

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Kazašská národní identita jako předmět
filmové adaptace novely Kelin Yermeka
Tursunova**

Assel Torgayeva

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jan Černík, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci na téma Kazašská národní identita jako předmět filmové adaptace novely Kelin Yermeka Tursunova vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Janu Černíkovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat mé rodině a přátelům za podporu během psaní této práce.

Obsah

Úvod	5
1. Vyhodnocení literatury.....	7
2. Prameny	11
3. Metodologie	13
4. Postup práce.....	16
5. Struktura a kardinální funkce novely, scénáře a filmu	17
a. Novela	17
b. Scénář.....	20
c. Film.....	21
6. Vlastní adaptace	23
a. Kódy hlasu	23
b. Nemluvené zvukové kódy	23
c. Herci a typologie postav.....	25
d. Vizuální kinematografické kódy	27
7. Jediné autorství.....	29
8. Transfer a adaptace prvků národní identity.....	31
Závěr.....	33
Bibliografie	34

Úvod

"V tomto filmu nejsou žádná slova...". Tímto způsobem začíná popis zápletky filmu *Kelin*¹ (2009) kazašského režiséra Yermeka Tursunova na téměř jakémkoli filmovém serveru.² To lze bezpečně nazvat nejzajímavějším a nejpozoruhodnějším estetickým rysem tohoto snímku, protože ve skutečnosti mezi postavami neexistují žádné dialogy. To znamená, že postavy interagují navzájem všemi způsoby. Divák si této interakce všimne, ale ve skutečnosti ji neslyší. Celým filmem se táhne nit národní identity kazašského lidu. To je také hlavním tématem novely, která sloužila jako literární základ filmu *Kelin*. Ve své analýze proto budu věnovat zvláštní pozornost národním prvkům a tradiční kultuře.

Premiéře tohoto filmu předcházela dlouhá historie jeho vzniku. Známý kyrgyzský režisér Aktan Arym Kubat, se kterým Yermek Tursunov dříve spolupracoval a působil v jeho filmech jako filmový dramaturg, se na něj obrátil s příběhem o tragické události, která se stala vysoko v kyrgyzských horách.³ Přemýšlel, jestli by se z toho nemohl stát scénář. Yermek Tursunov napsal novelu, zachoval místo a atmosféru osamělosti a použil popis tohoto případu v řadě scén. Režisér pak přenesl děj z moderní doby do doby před islámem, přibližně do 3. až 4. století n. l., přidal archetypy ze starověkého kazašského folklóru, čímž tento příběh mytologizoval. Následně byl napsán scénář založený na novele. V rámci mého výzkumu je nepřítomnost mluvení důležitá z toho důvodu, že původní novela obsahovala dialogy. Tyto dialogy navíc byly napsány jak v knize, tak ve scénáři, ale byly však ve starém turkickém jazyce.⁴

Tento film je jedním z děl, které samotný režisér zkombinoval do trilogie o evoluci kazašské rodiny.⁵ Filmy této trilogie jsou spojené navzájem pouze tématem. Dalšími díly jsou *Šal* (2012) a *Keňžě* (2015). Yermek Tursunov se ve svých filmech často věnuje tématu národní identity kazašského lidu. Ve své práci upozorňuje na problematiku rodinných vazeb a vztahů. Tursunova trilogie označuje vývoj kazašského národu, jeho cestu od kočovných počátků k usazenému životu, nakonec až k urbanizaci. To se odráží i na místech děje filmů: hory – step – město. Vzhledem k tomu, že v té době byly filmy po dlouhou dobu natáčeny s orientací na Rusko nebo v koprodukcii s ním, byl *Kelin* – první část trilogie – jedním z těch

¹ *Kelin* [Келін] [film]. Režie Yermek TURSUNOV. Kazachstán, 2009.

² КиноПоиск (Kinopoisk.ru, ruskojazyčný server, analogický IMDb) [online]. Dostupné z: <https://www.kinopoisk.ru/film/485850/>

³ БАИТУКЕНОВ, Tulegen. Не ваше тело? In: Time.kz [online]. 19. 2. 2009 [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <https://time.kz/news/archive/2009/02/19/9162>

⁴ TURSUNOV, Yermek. *Kelin*. Almaty: Kazakhfilm, 2009. 164 s. ISBN 978-601-06-1050-5.

