

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

***Mnoho povyku pro nic (1993) Kennetha
Branagha v kontextu
shakespearovských adaptací***

Zuzana Purová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Michal Sýkora, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia maior, Divadelní studia
minor

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Mnoho povyku pro nic (1993) Kennetha Branagha v kontextu shakespearovských adaptací* 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. Michalu Sýkorovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat kolegyním Michaele Ticháčkové a Bc. Claudii Lisoňové za podstatné poznámky k textu a za podporu během celého procesu psaní.

Obsah

Úvod	5
1. Kontextualizace filmových adaptací a Shakespearovy komedie.....	7
1.1. ADAPTACE A FILM.....	7
1.2. SHAKESPEAROVO MNOHO POVYKU.....	8
1.2.1. DĚJ HRY.....	9
1.3. KARIÉRNÍ DRÁHA KENNETHA BRANAGHA	9
2. Metodologie	11
2.1. ADAPTACE A APROPRIACE JULIE SANDERSOVÉ	11
2.1.1 ADAPTACE	12
2.1.2. TRANSPOZICE, KOMENTÁŘ, ANALOGIE.....	13
2.1.3. APROPRIACE	14
2.1.4. SHAKESPEARE JAKO KÁNON.....	15
2.2. TRADICE SHAKESPEARA VE FILMOVÉM PRŮMYSLU PODLE DEBORAH CARTMELLOVÉ	17
3. Vyhodnocení literatury.....	20
3.1. SAMUEL CROWL.....	20
3.2. CARTMELLOVÁ O SEXUALITĚ V SHAKESPEAROVSKÝCH ADAPTACÍCH	20
3.3. ŽIVOTOPIS KENNETHA BRANAGHA	22
4. Analýza	24
4.1. KONTEXTUALIZACE PRODUKCE	24
4.1.1. KENNETH BRANAGH PŘED NATÁČENÍM <i>MNOHO POVYKU</i>	25
4.1.2. NATÁČENÍ <i>MNOHO POVYKU</i>	26
4.2. SEGMENTACE FILMOVÉHO SYŽETU	28
4.3. MODIFIKACE PŮVODNÍHO NARATIVU	30
4.3.1. NEZFILMOVANÉ SCÉNY	31
4.3.2. ZMĚNY V SYŽETU.....	32
4.3.3. TEXTOVÉ ÚPRAVY.....	33
4.3.4. ANALÝZA SIGH NO MORE.....	34
4.4. ANALÝZA A INTERPRETACE VIZUÁLNÍCH SLOŽEK FILMU	35
4.4.1. ČASOPROSTOR A MIZANSCÉNA	36
4.4.2. BRANAGHOVY STYLOTVORNÉ PRVKY	38
4.5. BENEDICK A BETRICE VERSUS CLAUDIO A HÉRO	46
4.5.1. DVOJICE MILENCŮ JAKO SUBŽÁNŘ SCREWBALL KOMEDIE.....	49
4.5.2. BRANAGH A THOMPSONOVÁ JAKO PŘEDOBRAZ BENEDICKA A BEATRICE.....	50
4.5.3. CLAUDIO V PODÁNÍ ROBERTA SEAN LEONARDA	54
4.5.4. OBRANNÉ MECHANISMY BENEDICKA A CLAUDIA	58
4.6. KOMENTÁŘ K VEDLEJŠÍM POSTAVÁM.....	59
5. Kritické přijetí adaptace	63
Závěr	65
Seznam použitých pramenů a literatury.....	67
Seznam obrazových příloh	69

Úvod

Mnoho povyku pro nic (1993) je čtvrtý celovečerní film režiséra Kennetha Branagha a jeho druhá filmová adaptace Shakespearovy hry. V době odevzdání této bakalářské práce je to téměř přesně 30 let od premiéry zkoumaného filmu ve Spojených Státech, v Británii měl premiéru až v září téhož roku. Až na několik negativních recenzí film sklidil nadšené ohlasy publika na obou kontinentech. Kennethu Branaghovi se tak povedlo zpřístupnit Shakespearova dramata širokému obecnstvu a díky pozitivnímu přijetí začít trend adaptování her pro filmové plátno dalšími režiséry.

Téma Branahových filmů v kontextu shakespearovských adaptací není u nás dostatečně zkoumáno, hlavním přínosem tohoto výzkumu by tak mělo být zvýšení povědomí mezi filmovými teoretiky nejen o režiséru Kennethu Branaghovi a jeho přínosu divadlu i kinematografii, ale především o jeho zásluhách ve vnímání Shakespeara ve filmu. V práci bude výzkum soustředěn především na Branahovu druhou adaptaci Shakespearova dramatu, film *Mnoho povyku pro nic* (1993) a jeho zasazení do kontextu shakespearovských filmových adaptací. Zabývat se budu i příčinou úspěchu tohoto filmu a čím a jak ovlivnil další Shakespearovské adaptace z 90. let.

Teoretická část bakalářské práce seznámí s Shakespearovou hrou *Mnoho povyku pro nic* i filmovou a krátce i divadelní tvorbou Kennetha Branagha. Při argumentaci a vlastní analýze se budu opírat o čtyři zahraniční publikace, které se zabývají podobným tématem. Jedná se o dvě knihy Samuela Crowla – *The Films of Kenneth Branagh*¹ a *Shakespeare at the Cineplex: The Kenneth Branagh Era*.² Produkční kontext a konkrétnější informace o Branaghovi jako režisérské osobnosti jsem čerpala z jeho životopisu *Kenneth Branagh*³ napsaným Markem Whitem. Ve své analýze metodologicky vycházím z práce teoretičky

¹ CROWL, Samuel. *The Films of Kenneth Branagh*. Connecticut: Praeger Publishers, 2006. ISBN 0-275-98089-8.

² CROWL, Samuel. *Shakespeare at the Cineplex: The Kenneth Branagh Era*. Ohio: Ohio University Press, 2003. ISBN 9780821414941.

³ WHITE, Mark. *Kenneth Branagh*. London: Faber and Faber Limited, 2005. ISBN 0-571-22068-1.

Deborah Cartmellové a její *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*⁴ (napsaná ve spolupráci s Imeldou Whelehan). Citovat budu i z její knihy *Interpreting Shakespeare on Screen*.⁵ Druhou podstatnou metodologií pro můj výzkum je teorie adaptace popsaná Julií Sandersovou v knize *Adaptation and Appropriation*.⁶ V teoretické části zabývající se kontextem a interpretací Shakespearovy hry jsem čerpala z knihy Martina Hilského *Shakespeare a jeviště svět*⁷ a vycházela jsem z jeho překladu hry *Mnoho povyku pro nic*.⁸ Jelikož veškeré literární prameny jsou pouze v anglickém jazyce, cituji z nich vlastním volným překladem.

Analytickou část uvedu kontextualizací produkce filmu a následně stručně představím filmový syžet pro přehlednější orientaci v analýze. Na představené body se posléze budu odkazovat při popisu vizuálních složek filmu, k čemuž využiji i obrazový materiál pořízený ze záznamu filmu. Neopomenu ani sumarizaci textových úprav a jejich vztah k původnímu narativu. Kritickými ohlasy a přínosem filmu žánru shakespearovských adaptací zakončím tuto práci.

⁴ CARTMELL, Deborah a Imelda WHELEHAN, ed. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London - New York: Routledge, 1999. ISBN 9780415167383.

⁵ CARTMELL, Deborah. *Interpreting Shakespeare on Screen*. London: Macmillan, 2000. ISBN 978-0312233921.

⁶ SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation: The New Critical Idiom*. 2. přepracované vydání. New York: Routledge, 2015. ISBN 978-11-3882-898-8.

⁷ HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. Druhé, doplněné vydání. Praha: Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2282-0.

⁸ SHAKESPEARE, William. *Mnoho povyku pro nic*. Vyd. 3. Přeložil Martin HILSKÝ. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-345-0.

1. Kontextualizace filmových adaptací a Shakespearovy komedie

Předmětem úvodní kapitoly je seznámit v obecné rovině se současným kontextem filmových adaptací a jejich popularitou. Následující podkapitola se bude zabývat deskripcí děje Shakespearovy komedie *Mnoho povyku pro nic* a stručně uvede kontext vzniku hry. V pozdější části práce na Shakespearův záměr s vyzněním hry navážu při jednotlivé analýze konkrétních aspektů. Také zde stručně představím kariérní dráhu Kennetha Branagha, ale specifitější kontextualizace produkce *Mnoho povyku* bude až součástí analytické části práce.

1.1. Adaptace a film

Pokud bychom měli srovnávat filmovou verzi s knižní předlohou, pro většinu veřejnosti bude hlavním zdrojem komparace míra, do které se příběh zobrazovaný ve filmu rovná tomu „původnímu“ a v čem se naopak liší. Především pro neakademickou obec bude úspěch filmové adaptace tkvět především v tom, že z původního příběhu bude zachováno co nejvíce. Zaujatost společnosti vůči filmovým adaptacím také napovídá obecně známé heslo, že „kniha je lepší než film“, jehož pravdivost je subjektivním názorem každého jednotlivého diváka na základě empiricky získaných dojmů.

Popularita filmových adaptací knižních děl mezi filmaři i diváky je však nepopíratelně vysoká. Podle statistiky společnosti Frontier Economics z roku 2018 jsou filmové adaptace knih celosvětově o 53% výdělečnější než filmy s originálním scénářem⁹. Ve statistice nejvýdělečnějších filmů všech dob služby Box Office Mojo, kterou spravuje největší server s databází filmů IMDb, se mezi prvními 100 filmy nachází především filmy studia Marvel Studios vycházející z komiksů a adaptace celosvětově nejpopulárnějších fantasy sérií – Harry Potter J.K. Rowlingové a Tolkienův Pán prstenů.¹⁰ Trend adaptování původně nefilmového materiálu je součástí kinematografie už od jejího vlastního počátku, kdy se potřebovala ukotvit ve společnosti jako plnohodnotný zdroj zábavy a výdělku. Aby se filmovému médiu

⁹ dostupné z: <https://www.frontier-economics.com/media/2503/publishings-contribution-to-the-wider-creative-industries.pdf>

¹⁰ dostupné z: https://www.boxofficemojo.com/chart/ww_top_lifetime_gross/?area=XWWW

přidalo na hodnotě ve dvacátých letech, podle filmového teoretika Roberta Hamilton Balla byly Shakespearovy hry považovány za ideální zdroj ke zfilmování, vzhledem ke své reputaci na divadle a dojmu „vysoké hodnoty“, kterou údajně představoval.¹¹

1.2. Shakespearovo Mnoho povyku

Původním textem, jež byl předlohou pro film zkoumaný v této práci, je divadelní hra *Mnoho povyku pro nic* nejznámějšího britského dramatika Williama Shakespeara. Hra byla poprvé uvedena v divadle Globe mezi 7. zářím 1598 a 11. únorem 1599. Dějově navazuje na Shakespearovy rané komedie, mezi které patří např. *Zkrocení zlé ženy* nebo *Sen noci svatojánské*, ale svým zatrpklým vyzněním předjímá jeho poslední hořké komedie *Dobrý konec všechno spraví* a *Něco za něco*. Žánrově je hra řazena mezi Shakespearovy sváteční komedie, jelikož se odehrává během svátečního času, který začíná slavnostním návratem družiny Dona Pedra z války a vrcholí dvojitou svatbou a společným tancem. Od jiných svátečních komedií se však odlišuje tím, že se neodehrává na magickém, snovém místě jako je Ilýrie ve *Večeru tříkrálovém* nebo Ardenský les ve *Snu noci svatojánském*, ale v Messině, která byla hlavním městem Sicílie a do roku 1604 patřila Španělsku. Právě díky realističtějšímu prostředí hra vyznívá oproti výše zmíněným komediím drsněji a střízlivěji, její trpké události visí nad pohádkovým koncem stejně jako v dalších hořkých komediích. Zápletka hry je vystavěna na motivu odposlouchávání, což vystihuje i samotný název hry – *Much Ado About Nothing*. V alžbětinské době splývala výslovnost slov *nothing* a *noting*, *noting* pak znamenalo „všímat si“ nebo „naslouchat“. Zároveň mohl být vnímán jako erotický dvojsmysl, jelikož slova *thing* a *no-thing* symbolizovala mužský a ženský pohlavní orgán. *Mnoho povyku pro nic* tak tedy svým názvem dává jasně najevo, o čem hra bude – o souboji pohlaví, odposlouchávání a vyvolávání rozruchu kvůli ničemu. To jsou hlavní témata, na kterých Shakespeare vystavěl svou komedii.¹²

¹¹ CARTMELL, Deborah a Imelda WHELEHAN, ed. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London - New York: Routledge, 1999. ISBN 9780415167383. s. 30.

¹² SHAKESPEARE, William. *Mnoho povyku pro nic*. Vyd. 3. Přeložil Martin HILSKÝ. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-345-0. s. 109.

1.2.1. DĚJ HRY

Na samém počátku hry stojí zpráva, že se Don Pedro se svou družinou vrací z války a navštíví guvernéra Messiny Leonata v jeho domě. V úvodních replikách Beatrice, neteře Leonata, je zřetelně představen vztah mezi ní a Benedickem, dvořanem Dona Pedra z Padovy. Jejich slovní potyčky a hádky se vyznačují břitkým humorem a slovními hříčkami, které jsou pro Shakespearovy hry typické. Právě jejich rozhodnutí nikdy neuzavřít sňatek a vzájemná nesnášenlivost inspiruje Dona Pedra postarat se, aby se do sebe Benedick s Beatrice zamilovali. Proti dvojici Benedick a Beatrice stojí Héro, jediná dcera Leonata a Claudio, mladý hrabě z družiny Dona Pedra, kteří jsou oběťmi konvenčních námluv. Claudio se nejdříve zajímá o Héřino věno, později souhlasí s nabídkou Dona Pedra, že se na plese bude vydávat za Claudia a Héro si namluví jeho jménem – to napovídá, že Claudio není Shakespearovským milencem typu Romea, není zasažen láskou nebo připraven pro ni zemřít. Kvůli pletichám Dona Johna, nevlastního bratra Dona Pedra a jeho kumpánů vyplouvá na povrch Claudiova pravá povaha a je tím, co na šťastný konec vrhá stín tragické křivdy, nejen zloduštví Dona Johna samotné. Claudio nejprve neuváženě uvěří Donu Johnovi, že si Don Pedro namlouvá Héro pro sebe, což ublíží pouze jemu a je tím zřetelnější jeho vnitřní nejistota. Podruhé však, když se spolu s Donem Pedrem stanou svědky Héřiny domnělé nevěry, Héro u oltáře zavrhne a svým agresivním chováním jí způsobí smrt, kterou Héro na radu mnicha Francise pouze předstírá. Teprve když díky komické postavě velitele stráže Dogberryho všechny ostatní postavy zjistí, kde je pravda, Claudio se kaje a je mu nabídnuta Leonatem „druhá Héro“. Hra končí tancem předznamenávající sňatek obou párů a svým způsobem jde o šťastné vyústění všech událostí.

1.3. Kariéerní dráha Kennetha Branagha

Po dokončení studií na Royal Academy of Dramatic Arts získal angažmá u Royal Shakespeare Company (dále jen RSC). V inscenaci *Jindřich V.* hrál Branagh hlavní roli krále, ve svých 23 letech byl tehdy nejmladším hercem této role. Pro osobní nespokojenost s RSC se po několika letech rozhodl divadlo opustit a v roce 1987 založil vlastní divadelní společnost, Renaissance Theatre Company (dále jen RTC) spolu s Davidem Parfittem, jejímž patronem až do jejího zániku roku 1992 byl (tehdy princ, dnes král) Karel III. Zkušenosti z inscenací Shakespearových her, které režíroval i v nich hrál (většinou hlavní role) pro RTC mu

posloužily jako východisko pro jeho filmové adaptace, včetně produkce *Mnoho povyku pro nic*.

