

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Komparativní analýza filmu *Motýlek*
(1973, 2017)**

Dominika Buršíková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia – Televizní a rozhlasová
studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Komparativní analýza filmu Motýlek (1973, 2017)* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

Obsah

ÚVOD	5
1. VYHODNOCENÍ LITERATURY	7
1.1. PŘEDMĚTNÁ LITERATURA	7
1.2. METODOLOGICKÁ LITERATURA	7
2. METODOLOGIE	11
2.1. TEORIE ADAPTACE	11
2.2. TEORIE REMAKU	16
3. SOCIÁLNĚ-HISTORICKÝ KONTEXT	18
3.1. HENRI CHARRIÉRE	18
3.2. FRANKLIN J. SCHAFFNER	19
3.3. MICHAEL NOER	19
4. NARATIV	21
4.1. NARATIVNÍ STRUKTURA KNIHY	21
4.2. NARATIVNÍ STRUKTURA FILMU <i>MOTÝLEK</i> (1973)	25
4.3. NARATIVNÍ STRUKTURA FILMU <i>MOTÝLEK</i> (2017)	27
5. TRANSFER	30
5.1. HLAVNÍ KARDINÁLNÍ FUNKCE	30
5.1.1. <i>Hlavní kardinální funkce knihy</i>	30
5.1.2. <i>Hlavní kardinální funkce filmu</i>	30
5.1.3. <i>Srovnání kardinálních funkcí</i>	32
5.2. MODIFIKACE BĚHEM TRANSFERU	34
5.3. POSTAVY	34
6. VLASTNÍ ADAPTACE A REMAKE	40
6.1. VYPRAVĚČ	40
6.2. KINEMATOGRAFICKÉ KÓDY	43
SHRNUTÍ A ZÁVĚR	52
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	55
PRAMENY	55
LITERATURA	55
SEZNAM OBRÁZKŮ	57

Úvod

Tato bakalářská práce se bude zabývat komparací knihy *Motýlek*, která byla napsána roku 1969, s jejími stejnojmennými adaptacemi z roku 1973 a 2017. Kniha je autobiografický román odehrávající se ve Francii během let 1931 až 1945, jeho autorem je slavný francouzský vězeň a spisovatel Henri Charrière. Film z roku 1973 režíroval Franklin J. Schaffner, který ve svém aktivním období od 60. do 80. let natočil filmy, jako jsou *Válečník* (1965) nebo slavné dobrodružné sci-fi *Planeta opic* (1968). Režie snímku z roku 2017 se ujal Michael Noer. Tento dánský režisér natočil divácky úspěšné filmy, jako jsou *Severozápad* (2013) nebo *Před mrazem* (2018).

Blíže se bude bakalářská práce zaměřovat na adaptační proces literární předlohy do filmu, při jehož studiu bude vycházet z textu teoretika Briana McFarlane *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*.¹ Studie se zabývá problematikou filmových adaptací, jejich komplexní analýzou a porovnáním s knihou. Cílem práce nebude vyhodnocování kladů a záporů u všech zkoumaných děl. Práce bude porovnávat texty jako samostatná díla se stejným narativním základem a pokusí se zachytit posun a vývoj výchozí látky v adaptaci z roku 1973 a remaku z roku 2017, na který bude nahlíženo pomocí studie Constantina Verevise a Kathleen Looock *Film remakes, adaptations and fan production: remake/remodel*.² Bakalářská práce bude na základě teoretické části v jedné z kapitol zohledňovat i sociálně-historický kontext, který byl pro všechna zkoumaná díla výrazně odlišný. Komparace poté umožní zdokumentovat rozdílné autorské pohledy hollywoodského a dánského tvůrce na příběh z francouzského prostředí. Práce se bude taktéž soustředit na způsob transformace literárních prvků do audiovizuální formy.

McFarlane ve své studii uvádí, že adaptace známých románů bývají velmi často svými diváky kritizovány pro nepřesnost. I přes stížnosti publika, že došlo k porušení originálu, ale chtějí diváci nadále vidět vizuální obraz knihy. Lidé si převážně vytvářejí při četbě knih své vlastní vizuální obrazy a chtějí je porovnávat

¹ McFARLANE, Brian. *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Claredon Press, 1996. ISBN 0-19-871150-6.

² LOOCK, Kathleen a Constantine VEREVIS. *Film remakes, adaptations and fan production: remake/remodel*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2012. ISBN 9781137263346.

s obrazy vytvořenými filmovými tvůrci.³ Bakalářská práce bude proto v tomto ohledu za pomoci zmíněné studie na díla nahlížet a zmíní i některé ohlasy, které díla vzbudily. Na to reaguje filmový kritik Christian Metz, který tvrdí, že divák nemůže být nikdy úplně spokojený, neboť sleduje fantazii někoho jiného.⁴

V teoretické části se bude bakalářská práce věnovat zejména teorii adaptace a remaku. Mimo to také nastíní obraz historického dění v jednotlivých obdobích, ať už se jedná o dobu, ve které se odehrává příběh, nebo o dobu a kontext, ve kterém tvořili jednotliví tvůrci. Děj knihy je totiž založený, i přes určité spekulace zaměřující se na autenticitu románu, na skutečném životním příběhu autora během 30. a 40. let dvacátého století.

Analytická část se bude věnovat z hlediska metodologie, které se věnují v kapitole níže, problematice adaptace knihy do filmového díla. Zároveň bude práce analyticky vyhodnocovat, jak remake z roku 2017 pracuje se svou filmovou předlohou a současně i s originální literární předlohou. Zkoumán bude i samotný proces adaptace, především prvky, které režisér do své filmové adaptace převedl, a jak je dle vlastního uvážení transformoval pro potřeby audiovizuálního média. V rámci remaku bude práce zkoumat, jak snímek z roku 2017 přejímá narativní strukturu, jak s ní obecně pracuje a jaké filmové kódy při transferu využívá. Mimo to budou v rámci komparace do analytické části zařazeny i postavy a jejich transfer do jednotlivých děl. Bakalářská práce se bude dále zaměřovat na filmové kódy adaptující literární text a na převedení dějové struktury.

Výsledkem bakalářské práce bude komplexní komparativní studie držící se zejména textů Constantina Verevise *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions*⁵ a Briana McFarlana *Novel to Film*, které se zabývají filmovými adaptacemi literárních děl či remaky filmových děl. Výsledná práce tedy popíše, jak filmové médium pracuje s funkcemi a prvky, které jsou spojeny primárně s literaturou. Díky tomu, že se komparaci obou filmů nikdo doposud nevěnoval, může být tato odborná práce přínosná v oboru filmových studií, především při zkoumání adaptačních procesů a zpracování remaků.

³ McFARLANE, *Novel to Film*, s. 7.

⁴ METZ, Christian. *The Imaginary Signifier*. Indiana University Press: Bloomington, 1977, s. 12.

⁵ LOOCK, Kathleen a Constantine VEREVIS. *Film remakes, adaptations and fan production: remake/remodel*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2012. ISBN 9781137263346.

1. Vyhodnocení literatury

Základním textem, který bude sloužit jako pramen (stejně jako oba filmy) pro tuto bakalářskou práci, je literární předloha filmu, tedy autobiografický román od spisovatele Henriho Charriéra *Motýlek*.⁶ Konkrétně se jedná o překlad knihy od Sergeje Machonina z roku 1971. Kniha byla vydána Československým spisovatelem v Praze roku 1991. Co se týká filmu z roku 1973, konkrétně jsem měla k dispozici DVD vydání z roku 2016 a v případě snímku z roku 2017 to poté bylo DVD vydané roku 2019.

1.1. Předmětná literatura

Jako předmětnou literaturu lze v tomto případě zmínit pouze texty, které se tématu této bakalářské práce věnují jen okrajově. Je to proto, že pro analýzu problematiky filmové adaptace literárních děl nebyla kniha ani filmy *Motýlek* využity. Jediné texty, které se snímku věnují pouze sekundárně, jsou bakalářské práce, které jsou však svými tématy zaměřené na jinou problematiku. Jedná se na příklad o práce *A Transfer of English Movie Titles into Czech*,⁷ nebo *Strategie překladu názvů francouzských literárních děl do češtiny*.⁸ Další texty, které se věnují adaptaci nebo remaku knihy, jsou spíše internetové články, které nejsou pro tuto bakalářskou práci zcela relevantní, neboť primárně neřeší zkoumanou problematiku.

1.2. Metodologická literatura

Analytická část bude navázána na odbornou literaturu, jako je již zmiňovaný text Constantina Verevise *Film Remakes, Adaptations and Fan Production* a na metodologii Briana McFarlana *Novel to Film*, kromě těchto již dříve zmiňovaných

⁶ CHARRIÉRE, Henri. *Motýlek*. 6. vyd. v českém jazyce. Přeložil Sergej MACHONIN. Praha: BB/art, 2010. ISBN 978-80-7381-721-3.

⁷ ŠEBESTA, Martin. *A Transaltion of English Movie Titles into Czech* [online]. Zlín, 2017 [cit. 13.5.2020]. bakalářská práce (Bc.). Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta humanitních studií. Dostupné z:

https://theses.cz/id/jqwuey/Bachelor_thesis_sebesta.pdf?info=1;isshlret=Papillon%3B;zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3Dpapillon%26start%3D3#panel_latex.

⁸ ŠIMKOVÁ, Martina. *Strategie překladu názvů francouzských literárních děl do češtiny* [online]. Č. Bud., 2007. [cit. 15.5.2020] diplomová práce (Mgr.). JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH. Pedagogická fakulta. Dostupné z:

https://theses.cz/id/nib1xu/downloadPraceContent_adipldno_4178?info=1;isshlret=Papillon%3B;zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3Dpapillon%26start%3D22.

textů, bude vycházet bakalářská práce také z dalších děl, která pomohou analyzovat filmový obraz, filmové kódy a primárně transfer narativních funkcí z literatury do filmového média.

Jeden z hlavních textů využívaných pro tuto práci *Film Remakes, Adaptations and Fan Production*,⁹ jehož editory jsou Constantin Verevis a Kathleen Loock, poskytuje komplexní a systematický popis nejen filmového remaku jako jevu. Kniha vychází z teorií žánrů a intertextuality, díky nimž popisuje remake jako elastický koncept i složitou situaci, která je vzájemně omezena propojenými rolemi mezi průmyslem, názorem kritiků a publika. Tento přístup k adaptacím kniha rozděluje do tří částí. Každá část má čtyři samostatné kapitoly, na každé kapitole se podílel jiný filmový teoretik. První část se zabývá adaptacemi a na příkladech jako je například *Sherlock Holmes* Guye Ritchieho, demonstruje Frank Kelleter adaptaci jako průmyslovou kategorii a zabývá se otázkami produkce, včetně obchodu a autorů. Druhá část se zabývá filmovými remaky, kde svou podkapitolou přispívá i sám Verevis s Kathleen Loock. Druhá část, zabývající se právě remaky, bude stěžejní pro tuto bakalářskou práci, která si dává za úkol analyzovat remake filmu *Motýlek* z roku 2017. Třetí část knihy se pak věnuje remodelu. Studie bude v bakalářské práci přínosná především pro část zabývající se snímkem z roku 2017, který je remakem filmu z roku 1973. Kniha bude přínosná především při analýze remaku, neboť obsahuje několik případových studií, které rozebírají, jak se jednotliví tvůrci k remaku původního díla postavili a jak s ním nadále pracovali v rámci vlastního tvůrčího stylu. Na základě tohoto přístupu se pokusí analyzovat remake z roku 2017 i tato bakalářská práce.

Druhým velmi důležitým textem je studie Briana McFarlane *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*,¹⁰ ve které se autor zabývá komparací v rámci adaptace literárního textu a filmového snímku. Pro tyto komparace využívá především dvou termínů, kterými jsou již zmiňovaná *adaptace* a *transfer*. Další dva důležité termíny, se kterými proces adaptace úzce souvisí, jsou *distribuční* a *integrální* funkce. Respektive tyto dva termíny ustanovil literární kritik Roland

⁹ LOOCK, Kathleen a Constantine VEREVIS. *Film remakes, adaptations and fan production: remake/remodel*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2012. ISBN 9781137263346.

¹⁰ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. ISBN 0-19-871150-6.

Barthes ve své studii *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*,¹¹ která se blíže zabývá rozborem narativu literárního textu. Text zohledňuje v rámci adaptačního procesu také termín modifikace transferu, kterým se bude práce také zabývat. McFarlanova studie bude přínosná především u části bakalářské práce, jež se zabývá adaptací knihy a adaptačním procesem.

*Text a komunikace*¹² je studie od autorky Aleny Macurové a autora Petra Mareše. Studie bude v bakalářské práci zakomponovaná díky svému kritickému vyhodnocení pozice filmových kódů a rozboru sémiotické heterogenosti filmu. Text poskytne bakalářské práci oporu při zkoumání sekundárních prvků komparativní analýzy. Sekundárními prvky jsou myšleny především filmové kódy, za pomoci kterých je v jednotlivých snímcích pracováno se stylovými prostředky. Konkrétně je zde myšleno například užití mizanscény, hudby, která má dokreslovat atmosféru jednotlivých snímků, ale také například herectví, střihová skladba a zvuk. Všechny tyto stylové prostředky jsou klíčové při analýze adaptací jednotlivých děl.

Dalším výchozím textem pro tuto bakalářskou práci bude studie od Benjamina S. Chatmana *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*,¹³ která bude přínosná při zkoumání narativních funkcí jak v literární předloze, tak i ve zkoumaných filmových adaptacích. Cílem studie je předložit teorii fikčního narativu platnou napříč médii. Určující pro Chatmanovo uvažování je vztah základních složek narativu, těmi jsou příběh a diskurs. Mimo to se text od Seymoura Chatmana věnuje i distribučním funkcím filmu, o kterých píše McFarlane. Chatman má však pro tyto funkce jiné označení – *jádra a satelity*. Vysvětlení pojmů, které Chatman používá, bude popsáno níže v kapitole zabývající se metodologií.

Sekundárním, ale přínosným textem bude pro bakalářskou práci i kniha *Umění filmu*¹⁴ od autorů Bordwella a Thompsonové, která zajistí oporu při analýze narativní struktury všech zkoumaných pramenů a zároveň také poskytne odborné termíny v rámci neoformalistické analýzy, která bude využita pro zkoumání kinematografických kódů obou snímků.

¹¹ BARTHES, Roland. *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*. In: Image-Music-Text, trans. Stephen Heath (Fontana/collins: Glasgow, 1977).

¹² MACUROVÁ Alena a Petr MAREŠ. *Text a komunikace: jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Univerzita Karlova, 1993. Acta Universitatis Carolinae, 117 (1991).