⁵ БОРЕЙКО, Vadim. Шедевр, который нельзя не увидеть. In: Forbes Kazakhstan [online]. 9. 10. 2012 [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: https://forbes.kz/life/afisha/shedevr_kotoryiy_nelzya_ne_uvidet.

filmů, které přitahovaly pozornost kazašské veřejnosti svým národním tématem a tím, že byl natočen výhradně v kazašské produkci.⁶

Režisér a jeho tvorba většinou nejsou známé v českém filmovém prostředí, ale v Kazachstánu v posledním desetiletí se výrazně zvýšila produkce snímků domácí kinematografie, což vzbudilo zájem mezi světovými diváky. Yermek Tursunov navíc z ostatních místních filmařů nejvíce vyniká.⁷ Působí také jako scénárista a spisovatel. Nejznámější z jeho filmů je film *Kelin*, jehož analýze i budu věnovat ve své práci. Světovou důležitost režiséra a filmu je možné si vysvětlit tím, že byl dokonce v roce 2010 vybrán Americkou filmovou akademií a vstoupil do užšího výběru devíti nominací na Oscara za nejlepší cizojazyčný film.⁸ Také v roce 2010 vyhrál Grand Prix v Monaco Charity Film Festival a dostal ocenění za nejlepší hraný film a nejlepší práci s kamerou v New York Eurasian Film Festival.⁹ *Kelin* je nejkontroverznějším snímkem z celé režisérovy tvorby. Navíc proto, že některá témata a některé scény jsou pro lidi s východní kazašskou mentalitou stále nepřijatelné, jeho práce někdy způsobuje odmítnutí mezi masovým publikem a film *Kelin* byl dokonce označen jako skandální.¹⁰ Ve své analýze se na příkladu práce s národní identitou pokusím čtenáři vysvětlit, v čem tato kontroverze spočívá.

V této bakalářské práci budu analyzovat proces adaptace filmu *Kelin*. Kromě toho jsou pro mě jsou prvky národní identity v tomto snímku zajímavé a proto se domnívám, že je nejlépe odhalím pomocí této analýzy.

⁶ АБИКЕЕВА, Gulnara. Кино и культурные влияния в Центральной Азии [Film a kulturní vlivy ve Střední Asii] [online]. 8. 11. 2009 [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <https://ia-centr.ru/experts/iats-mgu/gulnara-abikeeva-kino-i-kulturnye-vlianiya-v-tsentralnoy-azii>.

⁷ Tamtéž.

⁸ KUDABAYEVA, Roza. "Невестка" из Казахстана претендует на премию "Оскар". In: BBC News Russian [online]. 22. 1. 2010 [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: https://www.bbc.com/russian/international/2010/01/100122_kazakh_film_oskar

⁹ Kazakhfilmstudios.kz [online]. Dostupné z: <https://www.kazakhfilmstudios.kz/movies/6109/>

¹⁰ БАЙТУКЕНОВ, Tulegen. Не ваше тело? In: Time.kz [online]. 19. 2. 2009 [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <https://time.kz/news/archive/2009/02/19/9162>

1. Vyhodnocení literatury

Když jsem začala pracovat na této bakalářské práci, setkala jsem se s problémem dostupnosti pramenů, které se týkaly mnou vybraného tématu. Samotný režisér a jeho tvorba, stejně jako kinematografie Kazachstánu obecně, není v kontextu světové kultury široce pokryta a je spíše prázdným místem v různých odborných filmových studiích. Režisérovi a filmu *Kelin* je věnováno velmi málo pozornosti a nenašla jsem žádnou odbornou literaturu týkající se přímo filmové adaptace tohoto díla.

V poslední době se v kazašském filmovém průmyslu objevily filmy, ve kterých režiséři hledají národní charakter a snaží se určit zvláštnosti vztahu mezi tradiční kulturou a moderní masovou kulturou. Patří mezi ně například, filmy *Lovec* (2005) od Serika Aprymova, *Spolu s otcem* (2008) od Daniyara Salamata a nejúspěšnější z nich je tedy již zmiňovaný *Kelin* (2009) od Yermeka Tursunova.

Tento druh kazašské filmové produkce se začal objevovat z nějakého důvodu. Předcházelo jim mnoho let jakési závislosti, nejprve na vedení Sovětského svazu, poté na Rusku. A pokud se jižní sousedé Kazachstánu – země středoasijského regionu – po otevření vnějších hranic v důsledku získání nezávislosti v roce 1991 a zničení umělé izolace začali pohybovat různými směry, pak se v Kazachstánu (převážně kvůli geografickému umístění a dlouhodobému potlačení národní kultury a jazyka) situace vyvinula poněkud odlišně.