Jeho prvním režisérským filmovým počinem byla adaptace výše zmíněné hry *Jindřich V.* (1989), který získal nadšené kritické ohlasy a několik cen za režii. To umožnilo Branaghoovi natočit další filmy jako *Znovu po smrti* (1991) a *Petrovi přátelé* (1992). Po *Mnoho povyku pro nic* natočil ještě další tři adaptace Shakespearových her, žádné z nich se ale nepodařilo zopakovat, ani přiblížit se k úspěchu ve výtěžku *Mnoho povyku*.

Režisérskou filmografii Kennetha Branagha dělím na tři typy – shakespearovské adaptace (*Jindřich V.*, *Mnoho povyku pro nic*, *Hamlet* /1996/, *Marná lásky snaha* /2000/, *Jak se vám líbí* /2006/), hollywoodské zakázky (*Frankenstein Mary Shellyové* /1994/, *Thor* /2011/, *Popelka* /2015/, *Vražda v Orientexpressu* /2017/...) a low-budget/auter/noir filmy (*Za zimního slunovratu* /1995/, *Belfast* /2021/, *Labutí píseň* /1992/...). Jako herec se objevuje v bezpočtu filmů a v televizním seriálu *Wallander* (2008-2016). Také ztvárnil ikonickou postavu Zlatoslava Lockharta ve filmu *Harry Potter a Tajemná komnata* /2002/, herecky spolupracoval s režisérem Christopherem Nolanem na třech jeho filmech. Za svůj přínos filmu i divadlu získal včetně rytířského titulu i několik prestižních ocenění. Jeho úspěch v popularizaci adaptování Shakespeara bude předmětem dalšího zkoumání v analytické části práce.

2. Metodologie

V následujících podkapitolách se budu věnovat popisu metodologií, s nimiž budu v analytické části pracovat. Pro ucelený kontext představím jednotlivé termíny a témata, které Julie Sandersová zkoumá ve své práci, přičemž klíčové bude její vnímání Shakespearovských adaptací jako speciální kategorie. Následně přiblížím i teoretickou práci Deborah Cartmellové, v níž zkoumá adaptace Shakespearových her z historického hlediska a zařazuje vybrané příklady adaptací do kontextu jejich vzniku.

2.1. Adaptace a apropiace Julie Sandersové

Vědecká práce britské profesorky Julie Sandersové se soustředí na ranou moderní dramatickou tvorbu 16. a 17. století a dvě její publikace se zabývají konkrétním Shakespearovským tématem. Metodologii adaptace poprvé popsala ve své studii *Adaptation and Appropriation*, jejíž první vydání vyšlo roku 2006. Ve třech analytických částech popsala základní termíny, literární archetypy a alternativní perspektivy nahlížení na adaptace. Definovala termíny klíčové pro můj výzkum, „adaptace“ a „přivlastňování“ (též apropiace). Především v analytické části budu využívat jejích termínů hypotext a hypertext, kterými označuje zdrojový text a jeho převedení do nové formy. Kontextualizovala potřebu adaptace a apropiace v průběhu globálních dějin. Popisuje, jaký vliv měly na adaptování teoretické směry jako feminismus, strukturalismus, postkolonialismus, genderová studia a další. Specifikuje proměny adaptování a metodologii na konkrétních literárních autorech napříč kulturami i časem. Na případových studiích popsala konkrétní podoby adaptace a apropiace a jejich základní postupy vzniku. Samostatnou kapitolu věnovala adaptacím Shakespeara, další kapitoly soustředila na obdobné figury literárního kánonu celosvětově známé. Definice těchto termínů shrnu v jednotlivých podkapitolách.

2.1.1 ADAPTACE

Adaptace je ve své podstatě nejčastěji přenášení originálního textu do jiného formátu, např. literatura do filmu, drama do muzikálu, dramatisace prózy a vice-versa.¹³ Adaptační studia pracují s širokou škálou pojmů, které ani u nás nejsou zcela běžné nebo nemají konkrétní český ekvivalent – Sandersová zmiňuje verze, variace, interpretace, kontinuační, transformace, revaluace, revize, imitace, pastiche, parodie, padělání, transpozice, přepsání a echo.¹⁴ Podle Sandersové by adaptační studia neměla vynášet kritické rozsudky (nedefinuje „dobrou“ a „špatnou“ adaptaci), ale zabývat se metodologií, kontextualizovat ideologii a proces vzniku adaptace. Autorka vnímá adaptaci jako „akt vlastního znovuzobrazení“, který neznamená jen napodobování, opakování, nebo kopírování zdroje adaptace.

V úvodní teoretické kapitole představuje své základní teze, kterými dále rozšiřuje definici slova adaptace, které pro kontext uvedu. Proces adaptování je konstantní a nezastavitelný; adaptace se stejným zdrojovým textem mohou mezi sebou komunikovat, nejsou jen výsledkem stejného zdroje. Adaptace také často komentuje původní zdroje. Dochází k tomu především skrze změnu úhlu pohledu v originálním textu, čímž vyzdvihuje a obohacuje ty části textu a postav, kterým byl dán minimální prostor.¹⁵ Zavádí metodologii, kterou nazývá „otevřený strukturalismus“ – vědecké práce, které studují adaptace z hlediska prozkoumávání (a oslavování) probíhajících interakcí mezi originálním textem a adaptací, spíše než porovnávat míru věrnosti prvotnímu zdroji. Autorka používá termín „proximace“, kterým vystihuje adaptační jev zavedený teoretikem Gérardem Genettem v jeho studii *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Tento jev, nebo také „pohyb proximace“, přibližuje aktuálnímu divákovi původní text skrze jeho modernizaci. Toho je dosaženo prací s lokálním kontextem a se systémem referencí divákovi známých.¹⁶

Podle Sandersové plný dopad filmové adaptace na publikum závisí na jejich znalosti zdrojového textu a jeho vztahu k sekundárnímu výsledku. Samozřejmě i bez znalosti

¹³ SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation: The New Critical Idiom*. 2. přepracované vydání. New York: Routledge, 2015. ISBN 978-11-3882-898-8. s. 24.

¹⁴ Tamtéž, s. 22.

¹⁵ Tamtéž, s. 23.

¹⁶ Tamtéž, s. 26.

původního materiálu může mít divák z filmu pozitivní zkušenost, ale vědomí o něm obohacuje zážitek z filmu a film samotný dokonce může prohloubit pozitivní dojem získaný během prvního seznámení s originálním textem.¹⁷ Sandersová tvrdí, že je třeba přihlížet i k „principu potěšení“ („pleasure principle“), které film nabízí. Argumentuje výrokem Johna Ellise, že sekundární zážitek prodlužuje potěšení z prvotního materiálu a tím připomíná vzpomínku na něj. Sandersová tvrdí, že adaptace v moderní společnosti získává na popularitě díky novým technologiím digitálního věku reprodukce a remaků. Adaptace a apropriace nyní mezi sebou vzájemně komunikují a právě proto bychom měli na ně pohlížet jako na komplexní síť, spíše než na jednosměrnou linku mezi zdrojem a adaptací.¹⁸

Dále implikuje, že už ze samotného názvu se dá poznat „náтура“ adaptace a jakým směrem došlo k úpravám – adaptace nejvěrnější zdrojovému textu zachovávají původní název díla. Např. z názvu filmu (původně divadelní hry) *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi* (1990) je jasně patrné, že se jedná o spin-off zabývající se osudem bývalých přátel Hamleta ze Shakespearovy hry *Hamlet, princ dánský*. Sandersová také přebírá a rozšiřuje rozlišení tří druhů adaptace popsaných Deborah Cartmellovou ve spise *From Text to Screen, Screen to Text*, na kterém spolupracovala s Imeldou Whelehanovou, čímž se budu zaobírat v následující podkapitole pro lepší návaznost. Sandersová také zmiňuje problematiku změny významu prvotního materiálu v adaptacích vzniklých v odlišných geo-kulturních podmínkách. Používá termín Lindy Hutcheonové „indigenizace“ pro zkoumání právě tohoto jevu.¹⁹ Příkladem takového filmu může být *Krvavý trůn* (1957) Akiry Kurosawy, jenž je adaptací Shakespearova *Macbetha* přenesená do středověkého Japonska. Protože toto téma je v její práci jen hrubě nastíněno a není podstatné pro můj výzkum, nebudu se mu dále věnovat.

2.1.2. TRANSPOZICE, KOMENTÁŘ, ANALOGIE

Deborah Cartmellová ve své práci *From Screen to Text, Text to Screen* zmiňuje tři možné principy dělení adaptace zavedené teoretikem Geoffreyem Wagnerem, které Julie Sandersová zřetelněji definuje na konkrétních případech. Mluví o kategoriích transpozice,

¹⁷ SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation: The New Critical Idiom*. 2. přepracované vydání. New York: Routledge, 2015. ISBN 978-11-3882-898-8. s. 28.

¹⁸ Tamtéž, s. 33.

¹⁹ Tamtéž, s. 30.

komentář a analogie.²⁰ Zkráceně je transpozice co nejvěrnější kopií zdrojového textu v nové formě s úpravami, které zachovávají esenci nebo „ducha“ textu. Jeho vyznění a interpretace se může mírně lišit s původním záměrem autora. Cartmellová uvádí jako příklad Branaghova *Hamleta* (1996), který zfilmoval Shakespearovu nejdelší hru o pěti dějstvích nezkrácenou. Podle Sandersové jsou obecně vzato všechny filmové (a televizní) adaptace transpozicemi, protože přetvářejí původní text do nové formy a předávají jej novému publiku, ale mnohé z nich mají další vrstvy transpozice a zasazují originální dílo do nového kontextu kulturního i geografického.²¹ K tomu uvádí jako příklad film Baze Luhrmanna *Romeo + Julie* (1996), který se odehrává v současnosti na Verona Beach v Severní Americe a je stylizovaný do křesťanského motivu. Místo mečů a rapírů postavy používají umně zdobené pistole. Příběh má tak moderní zpracování, díky čemuž oslovuje nové a mladé publikum (i díky obsazení Leonarda diCapria do role Romea) ale zachovává tragické vyznění původního narativu.

Druhá kategorie komentáře se vymezuje vyhraněním se určité ideologii nebo politice původního textu. Tyto formy adaptace využívají mezer a marginalizovaných témat nebo postav v originálním díle a výsledný produkt je obohacen o doplnění těchto mezer nebo zvýraznění toho, co bylo v hypotextu jen vedlejší.

Kategorie analogie je definovaná samostatností a nezávislostí na původním textu. Pokud je divák obeznámen s faktem, že se jedná o adaptaci literárního textu, prohloubí to jeho porozumění. Dobrým příkladem je film Amy Heckerlingové *Bezmocná* (1995), jehož narativ je převzat z románu *Emma* Jane Austenové a odehrává se v současném Beverly Hills v prostředí střední školy²² nebo film *10 důvodů, proč tě nenávidím* (1999) s narativem odpovídajícím Shakespearově *Zkrocení zlé ženy*.

2.1.3. APROPRIACE

Na definici analogie navazuje druhý zastřešující termín apropiace. Appropriace svůj narativ a vyznění posouvá směrem od původního textu k novému produktu, většinou skrze

²⁰ CARTMELL, Deborah a Imelda WHELEHAN, ed. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London - New York: Routledge, 1999. ISBN 9780415167383. s. 24.

²¹ SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation: The New Critical Idiom*. 2. přepracované vydání. New York: Routledge, 2015. ISBN 978-11-3882-898-8. s. 25.

²² Tamtéž, s. 29.

vložení do úplně odlišného kontextu a kritiku zdroje nebo změnou žánru. Jejich vztah k původnímu textu je často složitější a na první pohled nemusí být ani zřejmý. Jako příklad apropriace Sandersová uvádí muzikál *West Side Story*, který by neexistoval bez *Romea a Julie*. Struktura narativu ve své podstatě odpovídá ději *Romea a Julie*, ale pro své přepracování a posun ve vyznění je *West Side Story* definován jako apropriace.²³ Přestože Sandersová termíny adaptace i apropriace stanovuje co nejpodrobněji, realistická praxe ale potvrzuje, že některé adaptace a apropriace mohou být na poli bádání fluidnějšími výrazy.

2.1.4. SHAKESPEARE JAKO KÁNON

Sandersová Shakespeara srovnává s mýty a pohádkami pro jeho vlastnost s nimi totožnou – přetrvává po generace napříč kulturami a je neustále obměňován a vyprávěn znovu a znovu v různých úpravách, je nekonečným zdrojem inspirace pro další příběhy. Podle ní jsou adaptace Shakespearových děl kulturním barometrem historicky podmíněným vývojem adaptování (ostatně podobně si stojí i díla autorů Austenové, Ibsena a Čechova.)²⁴ Shakespeareova reputace a pevná pozice v literárním kánonu ho předurčuje k nekonečnému cyklu adaptování. Tím Sandersová stanovuje adaptace Shakespearových her jako samostatnou kategorii ke zkoumání ve svém kontextu. Každá nová generace favorizuje více jinou hru než ta předchozí, každá v jeho hrách hledá a vytahuje z ní témata a motivy, které jsou pro ni podstatné a zasazuje jeho hry do moderního kontextu. Z těchto incenací se pak dají vyčíst problémy a touhy společnosti.²⁵

Na tomto místě je vhodné zmínit fakt, že Shakespeare sám přebíral, kopíroval a upravoval celé dějové linky a postavy z již existujících příběhů. Tomu napomáhalo, že autorská práva a copyright za Shakespeareova života neexistoval v podobě, jakou známe dnes. Do jaké míry, co a odkud Shakespeare čerpal pro svých 34 her bylo předmětem několika studií, z nichž nejvýznamnější a nejobsáhlejší je osmidílný svazek *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* Geoffreyho Bullougha²⁶.

²³ SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation: The New Critical Idiom*. 2. přepracované vydání. New York: Routledge, 2015. ISBN 978-11-3882-898-8. s. 36.

²⁴ Tamtéž, s. 26.

²⁵ Tamtéž, s. 60.

²⁶ Tamtéž, s. 59.

Sandersová se také věnuje myšlence, podle které není podstatné znát zdrojový text (hypotext) před seznámením se se sekundárním činitelem (hypertext), avšak jeho znalost výrazně napomáhá k lepšímu zážitku i jeho prohloubení, jak bylo zmíněno výše. Mimoto i znalost kontextů vzniku hypotextu a hypertextu výrazně pomáhá k pochopení možných autorských záměrů a změn v hypertextu. Stručněji, čím širší má konzument kulturní povědomí, tím bohatší bude jeho zkušenost s vnímáním jakéhokoliv kulturního produktu. Znalost kontextu je podmínkou pro úplné porozumění všem úpravám a zvrátům, případně i politickému impulsu či ideologii, který mnohdy za vznikem inscenace implicitně stojí. To se samozřejmě netýká jen Shakespearovských adaptací, ale je jevem společným pro různé druhy adaptací. Sandersová říká, že je třeba rozumět původnímu textu a pro ocenění a porozumění adaptaci musí být kontextualizována, aby byl pochopen dramaturgicko-režijní záměr.²⁷

Popularita Shakespeara pro adaptování stojí na pevných pilířích dvou nezlomných faktů – jednak stojí mimo autorská práva a je tak snadno dostupný a finančně nezatížený a jednak jeho globální znalost i na základní úrovni ho činí snadno srozumitelným skoro každému na světě. V českém školství se žáci seznamují s jeho nejznámějšími díly už na prvním stupni základní školy – hypoteticky by tedy už jedenáctiletý Čech rozuměl motivu balkonové scény ze hry *Romeo a Julie*, který je často imitován ve filmech a médiích různých žánrů.