¹³ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*: Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

¹⁴ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

Texty Briana McFarlana a Constantina Verevise budou tedy přínosné při analyzování problematiky adaptace a remaku. Obě knihy se věnují tématům adaptace a kniha Constantina Verevise navíc zohledňuje problematiku remaků, proto je přínosná i pro tuto bakalářskou práci, která se v analytické části soustředí na remake (2017) adaptovaného díla z roku 1973. Knihy *Text a komunikace* a *Příběh a diskurz* budou přínosně především v analýze narativní struktury všech zkoumaných děl a v analýze filmových kódů, za pomoci kterých jsou obě filmová díla dotvářena. Text Seymoura Chatmana se navíc věnuje i terminologii, která bude přínosná při analýze kardinálních funkcí.

2. Metodologie

2.1. Teorie adaptace

Problematika teorie filmové adaptace byla dlouho opomíjeným tématem pro filmové teoretiky. Filmové adaptace byly totiž nějaký čas považovány za pouhé kopie mnohem důležitějších a hodnotnějších literárních děl.¹⁵ Navíc, jak popisuje ve své studii McFarlane, filmové adaptace byly dlouho považovány za intelektuálně nižší a méně náročnější médium pro diváka oproti uznávané literatuře, která vyžaduje po svých čtenářích určité množství imaginace.¹⁶ Petr Bubeníček ve svém článku do časopisu *Illuminace* – „Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu“ popisuje, že teorie filmové adaptace a celkový teoretický koncept se mohl začít více a podrobněji rozvíjet až po příchodu filmové vědy na americkou a britskou akademickou půdu na přelomu 60. a 70. let.¹⁷

Jakmile se kino začalo považovat za narativní zábavu, vznikla myšlenka adaptace románu.¹⁸ Filmové adaptace byly ale zpočátku kritiky znehodnocovány na základě podobnosti s literární předlohou, navíc se podle nich tvůrci během adaptačního procesu pohybují mezi komercialismem a úctě k literárním dílům. Velkým lákadlem pro tvůrce je také skutečnost, že úspěch díla v jednom médiu by mohl znamenat i úspěch díla v médiu jiném. Představa potencionálně lukrativního odvětví tak byla jedním z hlavních důvodů pro tvorbu adaptací. Scénárista Peter Ustinov prohlásil, že: „*Přizpůsobení literárních děl filmu je bezpochyby tvůrčí závazek, ale vyžaduje také určitý druh selektivní interpretace.*“¹⁹ McFarlane, z jehož textu vychází bakalářská práce, se proti tomuto přístupu vymezuje a odmítá stanovisko přesnosti jako základní kritérium pro adaptaci, a to především kvůli odlišnému sémantickému systému. Tomuto kritériu se částečně ve svém článku v časopisu *Illuminace* věnuje i Petr Bubeníček, který zdůrazňuje, že přístup srovnání je sice zcela legitimní, ale je nutné brát v potaz i samotné režiséry jako tvůrce se

¹⁵ BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: *Hledání interdisciplinárního dialogu*. *Illuminace*. 2010. 22(1), ISSN0862-397X, s. 7.

¹⁶ McFARLANE, *Novel to Film*, s. 16.

¹⁷ BUBENÍČEK, Filmová adaptace: *Hledání interdisciplinárního dialogu*, s. 7.

¹⁸ McFARLANE, *Novel to Film*, s. 6.

¹⁹ Tamtéž, s. 7.

svými vlastními individuálními autorskými přístupy, které vnáší do adaptace původní předlohy.²⁰

V knize *Novel to Film* McFarlane vytyčuje základní pojmy pro komparaci předlohy s adaptací. Podrobněji potom pracuje s termíny adaptace a transfer, se kterými bude primárně pracovat i tato bakalářská práce. Podle McFarlane je nutné rozlišovat mezi tím, co lze převést z jednoho narativního média na druhé, a tím, co nutně vyžaduje vlastní přizpůsobení. Autor po celou dobu studie označuje pojem „transfer“ jako proces, při kterém se některé vyprávěcí prvky románů odhalí jako přístupné k zobrazení ve filmu. Oproti tomu široce používaný termín „adaptace“ odkazuje na procesy, ke kterým musí jiné románové prvky najít docela odlišné ekvivalence ve filmovém médiu, pokud jsou vůbec k dispozici.²¹ Věrnost jako kritérium kvality neuznává, jelikož není možné, aby byl text pro každého diváka vytvořen a upraven zvlášť. Zároveň důraz na věrnost originálu podceňuje další aspekty intertextuality filmu. Navíc je poněkud problematické, že ne každá filmová adaptace se dostane k divákovi i jako literární předloha, podle které je dílo vytvářeno. To by mělo odradit kritiky od hledání věrnosti a uvědomění si segmentace publika. Autor upozorňuje na fakt, že čtení textu je vysoce individuální záležitostí a interpretace se mohou od sebe lišit.²²

Pro konkrétní definici adaptace McFarlane cituje Dudleyho Andrewa, podle kterého je to „*shoda filmového znakového systému s předešlým výkonem v jiném systému.*“²³ McFarlane mluví o adaptaci jako o vzpomínce na nějaké konkrétní dílo a přenesení tohoto díla do audio-vizuálního zážitku, kde narativ slouží jako základní prvek pro převod. Všechny prvky z původního literárního textu ovšem nelze převést, díky individuální úrovni představivosti, na filmové plátno.

Pokud jsou prvky použité v literární předloze snadno převeditelné na filmové plátno, jedná se o transfer.²⁴ Mezi takové prvky řadíme například základní sled událostí příběhu, tedy fabuli neboli narativ. Pokud se však jedná o termín adaptace, jsou tvůrci omezeni na použití odlišných elementů pro převod prvků z knihy, které jsou upevněny v literárním médiu. Tato situace se naopak týká syžetu neboli narace (McFarlane používá termín vypovídání) nebo také stylu. Narativní funkce jsou poté

²⁰ BUBENÍČEK, *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*, s. 18.

²¹ McFARLANE, *Novel to Film*, s. 13.

²² Tamtéž, s. 21.

²³ Tamtéž.

²⁴ Tamtéž, s. 24.

rozděleny do dvou skupin.²⁵ McFarlane narativní funkce popisuje na základě textu od Rolanda Barthes, který definoval podstatu narativní funkce jako: „*Semeno, které je zaseto do vyprávění, je to výsadba prvku, který se uskuteční později – buď na stejné (narativní) úrovni, nebo jinde na jiné úrovni.*“²⁶

První skupinu narativních funkcí Barthes pojmenoval jako distribuční funkce. Ty budou přínosné pro kapitolu věnující se samotnému transferu. A to z toho důvodu, že přenášejí informace o postavách, celkové atmosféře a ději. Dělí se poté ještě na funkce kardinální a katalyzátory. Kardinální funkce jsou napojené na hlavní narativ. Společně tvoří chronologickou příběhovou linku. Jedná se o momenty, které nesou důležité události a důsledky pro fikční svět. Veškeré tyto momenty ukotvují v příběhu takzvané kardinální funkce.²⁷ Tyto kardinální funkce jsou přenositelné a pokud je některá z těchto funkcí v rámci adaptace vymazána nebo změněna, může to být důvod ke kritickému pobouření. Pokud tedy filmový tvůrce vytváří věrnou adaptaci, musí především usilovat o zachování těchto funkcí. První úroveň věrnosti ve vztahu k filmové verzi nebo knižní předloze by tedy mohla být určena na základě toho, do jaké míry se tvůrce filmu rozhodl přenést kardinální funkce z přechozího narativu.²⁸ Katalyzátory naopak doplňují a ozvlášťují prostor kolem a mají podpůrnou úlohu. Jejich úkolem je zakořenit kardinální funkce v konkrétním druhu reality a mají obohatit strukturu těchto funkcí. Změna katalyzátorů může poté deformovat kardinální funkce, neboť katalyzátory kardinální funkce obklopují.²⁹

Druhou skupinu tvoří takzvané integrační funkce, ty jsou nezbytné pro význam celého příběhu. Dělí se na dvě podskupiny – indexy a informanty. Informanty nesou informace obsahující například věk, jména a profese postav, jsou tedy určeny k přímému transferu.³⁰ Méně důležité informace, jako je například povaha charakteru nebo atmosféra, pak přenášejí indexy, které se řídí vlastní adaptací.³¹

²⁵ McFARLANE, *Novel to Film*, s. 10.

²⁶ BARTHES, Roland. *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*. In: *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath (Fontana/collins: Glasgow, 1977).

²⁷ McFARLANE, *Novel to Film*, s. 13.

²⁸ Tamtéž, s. 24.

²⁹ Tamtéž, s. 14.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Tamtéž, s. 15.

Seymour Chatman se ve své knize *Příběh a diskurz*³² hlavním kardinálním funkcím také věnuje. V tomto textu se však kapitola nazývá *Jádra a satelity*.³³ Chatman tvrdí, že události narativu se neřídí pouze spojovací, nýbrž i hierarchickou logikou. Tedy, že některé události jsou důležitější než jiné. V klasickém narativu tvoří součást řetězce pouze významné události a ty méně významné mají jinou strukturu. Autor ve své knize parafrázuje literárního kritika Rolanda Barthesa, který říká, že každá relevantní událost – kterou Chatman nazývá *jádrem*, tvoří součást hermeneutického kódu; posouvá osnovu tím, že vznáší a zodpovídá otázky. Jádra tedy představují momenty v narativu, které vytvářejí klíčové body ve vývoji událostí a nelze je vynechat, aniž by došlo k rozbití narativní logiky.³⁴ Naopak méně významnými událostmi v narativu jsou podle Chatmana takzvané *satelity*. Chatman v knize popisuje, že ačkoliv vynechání těchto událostí ochudí narativ esteticky, lze je vypustit bez narušení dějové linky. Satelity s sebou navíc nenesou možnost výběru, pouze rozvíjejí rozhodnutí, k nimž došlo v jádrech. Jejich funkcí je vyplňovat, rozvádět a doplňovat jádra.³⁵

V rámci analýzy narativní struktury filmů a knihy bude bakalářská práce přihlížet i ke knize od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové *Umění filmu*.³⁶ Za pomoci tohoto textu bude v práci stanovena osnova narativní struktury neboli segmentace, podobně jak ji stanovuje Bordwell s Thompsonovou u snímku *Občan Kane*.³⁷

Pro další analýzu je důležité uvědomění si rozdílů mezi syžetem a fabulí. To je velmi stěžejní pro analýzu transferu. Film se od své literární předlohy velmi často neodlišuje ve fabuli, ale může se odklánět od syžetu. Mezi důležité prvky patří taktéž vlastní funkce a jejich subkategorie kardinálních funkcí. V celkovém narativu příběhu mají pak nejméně důležitou roli katalyzátory. I tyto prvky transferu mohou být do určité míry upraveny podle stylu autora. Všechny prvky podle McFarlana nemohou být převedeny stejným způsobem, a to proto, že na rozdíl od literární předlohy, která stojí na jazykovém systému, film je kromě jazykových také směsí

³² CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurz: narativní struktura v literatuře a filmu*: Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

³³ Tamtéž, s. 54.

³⁴ Tamtéž, s. 54.

³⁵ CHATMAN, *Příběh a diskurz*, s. 55.

³⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

³⁷ Tamtéž, s. 141.

vizuálních a zvukových prvků. McFarlane také hovoří o jazykovém znaku, který odkazuje ve filmovém snímku na reálné věci, a tím nese velkou ikonicitu, která nedává prostor divákově imaginaci.³⁸

Část bakalářské práce, konkrétně kapitola věnující se transferu, bude rozebírat i modifikaci během transferu. McFarlane mluví o modifikaci ve smyslu „šedých zón“. Jedná se o oblasti příběhu, kdy jejich přenos není tak jasný jako u kardinálních funkcí. Jsou to zároveň události transferované z románu do filmu, které nejsou tak důležité pro strukturu. Může se jednat například o údaje týkající se postav a jejich životů (kromě těch klíčových informací a událostí) nebo informace o různých epizodách, ve kterých se hlavní kardinální funkce rozvíjejí prostřednictvím menších a sdružují katalyzátory atmosféry a charakteru. Je však důležité si uvědomit, co tyto prvky znamenají, pokud někdo řekne, že byly „přeneseny“ z románu do filmu. Konkrétně to znamená, že bylo zjištěno, že vizuální a fonetické významy vytvářejí data odpovídající těm produkovaným slovním významům románu. Je proto důležité věnovat pozornost způsobu, jakým konkrétně filmové kódy berou to, co přenáší a přizpůsobují filmové obrazovce.³⁹

Dalším rozdílem mezi adaptací a původním literárním textem, který je adaptován, je práce s konceptem času, se kterým obě média pracují velmi odlišně. Čas se liší především ve zhuštění. Obě média obsahují jiné množství informací, a to proto, že základním znakem filmu je záběr, oproti kterému stojí jazyk jako základní znak literatury. Záběr je vizuální, a proto je také odlišný čas čtení oproti času sledování filmu.⁴⁰

Prvky adaptace, které napomáhají četbě snímku, jsou kódy. Tyto kódy nemusí být autory plně dodržovány, jedná se totiž o různé elementy filmu, neexistují však pro ně pevně daná pravidla kinematografické syntaxe. Tímto způsobem nedodržování zažitých kódů si tvůrci mohou pohrávat s diváckým očekáváním. Kromě těchto kódů, které se nazývají kódy kinematografické, rozlišuje Brian McFarlane ve své studii také extra-kinematografické kódy. Ty se dále dělí na vizuální, jazykové, nelingvistické a kulturní.

Tyto zmíněné elementy vymezují hlavní rozdíly, které jsou obecně mezi filmem a knihou. Díky vnímání většinou laického diváka se film neustále odehrává

³⁸ McFARLANE, *Novel to Film*, s. 23.

³⁹ Tamtéž, s. 79-80.