Gulnara Abikejeva¹¹, autorka článku *Кино и культурные влияния в Центральной Азии* (Film a kulturní vlivy ve Střední Asii)¹², píše, že jelikož jsou země regionu v jejich kulturním a historickém kontextu velmi heterogenní, po získání nezávislosti došlo k dalšímu rozvoji jejich kinematografie různými směry. Můžeme říci, že Tádžikistán se vrátil do lůna íránsko-perské kultury, Uzbekistán byl ovlivněn bollywoodskou a indickou filmovou produkcí, avšak ne tak geopoliticky jako kulturně, film Turkmenistánu, jako uzavřené a totalitní země se řídí hlavně současné vlády a slouží propagandistickým účelům. Zcela jiná situace se podle autorky vyvinula v Kazachstánu.

Trendem kazašské kinematografie je touha otevřít své hranice, vzbudit zájem někoho jiného kromě obyvatel tohoto státu. Tento trend se uplatňuje v komerčním filmu, jehož

¹¹ Kazašská filmová vědkyně a filmová kritička, prezidentka Asociace filmových kritiků Kazachstánu.

¹² АБИКЕЈЕВА, Gulnara. Кино и культурные влияния в Центральной Азии [Film a kulturní vlivy ve Střední Asii] [online]. 8. 11. 2009 [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <https://ia-centr.ru/experts/iats-mgu/gulnara-abikeeva-kino-i-kulturnye-vliyaniya-v-tsentralnoy-azii>.

oživení začalo kolem roku 2005. Tato tendence je vyjádřena hlavně přitáhováním k Rusku. V té době podnikatelé, kteří se uplatňovali jako producenti, raději pozvali k práci ruské režiséry a herce. Hlavním důvodem je to, že Kazachstán žil a nadále žije v informační oblasti Ruska: kazašské publikum, zejména ve velkých městech, sleduje ruskou televizi a ruské filmy jsou široce uváděny v místních kinech. V té době se s Ruskem koprodukovalo mnoho ikonických filmů, například *Mongol* (2007) Sergeje Bodrova st. a *Tulipán* (2008) Sergeje Dvortsevovho. Navíc nejprve začínají malá nezávislá studia a později státní filmový koncern Kazakhfilm přihlašovat ke spolupráci ruské hvězdné režiséry, herce a producenty, aby pomohli vstoupit na ruský trh. Přitažlivost kazašské kinematografie k Rusku je vyjádřena také ve skutečnosti, že natáčejí rozsáhlé historické filmy, které také ukazují zkušenost s koexistencí s imperiálním Ruskem. „Kazašská produkce se od ostatních středoasijských tradic výrazně odlišují tím, že se zde stírá národní identita¹³“, píše Gulnara Abikejeva. V každém případě však s příchodem filmu *Kelin* a podobných filmů na trh, s nárůstem počtu diváků, kteří mají o to zájem, zejména mezi místním obyvatelstvem, a s nástupem nové generace mladých filmařů, se situace postupně mění.

I když jsou tyto filmy spíše výjimkou z pravidla než dominantním trendem, hodně na ně obracejí filmoví kritici a vědci.

Kupříkladu na tvorbu Yermeka Tursunova obrací Kuralai Urazaeva¹⁴, která se zabývá moderní teorií literárních žánrů, a která během své vědecké práce projevila zájem o práci tohoto kazašského režiséra. Věnovala mu monografii s názvem „*Hledání národní myšlenky v moderní kazašské kinematografii: mytologizace a demytologizace Yermeka Tursunova*“¹⁵.

Yermek Tursunov se ve svých filmech *Kelin* (2009) a *Šal* (2012) pokusil přivést dvě odlišné, od sebe vzdálené epochy (období před islámem a moderní dobou).

Autorka zahájila svou práci analýzou stavu národní duchovní složky v současnosti. Podle Kuralai Urazaevy duchovní prostor moderní kazašské kultury zahrnuje mnoho žánrových variací a kreativních strategií zaměřených na hledání etnické identity a obecněji národní myšlenky. Jedním ze způsobů, jak porozumět etnické identitě, bylo obrátit se ke

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Doktorka filologie, profesorka Euroasijské Univerzity Nikolaje Gumiljova

¹⁵ URAZAEVA, Kuralai. Поиски национальной идеи в современном казахском кинематографе: мифологизация и демифологизация Еркека Турсунова [Hledání národní myšlenky v moderní kazašské kinematografii: mytologizace a demytologizace Yermeka Tursunova]. [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <http://www.viaevrasia.com/ru/поиски-национальной-идеи-в-современном-казахском-кинематографе-мифологизация-и-демифологизация-ермека-турсунова-уразаева-кб.html>

starověku. Estetické možnosti mýtu a archetypů získaly charakter přímého oživení etnické rituální kultury, které se často projevuje v doprovodu etnické hudby, při použití starověkých hudebních nástrojů. Filmy jako *Nomad* (2005) od Sergeje Bodrova a *Žaužurek myn bala* (2012) od Akana Sataeva odkazují kazašské publikum na relativně mladou nedávnou historii (15.–18. století). Yermek Tursunov naopak zvolil velmi vzdálenou, archaickou éru, a nenaznačoval přesné roky ani století, aby v divákovi nevyvolával zbytečné asociace, ale aby se mohl soustředit pouze na děje.