Sandersová podporuje tezi, že vznik jednoho díla (adaptace) generuje vznik dalšího díla, adaptace nemusí komunikovat jenom s hypotextem, ale i mezi sebou navzájem. Mým příkladem s nímž mám diváckou zkušenost je právě zkoumaný film *Mnoho povyku pro nic* a film Josse Whedona *Mnoho povyku pro nic* (2012), který je nejen adaptací stejnojmenné hry, ale je také výrazně ovlivněný Branaghovou verzí. Časově je Whedonův film zasazen do současnosti a odehrává se v interiérech rodinné vily. Whedon se výrazně inspiroval u svého předchůdce a Branaghův film jasně rezonuje během celých 107 minut filmu. Branagh svým režijním stylem zase navazuje na své předchůdce Oliviera a Wellese a inspiruje se jejich režijním přístupem, který ale obohacuje o vlastní esenci. Sandersová dokonce tvrdí, že

²⁷ SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation: The New Critical Idiom*. 2. přepracované vydání. New York: Routledge, 2015. ISBN 978-11-3882-898-8. s. 30, 57.

„Shakespearovský průmysl je v tomto smyslu silou, která se generuje sama“, adaptace je tedy umění, které živí další adaptace.²⁸

Jedním z důvodů pro adaptaci podle Sandersové je revaluace marginalizované postavy v díle, kde cílem je prozkoumat její motivy a prohloubit její charakter, dát jí více prostoru a ztraktivnit ji v kontextu hypotextu. Sandersová toto popisuje na několika případových studiích, kde jsou její teze nejsnadněji čitelné. Branaghova adaptace *Mnoho povyku pro nic* je na první pohled věrnou kopií hypotextu, při detailnějším zkoumání je ale snadné si všimnout, že postavy upozaděné v původní hře dostávají ve filmu větší prostor a strhávají pozornost na sebe. Konkrétněji budu toto rozebírat později v samotné analýze filmu podle principů Julie Sandersové – stavět hypotext proti adaptaci a analyzovat jejich rozdíly, číst mezi řádky, upozornit na mezery a interpretovat jednotlivé změny a režijní záměry.

2.2. Tradice Shakespeara ve filmovém průmyslu podle Deborah Cartmellové

Profesorka Deborah Cartmellová v současné době působí na De Montfort University v Leicestru, kde přednáší o Shakespearovi, jeho adaptování a literatuře a filmu obecně. Její publikační činnost se též soustředí na adaptace a Shakespeara ve filmu. Ve studii *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* je pro můj výzkum klíčová kapitola *The Shakespeare on Screen Industry*, v níž se zaměřuje na časové vymezení a vývoj Shakespearovských filmových adaptací od počátku filmové výroby.

Filmový průmysl se za 130 let své existence razantně proměňoval s každou další dekádou, své místo v zábavním průmyslu si ale nevydobył hned. Jelikož byly Shakespearovy hry vnímány jako „vyšší“ umění, na počátku 20. století měl svou reputaci filmu pomoci s jeho ukotvením ve společnosti a zvýšit jeho kulturní hodnotu²⁹. Přestože se tedy tyto adaptace objevovaly už v němé éře fikčního filmu, akademického zájmu se dočkaly až ke konci 80. let,

²⁸ SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation: The New Critical Idiom*. 2. přepracované vydání. New York: Routledge, 2015. ISBN 978-11-3882-898-8. s. 60.

²⁹ CARTMELL, Deborah a Imelda WHELEHAN, ed. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London - New York: Routledge, 1999. ISBN 9780415167383. s. 30.

čemuž pravděpodobně napomohlo i kompletní zfilmování všech her televizní stanicí BBC v letech 1975-1985.

Pro znázornění vývoje smýšlení o tom, jak má správně vypadat filmová adaptace Shakespeara používá Cartmellová jako první příklad slavnou adaptaci stejnojmenné hry *Jindřich V.* (1944) Laurence Oliviera, který kromě režie ztvárnil i hlavní postavu Jindřicha. Produkce této filmové verze byla financována Ministerstvem informací³⁰ a jejím cílem bylo povzbudit a probudit v Britech národní uvědomělost v nelehké době. Kritické ohlasy byly příznivé, obzvláště pro to, jakým způsobem Olivier zachytil esenci Shakespeara. Na tom se nepodílel scénář a jeho mnohé škrty a úpravy původního textu, jako spíše samotná mizanscéna evokující 16. století, tedy něco, co bylo považováno za „pravého Shakespeara“. Naproti tomu Cartmellová postavila punkovou verzi *Bouře*, film z roku 1979 Dereka Jarmana, který ale za své pobuřující úpravy nesplňující tradiční obraz Shakespeara představený Olivierem sklidil negativní ohlasy. Tento drzý a nerespektující přístup k Shakespeareovi ale neměl dlouhého trvání. V devadesátých letech, převážně v jejich druhé polovině vznikaly adaptace, které spojovalo jedno – úcta k Shakespeareovu dramatu a staré angličtině i přes potřebné krácení textu.³¹

Cartmellová se ve studii zabývá tím, co stojí za úspěchem filmové adaptace. To definuje na příkladu filmu režiséra Petera Greenawaye *Prospero's books* (1990), volné adaptaci poslední Shakespearovy hry *Bouře*. Považuje tento film za „učebnici“ toho, jak by se Shakespeare měl adaptovat. Klíčovým pro úspěch je depolitizování textu a zbavení jej ideologie, toho Greenaway dosáhl ignorováním postkoloniálních interpretací *Bouře*. Přestože se film v některých ohledech původní hře vymyká, implicitně naznačuje, že se s ní nedokáže měřit a jen vzdává hold hypotextu a Shakespeareovi. Adaptace by si podle Cartmellové měla uvědomovat svou závislost na původním textu a považovat se za jemu podřízenou, jako cosi nižšího.³² Aby se Shakespearovská adaptace přiblížila současnému divákovi a udržela jeho pozornost, měl by film obsahovat obrazy ze současné popkultury jemu důvěrně známé. Aby

³⁰ Zavedeno ve Velké Británii na konci první světové války a obnoveno za druhé světové války. Sloužilo k šíření a regulaci propagandy a publicity.

³¹ CARTMELL, Deborah a Imelda WHELEHAN, ed. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London - New York: Routledge, 1999. ISBN 9780415167383. s. 30.

³² Tamtéž, s. 31.

mohl Shakespeare dál přežívat na filmovém plátně, musí být podle Cartmellové redukován a „animován“ – ve smyslu přitažlivosti a povědomosti skrze obrazy známé cílovému obecnstvu. Tento princip se objevuje i ve zkoumaném filmu *Mnoho povyku pro nic*, ale tomu se budu věnovat až v samotné analýze. Cartmellová uvádí příklad z prvního filmu Kennetha Branagha, *Jindřich V.* (1989), kde první seznámení s hlavní postavou (ztvárněnou Branaghem) připomíná Dartha Vadera z trilogie *Star Wars* (1977-1983).³³

³³ CARTMELL, Deborah a Imelda WHELEHAN, ed. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London - New York: Routledge, 1999. ISBN 9780415167383. s. 32.

3. Vyhodnocení literatury

V československém prostoru filmové teorie nevznikly žádné relevantní studie, které by se zabývaly tématem shakespearovských adaptací v kontextu tvorby Kennetha Branagha (což je i jeden z důvodů vzniku této bakalářské práce). Pro svůj výzkum jsem tedy primárně čerpala z prací anglofonních teoretiků, které dosud nejsou přeloženy do českého nebo slovenského jazyka. Je na místě připomenout, že se k filmu *Mnoho povyku pro nic* nevztahují celé publikace, ale jen určité kapitoly.

3.1. Samuel Crowl

Nejvýraznějším badatelem zabývajícím se Shakespearem ve filmu i Branaghem a jeho tvorbou je Samuel Crowl, z jehož dvou prací čerpám. Úskalí těchto textů spočívá v jejich neaktuálnosti, navíc jsou některé pasáže shodné v obou studiích. Autor své myšlenky spíše dále rozvádí a soustředí se vždy na určitý aspekt, který rozšiřuje. V knize *The Films of Kenneth Branagh* pro mě byla nejpodstatnější kapitola věnovaná *Mnoho povyku*. Crowl v ní chronologicky analyzuje film s mnoha odbočkami k Branaghově režijnímu konceptu a průběhu natáčení, kontextu vzniku filmu a jeho ohlasům. Komentuje herecké obsazení a některé herecké výkony. Zabýval se rámcováním filmu písní *Sigh No More* a jelikož jsem došla ke stejným závěrům ve svém výzkumu, použiji jeho teze jako opěrné argumenty. V jeho druhé práci, z níž vycházím, *Shakespeare at the Cineplex: The Kenneth Branagh Era* se zabývá podobnými tématy, například herectvím - obě mají společnou analýzu hereckého stylu Roberta Seana Leonarda a jeho vyobrazení Claudia a vyzdvihování herectví Emmy Thompson, představitelky Beatrice. Obou textů jsem ale ve své práci využila z toho důvodu, že každá obsahovala určité myšlenky navíc, které nebyly prezentovány v té druhé a dobře se doplňovaly.

3.2. Cartmellová o sexualitě v Shakespearovských adaptacích

Cartmellové esej *Shakespeare, Film and Sexuality: Politically Correct Sexuality in Film Adaptations of Romeo and Juliet and Much Ado About Nothing* v její knize *Interpreting Shakespeare on Screen*, bude podstatná pro rozvíjení tohoto tématu v analýze vizuálních složek jakožto jednoho z dominantních motivů, které stály za úspěchem Branaghovy

adaptace. V této práci se zabývala sexualitou v Branaghově *Mnoho povyku a Zeffirelliho Romeovi a Julii* (1968), jak je ostatně z názvu patrné. Cartmellová zdůvodňuje toto srovnání tvrzením, že se (hra) *Mnoho povyku* dá vnímat jako Shakespearovo vyslyšení publika volající po *Romeovi a Julii* se šťastným koncem (podpořené faktem, že se oba příběhy odehrávají v Itálii, jejich předmětem je vztah a útrapy dvou mladých milenců a v obou figuruje postava přátelského mnicha, který požaduje po hrdince předstíranou smrt). Podle ní Branagh tuto podobnost ve své adaptaci podporuje – např. když Claudio sleduje Héro zpod lodžie, která připomíná balkonovou scénu z *Romea a Julie*.³⁴

Obrázek 1: Claudio pozoruje Héro



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:13:18.

³⁴ CARTMELL, Deborah. *Interpreting Shakespeare on Screen*. Londýn: Macmillan, 2000. ISBN 978-0312233921. s. 49.

Obrázek 2: Héro jako Julie



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:13:23.

Z její práce využiji teze související s *Mnoho povyku* a vyobrazením sexuality. Cartmellová se ale nezabývá pouze způsoby, jakým film zobrazuje estetickou erotiku, ale především zkoumá dynamiku Benedicka a Beatrice v jejich genderových rolích. Obdobně také komentuje roli Claudia a jeho moc nad Héro jako muže nad ženou.

3.3. Životopis Kennetha Branagha

Z životopisu Kennetha Branagha jsem využila konkrétní pasáž zaměřenou na popsání procesů před a během natáčení vycházející z rozhovorů s ním. Mark White se zabýval především deskripcí režisérových záměrů a komentoval jeho práci s filmovým štábem a herci pro docílení těchto záměrů. Z osobního hlediska byla tato kniha nejvíce zajímavou, protože mi poskytla komplexní vhled do skutečností spojených s natáčením analyzovaného filmu. O informace z této knihy se budu opírat při rozboru produkčního kontextu. K tomu využiji i krátký videozáznam z natáčení *Mnoho povyku*, které v programu Film 93 odvysílala stanice

BBC 7. června 1993.³⁵ To mi poskytlo autentické rozhovory s herci, kde promluvili o svých názorech a zkušenostech s natáčením.

³⁵ Film 93 Location Report: Much Ado About Nothing. *YouTube* [online]. 7. 6. 1993 [cit. 2023-05-07]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=HvfOz6qqRIE&ab_channel=VHSVideovault

4. Analýza

V této kapitole představím svůj výzkum po jednotlivých částech podle metodologie Julie Sandersové a Deborah Cartmellové. Principy analýzy a důraz na určité složky obou teoretiček se v mnohém shodují, proto se budou v mé práci prolínat. Argumentovat budu na základě výše představené literatury a mým cílem bude představit příčiny úspěchu této adaptace a jak se Branghova vize promítla do výsledného filmu. Na úvod kontextualizuji produkci filmu, režisérovy záměry během natáčení a popíšu herecké obsazení. Následně prezentuji segmentaci filmového syžetu pro nadcházející orientaci v popisu modifikace narativu adaptace. S tím spojím stručný rozbor dialogů a užitý jazyk. Nevynechám analýzu dominantních vizuálních prvků, které podporují hlavní motivy a témata adaptace. To představím na konkrétním obrazovém materiálu. Tuto kapitolu zakončím tehdejšími kritickým přijetím a přínosem pro žánr Shakespearovských adaptací.

4.1. Kontextualizace produkce

Podle Julie Sandersové je pro analýzu adaptace důležitým krokem seznámit se s produkčním kontextem a díky tomu pochopit záměr, se kterým adaptace vznikla.³⁶ K této podkapitole většinu faktografických údajů parafrázuji ze životopisu Kennetha Branagha napsaným Markem Whitem.³⁷ Tyto informace doplňuji znalostmi načerpanými v dalších výše rozebraných publikacích a zasazuji je do celkového kulturně historického kontextu.

Přestože je Shakespearova komedie populární k inscenování, její filmové adaptace před Branaghovou verzí vznikly jen tři. Němá verze Phillipse Smalleyho z roku 1913, kvůli limitům technologie značně zkrácená. Další dvě vznikly za Železnou oponou – jedna roku 1964 ve Východním Německu a sovětská verze z roku 1973. Branaghovo *Mnoho povyku* bylo první zvukové zfilmování této hry v anglickém jazyce.

³⁶ SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation: The New Critical Idiom*. 2. přepracované vydání. New York: Routledge, 2015. ISBN 978-11-3882-898-8 s. 23.

³⁷ WHITE, Mark. *Kenneth Branagh*. London: Faber and Faber Limited, 2005. ISBN 0-571-22068-1. str. 128-163.

4.1.1. KENNETH BRANAGH PŘED NATÁČENÍM *MNOHO POVYKU*

Po svém prvním úspěšném filmu *Jindřich V.* natočil Kenneth Branagh v Hollywoodu mysteriózní thriller *Znovu po smrti* (1991), kde opět ztvárnil hlavní roli po boku Emmy Thompsonové. Díky jeho pozitivnímu přijetí a komerčnímu úspěchu (film vydělal 38 milionů dolarů s rozpočtem 15 milionů dolarů) bylo Branaghovi nabídnuto zůstat v Hollywoodu a natočit další film s rozpočtem milionu liber. Odmítl a vrátil se zpět do Británie, kde k pátému výročí založení jeho společnosti RTC inscenoval Shakespearovu tragédii *Coriolanus* na festivalu v Chichesteru. Na začátku roku 1992 oznámil, že se chystá v létě natočit svou druhou adaptaci, *Mnoho povyku pro nic* a před tím melodramatickou komedii s názvem *Petrovi přátelé* (1992).