⁴⁰ Tamtéž, s. 27-28.

v přítomném čase, na rozdíl od knihy. Divák nevnímá narušování chronologičnosti snímku za pomoci flashforwardů a flashbacků.⁴¹

2.2. Teorie remaku

Dalším důležitým metodologickým textem je kniha Constantina Verevise a Katherine Looock *Film Remakes, Adaptations and Fan Production*, která bude přínosná především při analýze druhého snímku *Motýlek* (2017). Kniha blíže specifikuje problematiku jak filmové adaptace, tak problematiku remaku. Podle Verevise je největším problémem filmových remaků skutečnost, že jak filmoví kritici, tak i diváci přihlíží při hodnocení snímku ke snímku původnímu. Noviny a oborový tisk totiž podle Verevise ještě stále odsuzují remaky pro jejich obchodní imperativy. Přitom za poslední desetiletí se objevily řady děl, které popírají myšlenku, že remake je znehodnocená kopie nějakého nadřazeného originálu. Místo toho se snaží porozumět remakům jako jedné z několika průmyslových a kulturních aktivit, které mají vazby na opakování.⁴² Remake je obecně považován za verzi jiného filmu, zatímco jeden z hlavních argumentů teorie adaptace se týká hnutí mezi různými sémiotickými registry, nejčastěji mezi literaturou a filmem.⁴³ Verevis dále konstatuje, že celá problematika se zdá být jednoduchá, když se zabýváme porovnáním písemných a filmových znaků, ale jakékoliv snadné vymezení mezi adaptací a remakem je komplikované, když zdroje pocházejí z jiných vizuálních médií.⁴⁴ Navíc, jak je v textu zmíněno, Lesley Stern zdůrazňuje, že řetěz remaků často dělá z novější filmové verze „*ve výchozím nastavení remake, a zejména v případě, kdy zdrojem není klasický (literární) text, bude referenčním bodem dřívější film*“.⁴⁵ Jedna část knihy se věnuje některým z těchto otázek a přejímá terminologii překladatelských studií Roberta B. Rayema, aby naznačil, že nová filmová verze – adaptace nebo remake – není „*vybledlá napodobenina nadřazeného autentického originálu, ale „citace“ nového kontextu, a tím je nevyhnutelně změněna a šířena.*“⁴⁶

Kniha je rozdělena do tří částí. První část se věnuje především novým teoretickým pohledům na studium filmových adaptací a tyto postupy zobrazuje na konkrétních

⁴¹ McFARLANE, *Novel to Film*, s. 29.

⁴² LOOCK, VEREVIS. *Film remakes, adaptations and fan production*, s. 2.

⁴³ Tamtéž, s. 6.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ Tamtéž, s. 7.

⁴⁶ Tamtéž.

příkladech. Druhá část se stejným způsobem věnuje konstrukci remaku. Poslední kapitola nese název remodel a taktéž užívá případových studií.

V souvislosti s druhým snímkem a analýzou remaku se nabízí především termín *true remake*. Tento termín použil a dále se mu věnuje Thomas Leitch ve svém článku *Twice-told Tales*.⁴⁷ Ten ve svém textu popisuje klasifikaci remaků na základě jejich textové povahy. Mimo jiné se v článku věnuje právě kategorii *true remake* neboli v češtině *pravý remake*. Pravý remake se na rozdíl od jiných kategorií snaží původní snímek překonat. Tento druh remaku se neváže pouze na jeden text tak jako druhy jiné, ale čerpá jak z literární předlohy, tak i z předchozí filmové adaptace. Kromě toho se také snímek snaží být mnohem poutavější pro diváka jak svou explicitností v zobrazování násilí a sexu, tak i svými speciálními efekty.⁴⁸

Tato bakalářská práce bude koncipována ve své analytické části na základě výše zmíněné a popsané metodologie. Soustředit se bude na transfer narativních funkcí z literární adaptace do filmu. McFarlane za pomoci pojmu transfer konkrétně popisuje fabule literární předlohy a filmu, mimo to také sekundární dějové linie. Dále se bude kriticky soustředit na filmové kódy, za pomoci kterých bude sledováno užití mizanscény, hudby, u které bude hodnoceno dokreslení atmosféry snímku, ale také například herectví, střihová skladba a zvuk. Do analytické části bude zahrnut i remake a jeho analýza na základě textu Constantina Verevise.

⁴⁷ LEITCH, Thomas. „Twice-told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake.“ In: FORREST, Jennifer, KOOS, Leonard R. (eds.). *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*. New York: State University of New York Press, 2002.

⁴⁸ Tamtéž, s. 37-62.

3. Sociálně-historický kontext

V této části bakalářské práce se budu věnovat autorům jednotlivých děl a sociálně-historickému kontextu, ve kterém tvořili svá díla. Na základě toho bude také kriticky vyhodnoceno, jak autor adaptoval původní literární text a jaké podněty ho k tomu vedly. Kapitola se tedy bude věnovat spisovateli Henrimu Charriérimu a režisérům Franklinu J. Schaffnerovi a Michaelu Noerovi.

3.1. Henri Charrière

Henri Charrière, který je známý především pod svou přezdívkou Papillon⁴⁹ (v překladu Motýlek), se narodil v roce 1906 ve Francii a byl usvědčený za vraždu. Sám tvrdil, že je nevinný, ale i přesto byl odsouzený k nuceným pracím na Ďábelských ostrovech ve Francouzské Guyaně, odkud posléze v roce 1945 utekl a žil ve Venezuele. Známy se stal především proto, že svůj útěk zaznamenal do autobiografického románu s názvem *Motýlek*, jehož první vydání bylo uvedeno v roce 1971. Román se stal bestsellerem, ale jeho autenticita je dodnes zpochybňována.⁵⁰ Podle Charriérova románu byl posléze v roce 1973 režisérem Franklin J. Schaffnerem natočen stejnojmenný hraný snímek. V roce 2017 vytvořil ke snímku remake dánský režisér Michael Noer. Oba zmiňované snímky i románová předloha jsou předměty zkoumání bakalářské práce.

Co se týče historického kontextu, román byl napsán autorem jako paměti v roce 1969. V češtině vyšel v roce 1971. Motýlkův příběh se však odehrává již od roku 1931, kdy byl poprvé zatčen, až do roku 1945, kdy utekl do Venezuely. V třicátých letech Francie čelila poválečné hospodářské krizi a po celé zemi se konaly masové pravicové demonstrace. Francie byla také zemí, ve které ještě stále vládl velmi přísný vězeňský systém, který byl zaveden už v roce 1852 panovníkem Napoleonem III. Jednalo se konkrétně o trestanecké kolonie na Ďábelských ostrovech Francouzské Guyany. A právě z tohoto prostředí pochází příběh Henriho Charriéra, který byl stejně jako osmdesát tisíc dalších mužů uvězněn. Všichni tito muži byli dle zákona z roku 1854 povinni po odpykání trestu na ostrovech nadále zůstat. Vězni zde žili

⁴⁹ Přezdívkou získal díky obrázku motýla, kterého měl vytetovaného na své hrudi.

⁵⁰ RENCZ, Štefan. Henri Charrière. In: *Filmová databáze* [online]. [cit.20.5.2020]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/140330-henri-charriere.html>.

v extrémních podmínkách a za špatné chování čelili i trestu na takzvané samotce/káznici, kde byli několik dnů v naprosté tmě. Tento nelidský trestanecký systém skončil až po druhé světové válce v roce 1946.

3.2. Franklin J. Schaffner

Franklin J. Schaffner byl americký režisér, který se narodil v japonském Tokiu v roce 1920. Režisér po válce začal nejprve tvořit pro televizní průmysl, a to konkrétně pro CBS, kde točil televizní hry,⁵¹ za které získal několik cen Emmy. Jeho prvním hollywoodským celovečerním filmem byl až v roce 1963 film *The Stripper*. Vrcholem jeho kariéry se však stal sci-fi snímek z roku 1968 Planeta opic (*Planet of the Apes*, 1968). Díky tomuto velmi úspěšnému hitu získal uznání a následující sedmdesátá léta se pak dají označit za režisérovy zlaté časy. V sedmdesátých letech, tedy konkrétně v roce 1973, natočil Franklin J. Schaffner také analyzovaný snímek *Motýlek*. Při tvorbě analyzovaného snímku byl režisérovi až do své smrti nápomocný samotný autor románu Henri Charrière. Režisérova aktivní léta ve filmovém průmyslu byla především v období šedesátých a sedmdesátých let. Do této doby spadá také analyzovaný film *Motýlek*, natočený v roce 1973. V období sedmdesátých let se Hollywood řadí do kategorie takzvaného *Nového Hollywoodu*. Období Nového Hollywoodu je známé především nástupem nových a mladých filmařů, ale také setrvačností filmařů, kteří zůstali z předešlých let. Všichni tito filmaři dávali ve svých filmech důraz na atmosféru, vykreslení povah a psychologické nejednoznačnosti.⁵² Do této skupiny se řadí i režisér Franklin J. Schaffner, který některé tyto stylistické postupy využívá i v analyzovaném snímku *Motýlek* (1973), v němž v rámci narativu používá u postav nezvykle málo dialogů a nechává diváka pracovat s jeho fantazií.

3.3. Michael Noer

Michale Noer se narodil v roce 1978 v Dánsku a je absolventem Dánské národní filmové školy. Režisér začínal především s dokumentární tvorbou, ve které se

⁵¹ Například *Dvanáct rozhněvaných mužů* (12 Angry men, 1954)

⁵² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007. ISBN 97-80-7331-091-2, s. 536.

věnoval tématu mladých lidí.⁵³ Toto téma neopustil ani v hrané tvorbě a mezi tvůrce hraných filmů vstoupil se snímkem *R* (2010), který je stejně tak jako film *Motýlek* (2017) z vězeňského prostředí. Analyzovaný snímek *Motýlek* (2017) je režisérovým čtvrtým celovečerním hraným filmem a jeho prvním anglickým filmem.⁵⁴ Zároveň je to také jediný remake, který v rámci své hrané filmové tvorby vytvořil. Michael Noer je stále aktivním filmařem a jeho snímek *Motýlek* podléhá, stejně jako starší verze Franklina J. Schaffnera nynějším stylovým postupům. To je také jeden z důvodů, díky kterému se snímky na poli stylistické stránky výrazně liší. Proto jsou oba snímky zařazeny do této komparativní analýzy, na jejímž základě budou objasněny jednotlivé stylistické postupy a problematika transferu příběhu do adaptace a remaku.

⁵³ Michael Noer. In: *Det Danske Filminstitut* [online]. [cit.10.5.2020]. Dostupné z: <https://www.dfi.dk/en/viden-om-film/filmdatabasen/person/michael-noer>.

⁵⁴ Se snímkem *Motýlek* (2017) také soutěžil a zároveň měl premiéru na Mezinárodním filmovém festivalu v Torontu.

4. Narativ

Následující část bakalářské práce se bude věnovat analýze narativu jak literární předlohy, tak obou filmů. Podkapitoly se budou soustředit na narativní strukturu knihy a obou filmů. Pomocí těchto rozborů budou představeny rozdíly mezi knižní předlohou a filmovými adaptacemi. Kapitola představí jednotlivá díla na osnovách, které poslouží jako nástroj pro lepší orientaci v narativu.

4.1. Narativní struktura knihy⁵⁵

Knih, jež sloužila jako předloha pro vznik obou snímků, je členěna do takzvaných *Sešitů*. Je to především proto, že literární předloha vznikla jako autobiografické dílo – přesněji zápisky autora z období, kdy byl ve Francii zatčen za vraždu a snažil se osvobodit. Konkrétně se jedná o období od 26. října roku 1933 až do srpna 1944. Sešitů je celkem třináct. Tyto sešity slouží jako kapitoly, které zachycují nejpodstatnější životní události autora při jeho pobytu ve vězení a následném útěku do Venezuely. Zároveň každý ze sešitů je dále členěn do dalších podkapitol, které podrobněji znázorňují jednotlivé situace z autorova života. Kniha je strukturována podobně jako deník, a proto jí chybí jakýkoliv prolog a dovětek. Kapitoly jsou řazeny chronologicky a děj je vyprávěn v ich formě jako flashback do autorovy minulosti. Místy je ve vyprávění přítomen i flashforward, který odhaluje, jaký spád budou mít jednotlivé události v budoucnosti.

1. **První sešit** – *Cesta zatracení*
 - a. První zatčení
 - i. Čtenář se okrajově dozvídá o dosavadním pobytu ve vězení hlavního hrdiny.
 - b. Začátek přátelství s Louisem Degou
 - i. Louis Dega je nejbližším autorovým přítelem a zároveň jedinou postavou, která se ve vyprávění objevuje po celou

⁵⁵ CHARRIÉRE, Henri. *Motýlek*. 6. vyd. v českém jazyce. Přeložil Sergej MACHONIN. Praha: BB/art, 2010. ISBN 978-80-7381-721-3.

dobu příběhu. Má velký vliv na život hlavního hrdiny a události během jeho pobytu ve vězení.

2. **Druhý sešit** – *Vzhůru do kolonie*

a. Začátky na ostrovech

b. První plány na útěk

i. Hlavní hrdina seznamuje čtenáře s jeho plány na útěk, které pak budou výchozí pro celou knihu.

c. Klíčové události pro první útěk

3. **Třetí sešit** – *První útěk*

a. Útěk z trestanecké kolonie

i. Seznámení čtenáře s důležitými postavami – Mauretem a Clouisiotem, kteří s hlavním hrdinou utečou a objevují se i v následujících kapitolách.

b. Holubí ostrovy

i. Druhá část útěku, kdy vězňům pomohou malomocní obyvatelé Holubích ostrovů.

c. Odjezd z Holubích ostrovů

d. Ostrov Trinidad

i. Pomoc od místního advokáta Mastera Bowena, který jim poskytne přístřeší, potravu a zásoby na další cestu po moři.

4. **Čtvrtý sešit** – *První útěk*

a. Odjezd z ostrova Trinidad

b. Ostrov Curaçao

i. Zatčení hlavního hrdiny a jeho spoluvězňů místní policií. Nakonec přichází pomoc od místního biskupa Irenée de Bruyne, který jim poskytne svou loď a zásoby na další cestu po moři.

c. Odjezd z Curaçao

d. Vězení v Rio de Hacha

i. Opětovné zatčení postav kolumbijskou policií.

e. Útěk z Rio de Hacha

i. Tentokrát hlavní hrdina utíká sám bez svých přátel.

f. Indiánský kmen

- i. Hlavní hrdina se stává součástí indiánského kmene, na který narazil při svém útěku. Nachází zde dvě ženy, se kterými posléze počne děti, ale odjíždí před jejich narozením.
- 5. **Pátý sešit** – *Návrat k civilizaci*
 - a. Vězení ve Svaté Martě
 - i. Motýlka se ujmu sestra z kláštera, ale je udán na policii a posléze zatčen místní policií. Ve vězení se setkává se starými přáteli – Maurettem a Clousiotem. Tentokrát se jim nedaří utéct.
 - b. Vězení v Baranquille
 - i. Ani zde se postavám nedaří utéct a jsou odvezeni zpět do trestanecké kolonie.
 - c. Soud v trestanecké kolonii
 - i. Hlavní hrdina je odsouzen ke dvěma rokům v takzvané Káznici, kde má být potrestán za svůj útěk.
- 6. **Šestý sešit** – *Příjezd na ostrovy*
 - a. Shledání s Louistem Degou
 - b. Káznice
 - c. Návrat na Královský ostrov
 - i. V této části knihy umírá blízký přítel hlavního hrdiny – Clousiot, což má na Motýlka významný vliv.
 - d. Velitelova žena
 - i. Přátelství Motýlka a velitelovy ženy, která hlavnímu hrdinovi obstará busolu pro další útěk.
- 7. **Sedmý sešit** – *Příjezd na ostrovy*
 - a. Plánování druhého útěku
 - b. Druhý trest v Káznici
 - i. Hlavní hrdina je odsouzen k dalšímu, tentokrát osmiletému, trestu v Káznici za zabití. Nakonec se jeho trest díky zdravotním obtížím zkrátí.
- 8. **Osmý sešit** – *Návrat na Královské ostrovy*
 - a. Život Motýlka po návratu z Káznice
 - b. Vzpouza vězňů
- 9. **Devátý sešit** – *Svatý Josef*

- a. Ztráta blízkého přítele
- b. Útěk bláznů
 - i. V této části knihy dochází opět k důležitým událostem, které později vedly k druhému útěku hlavního hrdiny. Motýlek předstírá, že je blázen ve snaze dostat se do nemocnice. Pobyt v nemocnici by mu zvýšil šance na další útěk.

