému malému já, že právě cestoval časem
III.	První setkání s malou Clare	Stejně jako v předloze
IV.	Henry sám sebe učí krást	Zde neukázáno
V.	Dospívání Clare	Zde neukázáno
VI.	Vánoce v přítomnosti s Clare	Zde neukázáno
VII.	Vánoce v minulosti	Zde neukázáno
VIII.	Setkání s Gomezem	První část shodná, zde ale Henry nejde s Gomezem do restaurace, ale Gomez ho vidí zmizet už v obchodě s oblečením
IX.	Clare vezme Henryho představit rodině	Zde neukázáno
X.	Henry jde k otci pro zásnubní prsten	Stejně jako v předloze s výjimkou absence paní Kimové
XI.	Zásnuby, Clare se seznámí s otcem Henryho	Zde neukázáno
XII.	Henry zkouší drogy, aby nemizel	Zde neukázáno
XIII.	Henry se nechá ostříhat	Stejně jako v předloze
XIV.	Svatba	Stejně jako v předloze
		2. část
I.	Stěhování	Stejně jako v předloze,

		zrychleno
II.	Seznámení s Kendrickem	Shoda v Kendrickově reakci, ve filmu mu ale Henry dokáže své tvrzení zmizením, v knize mu podá informace o budoucím synovi
III.	Clare touží po dítěti	Zde neukázáno
IV.	První potrat	Stejně jako v předloze
V.	Druhý potrat	Stejně jako v předloze
VI.	Smrt Clařiny matky	Zde neukázáno
VII.	Silvestr s přáteli	Zde neukázáno
VIII.	Třetí potrat, Gomez má už tři děti	Stejně jako v předloze
IX.	Čtvrtý potrat, úspěch léčby u myši	Zde neukázáno
X.	Pátý potrat, Clare se dozví, že v budoucnosti má dítě	Zde neukázáno
XI.	Šesté těhotenství, Henry jde na vasektomii	Vasektomie se ve filmu odehrává, ale Clare prochází méně potraty než v knize, potraty jsou ukázány spěšně a souhrnně
XII.	Šestý potrat	Zde neukázáno
XIII.	Sedmé těhotenství, vybírání jména	Stejně jako v předloze
XIV.	Henryho první setkání s Albou	Henry se s Albou setká, ale ve v budoucnosti filmu Alba nedá vědět Clare, ta nepřijede a neuvidí Henryho. Alba odchází s učitelkou
XV.	Porod	Henry během porodu Alby necestuje časem, celou dobu stojí vedle Clare
XVI.	Tajemství – Clare je ráda bez Henryho	Zde neukázáno
XVII.	Vernisáž Clařiných plastik	Zde neukázáno

XVIII.	Clare narazí ve městě na Kendricka	Zde neukázáno
XIX.	První milování Henryho a Clare	Zde neukázáno
XX.	Alba z budoucnosti navštíví malou Albu	První část scény stejná jako v předloze. Větší Alba zmizí hned v domě, v románu jdou všichni ještě společně na zmrzlinu.
XXI.	Henry volá svému já z garáží	Scéna ve filmu následuje po bodu XII. Henry volá Clare, která přijede sama bez Henryh z přítomnosti. S cestujícím Henrym v autě otěhotní.
XXII.	Henry slaví narozeniny	Zde neukázáno
XXIII.	Henry chce získat Albinu krev pro výzkum	Zde neukázáno
XXIV.	Garáže 2 – z pohledu cestujícího Henryho	Zde neukázáno
XXV.	Amputace nohou	Ve filmu Henry přijde pouze o jedno chodidlo, v románu ztratí obě. Není ukázáno, kde zmrzl, film neukazuje scény s garážemi.
XXVI.	Henry připravuje Clare na život bez něj	Stejně jako v předloze
XXVII.	Sebevražda Ingrid	Zde neukázáno
XXVIII.	Rodinná snídaně pro Albu	Zde neukázáno
XIX.	Poslední Silvestr a smrt Henryho	Stejně jako v předloze

3. část

- I. Mark postřelí Henryho na louce
- II. Clare čte Henryho dopis

- | | | |
|------|--|--|
| III. | Alba i Henry cestují časem a potkávají se na různých místech v různých dobách, Clare ho ale nikdy nevidí | Ve filmu ukázáno v jedné scéně. Na rozdíl od románu Alba při cestování nevidí mladého Henryho s Ingrid, ale s Clare |
| IV. | Clare kreslí samu sebe | Zde neukázáno |
| V. | Osmdesátiletá Clare se znovu setká s Henrym, poprvé od jeho smrti | Zde neukázáno. Film končí vymyšlenou scénou, kde se stále mladá Clare a desetiletá Alba vidí s Henrym na rodinné louce |



Obr. č. 1 *Zakletý v čase* (2009) – Clare jako obraz moderní ženy



Obr. č. 2 *Zakletý v čase* (2009) – Náhled na mizanscénu prostřednictvím velkého celku



Obr. č. 3 *Zakletý v čase* (2009) – Užítí pohledu ke gradaci dramaticčnosti



Obr. č. 4 *Zakletý v čase* (2009) Příklad kamery suplující pohled postavy



Obr. č. 5 *Zakletý v čase* (2009) – Vzhled hrdinky (vizuální kód) koresponduje s obsahovou složkou narativu



Obr. č. 6 *Zakletý v čase* (2009) – Ostrihání vlasů - symbolika hrdinova osobnostního vývoje



Obr. č. 7 *Zakletý v čase* (2009) – Redukce hrdinova problému s alkoholem



Obr. č. 8 *Zakletý v čase* (2009) – Technické provedení hrdinova mizení



Obr. č. 9 *Zakletý v čase* (2009) – Užití detailů ke gradaci citové složky



Obr. č. 10 *Zakletý v čase* (2009) – Práce se světlem a stíny