K této režii se dostal přes známosti své manželky Emmy Thompsonové, která ve filmu ztvárnila jednu z šesti hlavních postav. Sám si zahrál jednu z hlavních rolí a do vedlejší role obsadil i matku Emmy Thompsonové, herečku Phyllidu Lawovou, která se posléze objevila i jako komorná Héro Ursula v *Mnoho povyku pro nic*. Díky natočení filmu *Petrovi přátelé* by si Branagh zajistil pověst jako schopný a všestranný režisér, který má na svém kontě Shakespeara, film noir i vstřícně veselé melodrama pro masové publikum. Natočení tohoto filmu bylo pro Branagha důležité i z toho důvodu, že potřeboval sehnat další financování pro *Mnoho povyku*, (následně se mu podařilo zafinancovat *Petrovi přátelé* spolu s *Mnoho povyku* produkční společností Samuel Goldwyn Company). Přes úspěch s *Jindřichem V.* bylo stále náročné získat produkční společnosti pro shakespearovskou adaptaci, obzvláště když se jednalo o komedii, které na filmovém plátně nebyly dosud výrazně úspěšné, kromě *Zkrocení zlé ženy* (1967) Franca Zeffirelliho.

Branagh v roce 1992 dokonce stihl natočit krátký film podle stejnojmenné jednoaktovky A. P. Čechova *Labutí píseň* (1992) o stárnoucím herci s Johnem Gielgudem a Richardem Briersem. Tento snímek mu vynesl oscarovou nominaci v kategorii Nejlepší krátký hraný film. Toho léta k oslavě pěti let od založení RTC vznikla jednak inscenace *Coriolana*, jednak rádiová produkce *Hamleta* ve spolupráci RTC s BBC. Branagh v obou ztvárnil hlavní roli. Před zahájením produkce *Mnoho povyku* v srpnu 1992 si zahrál minoritní roli ve filmu *Swing Kids* (1993). Zde se poprvé setkal s Robertem Seanem Leonardem, proslaveným filmem *Společnost mrtvých básníků* (1989), který se ucházel o roli Claudia v Branaghově připravovaném filmu.

4.1.2. NATÁČENÍ *MNOHO POVYKU*

Jako druhou adaptaci Shakespearova díla Branagh odvážně zvolil *Mnoho povyku pro nic*. Nejenže Shakespearovy komedie nebylo populární převádět na filmové plátno, ale ani hra samotná nebyla součástí osnov výuky na školách.³⁸ Po zdaru s *Jindřichem V.* a vylepšenou reputací bylo otázkou, zda se jeho předchozí úspěch bude opakovat. Pozitivní přijetí by upevnilo jeho pozici jako předního současného adaptátora Shakespeara. S rozpočtem 5,8 milionu liber mohl začít natáčet ve slunném Toskánsku – což netrvalo déle než šest týdnů.³⁹ Branaghovým hlavním cílem společným pro všechny jeho Shakespearovy adaptace (ale nejenom ty) je jejich srozumitelnost. Chtěl zpřístupnit *Mnoho povyku* co nejširšímu publiku a především lidem, kteří nestrávili celý život chozením na divadelní produkce Shakespearových her. Jeho adaptace měla být vstřícná a promlouvat k současnému publiku – to bude předmětem analýzy v následujících podkapitolách.

S nápadem zfilmovat tuto komedii si Branagh pohrával už od roku 1988 během divadelní produkce této hry RTC, v níž ztvárnil Benedicka. Režirovala ji Judi Dench a Branagh z ní převzal „*horké italské slunce a svátečního ducha*“.⁴⁰ Podle jeho životopisu mu úvodní sekvence s muži navracejícími se z války, horko a prach, hrozno a svůdnost nedaly spát. Věděl, že je důležité pro celkové vyznění filmu udělat správné stylistické úpravy a zasadit příběh do prostředí, ve kterém vyniknou jeho postavy a motivy. Zde tedy udělal první výrazný obrat od původního textu a místo městského klima Messiny s jeho uzavřeností přesunul děj na venkov. Epicentrem natáčení se stala Vila Vignamaggio⁴¹ v Toskánsku s jejími zahradami a kopcovitým horizontem. Kromě několika krátkých scén byl film natočen v tomto idylickém exteriéru. Vizuálně přitažlivá a slunná lokace tak implicitně podpořila Branaghův záměr vytáhnout do popředí náruživost a dravost Shakespearovy hry, čímž totiž jednoduše zaujal každého diváka, obzvláště skupinu mladých lidí od 15-25 let, na které cílil.

³⁸ CROWL, Samuel. *The Films of Kenneth Branagh*. Connecticut: Praeger Publishers, 2006. ISBN 0-275-98089-8. s. 74.

³⁹ Tamtéž, s. 73.

⁴⁰ CROWL, Samuel. *Shakespeare at the Cineplex: The Kenneth Branagh Era*. Ohio: Ohio University Press, 2003. ISBN 9780821414941. s. 66.

⁴¹ Údajně v této vile rodiny Gherardini jejich dceru portrétoval Leonardo da Vinci – jako Monu Lisu.

HERECKÉ OBSAZENÍ

Podle Cartmellové herecké obsazení přispívá ke konstrukci filmového narativu na základě hereckého stylu a předchozích zkušeností herce a v neposlední řadě vyvolává určitá divácká očekávání.⁴² Proto se na tomto místě zaměřím na to, co se můžeme dozvědět o produkčním kontextu, pokud se budeme zabývat hereckým obsazením.

Víme, že se o roli Ursuly ucházela Branaghova dlouholetá přítelkyně Judi Dench a že zvažoval obsazení přítele Gérarda Depardieua, ale ani jeden si nakonec ve filmu nezahrál. Pro Denzela Washingtona bylo *Mnoho povyku* prvním filmem od titulní role ve filmu *Malcolm X* (1992), za kterou byl nominován na cenu Akademie. V rozhovoru během natáčení⁴³ zmínil, že se rozhodl přijmout roli v *Mnoho povyku* záměrně kvůli Branaghovi, lásce k Shakespearovi a možnosti se herecky rozvíjet. Do role jeho bratra, bastarda Dona Johna Branagh obsadil Keanu Reeveše. S novým statutem velké hvězdy díky filmu *Batman* (1989) a působivým hereckým výkonem ve filmu *Noční směna* (1982) zaujal Branagha Michael Keaton, který jej obsadil do komické role velitele stráže Dogberryho, kde se jeho herectví velmi nelišilo od postavy Beetlejuice ze stejnojmenného filmu z roku 1988. Jak bylo zmíněno výše, role Claudia připadla Robertu Sean Leonardovi. Jeho partnerku Héru ztvárnila Kate Beckinsaleová, která v té době studovala na Oxfordu ruštinu a francouzštinu a pro níž bylo *Mnoho povyku* první filmovou příležitostí. Fakt, že američtí herci stáli o tento projekt kvůli Branaghovi a Shakespearovi a ani nepožadovali za svou práci vysoké částky, na jež byli jinak zvyklí, vypovídá mnoho o pověsti, kterou si Branagh jako filmař získal, i o atraktivitě Shakespeara.⁴⁴

Hlavní role Benedicka a Beatrice přirozeně ztvárnili Kenneth Branagh s Emmou Thompsonovou, tehdy ještě manželé. Vedlejší role Leonata a členů jeho domácnosti zahráli Branaghovi dlouholetí přátelé a spolupracovníci, Richard Briers (Leonato), Brian Blessed (Antonio), Jimmy Yuill (mnich Francis), Gerard Horan (Borachio) a Imelda Staunton

⁴² CARTMELL, Deborah a Imelda WHELEHAN, ed. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London - New York: Routledge, 1999. ISBN 9780415167383. s. 33.

⁴³ Film 93 Location Report: Much Ado About Nothing. *YouTube* [online]. 7. 6. 1993 [cit. 2023-05-07]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=HvfOz6ggRIE&ab_channel=VHSVideoVault

⁴⁴ WHITE, Mark. *Kenneth Branagh*. London: Faber and Faber Limited, 2005. ISBN 0-571-22068-1. s. 146-147.

(Margareta). Zpěváka Balthazara ztvárnil Branaghův dvorní skladatel Patrick Doyle, který složil i ústřední píseň *Mnoho povyku*, „Sigh No More“ (včetně kompletního soundtracku).

Z tohoto tedy vyplývá Branaghův prvotní záměr propojit Shakespeara s Hollywoodem a vytvořit vstřícnou adaptaci, která promlouvá k současnému publiku. Díky spojení britských divadelních herců se zkušenostmi s hraním Shakespeara s americkými populárními herci té doby zároveň otevřel film americkému trhu a docílil tím i toho, že Shakespearův text mohl být vnímán jako něco, co patří celému světu (a ne jen Britům). Branagh navíc pro životopis zmínil i fakt, že pokud by obsazení bylo čistě Britské, znamenalo by to nižší rozpočet pro natáčení.

4.2. Segmentace filmového syžetu

V následující podkapitole pro snadnou orientaci v analýze prezentuji stručné rozčlenění filmové narace způsobem popsáným Davidem Bordwellem v jeho knize *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*.⁴⁵ Slouží především pro pozdější reference, ale zároveň jako stručný přehled všech momentů filmového syžetu pro diváky minimálně obeznámené s dějem *Mnoho povyku*.

Termín syžet používáme k popisování všeho, co nám promítaný film poskytuje, nejen filmový příběh, ale i titulky, hudbu, voiceover a flashbacky. Na základě percepce syžetu si divák rekonstruuje fabuli, tedy soubor všech událostí v příběhu, i těch filmem nezobrazených.

1. Beatrice recituje báseň „Sigh No More“ za doprovodu hudby.
2. Leonatova domácnost v horku lenoší na louce. Dozvídají se o návratu Dona Pedra a jeho družiny z války.
3. Příjezd Dona Pedra a vojáků z války.
 - a. Objevují se úvodní titulky.
 - b. Lidé z Leonatovy domácnosti se utíkají umýt a přivítat hosty. Všeobecný povyk a veselí.

⁴⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 9. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. s. 104.

- c. Vojáci se umývají a převlékají.

4. Setkání družiny s domácností.

- a. První výměna urážek mezi Benedickem a Beatrice.
- b. Claudio se svěří Benedickovi o svém záměru pojmout Héro za manželku.
- c. Claudio se ptá Dona Pedra na Héro. Ten mu přislíbí svou pomoc v námluvách.

5. Don John se dozví o plánovaných námluvách a rozhodne se je překazit.

6. Večerní slavnost v maskách.

- a. Beatrice se svěří svým blízkým se svou představou ideálního manžela a úmyslem nikdy se nevdát. Pomlouvá Benedicka.
- b. Don John přesvědčí Claudia o tom, že si Don Pedro namlouvá Héro pro sebe.
- c. Don Pedro uvede věci na pravou míru a Claudio je zasnouben s Héro.
- d. Don Pedro požádá Beatrice o ruku, ta ho zdvořile odmítá.
- e. Don Pedro přesvědčí ostatní blízké, aby se společně pokusili pomoci lsti přimět Benedicka a Beatrice, aby se do sebe zamilovali.

7. Ráno, zahrada s fontánou.

- a. Benedick se prochází zahradou. Všimne si, že přichází Leonato, Don Pedro a Claudio a schová se před nimi.
- b. Leonato, Claudio a Don Pedro poslouchají ústřední píseň Sigh No More.
- c. Benedick vyslechne rozhovor Leonata, Claudia a Dona Pedra a dozví se, že jej Beatrice miluje. Rozhodne se její lásku opětovat.
- d. Beatrice vyslechne Héro a Ursulu a zjistí, že ji Benedick miluje. I ona se rozhodne jeho city opětovat.

8. Noc v Messině.

- a. Dogberry a jeho pobočník Verges kontrolují noční hlídku.
- b. Borachio představí Donu Johnovi svůj plán na zmaření plánované svatby Claudia a Héro.
- c. Claudio, Don Pedro, Leonato a jeho bratr Antonio se vysmívají zamilovanému Benedickovi.
- d. Don John přesvědčí Dona Pedra a Claudia, že je Héro nevěrná.
- e. Borachio se pochlubí Konrádovi, co provedl pro Dona Johna – miloval se s Margaretou v okně a říkal jí Héro, aby si Claudio a Don Pedro mysleli, že je Héro nevěrná. Vyslechne je noční hlídka a zatkne je.

9. Den svatby Claudia a Héro.

- a. Dogberry a Verges chtějí informovat Leonata o zatčení Borachia a Konráda, ale ten je netrpělivý se zařizováním posledních příprav a tak se k němu informace o záměně Margarety za Héro nedostane.
 - b. U oltáře si Claudio odmítne vzít Héro. Krutě ji zavrhne a Héro omdlévá.
 - c. Leonato surově zapudí svou jedinou dceru. Benedick ho ujišťuje o nedorozumnění. Na radu mnicha Francise se Héro prohlásí za mrtvou, aby její smrt vzbudila v Claudiovi lítost nad svým ukvapeným rozhodnutím.
 - d. Beatrice a Benedick si vyznají v kapli lásku. Beatrice přiměje Benedicka, aby pro ni zabil Claudia za křivdu na Héro.
 - e. Borachio a Konrád se přiznají před soudem. Zasadí události předchozí noci do kontextu ranní svatby pro ostatní postavy.
 - f. Leonato a Antonio jsou pobouřeni a slovně útočí na Dona Pedra a Claudia.
 - g. Benedick vyzve Claudia na souboj.
 - h. Don Pedro a Claudio se dozví, že byli oklamáni a Héro zemřela jejich vinou.
10. Průvod v čele s Claudiem a Donem Pedrem vzdává hold Héro u rodinné kobky.
 11. Benedick a Beatrice se vyznávají ze svých citů bez stínu křivdy z předešlého dne. Donese se k nim zpráva, že Héro byla skutečně falešně obviněna a Claudio s Donem Pedrem byli podvedeni.
 12. Claudio je znovu zasnouben s Héro. Benedick a Beatrice zjistí, že byli ošáleni, ale že jsou jejich city pravé. Před dvojitou svatbou film končí společným tancem.

4.3. Modifikace původního narativu

Podle Sandersové se nedá adaptace kriticky hodnotit podle škály věrnosti originálnímu textu. Právě moment, kdy se adaptace od originálu odvrací považuje za bod zrodu nejkreativnějšího adaptačního konání.⁴⁶ S jejím výrokem souhlasím, ale považuji za podstatnou součást analýzy popsat změny a s tím spojený posun v interpretaci od původního textu. Také názorně zdůraznit, že právě míra věrnosti originálu je jedním z hlavních principů

⁴⁶ SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation: The New Critical Idiom*. 2. přepracované vydání. New York: Routledge, 2015. ISBN 978-11-3882-898-8. s. 24.

Branaghova adaptačně-režijního konceptu, který se promítl do způsobu adaptování Shakespeara v 90. letech.

Kenneth Branagh sice publikoval scénář k filmu, ale nepodařilo se mi jej sehnat. Abych tedy měla co nejpřesnější data co se týče modifikací textu, využila jsem vlastního vydání anglického textu hry publikovanou Cambridge University Press v sérii Cambridge School Shakespeare⁴⁷ a podle jednotlivých replik řečených ve filmu jsem v ní zaznačovala změny a škrty. Pokusím se interpretovat, proč k těmto změnám došlo. Následovně k tomu připojím shrnutí dialogů a úpravu jazyka pro film.

4.3.1. NEZFILMOVANÉ SCÉNY

Objektivně shrnuto – Branaghův film je věrnou adaptací Shakespearova textu. Škrty a krácení jsou nezbytné i při divadelní produkci a není divu, že některé repliky byly zkráceny nebo zcela zanedbány. Jediné scény, které byly ve filmu kompletně vynechány, jsou:

1. První dějství, druhá scéna: Antonio řekne Leonatovi klep zaslechnutý jedním ze sluhů. Podle něj se Don Pedro svěřil Claudiovi, že na večerním plese požádá Héro o ruku. Leonato je zdrženlivý a úplně této informaci nevěří, ale rozhodne se promluvit s Héro, aby si připravila svou případnou odpověď.