10. **Desátý sešit** – *Ďábel*

- a. Začátky na ostrově Ďábel
- b. Útěk z ostrova Ďábel
- c. Následky útěku
- d. Další část útěku

11. **Jedenáctý sešit** – *Sbohem trestanecké kolonii*

- a. Definitivní útěk z kolonie
 - i. Snaha hlavního hrdiny dostat se na pevninu země, která by je nevydala francouzské justici.

12. **Dvanáctý sešit** – *Georgetown*

- a. Život v Georgetownu
 - i. Autorovy opětovné začátky na svobodě a život v novém cizím městě.
- b. Nová rodina
 - i. Část knihy, která popisuje život hlavního hrdiny v indické rodině, která ho přijala mezi sebe.
- c. Pokusy o podnikání
- d. Útěk z Georgetownu

13. **Třináctý sešit** – *Venezuela*

- a. Začátky ve Venezuele
- b. Trestnice v El Doradu
 - i. Odvezení Motýlka do místního pracovního tábora.
- c. Svoboda
 - i. Podkapitola uzavírající příběh Henriho Charriéra alias Motýlka, který se v srpnu 1944 po třinácti letech dostává na svobodu ve Venezuele.

4.2. Narativní struktura filmu *Motýlek* (1973)⁵⁶

Narativní struktura filmu se pochopitelně od knižní předlohy v určitých částech liší. V následující podkapitole bude představena za pomoci osnovy narativní struktura první filmové adaptace knihy, která bude v pozdějších kapitolách komparována s předlohou a na které bude demonstrována teorie adaptace za pomoci odborných publikací a textů. Základní narativ filmu zůstává stejný, ale scénář se nevyhnul úpravám v rámci adaptace knižní předlohy, která byla pro konečnou stopáž filmu příliš obsáhlá. Největší změna v narativní linii je především ve vynechání některých událostí v životě hlavního hrdiny. Některé části tedy absentují, ale jsou nahrazeny událostí jinou – jako například lov motýlů v džungli a seznámení se s překupníkem za účelem získání lodi. Tato část v knižní předloze chybí, ale ve filmu má důležitou roli v nahrazení jiných delších částí, které poté spojují další události klíčové pro stejné rozuzlení příběhu.

Film není oproti své předloze dělen na žádné kapitoly a podkapitoly a stejně jako kniha absentuje s prologem. Snímek nemá vypravěče, je doplněn o voiceover pouze na konci snímku během doslovu.

1. Úvodní titulky

- i. Titulky obsahují pouze jméno režiséra a název filmu.

2. Francie

- a. Proslov velitele, za pomoci kterého je divák uveden do časoprostoru děje.
- b. Odjezd z Francie

3. Loď

- a. Seznámení Motýlka s Louisem Degou
- b. První myšlenky hlavního hrdiny na útěk

4. Ostrov

- a. Pochod vězňů přes ostrov
 - i. Seznámení diváka s prostředím
- b. První okamžiky ve věznici
- c. Velitel seznamuje vězně s pravidly

⁵⁶ *Papillon* [česky *Motýlek*] [film]. Režie Franklin J. SCHAFFNER. USA/Francie, 1973.

5. Ubytování v celách

6. Pracovní tábor pro vězně

- a. Seznámení Motýlka a Degy s Clousiotem
- b. Koupení první lodi k útěku
- c. První pokus o útěk
- d. Chycení Motýlka bachaři

7. Káznice

- a. Motýlek přežívá díky Louisi Degovi, který mu tajně posílá jídlo navíc.
- b. Velitel přijde na to, že Motýlek dostává více jídla
- c. Motýlkovi je prodloužen trest v Káznici
- d. Vrací se z Káznice živý a opět se shledává s Louisem Degou

8. Nemocnice

- a. Seznámení s Matturetem
- b. Plánování dalšího útěku
- c. Motýlek se spojí se svými novými přáteli a společně utíkají z nemocnice

9. Džungle

- a. Z nemocnice vězni uprchnou do džungle, kde zjistí, že byli podvedeni.
- b. Pomoc od neznámého lovce, který jim doporučí jet na Holubí ostrovy.

10. Holubí ostrovy

- a. Malomocní z Holubích ostrovů pomáhají vězňům utéct
- b. Odjezd z Holubích ostrovů

11. Dny na moři

- a. Louis Dega má problémy se zlomenou nohou
- b. Vězně stihne na moři velká bouře, ale podaří se jim přežít.

12. Britský Honduras

- a. Útěk před místní policií
- b. Motýlek se vzdálí od svých přátel, ale je zachráněn lidmi z indiánského kmene.

14. Indiánský kmen

- a. Hlavní hrdina nějakou dobu žije s lidmi z indiánského kmene
- b. Posléze je jimi odměněn váčkem perel a odjíždí

15. Kolumbie

- a. Motýlek přijíždí do Kolumbie, ale nemá doklady.
- b. Pomůže mu jeptiška, které zaplatí perlou.

- c. Zatčení místní policií v klášteře

16. Druhý pobyt v Káznici

- a. Tentokrát je hlavní hrdina v Káznici pět let a nikdo mu nepomáhá
- b. Z Káznice odchází jako nemocný stařec

17. Ostrov Ďábel

- a. Motýlek je odvezen na ostrov Ďábel, kde má dožít.
- b. Znovu se setkává s Louisem Degou
- c. Plánování dalšího útěku
- d. Útěk z ostrova Ďábel na pytli kokosových ořechů

18. Doslov voiceoveru o osudu Motýlka

19. Závěrečné titulky

4.3. Narativní struktura filmu *Motýlek* (2017)⁵⁷

Následující podkapitola se bude věnovat narativní struktuře, tentokrát u nejnovějšího filmu – remaku původní adaptace knihy *Motýlek*. Opět bude narativní struktura filmu představena pomocí osnovy, která bude v následujících kapitolách přínosná pro analýzu remaku snímku. Základní narativní linie týkající se hlavního hrdiny Motýlka a jeho zatčení zůstává, až na určité pasáže, které budou analyzovány níže, stejná. Dva hlavní hrdinové, jimiž jsou Henri Charrière alias Motýlek (Charlie Hunnam) a Louis Dega (Rami Malek) zůstávají také stejní. Filmový remake stejně jako původní film neobsahuje prolog a není členěn do žádných kapitol ani podkapitol a absentuje i s vypravěčem, nebo s voiceoverem. Úvodní titulek oznamuje natočení příběhu podle skutečné události. Snímek obsahuje jeden flashforward, který zobrazuje hlavního hrdinu Motýlka v káznici, hned poté následuje úvodní titulková sekvence s názvem filmu. Následuje narativní struktura, která je popsána níže pomocí osnovy. Na konci snímku se objevuje i flashback do věznice ve Francouzské Guyaně a informační titulky, které seznamují diváka s fakty ohledně věznice a hlavního hrdiny. Na konec snímku je také přidána fotka skutečného Henriho Charriéra, která má divákovi přiblížit podobu skutečného *Motýlka* a autentické záběry z trestanecké kolonie ve Francouzské Guyaně.

⁵⁷ *Papillon* [česky *Motýlek*] [film]. Režie Michael NOER. USA/Srbsko/Černá Hora/Malta, 2017.

1. **Úvodní titulek** oznamující natočení snímku podle skutečné události
2. **Flashforward do vězení ve Francouzské Guyaně**
3. **Úvodní titulková sekvence**
 - i. Obsahuje pouze název snímku
4. **Francie – Paříž**
 - a. Motýlkův život před zatčením – jeho práce a přítelkyně
 - b. Zatčení
 - c. Pobyť ve vězení ve Francii
5. **Lod'**
 - a. Začátek přátelství s Louiſem Degou
6. **Francouzská Guyana**
 - a. Velitel seznamuje vězně s pravidly věznic
 - b. Ubytování v celách
 - c. Pracovní tábor pro vězně
 - d. Seznámení s Clouſiotem
 - e. Koupení lodi od pasáka
 - f. Snaha o první útěk
7. **Káznice**
 - a. Motýlek přichází o rozum
 - b. Flashbacky z minulosti, ve kterých se objevuje i Louis Dega
 - i. Naznačují Motýlkovo šílenství
8. **Nemocnice**
 - a. Opětovné shledání s Louiſem Degou
 - b. Plánování dalšího útěku
 - c. Seznámení s Maturettem
9. **Útěk z nemocnice**
 - a. Koupení lodě na útěk v džungli
10. **Plavba na moři**
 - a. Neshody mezi vězni
 - b. Zabití Clouſiota Degou
 - c. Bouře
11. **Indiánský kmen v Kolumbii**
 - a. Zatčení místní policií

- b. Zabití Maturetta

12. Druhý pobyt v káznici

- i. Druhý pobyt v káznici je pouze naznačen scénou, kdy je Motýlek již propouštěn

13. Ostrov Ďábel

- a. Znovushledání s Louisem Degou
- b. Plánování dalšího útěku
- c. Útěk z ostrova na pytli kokosových ořechů

14. Letadlo

- a. Vidíme starého Motýlka

15. Návrat do Francie

- a. Předání Motýlkových pamětí
- b. Flashback do minulosti ve vězení

16. Autentické záběry z věznice ve Francouzské Guyaně

17. Informační titulky + fotka skutečného Motýlka – Henriho Charriéra

18. Závěrečná titulková sekvence

5. Transfer

Následující část bakalářské práce se bude věnovat analýze transferu. V první části kapitoly se práce zaměří na transfer literárního textu do prvního filmu z roku 1973. V druhé části poté budu rozebírat, jak s textem (literárním i filmovým) v rámci remaku pracoval druhý režisér Michael Noer u remaku z roku 2017. Kapitola se bude během analýzy vracet i ke kapitole předešlé, která rozebírala za pomoci segmentace narativní strukturu všech tří děl.

5.1. Hlavní kardinální funkce

5.1.1. Hlavní kardinální funkce knihy

Následující podkapitola bude obsahovat pouze výčet kardinálních funkcí v knize, které jsou v rámci narativu důležité a jejich vynechání by v adaptaci způsobilo rozbití narativní logiky, jak popisuje ve svých textech McFarlane a Chatman.

1. Zatčení hlavního hrdiny
2. Začátek přátelství s Louisem Degou
3. První plány na útěk
4. Pobyť v nemocnici
5. Útěk z nemocnice
6. Džungle
7. Indiánský kmen
8. Kolumbie
9. Návrat do trestanecké kolonie
10. Káznice
11. Ostrov Ďábel
12. Plánování druhého útěku
13. Druhý útěk z ostrova Ďábel
14. Svoboda ve Venezuele

5.1.2. Hlavní kardinální funkce filmu

Další podkapitola přinese výčet hlavních kardinálních funkcí filmů a posléze budou tyto funkce srovnány a bude analyzováno, do jaké míry případná změna kardinálních funkcí mění narativ původního textu.

Motýlek 1973

1. Odvedení vězňů na loď
2. Seznámení Motýlka s Louisem Degou
3. První zmínka o plánech na útěk hlavního hrdiny
4. Koupení lodě na první útěk
5. Selhání útěku a následný pobyt v Káznici
6. Pobyt v nemocnici
7. Útěk z nemocnice
8. Džungle
9. Indiánský kmen
10. Kolumbie
11. Návrat do trestanecké kolonie
12. Ostrov Ďábel
13. Plánování dalšího útěku
14. Útěk z ostrova Ďábel

Motýlek 2017

1. Zatčení hlavního hrdiny
2. Odvedení vězňů na loď
3. Seznámení Motýlka s Louisem Degou
4. První zmínka o útěku
5. Koupení lodi od pasáka k útěku
6. Nezdařený útěk a zavření Motýlka v Káznici
7. Pobyt v nemocnici
8. Útěk z nemocnice
9. Plavba po moři a zabití Clousiota
10. Indiánský kmen v Kolumbii
11. Zatčení a naznačení druhého pobytu v Káznici
12. Ostrov Ďábel
13. Plánování dalšího útěku

14. Útěk z ostrova

5.1.3. Srovnání kardinálních funkcí

Následné srovnání transferu hlavních kardinálních funkcí bude rozděleno do dvou částí. První část se bude věnovat srovnání transferu hlavních kardinálních funkcí z literárního textu do filmu a druhá část transferu z první adaptace do remaku z roku 2017 a zároveň bude přihlížet i ke kardinálním funkcím knihy.

Podle jednoduchých osnov, které jsou vytvořeny výše, je jasně zřetelné, že hlavní kardinální funkce zůstaly při přenosu z literární předlohy do adaptace zachovány. Jejich pořadí se však v určitých částech liší. Zároveň jsou některé funkce modifikovány tak, aby lépe fungovaly ve filmové adaptaci. Začnu-li od začátku, již úvodní scéna je odlišná od začátku první kapitoly v knize. V knize Motýlek začíná vyprávět svůj příběh zavřený v cele předběžného zadržení a s Louisem Degou jsou již dávno přátelé. Co se adaptace týče, zde je odchylka v tom, že Louise Degu potká Motýlek až na lodi, kterou francouzská justice odvážela vězně do Francouzské Gyuany. Navíc tato loď i otevírá celý příběh. Před scénou z lodi je divák uveden do časoprostoru monologem velitele věznice. Monolog ale navíc slouží jako podkres pro úvodní titulkovou sekvenci. Poté už jen sledujeme, jak vězni odchází na loď. První útěk a plány a celková příprava se s literární předlohou shodují. Druhý útěk je ve své podstatě lehce odlišný, ale nijak nemění diskurz příběhu. Po druhém pobytu v Káznici je Motýlek odvezen na ostrov Ďábel, odkud znovu plánuje uniknout. V knižní předloze neuniká z ostrova sám a celý útěk posléze pokračuje i dalšími kapitolami o životě na svobodě až k úplnému dožití ve Venezuele. V adaptaci hlavní hrdina prchá z ostrova sám na pytlí kokosových ořechů a vidíme ho jen odplouvat na moři. Informaci o jeho následné svobodě se dozvídáme až z dovětku voiceoveru, který je na konec filmu vložený a má pouze informační charakter. Obecně tedy existuje značná shoda mezi kardinálními funkcemi literární předlohy a její adaptací. Tedy funkce, které jsou zodpovědné za hlavní narativní vývoj, jsou zachovány, na rozdíl od těch vedlejších, které dotvářejí jen daný segment (to lze pozorovat především v předešlé kapitole narativní struktury). Kardinální funkce se nutně nevyskytují ve stejném pořadí, ale na úrovni narativu je jasné, že Schaffner se chtěl úzce držet originálu Henriho Charriéra. Jestliže Schaffnerova adaptace nabízí

divákovi kvalitativně odlišný zážitek než její knižní předloha, je tomu tak na jiné úrovni než na úrovni kardinálních funkcí a příběhu.