Tento moment je v původním textu klíčovým z toho důvodu, že se jedná o první vyslechnutí cizího rozhovoru a šíření klepů, které se ukázaly jako nepravdivé, navíc na samém začátku hry. Shakespeare tak okamžitě udává tón pro zbytek komedie.

2. Třetí dějství, čtvrtá scéna: Héro se obléká na svatební obřad a Margareta ji i Beatrice popichuje sexuálními narážkami a na to, že je Beatrice zamilovaná do Benedicka. Její veselá nálada může odkazovat na dobrodružství minulé noci, které prožila s Borachiem.

Tato scéna děj nijak výrazně neposouvá vpřed a ve filmu je navíc explicitně ukázán její pohlavní styk, není třeba to tedy dále rozvádět touto scénou.

⁴⁷ SHAKESPEARE, William, BERRY, Mary a Michael CLAMP, ed. *Much Ado About Nothing*. 7. United Kingdom: Cambridge University Press, 1998. ISBN 0-521-42610-3.

4.3.2. ZMĚNY V SYŽETU

Branagh také ve třech případech změnil pořadí scén:

1. Druhé dějství, druhá scéna: Borachio představí Donu Johnovi svůj plán na zmaření svatby Claudia a Héro.

Zatímco ve filmu této scéně předchází ošálení Benedicka a Beatrice (viz bod 8b v podkapitole 4.2 Segmentace syžetu), v hypotextu je tato scéna těsně před ní. Polovina scény je navíc z filmu vyškrtána, především celý monolog Borachia, v němž detailně rozebírá svůj plán na zstuzení Héro. V hypotextu je jeho plán představen až později a divákův prožitek z tohoto překvapení je tím pádem intenzivnější.

2. Třetí dějství, scéna druhá a třetí: první část druhé scény je zkrácena jen na několik vět, v nichž se Don Pedro, Claudio a Leonato posmívají proměně vzhledu zamilovaného Benedicka. Ve druhé části se k Donu Pedrovi a Claudiovi přidá Don John a přesvědčí je o Héřině nevěře. V hypotextu není uvedeno, že by sledovali Margaretu v okně, jen o tom společně mluví a především o tom, že ji Claudio u oltáře zavrhne. Shakespeare tak důmyslně odvrátil pozornost od milování v okně, které jako takové není předmětné – důležité je zopakování motivu odposlouchávání a Claudiovo nepoučení se z předchozího chybného důvěřování slovům Dona Johna. Ve třetí scéně třetího dějství se poprvé objevuje Dogberry a Verges s noční hlídkou (bod 8a).

Zatímco hned po odchodu Dogberryho a Vergese ze scény přichází Borachio s Konrádem a probírají, co se právě událo v Héřině okně (bod 8e), Branagh scénu rozděluje a vkládá do ní hned několik událostí – sledujeme společnou večeři v Leonatově domě, kde není o zábavu nouzi. S tím kontrastuje hromobití a rozhněvaný Don John pletichařící s Borachiem. Po večeři se pak muži posmívají Benedickovi za jeho náhlou posedlost vzhledem, načež znovu následuje změna nálady a Claudio s Donem Pedrem na vlastní oči uvidí Héřinu domnělou nevěru (body 8b-d). Tyto noční scény jsou bodem vyvrcholení zápletky zla a důvodem, proč došlo k jejich rozdělení může být Branaghův záměr maximálně vystupňovat napětí.

3. Páté dějství, druhá a třetí scéna: první scéna pátého dějství končí smířením Leonata s Claudioem a Donem Pedrem. Leonato je pošle vzdát hold mrtvé Héro k rodinné kobce. Hypotext se od tohoto ve druhé scéně odvrací a soustředí se na Benedicka, píšící sonety pro Beatrice. Ta za ním přijde do zahrady a vzájemně se vyznají z lásky. Vyruší je Héřina komorná Ursula s dobrou zprávou, že se vše vysvětlilo a Claudio a Don Pedro byli oklamáni Donem Johnem. Beatrice a Benedick následují Ursulu za

Leonatem. Ve třetí scéně se vracíme ke Claudiovi a Donu Pedrovi. Claudio ví, že Héro zemřela neprávem a na její počest recituje epitaf. Tuto pochmurnou náladu pak vzápětí ve čtvrté a poslední scéně pátého dějství vystřídají radostné zasnuby obou párů.

V hypertextu je však pořadí druhé a třetí scény vyměněno. Od Claudiova zjištění Hěřiny nevinny a smíření s Leonatem děj plynule navazuje a sledujeme jeho putování k hrobce (bod 10). Dojemný monolog a tesklivá píseň naposledy v divákovi probudí smutek, než je vystřídá nový den a Benedickovo marné úsilí napsat dobrou báseň pro Beatrice (bod 11). Po vyrušení milenců Ursulou se zprávou, aby šli ihned za Leonatem film logicky pokračuje záběrem na Leonata a jeho domácnost v horečných přípravách na šťastné vyvrcholení příběhu. Příčinou této změny je zřejmě lepší filmová návaznost jednotlivých scén, kdy divák snadněji sleduje dějovou linku. Zároveň je divákův zármutek vyvolaný scénou u hrobky rozptýlen Benedickovou snahou být pravým dvorským milencem. Podle Crowla je Branaghem po melodramatu zase rychle nastolena komika a toskánské slunce jako „[...]sváteční protijed na Shakespearovu kritiku lásky a námluv v patriarchální společnosti.“⁴⁸

4.3.3. TEXTOVÉ ÚPRAVY

Ačkoliv Shakespearovým hrám dominuje jambický pentametr a prózou jsou dotvářeny méně než 50% (některé hry jsou pouze veršované), *Mnoho povyku pro nic* je ze 72% tvořeno prózou a jen 28% hry je ve verši, kdy zaujímá druhé místo hned za komedií *Veselé paničky Windsorské*, která je z 87% psaná prózou.⁴⁹ Díky tomu je však pro současného diváka snazší textu porozumět. Jak bylo zmíněno výše, Branagh zachoval většinu původního textu a minoritní úpravy byly nezbytné pro zestručnění a vyhovění filmovému tempu. Jen v hrstce případů došlo k přepsání replik (např. v bodě 8a modifikace dialogu Dogberryho a Vergese) a nahrazení slov staré angličtiny se zachováním původního významu (např. v bodě 7c Benedick místo *a gull* (=někoho podvést) říká *a trick* (=lest). Branagh také trval na tom, aby Američtí herci mluvili svým

⁴⁸ CROWL, Samuel. *The Films of Kenneth Branagh*. Connecticut: Praeger Publishers, 2006. ISBN 0-275-98089-8. s. 74.

⁴⁹ Základní přehled a statistiky o jednotlivých hrách Williama Shakespeara, dostupné online z: <https://www.playshakespeare.com/much-ado-about-nothing> a <https://www.playshakespeare.com/merry-wives-of-windsor>

přirozeným přízvukem a nesnažili se o britský.⁵⁰ I do tohoto se promítá Branaghův ústřední záměr zpřístupnit Shakespeara každému. To svým způsobem bylo revoluční, jelikož Olivieroovy adaptace byly prosty jakýchkoliv přízvuků a deklamace Shakespearových replik mohly působit uniformně s nádechem patosu.⁵¹ Díky hereckým projevům je film srozumitelný a zároveň zachovává čistotu Shakespearových dialogů. Jak píše Samuel Crowl, konzervativní zachování původní angličtiny spojená s radikálním přístupem, originalitou a svěžím zpracováním materiálu je podle H.R. Coursena ideální syntéza Shakespearovské adaptace.⁵² S tím ostatně souhlasí i Cartmellová, která stanovuje, že „[...]aby tyto filmy získaly kritické i akademické přijetí, musí si zachovat Shakespearův konzervatismus [...]“⁵³

4.3.4. ANALÝZA SIGH NO MORE

Baltazarova píseň Sigh No More má v hypotextu zvláštní postavení. Zpěvák Baltazar z družiny Dona Pedra ji zpívá čistě mužskému publiku chvíli před tím, než Don Pedro, Claudio a Leonato nasadí Benedickovi do hlavy myšlenku, že je milován Beatricí. V této písni je konejšeno zlomené dívčí srdce. Muži byli vždy od přírody nestálí ve svých záměrech a proto není třeba se jimi trápit a raději své nářky proměnit ve veselou písničku. Její text je tedy mířený spíše na ženské uši. V hypotextu ale stojí, že družina Dona Pedra tuto píseň už v minulosti jednou slyšela a podle Dona Pedra je to navíc velmi dobrá píseň. Shakespeare tímto jednak podtrhuje hlavní téma celé hry, jednak se dá chápat jako ironizace toho, že právě Claudio (a potažmo i Benedick se svým záměrem se nikdy neoženit) je přesně takovým mužem, o jakém se zpívá.

Její role ve filmu je ale mnohem podstatnější, protože rámcuje celou adaptaci. Emma Thompsonová v roli Beatrice ji recituje na samém počátku filmu za doprovodu kytary a cello, kdy se na černé obrazovce postupně objevují její slova. Po první sloce se obrazovka rozjasňuje a kamera ukazuje malbu vily, poté vilu samotnou, guvernéra Leonata a jeho

⁵⁰ WHITE, Mark. *Kenneth Branagh*. London: Faber and Faber Limited, 2005. ISBN 0-571-22068-1. s. 149.

⁵¹ CROWL, Samuel. *The Films of Kenneth Branagh*. Connecticut: Praeger Publishers, 2006. ISBN 0-275-98089-8. s. 79.

⁵² CROWL, Samuel. *Shakespeare at the Cineplex: The Kenneth Branagh Era*. Ohio: Ohio University Press, 2003. ISBN 9780821414941. s. 69.

⁵³ CARTMELL, Deborah a Imelda WHELEHAN, ed. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London - New York: Routledge, 1999. ISBN 9780415167383. s. 37.

domácnost lenošící v horku na louce. Teprve ve stopáži 00:02:32 nám kamera vertikálně směrem od nohou k hlavě ukáže tu, jíž patří recitující hlas. Polocelek zabírá Emmu Thompsonovou jak sedí v koruně stromu, pojídá hroznové víno a recituje báseň z knížky (bod 1). Hudební podkres s romantickými tóny navíc nastoluje kýženou uvolněnou atmosféru. Fakt, že Branagh zvolil právě toto otevření filmu, je velice důležité. Jednak symbolicky i fakticky převedl Shakespearův text do světa filmu a jednak divák díky němu hned pochopí hlavní téma celého filmu a je ujistěn, že mu bude rozumět.

Druhé opakování této ústřední písně se shoduje s její pozicí v hypotextu (bod 7b). Působivé na této scéně je fakt, že byla natočena na jeden záběr trvajícím minutu a čtyřicet sekund. Kamera velkým celkem ve 360° ukázala celou společnost kolem fontány a služebnictvo při práci v romantickém prostředí u Leonatovy vily. Crowl navíc tvrdí, že „*až příliš často se v divadelních produkcích ztrácí v Benedickově komice vyznění textu písně, odkazující na děj celé hry. [...] Naše obeznámenost s touto písní nás musí upozornit na potenciální uplatnění na další události, než jen na blížící se podvedení Benedicka a Beatrice.*“⁵⁴

Třetí a poslední scénou, v níž zazní Sigh No More, je při závěrečném tanci. I v tomto případě se jedná o dlouhý záběr z celku do ptačí perspektivy, kamera se plynule pohybuje vertikálně i horizontálně a vidíme všechny postavy, jak spolu zpívají a tančí v zahradě, dokud se kamera neustálí na toskánském horizontu a nezmezí ve stmívačce. Tento poslední záběr trvá dvě minuty a třicet sedm sekund. Užití písně v tomto případě má jednoznačný účel – jednak aby film končil stejně jako začal, jednak je důvod k všeobecné radosti, protože všechno dobře dopadlo – muži sice jsou nestálí, ale vše se s trochou víry napraví.

4.4. Analýza a interpretace vizuálních složek filmu

Cílem analýzy a interpretace v této podkapitole je popsat, jak režisér pracuje s vizuálními složkami pro docílení požadovaného efektu. Zaměřím se na několik dominantních aspektů filmu – začnu časoprostorem a mizanscénou. Poté se budu soustředit na

⁵⁴ CROWL, Samuel. *The Films of Kenneth Branagh*. Connecticut: Praeger Publishers, 2006. ISBN 0-275-98089-8. s. 76.

postavy a jejich herce: nejprve rozeberu duo postav Benedick a Beatrice a jejich zrcadlení v Claudiovi a Héro. Na to navážu komentářem k jednotlivým vedlejším postavám a jejich postavení v rámci filmového narativu. Neopomenu ani typické Branaghovy prvky filmové poetiky.

Jak jsem vysvětlila v podkapitole 2.1.1 *Adaptace*, Julie Sandersová podtrhuje důležitost zpřístupnění hypotextu novému obecenstvu skrze proces proximace a aktualizace adaptace. Toho je podle ní docíleno zaujetím mladého diváka a/nebo propojením s globálním interkulturním kontextem.⁵⁵ *Mnoho povyku* nabízí hned několik proximací a aktualizací, jimiž byl hypotext zpřístupněn široké veřejnosti a mladému publiku. Zahrnuje to např. kombinaci amerických i britských herců (čemuž jsem se už věnovala v podkapitole *Herecké obsazení*), pozitivní vyobrazení sexuality (což ještě bude předmětem analýzy v podkapitole *Sexualita*) a intertextových odkazů na popkulturu, což je i podle Deborah Cartmellové podstatnou součástí Shakespearovské adaptace.⁵⁶

4.4.1. ČASOPROSTOR A MIZANSCÉNA

Jak jsem zmínila dříve v podkapitole 4.1.2 *Natáčení Mnoho povyku*, tou nejvýraznější změnou oproti hypotextu bylo prostředí, v němž se komedie odehrává. Shakespeare se totiž v této hře odvrátil od utopického a pohádkového lesa a smyšlených ostrovů, typické pro jeho sváteční komedie a zasadil ji do městského prostředí střední třídy. V takových podmínkách měla ostře kontrastovat sociální hierarchie jeho postav (podporovaná textovými narážkami na módu, konvence a třídní uvědomělost). Negativní aspekty děje jako Claudiovo zavrnutí Héro v tomto realistickém prostředí vyznívají o to krutěji a *Mnoho povyku* tak spíše připomíná Shakespearovy temnější/problémové komedie spíše než ty sváteční.⁵⁷ Branagh se ale od tohoto vědomě odvrací a využívá eskapismus toskánské vily k podtrhnutí sváteční nálady a romantiky – jsou to právě sváteční komedie a jejich utopické prostředí, v němž milenci čelí nástrahám a jejich vztah čeká zkouška, právě s čímž se film sjednocuje. Zatímco se více než

⁵⁵ SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation: The New Critical Idiom*. 2. přepracované vydání. New York: Routledge, 2015. ISBN 978-11-3882-898-8. s. 23.

⁵⁶ CARTMELL, Deborah a Imelda WHELEHAN, ed. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London - New York: Routledge, 1999. ISBN 9780415167383. s. 32.

⁵⁷ CROWL, Samuel. *The Films of Kenneth Branagh*. Connecticut: Praeger Publishers, 2006. ISBN 0-275-98089-8. s. 79.

polovina scén v hypotextu odehrává v interiérech Leonatova domu, Branagh většinu filmu natočil v exteriéru.

Adaptace se neodehrává v současnosti a ani nenabízí indicie napovídající o konkrétním časovém zařazení, působí tak více fiktivně a pohádkově. To může značit i samotný úvod filmu, kdy nejprve vidíme malbu vily a plynulým záběrem se postupně odhalí vila skutečná. Podle Deborah Cartmellové připomíná otevírající se knihu v úvodech pohádek z minulého století ze studia Disney, a tedy Branaghem úmyslně vytrženou z reálného světa.⁵⁸ Odehrávající se příběh se tak mohl stát kdykoliv a kdekoliv a je svou podstatou a tématy, které řeší, věčný.

KOSTÝMY

I kostýmy návrháčky Phillis Daltonové (která spolupracovala s Branaghem na *Znovu po smrti*) napovídají o nedůležitosti sociální hierarchie v této adaptaci *Mnoho povyku – všechny ženy z Leonatovy domácnosti nosí stejné bílé bavlněné šaty* (není tedy divu, že došlo ke snadné záměně Héro a Margarety). Podotýkám, že jejich šaty s hlubokými kulatými výstřihy podporují Branaghovu vizi vášnivě letní italské estetiky. Tento detail je zdůrazněn např. (v bodě 3b syžetu) v záběru, v němž si Imelda Staunton v roli Margarety pudruje poprsí a prohlíží jej v zrcátku. Muži z družiny Dona Pedra nosí stejné kabátce a kožené kalhoty, pouze záporné postavy (Don John, Borachio a Konrád) mají kalhoty černé barvy, kdežto ostatní modré. Leonatova domácnost nosí podobně jako ženy bavlněné vesty a košile v neutrálních barvách.

Přestože v narativu dochází ke dvěma slavnostem, které by vyžadovaly obměnu kostýmů, postavy se zásadně nepřevlékají. Maškarní ples je od všedního dne odlišen pouze různorodými maskami a šaty žen při svatebním obřadu jsou obohaceny jen o kytice květin a závoje (přičemž jejich hlavní funkcí je skrýt jejich pravou identitu před Claudiem). Díky této jednoduchosti je divákova pozornost poutaná výhradně na odehrávající se události.

⁵⁸ CARTMELL, Deborah. *Interpreting Shakespeare on Screen*. Londýn: Macmillan, 2000. ISBN 978-0312233921. s. 50.

4.4.2. BRANAGHOVY STYLOTVORNÉ PRVKY

Na tomto místě sesumarizuji Branaghovu filmovou poetiku, kterou představím na konkrétním obrazovém materiálu z filmu, chronologicky podle stopáže. Některé z nich byly dominantnější jiné sekci analýzy, proto se nyní budu zabývat těmi, které jsem doposud neanalyzovala a nebudu se jim věnovat ani v následujících kapitolách.

Už jsem zmínila, že intertextové odkazy a „animování“ Shakespeara je podle Cartmellové důležitým prvkem adaptování. Branaghův první takový odkaz je hned v úvodních titulcích, kdy ve slowmotion sledujeme příjezd Dona Pedra a jeho družiny (bod 3a syžetu). Všichni muži jedou na koních vedle sebe, s detailními záběry na každého z hlavních hrdinů. Následuje velký celek a všichni zaráz zvedají nad hlavu ruku zatnutou v pěst. Nejenže je podle Crowla tento záběr neobyčejně zábavný, ale především evokuje podobný obraz z filmu *Sedm statečných* (1960),⁵⁹ což tvrdí i Cartmellová.⁶⁰

Obrázek 3: Úvodní titulky



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:05:53.

⁵⁹ CROWL, Samuel. *The Films of Kenneth Branagh*. Connecticut: Praeger Publishers, 2006. ISBN 0-275-98089-8. s. 77.

⁶⁰ CARTMELL, Deborah. *Interpreting Shakespeare on Screen*. Londýn: Macmillan, 2000. ISBN 978-0312233921. s. 50.

Obrázek 4: Plakát k filmu *The Magnificent Seven*



Zdroj: *The Magnificent Seven* [film], 1960. Dostupné z: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.dailymotion.com%2Fvideo%2Fx8etneg&psig=AOvVaw2IR-QL4HtrpvzQ3c90OG&ust=1683650913548000&source=images&cd=vfe&ved=0CBEQjRxqFwoTCIDMzMeW5v4CFQAAAAAdAAAAABAZ>

Po příjezdu družiny, koupání a převlékání se obě skupiny konečně setkají na nádvoří Leonatovy vily (bod 4). Z ptačí perspektivy sledujeme přesně načasovaný příchod domácnosti i družiny, tvořící proti sobě > <. Podle Cartmellové postavy stojí ve tvaru písmene V a tedy připomínající ženský klín.⁶¹ Ona i Crawl se shodují v tom, že tímto Branagh zřetelně podtrhuje soubor pohlaví, ke kterému se schyluje.⁶²

⁶¹ CARTMELL, Deborah. *Interpreting Shakespeare on Screen*. Londýn: Macmillan, 2000. ISBN 978-0312233921. s. 50.

⁶² CROWL, Samuel. *The Films of Kenneth Branagh*. Connecticut: Praeger Publishers, 2006. ISBN 0-275-98089-8. s. 77.

Obrázek 5: Setkání domácnosti a družiny



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:09:26.

Scéna, v níž je Benedick přesvědčen o tajné lásce Beatrice (bod 7c), je bohatá na variabilní filmařské prvky, které se v jiném bodě narativu neopakují. Nejdříve Branagh v roli Benedicka bourá čtvrtou stěnu, když si vyslechne, že je do něj Beatrice zamilovaná. Jeho překvapený pohled do kamery působí nečekaně a úsměvně. Interpretuji to jako další z jeho snah navázat přímý kontakt s divákem.

Obrázek 6: Branagh porušuje čtvrtou stěnu



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:43:09.

Jen o sedm sekund stopáže později tento efekt zopakuje – skrze subjektivní ruční kameru (kterou použil hned dvakrát) nám nabízí Benedickův úhel pohledu, jak zpoza křoví pozoruje Dona Pedra, Claudia a Leonata a odposlouchává jejich rozhovor.

Obrázek 7: Subjektivní kamera



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:43:16.

Obrázek 8: Druhé užití subjektivní kamery



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:43:39.

Jakmile zůstane Benedick v zahradě sám, přes komicky stylizované herectví spočívající ve změnách polohy hlasu a výrazné gestice s divákem sdílí své myšlenkové

pochody. Branagh tento monolog odehrál na jeden záběr trvající skoro dvě minuty – jedna z Branaghových filmových specialit. Monology na jeden záběr a obecně záběry trvající déle než minutu neodmyslitelně patří k Branaghově poetice. Benedick dojde k závěru, že Beatricinu lásku musí opětovat a na tom stejném místě, kde před několika okamžiky seděli Don Pedro s Leonatem a Claudiem se připravuje na Beatricin příchod a pozvání k večeři. Znovu spoléhá na tělesnou komiku, když zkouší několik pozic sedu na fontáně, aby na Beatrice působil co nejpřitažlivěji. Branagh přiznal, že se tímto inspiroval u Tonyho Curtise parodujícího Caryho Granta, když chtěl zapůsobit na Marilyn Monroe ve filmu *Někdo to rád horké* (1959).⁶³

Obrázek 9: Benedick čeká na Beatrice



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:46:55.

⁶³ CROWL, Samuel. *The Films of Kenneth Branagh*. Connecticut: Praeger Publishers, 2006. ISBN 0-275-98089-8. s. 82.

Obrázek 10: Branaghova inspirace v Tonym Curtisovi



Zdroj: *Some Like it Hot* [film], 1959. 00:56:23.

Film končí scénou, v níž všechny postavy společně vyběhnou do zahrad, tančí, zpívají a oslavují. Slavnost podtrhují bílé okvětní plátky padající z oken na slavicí společnost. Branagh tohoto prvku využil znovu ve své následující Shakespearovské adaptaci *Hamlet*, kdy v začátku filmu královský dvůr slaví svatbu Claudia a Gertrudy. Branagh zde v podstatě odkazuje sám na sebe, tak jako Sandersová říká, že adaptace mezi sebou vzájemně komunikují.⁶⁴

⁶⁴ SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation: The New Critical Idiom*. 2. přepracované vydání. New York: Routledge, 2015. ISBN 978-11-3882-898-8. s. 33.

Obrázek 11: Závěrečný tanec



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 01:45:54.

Obrázek 12: Opakování konfet z *Mnoho povyku* ve filmu *Hamlet*



Zdroj: *Hamlet* [film], 1996. 00:06:16.

SEXUALITA

Téma a vyobrazení sexuality je jedním z důležitých aspektů, který stál za úspěchem filmu, připomenul tím totiž divákům, že Shakespearovy komedie jsou o mužích a ženách a vztazích mezi nimi a plně narážek na erotická témata. Zpracování tohoto motivu nebylo vulgární, ale vyznělo přirozeně až romantizovaně. Jak je se sexualitou ve filmu nakládáno považuje Cartmellová za „[...]blahodárné a dobrosrdečné, zdůrazňující potřebu vyzrálosti a

zachování tradičních rodinných hodnot.“⁶⁵ Dále říká, že tento pozitivní obraz je produktem přístupu své generace k sexualitě.⁶⁶

Nejbohatší scénou ve smyslu sexuality je jednoznačně úvodní titulková sekvence (body 2a-c). Nejdříve ve slowmotion sledujeme příjezd Dona Pedra a jeho družiny s prostřihy na radující se Leonatovu domácnost. V následujících záběrech trvajících dohromady přibližně minutu se muži i ženy koupou a převlékají, nezakrývají svou nahotu ani radostná očekávání.

Obrázek 13: Družina vojáků ve venkovních lázních



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:07:53.

⁶⁵ CARTMELL, Deborah. *Interpreting Shakespeare on Screen*. Londýn: Macmillan, 2000. ISBN 978-0312233921. s. 49.

⁶⁶ Tamtéž, s. 48.

Obrázek 14: Beatrice a Héro ve sprchách



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:07:58.

Obrázek 15: Převlékání vojáků



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:08:06.

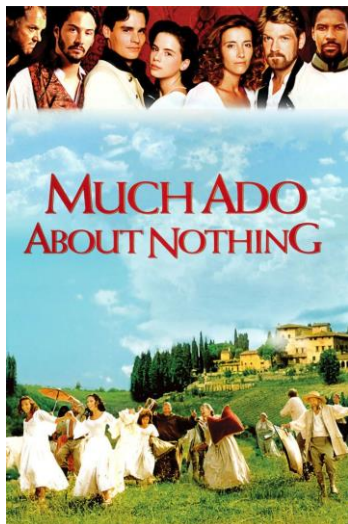
4.5. Benedick a Betrice versus Claudio a Héro

V této podkapitole bude předmětem zkoumání dynamika vztahu hlavních mileneckých dvojic, která se v Branaghově pojetí liší od režijně-dramatického konceptu většiny soudobých inscenací této hry. Branaghovým záměrem bylo zrcadlení obou mileneckých párů – Héro a

Claudio jako mladší verze Beatrice a Benedicka. Pro Branagha nebylo cílem zadaptovat další *Mnoho povyku s důrazem na veselou válku Benedicka a Beatrice* (nebo být sám v centru pozornosti), jak zmínil v rozhovoru během natáčení,⁶⁷ ale chtěl dát i Claudiovi a Héro zasloužený prostor pro divákově lepší pochopení jejich vztahu a vyvolání sympatií.

Z děje hypotextu vyplývá, že hlavními postavami by měli být Claudio a Héro, přestože spolu vedou dialog jen třikrát. Vývoj jejich vztahu až ke svatbě je hlavní linkou příběhu. Na nich Shakespeare kritizuje konvenční námluvy alžbětinské doby a patriarchální chápání vztahu muže a ženy. Se svou rétoricky pestřejší a tedy zajímavější dynamikou není pro Benedicka a Beatrice těžké na sebe upoutat pozornost. Proto je mnoho inscenátorů staví do popředí hry a buduje kolem jejich „veselé války“ zbytek příběhu, což tvrdí i Crowl.⁶⁸ Pokud se v tento moment podíváme na oficiální plakáty k soudobým inscenacím, podle vyobrazených figur je jasné, na které postavy nás inscenátoři lákají – na Benedicka a Beatrice. V Branaghově případě se ale na plakátu vyskytují skoro všechny hlavní i vedlejší postavy s toskánskou vilou v pozadí – zdůrazňující jednak venkovské romantické prostředí, jednak že děj filmu je o všech a pro všechny.

Obrázek 16: Plakát *Much Ado About Nothing*, 1993, režie Kenneth BRANAGH



Zdroj: dostupné online na <https://letterboxd.com/film/much-ado-about-nothing/> [cit. 2023-05-07].

⁶⁷ Film 93 Location Report: Much Ado About Nothing. *YouTube* [online]. 7. 6. 1993 [cit. 2023-05-07]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=HvfOz6ggRIE&ab_channel=VHSVideoVault.

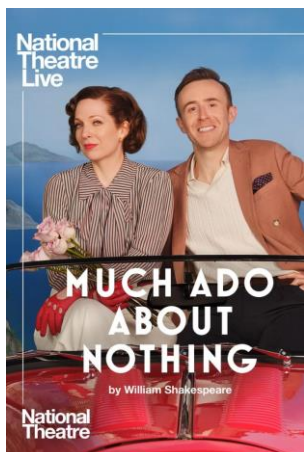
⁶⁸ CROWL, Samuel. *The Films of Kenneth Branagh*. Connecticut: Praeger Publishers, 2006. ISBN 0-275-98089-8. s. 75.

Obrázek 17: Plakát *Much Ado About Nothing*, 2012. Režie Joss WHEDON



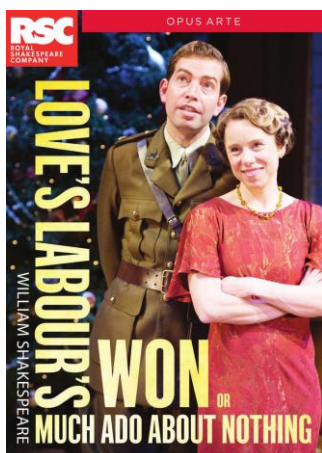
Zdroj: dostupné online na <https://www.imdb.com/title/tt2094064/> [cit. 2023-05-07].

Obrázek 18: Plakát *Much Ado About Nothing*, 2022, produkce National Theatre London



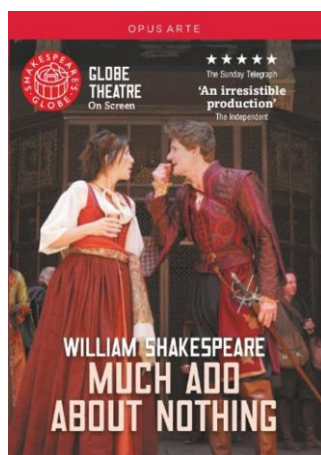
Zdroj: dostupné online na <https://letterboxd.com/film/national-theatre-live-much-ado-about-nothing/> [cit. 2023-05-07].

Obrázek 19: Plakát *Love's Labour's Won*, 2015, produkce Royal Shakespeare Company



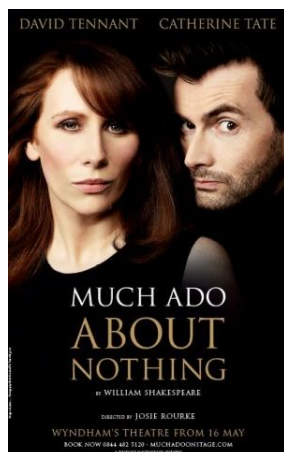
Zdroj: dostupné online na <https://letterboxd.com/film/rsc-live-loves-labours-won/> [cit. 2023-05-07].

Obrázek 20: Plakát *Much Ado About Nothing*, 2012, produkce Globe Theater



Zdroj: dostupné online na <https://letterboxd.com/film/much-ado-about-nothing-live-at-shakespeares-globe/> [cit. 2023-05-07].