Druhá část podkapitoly bude srovnávat, jak je již zmíněno výše, hlavní kardinální funkce adaptace z roku 1973 a jejího remaku z roku 2017. Zároveň bude přihlíženo i k literární předloze. V dalším srovnání kardinálních funkcí se bude podkapitola věnovat především předchozí filmové adaptaci. Snímek z roku 2017 lze označit termínem pravý remake. Z určitých narativních scén je jasné, že tvůrci při konstruování scénáře pracovali jak s předešlou adaptací, tak i s původním literárním textem. Začátek obsahuje stejné kardinální funkce – tedy zatčení Motýlka, jsou však rozdílně vizuálně zpracované. Adaptace z roku 1973 se věnuje zobrazení hlavního hrdiny ve vězení, oproti tomu remake z roku 2017 zobrazuje explicitně zatčení Motýlka v jeho bytě v Paříži. I přes to, že jsou situace rozdílně vizuálně zpracované, nesou s sebou stejné informace klíčové pro narativ. Koupení první lodi k útěku se mezi filmovými zpracováními liší pouze v rovině informantů – v prvním filmu hlavní hrdina kupuje loď od překupníka motýlů, ve druhém filmu je prodejcem místní pasák, ale hlavní kardinální funkce zůstává stejná. Koupení lodě převzal Noer z adaptace, ale v literární předloze chybí. Původní snímek tuto událost zinscenoval v rámci transferu do adaptace, aby stihl postihnout všechny důležité události v dané stopáži. Plavení Motýlka a jeho přátel po moři při útěku se liší pouze ve vztazích mezi postavami a v celkové psychologizaci postav, která bude blíže specifikováno v kapitolách níže. Další hlavní kardinální funkce se od předešlého snímku příliš neliší. V druhé části narativu jsou však dvě z těchto klíčových funkcí spojeny v jednu. Konkrétně mám na mysli Motýlkův pobyt u indiánského kmene a jeho krátký pobyt v Kolumbii. Remake spojuje tyto dvě funkce, což ale nijak výrazně nemění strukturu narativu. Na závěr remaku je přidána jedna kardinální funkce, která nepřímo pracuje s literární předlohou, ale zcela chybí v adaptaci. Je to scéna týkající se návratu hlavního hrdiny do Francie, aby zde vydal své paměti z vězení. V literární předloze se pouze čtenář dozvídá, kam Motýlek uprchl a kde dožil. Noer tuto pasáž transformuje do smyšleného konce, kdy se Charriére vrací do Francie, aby zde své paměti vydal. Schaffner tento konec řeší pouze voiceoverem, který divákovi oznamuje, že Motýlkovi se skutečně uprchnout podařilo, ale tento vězeňský systém ho nepřežil.

5.2. Modifikace během transferu

V rámci metodologie podle studie Briana McFarlane bude v následující kapitole popsána modifikace děl během transferu. McFarlane ve své knize popisuje, že na úrovni struktury příběhu existují funkce, které nejsou tak důležité jako výše zmiňované kardinální funkce. Jejich změna při adaptaci tedy nijak nenarušuje základní narativní linii. Může se jednat například o některá data týkající se postav a jejich životů, kromě těch klíčových funkcí, které podporují vyprávění.⁵⁸

V tomto případě se jedná o modifikaci určitých událostí v remaku z roku 2017. Režisér Michael Noer konkrétně rozvíjí a doplňuje narativ o vlastní fikční události, kterými jsou především úvod snímku odehrávající se v Paříži. Úvod diváka seznamuje s hlavní postavou Motýlka a zobrazuje určité události z jeho soukromého života včetně práce a jeho milostných vztahů. Stejně tak modifikace probíhá v závěru snímku, kdy se hlavní hrdina vrací do rodné Francie, aby zde vydal své paměti z trestanecké kolonie. Tyto změny v úvodu a v závěru způsobují, že je dílo mnohem komplexnější. Díky úvodu, ve kterém je zobrazován život Motýlka v Paříži a jeho blízcí, je divák ihned na začátku snímku mnohem lépe seznámen s postavou. Dostává také možnost sžít se s hlavním hrdinou a následně s ním všechny události mnohem lépe prožívat. Dochází tedy k jakémusi propojení mezi postavou a divákem. Dopad této změny sledávám především ve faktu, že ačkoliv se Henri Charrière nikdy k žádnému trestnému činu nepřiznal, Michael Noer Motýlka hned v úvodní scéně představuje divákovi jako zloděje. Výše v kapitole, kde jsou srovnávány hlavní kardinální funkce, popisují, že tvůrci pracovali při tvorbě snímku jak s literární předlohou, tak i s filmovou adaptací. Tyto ukazatele nám dávají najevo, že se bude jednat o dílo označované termínem pravý remake. Znaky zmiňovaného termínu se objevují ve výše popsaném úvodu a závěru.

5.3. Postavy

Následující podkapitola blíže nastíní hlavní postavy a jejich transfer jak z knihy do filmu v rámci adaptace, tak i v rámci remaku. Postavám se ve svém textu *Příběh a diskurz*⁵⁹ věnuje i Seymour Chatman. Zmiňuje několik přístupů k analýze postav

⁵⁸ McFARLANE, *Novel to Film*, s. 79-80.

⁵⁹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurz: narativní struktura v literatuře a filmu*: Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

od teorie Aristotela, přes Vladimíra Proppa až k Tomaševskému. Konkrétně Tomaševskij připouští, že jelikož narativ působí prostřednictvím emocí a morálního cítění, vyžaduje od publika, aby s postavami sdílelo jejich zájmy a nenávisti. Tím vzniká situace příběhu se svými napětími, konflikty a rozřešeními.⁶⁰ Následující odstavce se pokusí o přiblížení třech postav, které prošly v průběhu adaptování a tvorby remaku největší proměnou. Zároveň nastíní, jak s postavami pracovali jednotliví tvůrci, a co je k tomu z hlediska sociálně-historického kontextu vedlo.

Motýlek

Henri Charriére alias Motýlek je hlavní postavou vyprávění. To zůstává stejné na rovinách všech tří analyzovaných zpracování. Co se Motýlka jako hlavní postavy týče, prochází během transferu jako postava jednou z největších proměn. Kniha slouží jako deník postavy a její vyprávění je tudíž v ich formě. Zároveň tedy hlavní postava zastává i roli vypravěče, který naopak v ostatních zpracováních absentuje. Tím, že nám Motýlek svůj příběh vypráví jako své paměti, nám i velmi expresivně sděluje své aktuální myšlenky a pocity. Vykresluje svoji autobiografii včetně emoční stránky a snaží se divákovi přiblížit, jak v daném období vypadala jeho aktuální psychická situace.

Co se týče zpracování snímku z roku 1973 a hlavní postavy, režisér Schaffner postavu pro narativ jeho snímku upravil. Motýlek v podání Steva McQueena své pocity divákovi vůbec expresivně nesděluje. Spíše naopak Schaffner u postavy hlavního hrdiny nechává svého diváka pracovat s imaginací a snímek tak obsahuje jen velmi málo dialogů mezi postavami. Co se týče Motýlka, ten nemá dialogy ve filmu prakticky žádné. Režisér spoléhá především na McQueenův herecký výkon a často je tak na postavu velký záběr kamery, aby divák mohl vyčíst Motýlkovy aktuální pocity z gest a výrazu tváře. Nejlepším příkladem pro tuto teorii je rozhodně pobyt hlavního hrdiny na samotce. Tím, že na samotce je zakázáno mluvit, jsou všechny tyto scény z tohoto prostředí prakticky bez dialogů a McQueen kromě interakce s velitelem věznice nepromluví ani slovo. Scény, na kterých má být zobrazeno začínající bláznovství hlavního hrdiny, jsou taktéž prakticky bez dialogu.

Oproti tomu stojí snímek z roku 2017, který, ačkoliv je remakem snímku prvního, pracuje s hlavní postavou na jiné úrovni. Do role Motýlka je v tomto případě obsazen

⁶⁰ Tamtéž, s. 116.

Charlie Hunnam, který je také typově odlišný od svého předchůdce Steva McQueena. Charlie Hunnam ale na druhou stranu mnohem lépe odpovídá popisu hlavní postavy z literární předlohy, kdy víme, že Motýlkovi je kolem dvacátého sedmého roku života a tomu vzhled Steva McQueena ve snímku z roku 1973 úplně neodpovídá. Režisér Noer u svého zpracování naopak dialogy využívá a předkládá tak divákovi komplexní snímek včetně emocionálního rozpoložení postav. Noer na rozdíl od Schaffnera nevyžaduje po svém divákovi takovou interakci a předkládá vše velmi explicitně. I když se i v tomto případě ve snímku objevují scény ze samoty, jejich transfer je velmi odlišný. Schaffner dal scénám ze samoty velký prostor, a to i přes to, že po většinu toho času pracuje především s tichem. Noer se u scén ze samoty příliš nezdržuje, a aby předcházel tichu, které by pro dnešního diváka mohlo být spíše hluchým místem, využívá začínajícího bláznovství hlavního hrdiny a snímek také doplňuje nediegetickou hudbou. Znaky bláznovství navozuje scénami, které na diváka z počátku působí jako flashback do života Motýlka před zatčením, ale přidává postavu Louise Degy, který nás má uvést do kontextu a napovědět, co se právě odehrává v hlavě hlavního hrdiny. Motýlek v podání Charlieho Hunnama obecně mnohem více koresponduje s Motýlkem z literární předlohy. Hlavní hrdina v podání McQueena svým jednáním poněkud vyčnívá, ale naopak dává divákovi a jeho imaginaci větší prostor při sledování jeho činů.

Louis Dega

U postavy Louise Degy je ve filmech oproti literární předloze znát velký posun. Postava je do adaptace a následného remaku transferována velmi odlišně oproti knize. V literární předloze stojí postava Louise Degy lehce v pozadí. Jeho pozice v rámci narativu je velmi důležitá, neboť na něm kolikrát závisí různé kardinální funkce vyprávění, například když byl Motýlkovi prodloužen pobyt na samotce kvůli tomu, že od svého přítele Degy získával jídlo navíc. Mimo to je z paměti hlavního hrdiny zřejmé, že k sobě s Degou měli velmi blízko během jeho pobytu v trestanecké kolonii. Nicméně Louis Dega byl podle knihy se svým osudem smířený a ani se o útěk z kolonie nepokoušel. Ale vždy když byl Motýlek chycen a vrácen, stál při něm. Jako čtenář nemáme ani moc možnost se o Degovi dozvědět něco bližšího. Hlavní hrdina se o něm zmiňuje vždy jen okrajově a většinu svých podstatných dobrodružství prožívá bez něj, neboť nikdy neutekli z ostrovů společně.

Proti tomu stojí adaptace knihy a remake, který transferuje vedlejší postavu Louise Dega z knihy do filmu jako postavu hlavní. Pro narativ obou snímků je Dega klíčovou postavou. Na jeho přátelství s Motýlkem závisí nejen jeho život, ale také Motýlkovy plány na útěk. Oproti knize se postavy seznámí až na lodi, která odváží vězně do trestanecké kolonie. Tady Motýlek nabídne Degovi přátelství a ochranu výměnou za jeho peníze. Od této chvíle Dega tedy následuje hlavního hrdinu na každém kroku jak ve vězení, tak i v pracovním táboře. Plány na první nepodařený útěk se snaží Motýlek uskutečnit sice bez Dega, ale nakonec utíkají z trestanecké kolonie stejně společně. Na postavě Louise Dega tedy stojí klíčové události celého narativu obou filmů. V prvním snímku z roku 1973 byl na místo této postavy obsazen herec Dustin Hoffman a do snímku druhého Rami Malek. Dustin Hoffman se do své role velmi hodil především na konci snímku, neboť dokázal velmi dobře herecky vystihnout pomatení mysli, které Louis Dega na ostrově Ďábel prožíval. Ve filmovém remaku Rami Malek působí ve stejné scéně spíše smířeně a respektuje svůj osud na ostrově Ďábel bez pomyšlení na útěk. Louis Dega v podání Hoffmana nachází smíření až těsně před finálním útekem, který s hlavním hrdinou nakonec neuskuteční. Není možné úplně popsat, který z herců se na obsazení druhé velmi důležité postavy snímku hodil více, neboť jak jsem již zmiňovala výše, v literární předloze tato postava nedostává příliš prostoru.

Obrázek 1: *Motýlek a Louis Dega, snímek 1973*



Zdroj: *Papillon* [česky Motýlek] [film]. Režie Franklin J. SCHAFFNER. USA/Francie, 1973.

Obrázek 2: *Motýlek a Louis Dega*, snímek 2017



Zdroj: *Papillon* [česky *Motýlek*] [film]. Režie Michael NOER. USA/Srbsko/Černá Hora/Malta, 2017.

Clousiot

Jako další klíčovou postavu bych ráda zmínila postavu Clousiota. Tato postava není tak klíčová pro samotný narativ jako postavy předešlé, ale objevuje se ve všech třech narativech a týká se jí největší posun v rámci transferu.

V knižní předloze se o Clousiotovi čtenář dozvídá až v rámci plánování prvního útěku z nemocnice. Motýlek se s Clousiotem spřátelí a společně s Maturetem nakonec úspěšně utečou, než jsou chyceni v Kolumbii a jejich osudy se na nějakou dobu rozdělí. Motýlek považuje Clousiota za velmi dobrého přítele a stejně tak o něm píše ve svých pamětech. Zároveň Clousiot je Motýlkovi velmi vděčný, že mu dal příležitost okusit alespoň na chvíli svobodu a rovněž ho bere jako svého dobrého přítele.

Clousiot v adaptaci z roku 1973 se setkává s Motýlkem a zároveň i s Degou v pracovním táboře, kde se rovněž spřátelí při plánování prvního útěku, který má absolvovat pouze hlavní hrdina snímku. Po nepodařeném útěku je umístěn na samotce a následně v nemocnici, kde se s Clousiotem setkává podruhé a plánují druhý útěk rovněž za pomoci mladého Matureta. Ve snímku se ale Clousiotovi nepodaří s Motýlkem utéci až na moře, neboť krátce po opuštění z nemocnice je zraněn a chycen. Motýlek ho nechává na pospas bachařům a utíká pouze s Degou a Maturetem. V adaptaci je tato postava spíše staršího věku a i přes to, že se jim společný útěk nepodaří, nechová vůči svým spolupachatelům žádnou zášť.