Obrázek 21: Plakát *Much Ado About Nothing*, 2011, produkce Wyndham's Theatre



Zdroj: dostupné online na https://www.imdb.com/title/tt5569310/?ref=fn_al_tt_3 [cit. 2023-05-07].

4.5.1. DVOJICE MILENCŮ JAKO SUBŽÁNŘ SCREWBALL KOMEDIE

Žánrově můžeme *Mnoho povyku* specifikovat jako „komedii opětovného sňatku“ (=comedy of remarriage). Tento subžánr popsány Stanleyem Cavellem v knize *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* a jeho aplikace Samuelem Crowlem na *Mnoho povyku* bude předmětem této podkapitoly, protože úzce souvisí s vyobrazením hlavních mileneckých dvojic. Zároveň je dalším bodem, v němž se Branagh snaží propojit Shakespeara s Hollywoodem. Cavell staví svou tezi na žánru screwball komedie, která nejvyšší popularitu zaznamenala v Hollywoodu ve třicátých letech. Podle něj tyto filmy podpořily zrod nové ženy, symbolické dcery první vlny feministického hnutí v USA, jemuž se v roce 1920 podařilo získat volební právo pro ženy. Říká, že tyto filmy můžeme chápat jako paraboly fáze vývoje povědomí o boj za rovnost mezi muži a ženami a svobodu obou pohlaví. Inteligentní slovní potyčky a obnovení rozpadlého vztahu mezi mužem a ženou je podle Cavella tím, co obě pohlaví posouvá k uznání vzájemné rovnosti a svobody.

Tuto nstavbu na screwball komedii, jejímž vyvrcholením je právě smíření bývalých milenců a obroda jejich vztahu (proto „komedie opětovného sňatku“) Crowl následně aplikuje na páry z *Mnoho povyku*. Tyto kontrastující milostné zápletky sdílí stejný smysl – upevnit zprvu povrchní vztah, kterým lehce oťrese nedorozumění. Za to jsou milenci potrestáni odlukou a až po odpuštění a smíru může následovat sňatek, jenž zpečetí vzájemnou oddanost. Crowl považuje za klíčový moment Claudiovo zavrnutí Héro (bod 9b), neboť na troskách vztahu konvenčního páru se obrodí vztah milenců, kteří jsou připraveni si odpustit a začít znovu (bod 9d). Tím, že se Benedick přidá na stranu Beatrice a je odhodlaný pro ni zabít Claudia (něco, čeho ze své pozice ženy není schopna udělat) uznává jejich genderovou rovnost. Zároveň díky důrazu na populární hollywoodský žánr udělal Branagh další krok vstříc americkému publiku – zfilmoval Shakespearovu komedii jako hollywoodskou romantickou komedii.⁶⁹

4.5.2. BRANAGH A THOMPSONOVÁ JAKO PŘEDOBRAZ BENEDICKA A BEATRICE

Z Branaghova životopisu víme, že s Emmou Thompsonovou při konstruování svých postav a jejich vztahu vycházeli ze svého osobního společného života. Hypotext implicitně naznačuje milostné pletky staršího páru v minulosti a díky herectví Thompsonové je očividné, že Beatrice stále pronásledují bolestné emoce spojené s jejich rozchodem.⁷⁰ Její první replika v hypotextu (a ve filmu po přečtení básně) je otázka mířená na Benedicka, z čehož vyplývá, že ačkoli k němu cítí negativní emoce, zajímá se o něj. Branaghův Benedick a Thompsonové Beatrice k sobě pravděpodobně stále cítili lásku a proto nebylo pro ně těžké tento cit rozdmýchat a vážně se zamilovat. Aby Branagh zdůraznil opravdovost jejich emocí, vložil mezi scény 7d a 8a horizontální plynulý záběr na velký celek, v němž pomocí dvojexpozice sledujeme Benedicka ve fontáně (připomínajícího Gene Kellyho ve *Zpívání v dešti* /1952/) a Beatrice na houpačce, radující se z opětované lásky. Crowl považuje herecký výkon Emmy Thompsonové i ji samotnou jako středobod filmu, jejíž energie filmu dominuje.⁷¹

⁶⁹ CROWL, Samuel. *Shakespeare at the Cineplex: The Kenneth Branagh Era*. Ohio: Ohio University Press, 2003. ISBN 9780821414941. s. 67-68.

⁷⁰ WHITE, Mark. *Kenneth Branagh*. London: Faber and Faber Limited, 2005. ISBN 0-571-22068-1. s. 149.

⁷¹ CROWL, Samuel. *The Films of Kenneth Branagh*. Connecticut: Praeger Publishers, 2006. ISBN 0-275-98089-8. s. 82-83.

Obrázek 22: Branagh imitující Gene Kellyho



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:50:38.

Obrázek 23: Gene Kelly ve *Zpívání v dešti*



Rain [film], 1952. 01:10:57.

Zdroj: *Singin' in the*

Obrázek 24: Příklad dvojexpozice 1



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:50:44.

Obrázek 25: Příklad dvojexpozice 2



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:50:55.

Obrázek 26: Příklad dvojexpozice 3



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:51:08.

Ve filmovém narativu existují tři body, v nichž se mezi Benedickem a Beatrice rodí nové romantické pouto. Dva z těchto tří případů fungují jako „zásnuby“ a „svatba“.⁷² Aby Branagh symbolicky zdůraznil přes tyto metafory důležitost jejich slibu, v obou scénách (body 9d a 12) jsou nasnímáni z takového úhlu, aby vždy mezi nimi visel kříž z kapličky, indikující jejich rovnost a jednotu nejen před bohem, ale i před nimi samými.

⁷² Užitím uvozovek značím, že význam těchto slov má v kontextu přenesený význam, nikoliv pojetí v tradičním slova smyslu.

Obrázek 27: Beatrice s Benedickem v kapli po Héřině zostuzení



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 01:09:31.

Obrázek 28: Benedick a Beatrice čtou sonety stvrzující jejich pravé city



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 01:41:49.

4.5.3. CLAUDIO V PODÁNÍ ROBERTA SEAN LEONARDA

Podle Crowla je specifické obsazení Roberta Sean Leonarda a jeho herectví tým, na co byli lákáni mladí američtí diváci a kde se podle něj Branagh chybně odvrací od vyznění hypotextu. Výše jsem popisovala tezi Deborah Cartmellové, podle níž divácká zkušenost

s herci v adaptaci může ovlivnit jejich vnímání tohoto hypertextu. Takovým případem je právě Leonard a jeho Claudio.

Crowl trefně značí, že Shakespearův Claudio je povahou plytký a povrchní – okamžitě hledá u přítele ujištění, že je jeho vyvolená krásná, zajímá se o její dědictví a nechá si ji namluvit skrze prostředníka. Snadno se nechá přesvědčit o namlouvání Héro Donem Pedrem pro sebe a později stejně bezmyšlenkovitě zavrhuje svou nastávající u oltáře. V Branaghově pojetí a Leonardově herectví je ale Claudio zobrazen v trochu odlišném světle. V bodě 8d syžetu je explicitně ukázán styk Margarety a Borachia, o kterém Shakespeare nechává přihlížející postavy jen hovořit. Moderní publikum však potřebuje vidět, co se přesně děje, aby pozdější Claudiovo zavrhnutí Héro nepůsobilo příliš neadekvátně.

Protože se svatební scéna (bod 9) natáčela v exteriéru u kapličky, měl Leonard dostatek prostoru na vyjádření Claudiovy frustrace a záchvatu vzteku – kamera ho zabírá v celku i polocelku, jak teatrálně odstrkuje Héro přes lavičku, křičí na všechny kolem a ničí svatební výzdobu, dokud se nevrátí na své místo vedle Dona Johna na stranu nadřazeného patriarchy, který tito dva symbolizují a jemuž věří. Tato scéna je sice nejtragičtější z celého filmu (díky Claudiově přehnané krutosti), ale není lehké v Claudiovi vidět hlavního viníka. Tím, že Branagh v detailu ukáže trpícího Claudia u Héřiny kobky v domnění, že jí skutečně způsobil smrt, divákovi se nabízí podobnost s předchozí Leonardovou rolí Neila Perryho ve *Společnosti mrtvých básníků* a je těžké s ním nesympatizovat.⁷³ Podle Crowla je toto ztvárnění Claudia cílení na americké favorizování nepochopených a nevinných mladíků v literatuře, které nepodporuje Shakespearovo vyznění. Díky Leonardově ztvárnění je závěrečné usmíření s Héro mnohem romantičtější a bezproblémovější, což podporuje Branaghovu premisu svěžího a vášnivého filmu.⁷⁴

⁷³ V tomto filmu Leonard ztvárnil postavu chlapce na internátní škole, kde se potýká s nesouhlasem otce ohledně jeho vystupování ve školním představení *Snu noci svatojánské*. Svě trápení končí sebevraždou.

⁷⁴ CROWL, Samuel. *Shakespeare at the Cineplex: The Kenneth Branagh Era*. Ohio: Ohio University Press, 2003. ISBN 9780821414941. s. 74-77.

Obrázek 29: Claudio krutě odstrkuje Héro na svatbě



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 01:03:43.

Obrázek 30: Claudio v záchvatu vzteku ničí svatební výzdobu



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 01:04:06.

Obrázek 31: Claudio u hrobky Héro



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 01:30:52.

Obrázek 32: Neilu Perrymu je otcem zakázáno pokračovat v herectví



Zdroj: *Dead Poets Society* [film], 1989. 01:41:08.

Cartmellová navíc upozorňuje, že většina replik, které by Claudia mohly inkriminovat, byly z filmu vyškrtuty, zachovávajíc tak něco přes polovinu z jeho původního textu. Týkalo se to především narážek na paroháčství mužů, neboť se v nich skrývala nedůvěra a neúcta vůči ženám. Cartmellová zmiňuje konkrétní příklad Claudiovy věty „Why then she’s mine“

z poslední scény (bod 11), která se vyškrtla na základě Claudiova předpokladu, že se jako manželka stává Héro jeho majetkem.⁷⁵ Branagh zkrátka eliminoval cokoliv, co by vybočovalo z jeho představy o „bezpečné“ romantické komedii a narušilo divácký sentiment vůči Claudiovi.

4.5.4. OBRANNÉ MECHANISMY BENEDICKA A CLAUDIA

Martin Hliský v esejistických studiích obsažených v jeho knize *Shakespeare a jeviště svět* vidí Crowlovu interpretaci Shakespearova Claudia obdobně. Zklamání a nástrahy, jimiž si Claudio prochází, jsou podle Hliského vnitřním projevem nejistoty a slabosti. Jeho idealizace Héro je obranným mechanismem před představou, že by mohl být zrazen a podveden – po zhroucení tohoto ideálu se jeho zbožňování snadno promění v extrémní krutost. Hliský naproti tomu staví Benedicka, který jako starší a zkušenější muž by na Claudiově místě intrikám nepodleh. I on však má svůj obranný mechanismus před ženskou zradou v úrážkách a výrocích, jimiž častuje Beatrice, ze kterých je patrný obranný ráz.⁷⁶ Přezkoumání jejich replik a hádek nabízí výrok, že má Beatrice navrch a její postřehy jsou mnohem inteligentnější a trefnější, než ty Benedickovy. Crowl dokonce říká, že se Branaghův Benedick očividně velmi snaží znít chytře, místo aby jako jiní Benedickové před ním trousil uštěpačné poznámky s povýšeným odstupem.⁷⁷

Na plese (body 5a, 5b) je v maskách schován komentář k povahám Claudia a Benedicka, který zachovává interpretaci Shakespearova vykreslení podle Hliského. Masky a škrabošky, kterými postavy zakrývají svou tvář podle toho, zda chtějí být ostatními rozeznány, jsou důmyslným nástrojem přestrojení. Benedickově masce dominuje široký úsměv, který připomíná šaška nebo blázna – znázorňující přesně to, co si o něm Beatrice myslí a čím i v Branaghově pojetí je (dokud jeho charakter nevyzraje v bodě 9d). I Claudiova maska slouží jako metafora – podobá se baroknímu cherubínovi nebo prostému batoleti. Symbolizuje Claudiovu nezralost a dětinskou naivitu, s níž se dvakrát nechá podvést Donem Johnem.

⁷⁵ CARTMELL, Deborah. *Interpreting Shakespeare on Screen*. Londýn: Macmillan, 2000. ISBN 978-0312233921. s. 54.

⁷⁶ HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. Druhé, doplněné vydání. Praha: Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2282-0. s. 224-225.

⁷⁷ CROWL, Samuel. *The Films of Kenneth Branagh*. Connecticut: Praeger Publishers, 2006. ISBN 0-275-98089-8. s. 82.

Obrázek 33: Benedickova maska na maškarním plese



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:25:11.

Obrázek 34: Claudiova maska na maškarním plese



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:26:49.

4.6. Komentář k vedlejším postavám

Don Pedro v podání Denzela Washingtona je distinguovaným Leonatovým hostem. Jako jediný se ale neúčastní závěrečného tance a zůstává nápadně osamocen, zatímco má každý někoho do páru. Je otázkou, zda při namlouvání Héro v přestrojení za Claudia na

moment nepodlehli svodům namluvit si ji pro sebe – inspirující tak Dona Johna k této pomluvě. O chvíli později navíc žádá o ruku Beatrice – z výrazu Washingtona je patrné, že svou nabídku myslí vážně. Nabízí se tak možná odpověď na otázku, proč se Don Pedro nezúčastnil závěrečného veselí a zůstává stát u kapličky – Washingtonův Don Pedro nebyl jen prostředníkem Claudiovi a Héro a dohazovačem Benedickovi a Beatrice, ale sám si pro sebe přál najít někoho do páru.

Komentářem k postavě Dona Johna v podání Keanu Reevese se vrátím k segmentu analýzy zabývající se vyobrazením sexuality ve filmu. Don John je jedinou postavou výhradně snímanou v tmavých interiérech připomínajících sklepení (s výjimkou příjezdu na Leonatovo panství). Za tímto režijním záměrem může stát znázornění jeho temné duše se sklony k bezpředmětnému zlu. Crowl je toho názoru, že Reevesův přitažlivý obličej je jako maska, což je sice plus ve filmových sériích jako *Matrix* (1999 – 2021) nebo *John Wick* (2014 – 2023), ale nestačí to pro role vyžadující širší paletu mimických gest a proto považuje jeho herecký výkon za nejslabší článek adaptace.⁷⁸ Pokud bychom hledali ve filmu známky homosexuality, jednoznačně je zosobňuje Don John. Cartmellová v něm vidí „*oslnivý a zlověstný sex symbol*“⁷⁹ ve scéně v níž polonahý v přilehlých kožených kalhotách dostává masáž od Konráda (bod 4). Podle ní je Don John jako symbol homoeroticismu nakonec poražen kladnými heterosexuálními postavami, což vnímá jako potvrzení zaběhlé homofobní reprezentace sexuality v Shakespearových hrách.⁸⁰

⁷⁸ CROWL, Samuel. *The Films of Kenneth Branagh*. Connecticut: Praeger Publishers, 2006. ISBN 0-275-98089-8. s. 83.

⁷⁹ CARTMELL, Deborah. *Interpreting Shakespeare on Screen*. Londýn: Macmillan, 2000. ISBN 978-0312233921. s. 49.

⁸⁰ Tamtéž, s. 49, 53.

Obrázek 35: Don John dostávající masáž



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 00:17:31.