Co se týče postavy v rámci remaku, přichází velmi významná změna v psychologizaci postavy. Clousiot se s Motýlkem a Degou taktéž setkává

v pracovním táboře stejně jako v předchozí adaptaci, nicméně je vůči nim velmi nepřátelský od samého začátku a chce pouze využít toho, že Dega vlastní velkou sumu peněz a Motýlek má plán, jak útěk uskutečnit. Po zdařilém útěku ve scénách, kdy se postavy objevují na moři, se projeví pravá tvář Clousiota, který chce Degu zabít – nemá už žádné peníze a bere ho jako přítěž pro cestu za svobodou. Nakonec je Degou ubodán. V tomto případě režisér Noer převzal v rámci remaku postavu dle vlastního uvážení a transformoval ji do svého snímku na základě odlišných konvencí, než jaké zná čtenář a divák předešlých děl. Noer, jak jsem již zmiňovala výše, se ve svém snímku nevyhýbá explicitnímu násilí, naopak na něm remake ve velké míře staví. Zároveň v rámci pravého remaku vybírá pasáže jak z literární předlohy, tak z adaptace a formuluje narativ i postavy tak, aby předčily dílo původní a byly tak pro diváka zajímavější.

Obrázek 3: Clousiot, snímek 1973



Zdroj: *Papillon* [česky Motýlek] [film]. Režie Franklin J. SCHAFFNER. USA/Francie, 1973.

Obrázek 4: Clousiot, snímek 2017



Zdroj: *Papillon* [česky Motýlek] [film]. Režie Michael NOER. USA/Srbsko/Černá Hora/Malta, 2017.

6. Vlastní adaptace a remake

V případě vlastní adaptace byli tvůrci nuceni využít specifické prvky pro vizuální médium. To je nutné především kvůli divákům, kterým je potřeba přizpůsobit funkce z literární předlohy, které už nadále nepodléhají transferu, ale adaptačnímu procesu. Následující kapitola se tedy nebude nadále zabývat narativními funkcemi, ale indiciemi pro vlastní adaptaci a dále kinematografickými kódy, které dotváří jednotlivá díla v rámci vizuálního média.

6.1. Vypravěč

Kniha

Jak zmiňuji v předešlých kapitolách, kniha je psána jako paměti hlavního hrdiny ve formě deníku. To je také důvod, proč je celý text psán z perspektivy Motýlka v ich-formě. Jedná se tedy o vyprávění příběhu v první osobě jednotného čísla. Tento způsob vyprávění dodává knize velmi osobní pohled vypravěče a zároveň hlavního hrdiny na jednotlivé vyprávěné situace.

Motýlek coby hlavní hrdina tedy čtenáře ustanovuje v ději na začátku prvního sešitu a zavádí ho do kontextu časoprostoru. Zároveň ho uvádí do jeho životních zkušeností z trestanecké kolonie, o kterých bude po celou dobu knihy vyprávět. Jedná se tedy o flashbackové vyprávění v minulém čase. Zároveň se Charriére alias Motýlek díky tomuto stylu vyprávění stává neobjektivním vypravěčem. Jeho neobjektivnost je patrná i z reakcí na jeho příběh, u kterého je dodnes zpochybňována autenticita.

Film 1973

Schaffner v adaptačním procesu vypravěče úplně vypouští. Nabízelo by se literární předlohu adaptovat i s vypravěčem, kterého je v ich-formě možné zadaptovat v rámci voiceoveru. Režisér se rozhodl v tomto případě vypravěče z transferu do snímku vynechat, a proto se zde vrátím k odkazu na období Nového Hollywoodu. Kategorii Nového Hollywoodu jsem již zmiňovala v rámci sociálně-historického kontextu právě u režiséra Schaffnera. Stylistická úroveň, se kterou Schaffner ve své adaptaci pracuje, obsahuje znaky, které ho do této kategorie přirozeně řadí.

Tvůrci Nového Hollywoodu tvořili generaci filmařů, kteří nastoupili na konci šedesátých let po odchodu starších režisérů do penze. Do této generace kromě Schaffnera patří velká jména, jako jsou například George Lucas, Francis Ford Coppola nebo Peter Bogdanovich. Jak v knize *Dějiny filmu*⁶¹ popisují autoři Bordwell a Thompsonová, mnozí režiséři se v tomto období vědomě vrátili k tradicím klasických studiových žánrů s respektem uctívaných filmařů. Během krize jim ale studia nabídla možnost vytvořit něco ve stylu evropských uměleckých filmů. Kromě toho také tito filmaři dávali ve svých filmech důraz na atmosféru a vykreslení povah a psychologické nejednoznačnosti.⁶² U tvorby režiséra Franklina J. Schaffnera se objevují jisté znaky odkazující na směr Nového Hollywoodu.

Jeden z těch nejednoznačnějších znaků je určitě fakt, že Schaffner nechává svého diváka pracovat s jeho imaginací. Snímek je natočen jen s velmi malým počtem dialogů, většinou sledujeme pouze události, které nejsou v rámci dialogu nijak explicitně řečené. Film je obecně více než na narativ soustředěný na vykreslování povah hlavních postav a dává důraz na psychologizaci jak hlavního hrdiny, tak i ostatních vedlejších postav. Kniha je psaná v ich-formě, jak je popsáno výše, tudíž jsou při její četbě čtenářovi jasně sdělovány konkrétní pocity, které Motýlek při svém dobrodružství prožíval. Oproti tomu Schaffner nenechává svého hlavního hrdinu divákovi nic explicitně sdělovat, včetně jeho aktuálních pocitů, a dává důraz více na atmosféru a imaginaci.

Jako příklad uvedu tři scény, které výše zmíněné tvrzení podporují. První scénou je scéna ze samotky, kde si Motýlek musí odsedět trest za první útěk. Scéna ze samotky má přibližně dvacet minut a během celé této scény zazní celkem asi tři dialogy. Jednak je to proto, že na samotce je zakázáno bez dovolení mluvit, ale také je to určitý tvůrčí zájem, neboť díky absenci vypravěče v jakékoliv formě je divák odkázán na jednání a výraz tváře hlavního hrdiny. V knize, která je psaná v ich-formě, čtenář ví, jakými pocity si Motýlek prochází. Oproti tomu ve snímku sledujeme pouze chování postavy, gesta a postupný psychický i fyzický rozklad hlavního hrdiny. Druhým příkladem může být scéna z indiánského kmene, kam se Motýlek náhodou při svém útěku dostane. Scéna je velmi významná právě tím, že po celou dobu nezazní ani jeden dialog, a to i přes to, že Henri Charrière v knize tvrdí,

⁶¹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007. ISBN 97-80-7331-091-2.

⁶² Tamtéž, s. 536.

že s lidmi z kmene běžně komunikoval. Celou scénu doprovází pouze nediegetická hudba, která navozuje harmonickou atmosféru a tím při absenci dialogů může divákovi předat Motýlkovy pocity během jeho pobytu mezi lidmi z kmene. Jako poslední příklad uvedu Motýlkův příjezd do Kolumbie, kdy se potřebuje dostat přes hranice, ale nevlastní pas. Proto podplatí perlami jeptišku a nastoupí k ní do vozu, aby se nepozorovaně dostal přes hranice. Celá tato scéna probíhá opět bez dialogů a je doplněna nediegetickou hudbou. Znovu je tedy divák nucen pracovat pouze se svou imaginací a konkrétní pocity postav lze vyčíst jen z výrazů tváří.

Film 2017

Režisér Noer pracuje v remaku s vypravěčem stejným způsobem jako Schaffner v adaptaci. To znamená, že vypravěče vynechává a nevyužívá ani voiceover, který by bylo možné vzhledem k literární předloze a jejímu způsobu vyprávění použít. Po vzoru současné kinematografie Noer ale příliš nepracuje s divákovou imaginací jako Schaffner a využívá mnohem více explicitních dialogů, aby divákovi přiblížil aktuální pocity a emoce postav a zároveň, aby bylo pro diváka snazší orientovat se v ději a ve sledu událostí probíhajících ve snímku. Obecně je celý snímek v režii Michaela Noera mnohem explicitnější než původní adaptace.

V tomto případě uvedu jako příklady stejné scény, které jsem uvedla výše ke snímku z roku 1973. Co se týče scén ze samotky, až tolik se v počtu dialogů od sebe neliší. Je to především proto, že v rámci narativu je mluvení na samotce zakázáno. Přesto ale režisér Noer pracuje se scénou odlišně než Schaffner. Scéna je o několik málo minut kratší a zobrazuje mnohem více konfrontace Motýlka s ředitelem věznice. To způsobuje nárůst dialogů a činí to scénu svižnější. Zároveň jsou části scény s ředitelem doplněny o násilí a o flashbaky ze života Motýlka. Ty mají naznačovat bláznovství, ale zároveň dělají scénu zajímavější pro diváka a zvyšují přirozeně její frekvenci. Další dva příklady, které uvádím u předchozího snímku, jsou v remaku spojené. Jedná se tedy o scény z indiánského kmene a Kolumbie. Noer zasadil prostředí indiánského kmene do Kolumbie, kde se Motýlek ocitá i se svými přáteli. Jednak je divák zasazen do časoprostoru díky jeptišce, která vězně vítá v Kolumbii a také se zde objevuje více dialogů. Kromě dialogu s jeptiškou Motýlek vede konverzaci s Degou a domlouvají se na jejich dalším postupu během útěku. Divák tedy přesně ví, kde se scéna odehrává, co si postavy myslí a proč jednají tak, jak jednají.

Na doplnění bych zde ráda dodala, že voiceover se zde vyskytuje, ale pouze na konci filmu z roku 1973 a nemá zde pozici vypravěče. Voiceover zde má pouze informativní pozici, kdy nás má informovat o konečném osudu Motýlka, včetně trestanecké kolonie. Remake z roku 2017 na konci místo voiceoveru používá informativní titulky, které ho v tomto případě nahrazují a sdělují prakticky to samé, co zastává ve snímku původním. Tyto titulky jsou v remaku doplněny i autentickými záběry, včetně fotografie skutečného Henriho Charriéra.

6.2. Kinematografické kódy

Filmová díla obsahují konvence týkající se fungování jejich kódů. Když jsme svědky filmu, sdílíme s tvůrcem snímku základní předpoklad, že tyto kódy známe. Obecné filmové kódy se poté dělí na subkódy, které souvisí s post-produkcí, nebo s konkrétními žánry.⁶³ Zároveň jsou kódy nápomocné při přenosu díla z literární podoby do podoby filmové. Petr Mareš se ve studii *Text a komunikace* věnuje v jedné z kapitol sémiotické heterogenosti filmu a zmiňuje, že film se vyznačuje značně vysokým stupněm sémiotické heterogenosti. Podle evidentních rozdílů ve znakové povaze jeho složek se zde nabízí rozlišení čtveřice, respektive pětice základních kódů. Tyto kódy poté vytvářejí roviny filmového sdělení: jde o pohyblivé obrazy, hudbu, zvuky, verbální jazyk ve zvukové a psané formě. Každý ze základních kódů se vnitřně diferencuje, takže na něj lze pohlížet jako na „kód kódů“, na systém složený z rozličných dílčích kódů.⁶⁴

Podkapitola bude tyto prvky rozebírat ze třech rovin. První rovinou jsou kódy kinematografické. Kinematografickými kódy se konkrétně rozumí práce kamery a post-produkční úprava snímku, pod kterou řadíme stříh a členění záběrů. Druhou rovinou jsou kódy vizuální, to jsou prvky filmu, které představují viditelné prvky záběrů. Do této kategorie poté konkrétně patří mizanscéna, která zahrnuje vše, co vidíme před kamerou. Mohou to být například kostýmy, kulisy a podobně. Třetí a poslední rovinou jsou poté kódy zvukové, které zahrnují hudbu a další zvuky, které dotváří náladu jednotlivých scén a situací.

⁶³ McFARLANE, *Novel to Film*, s. 29.

⁶⁴ MACUROVÁ, MAREŠ, *Text a komunikace*, s. 65-66.

Střih a kamera

Střih můžeme chápat jako koordinaci jednoho záběru s následujícím. Záběr znamená jedno nebo více za sebou jdoucích exponovaných okének na filmovém pásu. Jednotlivé záběry dává poté dohromady střihač. Tato spojení mohou být různého typu. U střihu a změn záběrů rozlišujeme například zatmívačku, roztmívačku, prolínačku atd. Nejběžnějším spojením dvou záběrů je ale ostrý střih.⁶⁵

Schaffner v adaptaci využívá mezi záběry především ostrý střih, který oko běžného diváka vnímá naprosto přirozeně a režisér pomocí toho může s jednou scénou pracovat velmi variabilně. Jako konkrétní příklad z filmu lze uvést samotný začátek, kde jsou vězni obeznámeni s jejich osudem na Francouzské Guyaně. Režisér v rámci scény využívá hned několik forem záběru. Snímek začíná roztmívačkou a polodetailem na nohy bachařů. Záběr zároveň slouží jako prostor pro úvodní titulky. Následuje střih a velký celek, který uvádí diváka do časoprostoru děje. Jakmile bachaři přijdou k řediteli věznice, spustí ředitel informativní proslov. Během tohoto proslovu je zabírán nejdříve z velkého celku a postupně každým dalším střihem se záběr přibližuje blíže na jeho obličej. Postupným střihem se ze záběru stává velký detail a následuje střih, který mění záběr na velký celek. Za pomoci velkého celku režisér poskytuje divákovi další perspektivu prostoru a zobrazuje množství zadržených vězňů. Tímto záběrem končí úvodní scéna.

Režisér remaku Noer využívá pro svůj snímek rovněž ostrého střihu. Střih a vztahy mezi záběry v remaku budou demonstrovat rovněž na úvodní scéně, která je ovšem odlišná od předchozího snímku. Michael Noer vložil do snímku vlastní fiktivní úvod, jak již popisují v předešlých kapitolách, a proto budou jednotlivé příklady dějově odlišné. První záběr není započat roztmívačkou, nýbrž ostrým střihem, za nímž následuje záběr ve formě polodetailu na hlavního hrdinu klečícího u trezoru. Následuje další střih a polocelek, který zobrazuje rozbité okno. Tím divákovi dává jasné indicie, že hlavní hrdina je zloděj. Následuje záběr v podobě velkého celku. Motýlek utíká oknem a zároveň je divák seznámen s prostředím rušného města. Další střih následovaný záběrem polodetailu na hlavního hrdinu je doplněn informačním titulkem, který zasazuje snímek časoprostorově. Následuje střih křížový, který střídá v rychlé frekvenci záběry na Motýlka ze všech stran, jak odchází z místa činu. Křížový střih je doplněn rychlou nediegetickou hudbou, která

⁶⁵ BORDWELL, THOMPSON, *Umění filmu*, s. 289.

zvyšuje jeho frekvenci. Do této scény se prolínají i diegetické zvuky města, které mají dotvářet atmosféru. Konkrétně tedy dotvořit scénu, kde Motýlek kradl a nyní utíká z místa činu. Kamera je v tomto případě dynamická a „pronásleduje“ hlavního hrdinu v nočním baru. Všechny tyto prvky dotvářejí atmosféru a celou scénu zrychlují až do doby, než Motýlek dorazí na místo.

Dalším příkladem pro analýzu stříhu a kamery v obou snímcích bude již několikrát zmiňovaná samotka. Je to proto, že v rámci adaptace a remaku se tato pasáž objevuje v obou snímcích a dá se na ní dobře demonstrovat rozdíl v rámci komparativní analýzy. Konkrétně nebude analyzována scéna celá, ale jen část, která odkazuje na počínající bláznovství Motýlka a se kterou každý z režisérů pracuje odlišně. Schaffner v rámci bláznovství využívá do jisté míry obrazy, které souvisí se životem hlavního hrdiny. Scéna začíná ostrým stříhem ze samotky na velký detail stop v písku. Tento detail pokračuje jízdou kamery až postupně ke snímání postupujících nohou Motýlka. Záběr bez stříhu pokračuje jízdou kamery na velký záběr pouště s postavami v povzdálí, které představují soud. Ostrý stříh přináší druhý velký detail postavy Motýlka, který se přibližuje k postavám. Postupně je komunikace mezi postavami zaznamenána křížovým stříhem, vždy se záběrem velkého detailu, který se postupně zmenšuje jízdou kamery až na polocelek. Záběr je prostrižený velkým detailem na oči hlavní postavy na samotce v reálném čase. Druhá scéna, naznačující Motýlkův psychický stav, zobrazuje reálné místo ve Francii a postavu Louise Degy. Křížovým stříhem sleduje divák radostný dav lidí a Motýlka s Degou v autě. Poté je ostrým stříhem scéna přerušena a sledujeme pouze samotného Motýlka na prázdné cestě v polocelku. Když se Motýlek otočí, vidíme velký záběr na prázdnou ulici a dvě postavy ve věžeňském oblečení. O těchto dvou postavách víme, že jsou ve snímku již mrtvé, to má být pro diváka ukazatel, že se jedná pouze o scénu v hlavě hlavního hrdiny. Následuje ostrý stříh na postavy v polocelku. Po dalším stříhu je záběr ve velkém celku, Motýlek se rozbíhá po cestě a kamera se začne otáčet o sto osmdesát stupňů vzhůru nohama. Poté následují ještě dva křížové stříhy, které zobrazují bledé tváře postav i hlavního hrdiny, a naznačují tak, že jsou mrtví. Poslední ostrý stříh vrací diváka i Motýlka zpět na samotku.

Noer pro zobrazení bláznovství využívá flashbacku, který je doplněný o postavu Degy, tím dává divákovi najevo, že se jedná pouze o smyšlené představy hlavního hrdiny. Celá scéna je doplněna rytmickou nediegetickou hudbou, která přirozeně zvyšuje frekvenci. Scéna začíná ostrým stříhem ze samotky na Motýlka,

který leží v posteli se svou přítelkyní v Paříži. Záběr je v polodetailu a je lehce rozostřený. Scéna obsahuje několik flashbacků z Motýlkova života, které jsou rychle za sebou sestříhané v ostrém střihu a změna záběru je rytmicky synchronizovaná s hudbou. Stejný rytmus střihu se udržuje po celou dobu scény. Po většinu času je využit ostrý a křížový střih v polocelku, který zabírá postavy a jejich obličej. Střih neustále udržuje frekvenci nediegetické hudby.

V rámci adaptace tedy Schaffner využívá převážně delší záběry, a to po celou dobu filmu. Záběry se zároveň objevují převážně ve formě velkého celku a postupně přechází do velkého detailu na obličej postavy. Tím, že režisér využívá velmi málo dialogů, zaznamenává emoce postav přes velký detail a záběr na jejich tváře. Velký celek souvisí s orientací v ději a s mizanscénou, která byla pro film velmi stěžejní a které se budu věnovat v další části práce. Režisér Noer oproti Schaffnerovi v remaku využívá ostrého střihu s kratšími záběry. To způsobuje, že film se dostává do mnohem rychlejší frekvence, která je navíc podtržena i nediegetickou hudbou. Po odvezení vězňů na ostrov jsou záběry delší a snímek využívá i velkých celků, které zobrazují drsné prostředí věznice.

Obrázek 5: *Projevy bláznovství*, snímek 1973



Zdroj: *Papillon* [česky Motýlek] [film]. Režie Franklin J. SCHAFFNER. USA/Francie, 1973.

Obrázek 6: Práce s kamerou, snímek 1973



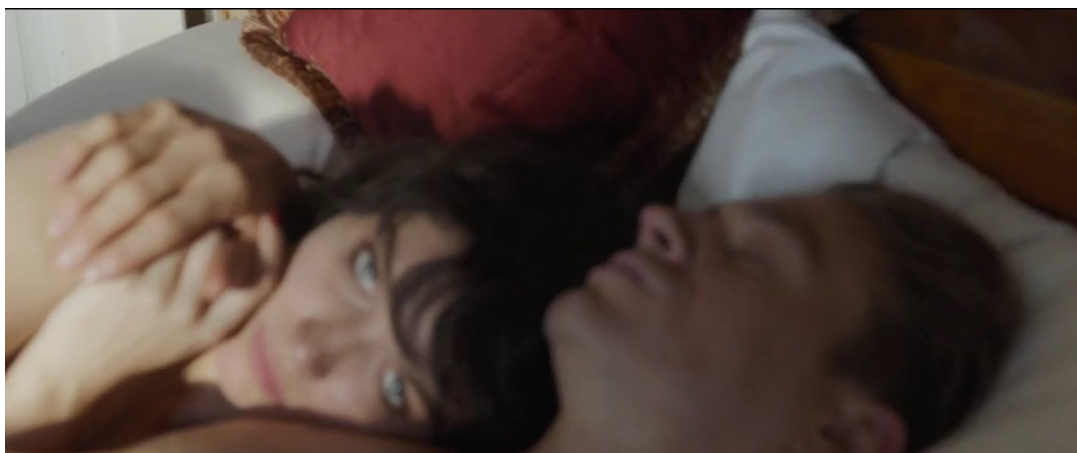
Zdroj: *Papillon* [česky Motýlek] [film]. Režie Franklin J. SCHAFFNER. USA/Francie, 1973.

Obrázek 7: Projevy bláznovství, snímek 2017



Zdroj: *Papillon* [česky Motýlek] [film]. Režie Michael NOER. USA/Srbsko/Černá Hora/Malta, 2017.

Obrázek 8: Rozostření kamery při flashbacku, snímek 2017



Zdroj: *Papillon* [česky Motýlek] [film]. Režie Michael NOER. USA/Srbsko/Černá Hora/Malta, 2017.

Mizanscéna

Mizanscéna je vizuálním kódem. Tento termín pochází z francouzského výrazu *mise en scène*, který doslova znamená „dát na scénu“ a zpočátku se používal v souvislosti s režírováním divadelních her. Filmoví badatelé převedli termín na filmovou režii a označují jím režisérovu kontrolu nad tím, co se objeví ve filmovém okénku. Mizanscéna tedy zahrnuje všechno, co se objevuje před kamerou včetně prostředí, osvětlení, kostýmů a chování postav. Kontrolou mizanscény pak režisér inscenuje událost pro kameru.⁶⁶ Následující část se bude věnovat analýze prostředí, které bylo pro tvorbu snímků klíčové.

Samotná literární předloha se popisu prostředí věnuje hodně. Henri Charrière se ve svých pamětech snažil čtenářům co možná nejpodrobněji popsat ostrovy a prostředí věznic, aby pro ně bylo snazší představit si, v jakých podmínkách si vězni odpykávali své tresty ve Francouzské Guyaně. Oba režiséři se snažili toto prostředí ve svých filmech napodobit co možná nejpřesněji. Ačkoliv nebyly snímky natáčeny na pravých ostrovech Francouzské Guyany, tvůrci v obou případech nechali vystavět přesné repliky věznic. V případě snímku z roku 1973 se natáčelo převážně na Jamajce a ve Španělsku. Skok Motýlka z útesu při posledním útěku byl poté natáčen na Havaji. Díky výstavbě věrohodných exteriérů i interiérů působí snímek velmi autenticky a vyznačuje se drsným prostředím. Noer dává prostředí ve filmu také velkou váhu a uvědomuje si důležitost tohoto prvku při dokreslování narativu příběhu. Jako lokace pro natáčení zvolil Noer pro svůj snímek z roku 2017 Srbsko, Černou Horu a ostrov Malta.

Narativ u snímku pracuje s prostředím hodně, neboť i autor sám na něj dává v předloze velký důraz. Je to především proto, že Motýlek byl při útěku vystaven nebezpečí nejen v rámci věznic – tedy s bachaři a veliteli, ale musel překonat i drsné podmínky, které měly vězňům útěk znemožnit. Prostředí je proto tedy v obou snímcích velmi důležité a dokresluje atmosféru i vyvolává napětí.

Tato bakalářská práce bude nyní v rámci příkladu pracovat s poslední částí filmu, kdy se hlavní hrdina dostává na ostrov Ďábel. Zde má dle úřadů dožít, ale on se později rozhodne utéct. Tuto část jsem si vybrala, neboť s ní v rámci mizanscény pracuje každý z režisérů odlišně. Ve snímku z roku 1973 se Schaffner více drží

⁶⁶ BORDWELL, THOMPSON, *Umění filmu*, s. 159.

literární předlohy, kde je prostředí mizanscény zobrazeno jako klidný ostrov, kde má každý z vězňů svůj domek se zahrádkou. Schaffner vykresluje prostředí jako velmi klidné místo a jako tu nejlepší variantu, kam se vězeň může dostat. Noer naopak vytvořil z Ďáblova ostrova místo velmi nepříjemné. Režisér zobrazuje ve svém snímku prostředí rozpadlé ostrovní pevnosti, kde žijí všichni vězni pohromadě v jakémsi ghettu a trpí hlady. Celé prostředí má za úkol vyvolat v divákovi nepříjemné pocity, a především pak pocit beznaděje. Noer dle mého názoru pracuje s tímto prostředím na úplně jiné úrovni právě proto, aby divák měl větší pochopení pro Motýlkův následný útěk. U předchozího snímku se může zdát, že hlavnímu hrdinovi nic k jeho životu nechybí a může se mít dobře. To Noer v remaku otáčí a za pomoci prostředí se pokouší divákovi Motýlkův útěk osvětlit.

Obrázek 9: Ostrov Ďábel, snímek 1973



Zdroj: Papillon [česky Motýlek] [film]. Režie Franklin J. SCHAFFNER. USA/Francie, 1973.

Obrázek 10: Ostrov Ďábel, snímek 1973



Zdroj: Papillon [česky Motýlek] [film]. Režie Franklin J. SCHAFFNER. USA/Francie, 1973.

Obrázek 11: *Ostrov Ďábel*, snímek 2017



Zdroj: *Papillon* [česky Motýlek] [film]. Režie Michael NOER. USA/Srbsko/Černá Hora/Malta, 2017.

Obrázek 12: *Ostrov Ďábel*, snímek 2017



Zdroj: *Papillon* [česky Motýlek] [film]. Režie Michael NOER. USA/Srbsko/Černá Hora/Malta, 2017.

Hudba a zvuk

Zvuk je jedním z nejsložitějších postupů ke zkoumání. Mnohé zvuky z našeho okolí často ani nevnímáme, neboť základní informace o uspořádání našeho okolí získáváme zrakem a zvuk bývá v normálním životě často pouhým pozadím pro to, co vidíme. Podobně mluvíme o tom, že sledujeme film a jsme filmoví diváci – všechny tyto pojmy naznačují, že zvuková stopa je podružným faktorem. Zvuk vnímáme nejčastěji jako pouhý doprovod ke skutečné podstatě kinematografie: pohyblivým obrazům.⁶⁷ Ve skutečnosti jsou ale hudba i zvuk ve filmech jedním z nejdůležitějších

⁶⁷ BORDWELL, THOMPSON, *Umění filmu*, s. 347.

prvků. To budu demonstrovat níže, neboť tyto dva stylistické prvky byly především u snímku z roku 1973 klíčové při dokreslování atmosféry.

Jak jsem již zmiňovala v předešlých kapitolách adaptace z roku 1973 pracuje v rámci zvuku hlavně s diegetickými zvuky a ruchy a s tichem. Schaffner využívá ve snímku až nezvykle málo dialogů, které ani po většinu času nejsou nahrazeny jinými zvuky nebo nediegetickou hudbou. Výjimku pak tvoří scéna, kde se Motýlek dostává do indiánského kmene. Za celou dobu není použit ani jeden dialog, ale scéna je doplněna diegetickou hudbou. Ve výsledku si tuto skutečnost vykládám tak, že Schaffner chtěl scénu učinit co možná nejautentičtější, neboť i sám Motýlek v literární předloze přiznává, že indiánům příliš nerozuměl. Klidná hudba zároveň navozuje harmonickou atmosféru, která dává divákovi najevo, že indiánský kmen je místo, kde je hlavní hrdina v bezpečí. Režisér dává ve snímku přednost spíše přírodě a jejím diegetickým zvukům a ruchům, které dodávají scénám na autentičnosti.

Michael Noer naopak ve filmu z roku 2017 mnohem více upravuje scény tak, aby byly pro diváka poutavější. Režisér hodně využívá hudby nediegetické a častokrát tuto hudbu využívá pro budování napětí a zrychlení frekvence snímku. Film ale samozřejmě obsahuje i zvuky diegetické v rámci narativu – jedná se například o výstřely ve věznici, zvuky při práci v pracovním táboře nebo o zvuky různého hmyzu na ostrovech. Již výše jsem zmiňovala, že s prostředím samotky v rámci hudby režiséři nepracují stejně. Noer nevyužívá jen ticha, ale v rámci atraktivity pro diváka doplňuje scény flashbacky ze života Motýlka spolu s nereálnými obrazy, které se hlavnímu hrdinovi objevují v hlavě kvůli začínajícímu bláznovství. Tyto scény jsou poté doplněny nediegetickou, velmi rytmickou až děsivou hudbou, která má za úkol dokreslovat atmosféru celé scény. I scéna z útěku, kde jsou společně vězni na moři a Dega zabíjí Clousiota, je v rámci atmosféry doplněna nediegetickou hudbou.