Ačkoliv je Crowl toho názoru, že styl herectví Michaela Keatona nezapadá do filmového celku, nedá se mu upřít, že balancuje svou manickou energií a malapropismem Reevesova netečného Dona Johna. Podle Crowla Keatonova práce s výslovností nepodporuje humorné vyznění sebevědomého napodobování řeči jemu sociálně nadřazených. To vyrovnává stylizovaně humornou gestikou, např. spolu s Vergesem (Ben Elton) zásadně „přijíždějí“ na scénu na imitovaných koních, připomínajících komiku Monty Pythonů ve filmu *Monty Python a Svatý Grál*.⁸¹

⁸¹ CROWL, Samuel. *The Films of Kenneth Branagh*. Connecticut: Praeger Publishers, 2006. ISBN 0-275-98089-8. s. 84.

Obrázek 36: Dogberry a Verges imitující jízdu na koni



Zdroj: *Much Ado About Nothing* [film], 1993. 01:28:13.

5. Kritické přijetí adaptace

Tato poslední kapitola před závěrem shrne dobové přijetí publika a jak Branaghovo *Mnoho povyku* odstartovalo novou vlnu adaptování Shakespearových her v 90. letech, neboť kontext přijetí adaptace je jedním z bodů analýzy podle metodologie Sandersové.⁸²

Branaghův inovativní přístup k Shakespearovskému materiálu a jeho úspěch s *Mnoho povyku* přispěl k nové popularitě adaptování Shakespearových komedií. *Mnoho povyku* bylo první zfilmovanou Shakespearovskou adaptací od Zeffirelliho *Romea a Julie* (1968), která přilákala nejširší část návštěvníků kin – mladé lidi od 15 do 25 let⁸³ a první komedií od *Zkrocení zlé ženy* (1967) s překvapivě vysokým výdělkem. Přestože v počátcích kinematografie měl Shakespeare sloužit pro pozvednutí kulturní hodnoty (jak bylo již zmíněno výše), panoval i názor, že Shakespearův jazyk je příliš náročný pro většinové publikum a i z důvodu limitů tehdejších technologií byly Shakespearovy texty výrazně kráceny a upravovány. Z tohoto důvodu byly komedie a romance režisérů před Branaghem určené menšinovému publiku v artových kinech a spíše se Shakespearovými texty inspirovaly. Laurence Olivier (Branaghův předchůdce, s nímž je často porovnáván) režíroval tři adaptace Shakespearových tragédií a byl oslavován za zachování esence Shakespeara ve smyslu středověké mizanscény jeho adaptací. Branagh se od tohoto přístupu ale odvrací a propaguje hledání nových časoprostorů pro jeho komedie. Kupříkladu jeho *Marná lásky snaha* (2000) je inspirovaná Hollywoodskými muzikály ze 30. let a *Jak se vám líbí* (2006) se odehrává v Japonském prostředí. Tento princip pak napodobují i další režiséři Shakespearovských komedií z 90. let, např. *Romeo + Julie* (1996) Baze Luhrmanna.

Za komerčním úspěchem *Mnoho povyku* stojí i casting složený z populárních herců té doby – další inspirativní faktor pro nové adaptátory komedií, např. *Večer tříkrálový* (1996) s Helenou Bonham Carter v roli Olivie, *Sen noci svatojánské* (1999) s Michelle Pfeiffer,

⁸² SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation: The New Critical Idiom*. 2. přepracované vydání. New York: Routledge, 2015. ISBN 978-11-3882-898-8. s. 33.

⁸³ CROWL, Samuel. *Shakespeare at the Cineplex: The Kenneth Branagh Era*. Ohio: Ohio University Press, 2003. ISBN 9780821414941. s. 76.

Stanleyem Tuccim, Christianem Balem a Kevinem Kleinem a v Luhrmannově *Romeovi + Julii* Leonardo diCaprio. Dalším společným znakem pro tyto komedie je jejich přitažlivost pro mladé publikum díky otevřené sexualitě a vášnivosti mezi postavami, která je hojně přítomna ve *Večeru tříkrálovém* i *Snu noci svatojánském*. Věrnost původnímu textu a zachování Shakespearovy angličtiny je pro tyto adaptace podstatné, ale pojí se s tím jistá globálnost – Branagh propagoval myšlenku „rozdílné přízvuky, odlišný vzhled“, čímž mohl Shakespeare promlouvat ke komukoliv.⁸⁴

Sám Trevor Nunn, režisér *Večeru tříkrálového* přiznává vliv Kennetha Branagha: „*Pro spoustu lidí se stalo možným přemýšlet o zfilmování Shakespeara hlavně díky úspěchu Kennetha Branagha... Průkopnický úspěch s jeho Jindřichem V., následován ještě větším komerčním úspěchem* Mnoho povyku způsobil, že se svět filmu, a především Hollywood, začal znovu zajímat o Shakespeara, přičemž spoustu let před tím cokoliv s ním spojené bylo v temnotě.“⁸⁵

⁸⁴ CROWL, Samuel. *The Films of Kenneth Branagh*. Connecticut: Praeger Publishers, 2006. ISBN 0-275-98089-8. s. 79.

⁸⁵ CROWL, Samuel. *Shakespeare at the Cineplex: The Kenneth Branagh Era*. Ohio: Ohio University Press, 2003. ISBN 9780821414941. s. 65.

Závěr

Na představeném textu jsem dokázala, čím byla Branaghova adaptace vyjimečná ve svém kontextu. Branaghovi se povedlo zaujmout Hollywood skrze jeho herecké hvězdy ve spojení s jeho britskými přáteli, přitažlivou vášnivostí, slunným Toskánskem a několika odkazy na hollywoodskou kinematografii minulých dekad. Jeho úspěch ovlivnil bezpočet dalších filmařů, které svým přístupem k materiálu inspiroval k adaptování Shakespearových tragédií i komedií. Režiroval celkem pět Shakespearovských adaptací (a auterský životopisný film o Shakespearově posledních letech života, *Vše je pravdivé* /2018/), což z něj dělá předního současného adaptátora s nejvíce adaptacemi v historii Shakespearovských filmů.

Podle metodologií Deborah Cartmellové a Julie Sandersové, které jsem představila v úvodu práce, jsem kontextualizovala produkci natáčení filmu *Mnoho povyku pro nic* a zaměřila se režijní koncept. Představila jsem herecké obsazení i jeho podíl na komerčním i akademickém přijetí.

Součástí analýzy byla strukturalizace filmového narativu, která zahrnovala segmentaci filmového syžetu pro zobrazení chronologických událostí, se kterými pak bylo dále v analýze pracováno. Na modifikacích původního narativu jsem dokázala Branaghovu věrnost Shakespearovu textu, která sice neurčuje kvalitu adaptace samotné, ale podílela se na celkovém úspěchu. Díky výzkumu za pomoci knižního vydání původního textu jsem měla jasný přehled o všech textových úpravách, které jsem podrobně rozebrala v podkapitolách věnujících se nezfilmovaným scénám a změnám v syžetu. Samostatná podkapitola byla věnovaná analýze rámcování adaptace písní *Sigh No More* a jejímu třinásobnému opakování.

Na postavení ústřední písně v hypertextu jsem navázala analýzou dominantních vizuálních složek. Tuto podkapitolu jsem uvedla časoprostorem a mizanscénou. Zabývala jsem se funkcí kostýmů a došla k tvrzení, že jejich jednoduchost měla svůj úmysl v nedůležitosti sociální hierarchie a materiálních rozdílů. Branaghovy stylistické prvky byly natolik podstatné pro analýzu vizuálních složek, že jsem jim věnovala samostatnou kapitolu a pomocí obrazového materiálu demonstrovala některé klíčové prvky. Jedním z nich byla i erotika jako prvek estetická filmu, kterou jsem samostatně popsala na dvou příkladech a následně se k ní vrátila i v místech analýzy, kde dominovala např. u rozboru Dona Johna.

Hlavním a nejpodstatnějším výsledkem výzkumu je analýza vztahů mezi Benedickem a Beatrice a Claudiem a Héro. Popsala jsem, jak Branagh inovativně dal prostor pro budování vztahu mezi Claudiem a Héro a nesoustředil pozornost filmu kolem postavy Benedicka a potažmo Beatrice a jejich „veselé války“. Zkoumala jsem rozdíly mezi hypotextovým Claudiem a tím vykonstruovaným Leonardem a Branaghem. Došla jsem k závěru, že eliminace jeho genderové nadřazenosti v kombinaci s jeho hereckým projevem způsobila vyvolání sympatií u obecnstva, přestože původní vyznění ho takto nevykresluje. Na to jsem navázala rozborem postav Claudia a Benedicka v kontextu jejich povah a obranných mechanismů. Stručně jsem se vyjádřila i k trojici vedlejších postav Dona Pedra, Dona Johna a Dogberryho, jejich postavení ve filmové naraci a Branaghově režijní interpretaci.

Analytickou část jsem uzavřela shrnutím přínosu pro Shakespearovské adaptace a jejich vývoj v 90. letech. Zde jsem uzavřela téma prvků, které stály za úspěchem Branaghovy adaptace a které byly natolik revoluční, že inspirovaly novou vlnu adaptací. Cílem této bakalářské práce bylo objasnit Branaghovy stylistické prvky a vizuální složky filmu *Mnoho povyku pro nic* a představit, kterým směrem se vyvíjely Shakespearovské adaptace díky Branaghově režii.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. *Much Ado About Nothing* [česky Mnoho povyku pro nic] [film]. Režie Kenneth BRANAGH. Samuel Goldwyn Pictures, 1993. Délka 111 minut.
2. SHAKESPEARE, William. *Mnoho povyku pro nic*. Vyd. 3. Přeložil Martin HILSKÝ. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-345-0.
3. SHAKESPEARE, William, BERRY, Mary a Michael CLAMP, ed. *Much Ado About Nothing*. 7. United Kingdom: Cambridge University Press, 1998. ISBN 0-521-42610-3.

Literatura

1. CARTMELL, Deborah. *Interpreting Shakespeare on Screen*. London: Macmillan, 2000. ISBN 978-0312233921.
2. CARTMELL, Deborah a Imelda WHELEHAN, ed. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London - New York: Routledge, 1999. ISBN 9780415167383.
3. CROWL, Samuel. *Shakespeare at the Cineplex: The Kenneth Branagh Era*. Ohio: Ohio University Press, 2003. ISBN 9780821414941.
4. CROWL, Samuel. *The Films of Kenneth Branagh*. Connecticut: Praeger Publishers, 2006. ISBN 0-275-98089-8.
5. Film 93 Location Report: Much Ado About Nothing. *YouTube* [online]. 1993-06-07 [cit. 2023-05-07]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=HvfOz6qqRIE&ab_channel=VHSVideovault
6. HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. Druhé, doplněné vydání. Praha: Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2282-0.
7. SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation: The New Critical Idiom*. 2. přepracované vydání. New York: Routledge, 2015. ISBN 978-11-3882-898-8.

8. WHITE, Mark. *Kenneth Branagh*. London: Faber and Faber Limited, 2005. ISBN 0-571-22068-1.

Seznam obrazových příloh

Obrázek 1: Claudio pozoruje Héro.....	21
Obrázek 2: Héro jako Julie.....	22
Obrázek 3: Úvodní titulek.....	38
Obrázek 4: Plakát k filmu <i>The Magnificent Seven</i>	39
Obrázek 5: Setkání domácnosti a družiny.....	40
Obrázek 6: Branagh porušuje čtvrtou stěnu.....	40
Obrázek 7: Subjektivní kamera.....	41
Obrázek 8: Druhé užití subjektivní kamery.....	41
Obrázek 9: Benedick čeká na Beatrice.....	42
Obrázek 10: Branaghova inspirace v Tonym Curtisovi.....	43
Obrázek 11: Závěrečný tanec.....	44
Obrázek 12: Opakování konfet z <i>Mnoho povyku</i> ve filmu <i>Hamlet</i>	44
Obrázek 13: Družina vojáků ve venkovních lázních.....	45
Obrázek 14: Beatrice a Héro ve sprchách.....	46
Obrázek 15: Převlékání vojáků.....	46
Obrázek 16: Plakát <i>Much Ado About Nothing</i> , 1993, režie Kenneth BRANAGH.....	47
Obrázek 17: Plakát <i>Much Ado About Nothing</i> , 2012. Režie Joss WHEDON.....	48
Obrázek 18: Plakát <i>Much Ado About Nothing</i> , 2022, produkce National Theatre London.....	48
Obrázek 19: Plakát <i>Love's Labour's Won</i> , 2015, produkce Royal Shakespeare Company.....	48
Obrázek 20: Plakát <i>Much Ado About Nothing</i> , 2012, produkce Globe Theater.....	49

Obrázek 21: Plakát <i>Much Ado About Nothing</i> , 2011, produkce Wyndham's Theatre.....	49
Obrázek 22: Branagh imitující Gene Kellyho.....	51
Obrázek 23: Gene Kelly ve <i>Zpívání v dešti</i>	51
Obrázek 24: Příklad dvojexpozice 1	52
Obrázek 25: Příklad dvojexpozice 2	52
Obrázek 26: Příklad dvojexpozice 3	53
Obrázek 27: Beatrice s Benedickem v kapli po Héřině zostuzení	54
Obrázek 28: Benedick a Beatrice čtou sonety stvrzující jejich pravé city	54
Obrázek 29: Claudio krutě odstrkuje Héro na svatbě	56
Obrázek 30: Claudio v záchvatu vzteku ničí svatební výzdobu.....	56
Obrázek 31: Claudio u hrobky Héro	57
Obrázek 32: Neilu Perrymu je otcem zakázáno pokračovat v herectví	57
Obrázek 33: Benedickova maska na maškarním plese	59
Obrázek 34: Claudiova maska na maškarním plese.....	59
Obrázek 35: Don John dostávající masáž	61
Obrázek 36: Dogberry a Verges imitující jízdu na koni	62

NÁZEV:

Mnoho povyku pro nic (1993) Kennetha Branagha v kontextu shakespearovských adaptací

AUTOR:

Zuzana Purová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Michal Sýkora, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato práce analyzuje přínos filmu *Mnoho povyku pro nic* (1993) režiséra Kennetha Branagha žánru Shakespearovských adaptací. Cílem této bakalářské práce bylo objasnit Branaghovy stylotvorné prvky a vizuální složky filmu *Mnoho povyku pro nic* a představit, kterým směrem se vyvíjely Shakespearovské adaptace díky Branaghově režii. Na analýze filmu je dokázána Branaghova práce s herci, záměr produkce tohoto filmu a čím a proč cílil na americké mladé publikum. Podrobně je rozebrán syžet filmu a okomentované odchylky od původního narativu. Hlavní částí výzkumu je analýza vztahů mezi hlavními postavami a jejich hereckými protějšky. Analýza byla konstruována podle adaptačních metodologií dvou teoretiček – Julie Sandersové a Deborah Cartmellové.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Kenneth Branagh, William Shakespeare, *Mnoho povyku pro nic*, analýza filmové adaptace, Shakespearovské adaptace

TITLE:

Much Ado About Nothing (1993) by Kenneth Branagh in the context of Shakespearean adaptations

AUTHOR:

Zuzana Purová

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Michal Sýkora, Ph.D.

ABSTRACT:

This thesis analyses the contribution of Kenneth Branagh's *Much Ado About Nothing* (1993) to the genre of Shakespearean adaptations. The aim of this thesis was to analyse Branagh's stylistic elements and visual components of *Much Ado About Nothing* and to outline the development of Shakespearean adaptations as a result of Branagh's directing. Through the film analysis is demonstrated how Branagh worked with the actors, the aim of the production, and how and why was the film targeted at young American audience. The film's plot is discussed in detail as well as deviations from the original narrative. The main part of the research is an analysis of the relationships between the main characters and their acting counterparts. The analysis has been constructed according to the adaptation methodologies of two theorists, Julie Sanders and Deborah Cartmell.

KEYWORDS:

Kenneth Branagh, William Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, analysis of film adaptation, Shakespearean adaptations