Režiséři se tedy v použití hudby značně rozcházejí. Schaffner také stejně jako Noer pracuje kromě diegetických zvuků a hudby i s hudbou nediegetickou, ale využívá ji jen velmi poskrovnu, a to i přes to, že snímek z roku 1973 obsahuje nezvykle málo dialogů. Schaffnerova adaptace je tedy mnohem surovější a autentičtější, z Noerova remaku je znát velká dávka inscenování, které provádí jak na základě literární předlohy, tak na základě adaptace. Vybírá z každého textu to nejpoutavější a přidává něco nového ve snaze vytvořit pro dnešního diváka exkluzivní dílo, které má překonat dílo předešlé.

Shrnutí a závěr

Cílem práce bylo vytvořit komplexní komparativní analýzu filmů *Motýlek*, které jsou natočené podle stejnojmenné literární předlohy z roku 1969. Práce se na základě metodologie Briana McFarlana a Constantina Verevise snaží vyhodnotit, jak jednotliví tvůrci pracovali s románovou předlohou a jak přetvořili literární text do vizuálního média.

Práce brala ohled i na sociálně – historický kontext, neboť všechna díla byla vytvořena v naprosto odlišném období, za různých podmínek, různými tvůrci. V této kapitole bakalářská práce rozebírá například i historii trestanecké kolonie, které se příběh týká, ale také období Nového Hollywoodu, jehož znaky se objevují v adaptaci natočené režisérem Franklinem J. Schaffnerem.

První část analytické části práce se týkala narativní struktury jak literární předlohy, tak obou filmů. Kapitola obsahuje segmentace narativu pro jednotlivá díla, které byly přínosné při sledování rozdílů vývoje narativní linie. Zároveň tyto osnovy ukazují, jak jsou tvůrci snímků nuceni při adaptování děl narativní linie zkrátit, a to především proto, že snímek má omezenou časovou linii.

Následující kapitola se věnuje transferu narativních funkcí do filmu. V první řadě práce stanovuje hlavní kardinální funkce, jejichž body jsou poté porovnány. Seznamy kardinálních funkcí zobrazují, že se literární předloha oproti snímkům příliš nerozchází a narativ tak v jednotlivých médiích neprochází nijak zásadními změnami. Drobné změny v kardinálních funkcích a informantech jsou následně rozebrány a popsány. V rámci podkapitoly modifikace transferu se práce věnuje vedlejším funkcím, které nejsou tak důležité jako funkce kardinální, a i přes to, že jsou změněny, nenarušují narativní linii. V tomto případě se jednalo především o informanty o postavách, které měnily v remaku z roku 2017 začátek a konec snímku. V rámci podkapitoly transferu jsou v bakalářské práci rozebírány i postavy a jejich transfer z literární předlohy do adaptace a remaku. Podkapitola se věnovala pouze třem postavám, kterými jsou *Motýlek*, *Louis Dega* a *Clousiot*. Tyto tři postavy byly vybrány buď proto, že mají významnou funkci v narativu, anebo proto, že jejich transformace, s ohledem na psychologizaci, z jednoho média do druhého byla markantnější vůči postavám ostatním.

Poslední kapitola se týká vlastní adaptace a remaku a dělí se do dvou dalších podkapitol. První kapitola se věnuje roli vypravěče, neboť ve filmech oproti literární

předloze došlo k zásadním změnám, kterým se podkapitola věnuje. Zároveň je v této části zmíněno a rozebráno, proč se tak stalo a jaké to mělo následky. Druhá část podkapitoly se věnuje filmovým kódům, které pomohly přenést dílo z literární předlohy do filmu a také se zde rozebírá, jak s jednotlivými kódy pracují oba režiséři. V této části dochází i k porovnání snímků na stylistické úrovni.

Po provedení analýzy všech tří děl je jasné, že se oba režiséři snažili předloze přiblížit. Nicméně ačkoliv hlavní kardinální funkce zůstávají stejné, z rozboru narativních linií je jasné, že je příběh upravený pro vizuální médium. Schaffner v adaptaci některé události knihy úplně vynechává a Noer, který v rámci teorie pravého remaku čerpá jak z předešlé adaptace, tak z původní literární předlohy, některé narativní linie spojuje. Z analýzy je ale především patrné, že Noer pracoval se snímkem tak, aby byl atraktivní především pro diváka. Ať už se jedná o vlastní přidaný úvod a závěr, který se neváže na žádné předešlé dílo, tak i například o stylistické prostředky, se kterými pracuje výrazně odlišně oproti Schaffnerovi. Zároveň je snímek mnohem explicitnější než původní adaptace. Nejen že Schaffner využívá nezvykle málo dialogů, ale Noer využívá i explicitnějšího násilí, a dělá tím snímek dramatictější a divácky přitažlivější. Divák se také díky přístupu Franklina J. Schaffnera může cítit bez předchozí znalosti původního textu dezorientovanější, neboť spousta věcí a jednání postav není explicitně okomentovaná a divák je tak odkázán i na vlastní imaginaci.

Kritici se po zhlédnutí obou snímků shodují také na tom, že problémem není ani tolik absence vedlejších narativních událostí, ale hlavně autenticita remaku. Příběh je už sám o sobě často pro svou autenticitu zpochybňován a dobrodružství Motýlka se zdají být neuvěřitelná. Kritici proto namítají, že fantastičnost snímku z roku 2017 autenticitu skutečných událostí, které oznamují úvodní titulky, film ještě více zpochybňuje. Největším problémem je podle kritiků hlavně to, jakým stylem jsou prezentovány útky hlavního hrdiny. Francouzská Guyana je po celou dobu jak v literární předloze, tak i v adaptaci vykreslována díky svému prostředí jako drsné místo, ze kterého není tak snadné utéct. Navíc trestanecká kolonie byla i v minulosti proslavená právě tím, že se z ní nedá utéct a pro vězně to proto znamená opravdu

doživotí.⁶⁸ Původní snímek je naopak zase kritizován pro svou dlouhou stopáž, která může pro někoho být v kombinaci s malým množstvím dialogů nudná.⁶⁹

Dle mého názoru se Schaffnerovi podařilo velmi dobře nepřikrášleně zobrazit děsivé podmínky, o kterých psal Charrière ve svých pamětech. I přes to, že režisér nevyužívá příliš mnoho dialogů, podařilo se mu vykreslit psychologizaci postav. Na postavách a na hlavním hrdinovi především je poté znát jeho proměna a to, jaký měla trestanecká kolonie vliv nejen na jeho psychické zdraví, ale také na to fyzické. To je ostatně věc, která se váže na období režisérovi tvorby, kterým je Nový Hollywood. Zároveň můžeme o snímku z roku 1973 říci, že se snažil původní literární předloze přiblížit co nejvěrněji. Některé scény, především ty o životě Motýlka po útěku, jsou vynechány a nahrazeny voiceoverem, který má osud hlavního hrdiny dovysvětlit. Jinak se Schaffner snažil zachovat sled událostí tak, aby korespondovaly s knihou, ale zároveň byly přijatelné v rámci procesu adaptace. Nebyla vynechána ani část z Holubích ostrovů, kam byli dříve odvázeni malomocní. Tato scéna má u diváků navodit nepříjemné pocity a zobrazit tak člověka v konfrontaci s přírodou a nemocemi, které se dříve běžně vyskytovaly a nešly příliš ovlivnit. V souvislosti se snímkem z roku 2017 mezi kritiky koluje i názor, že se Charlie Hunnam a Rami Malek na role Motýlka a Degy nehodí tak jako jejich předchůdci. Toto tvrzení přisuzují především neznalosti literární předlohy a přirovnávání snímku k adaptaci díla. Dle popisu Motýlka podle knižní předlohy je Charlie Hunnam typově ideální. Obecně v reakcích na snímek od Michaela Noera rezonují neustálá srovnání remaku s původní adaptací. Zde narážíme opět na problematiku, které se věnuje Verevis ve své studii. Remake není diváky ani kritiky vnímán jako nové filmové dílo s novými stylistickými prvky a úplně novým zpracováním, ale neustále je srovnáván s dílem předešlým. Dost často se očekává, že remake bude naprosto stejný jako film předešlý. Tomu se Noer naštěstí vymyká a bere si to nejlepší jak z literární předlohy, tak z původní adaptace. Dohromady pak skládá úplně nové vizuální dílo, které má být přínosem kinematografii.

⁶⁸ KORDÍK, Tomáš. Motýlek. In: *Filmová databáze* [online]. 20.07.2019 [cit. 18.6.2020]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/magazin/2019071801-recenze-motylek.html>.

⁶⁹ EBERT, Roger. Papillon. In: *Roger-Ebert.com* [online]. 16.12.1973 [cit. 18.6.2020]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/papillon-1973>.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

- 1) CHARRIÉRE, Henri. *Motýlek*. 6. vyd. v českém jazyce. Přeložil Sergej MACHONIN, Praha: BB/art, 2010. ISBN 978-80-7381-721-3.
- 2) *Papillon* [česky Motýlek] [film]. Režie Franklin J. SCHAFFNER. USA/Francie, 1973.
- 3) *Papillon* [česky Motýlek] [film]. Režie Michael NOER. USA/Srbsko/Černá Hora/Malta, 2017.

Literatura

- 4) BARTHES, Roland. *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*. In: *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath (Fontana/collins: Glasgow, 1977).
- 5) BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007.
- 6) BORDWELL, David a Kristin, THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- 7) BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*. 2010. 22(1), ISSN0862-397X.
- 8) EBERT, Roger. Papillon. In: *Roger-Ebert.com* [online]. 16.12.1973 [cit. 18.6.2020]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/papillon-1973>.
- 9) CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurz: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.
- 10) LOOCK, Kathleen a Constantine VEREVIS. *Film remakes, adaptations and fan production: remake/remodel*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2012. ISBN 9781137263346.
- 11) LEITCH, Thomas. „Twice-told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake.“ In: *FORREST, Jennifer, KOOS, Leonard R. (eds.). Dead Ringers*.

The Remake in Theory and Practice. New York: State University of New York Press, 2002.

- 12) KORDÍK, Tomáš. Motýlek. In: *Filmová databáze* [online]. 20.07.2019 [cit. 18.6.2020]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/magazin/2019071801-recenze-motylek.html>.
- 13) MACUROVÁ, Alena a Petr MAREŠ. *Text a komunikace: jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Univerzita Karlova, 1993. Acta Universitatis Carolinae, 117 (1991).
- 14) MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. ISBN 0-19-871150-6.
- 15) METZ, Christian. *The Imaginary Signifier*. Indiana University Press: Bloomington, 1977.
- 16) Michael Noer. In: *Det Danske Filminstitut* [online]. [cit.10.5.2020]. Dostupné z: <https://www.dfi.dk/en/viden-om-film/filmdatabasen/person/michael-noer>.
- 17) RENCZ, Štefan. Henri Charrière. In: *Filmová databáze* [online]. [cit.20.5.2020]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/140330-henri-charriere.html>.
- 18) ŠEBESTA, Martin. *A Transaltion of English Movie Titles into Czech* [online]. Zlín, 2017 [cit. 13.5.2020]. bakalářská práce (Bc.). Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta humanitních studií. Dostupné z: https://theses.cz/id/jqwuey/Bachelor_thesis_sebesta.pdf?info=1;isshlret=Papillon%3B;zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3Dpapillon%26start%3D3#panel_latex.
- 19) ŠIMKOVÁ, Martina. *Strategie překladu názvů francouzských literárních děl do češtiny* [online]. Č. Bud., 2007. [cit. 15.5.2020] diplomová práce (Mgr.). JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUĎEJOVICÍCH. Pedagogická fakulta. Dostupné z: https://theses.cz/id/nib1xu/downloadPraceContent_adipIdno_4178?info=1;isshlret=Papillon%3B;zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3Dpapillon%26start%3D22.

Seznam obrázků

Obrázek 1: Motýlek a Louis Dega, snímek 1973	37
Obrázek 2: Motýlek a Louis Dega, snímek 2017	38
Obrázek 3: Clousiot, snímek 1973	39
Obrázek 4: Clousiot, snímek 2017	39
Obrázek 5: Projevy bláznovství, snímek 1973	46
Obrázek 6: Práce s kamerou, snímek 1973	47
Obrázek 7: Projevy bláznovství, snímek 2017	47
Obrázek 8: Rozostření kamery při flashbacku, snímek 2017	47
Obrázek 9: Ostrov Ďábel, snímek 1973	49
Obrázek 10: Ostrov Ďábel, snímek 1973	49
Obrázek 11: Ostrov Ďábel, snímek 2017	50
Obrázek 12: Ostrov Ďábel, snímek 2017	50

NÁZEV:

Komparativní analýza filmu *Motýlek* (1973, 2017)

AUTOR:

Dominika Buršíková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Cílem bakalářské práce je provést komparativní analýzu filmu *Motýlek* z roku 1973 a 2017 od režisérů Franklina J. Schaffnera a Michaela Noera. Práce porovnává snímky rovněž s původní literární předlohou od spisovatele Henriho Charriéra. Výchozími metodologickými texty pro tuto práci jsou studie *Novel to Film* od Briana McFarlana a *Film remakes, adaptation and fan production* od Constantina Verevise. Na základě těchto textů jsou snímky a jejich románová předloha analyzovány na rovině narativní struktury a transferu, včetně postav, vypravěče a filmových kódů. Zohledněna je i proměna výše zmíněných funkcí během adaptačního procesu a procesu remaku. Práce jednotlivé prvky postupně srovnává mezi sebou a během tohoto procesu dochází k závěru, že Schaffner se držel původní předlohy mnohem věrněji než Noer, který chtěl vytvořit dílo atraktivnější pro diváka. Během rešerší recenzí ale zjišťují, že Noerův záměr měl spíše negativní dopad a je kritizován za poškození autentičnosti díla.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Motýlek, komparativní analýza, adaptace, remake

TITLE:

Comparative Analysis of movie Papillon (1973, 2017)

AUTHOR:

Dominika Buršíková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

The aim of this bachelor thesis is to do a comparative analysis of Papillon movie by directors Franklin J. Schaffner and Michael Noer from years 1973 and 2017. This thesis compares both films to a novel written by Henri Charrière. Initial methodological texts for this thesis are studies Novel to Film by Brian McFarlan and Film remakes, adaptation and fan production by Constantin Verevise. Films and the novel are analysed on the basis of those texts on the level of narrative structure and transfer (including characters, narrator and film codes). Change of functions during both adaptation process and remake process was taken into consideration. The thesis compares individual parts among themselves and during this process it comes to the conclusion that Schaffner based his film on the novel more accurately than Noer who wanted to create a more attractive piece of work for the audience. However, throughout the research of reviews I found out that Noer's intention had rather negative effect and it is criticized for authenticity damage of the novel.

KEY WORDS:

Papillon, Comparative Analysis, Adaptation, Remake