Podle autorky¹⁶ článku používá Yermek Tursunov zajímavou techniku. Jak píše Kuralai Urazaeva, Tursunovova zvláštnost spočívá ve skutečnosti, že milostný příběh zasazuje do mytologického vědomí archaické éry, ale modernizuje jej interpretací pocitů hrdinů. Autorka vidí mytologizaci v díle *Kelin* jako způsob vytváření sémanticky bohatých a prostorných obrazů reality.

Režisér zvolil pro své dílo strategii bez přímých informací. Nám jako divákům nic neřekl. Zároveň však řekl téměř vše potřebné k pochopení toho, co se děje na obrazovce. Všechny hlavní postavy nejsou nějaká konkrétní rodina, jsou souborem archetypů obsažených v kazašském folklóru. Provádějí obecně své obvyklé činnosti, do určité míry rituály. Není divu, že režisér zbavil hrdiny jejich jmen. Zde však jsou – Ene (matka), Baktašy (muž), Kelin (snacha), Kainy (mladší bratr manžela), Mergen (lovec). Každá postava má svou jasně strukturovanou roli, která se projevuje opakovanými každodenními akcemi, které se staly rituálními. Z toho získaly postavy zásadní význam pro rozvoj děje. Mytologická zápleтка a postavy jsou interpretovány na obrazovce. Například Mergen je kolektivním obrazem pozdně kazašské folklórní tradice, do jisté míry dokonce pohádkovým charakterem. Ve filmu je Mergen lovcem, soupeřem manžela a bratra manžela hlavní postavy. Archetyp matky je strážcem klanu, ochráncem.

Zajímavý je také další umělecký nástroj Yermeka Tursunova. Kontrastuje imaginárně-funkční věci spojené s rituálem a skutečné, tedy funkční (zvířecí kůže, které jsou předmětem vyjednávání a regulace Mergenových vztahů s Kelinovou rodinou, korálky, dar od Mergena pro Kelin). Rovněž expresivní prostor vytváří koncept zvuku. V *Kelin* lze rozlišit dvě skupiny zvuků. Na jedné straně se jedná o známý popis znějícího každodenního života: štěkání psů, řinčení jaků, rachot ovcí, kňučení koní. Na druhé straně je to jeho poetizace: alikvotní zpěv, zvuky starodávných nástrojů, zvonění šolpy (ozdoby copánků snachy).

¹⁶ Tamtéž.

Psychologie gesta nese ve filmu zvláštní zátěž. Vzhledem k tomu, že obraz postrádá slova, je hlavním nositelem výrazu plasticita pohybů postav, výraz očí, výraznost gest, rytmus rituálních akcí.

Kuralai Urazaeva tedy tvrdí¹⁷, že *Kelin* je svým způsobem sbírka symbolů, archetypů a obřadových rituálů. Ale jak ovlivnila myšlenka národní identity adaptaci a film? Téma etnické identity je pro Yermeka Tursunova velmi důležité. Je hlavním tématem jak jeho trilogie, tak ale i konkrétně filmu *Kelin*. Na to odkazují postavy zobrazené na stránkách novely i na obrazovce filmu, které jsou původně archetypy kazašské mytologie. Proto se chci ponořit do tohoto tématu, protože některé rituály a symboly se objevily pouze ve scénáři, nebo dokonce až ve filmu.

¹⁷ Tamtéž.

2. Prameny

Hlavním a nejdůležitějším pramenem v mé práci je samozřejmě vlastní film *Kelin* (2009). Film má délku 80 minut. Tento snímek byl natočen ve státním studiu Kazakhfilm, ale je výsledkem společné práce kazašských a kyrgyzských filmařů. Premiéra filmu proběhla 20. června 2009. V moderní době je film velmi obtížné najít, jelikož byl vydán v omezené míře na DVD, ale nyní již není v prodeji. Film je v současné době k dispozici pouze na několika online platformách. Jelikož postavy ve filmu nemluví, není potřeba jeho vydání s titulky.

Dalším důležitým pramenem je novela – původní literární text pod stejným názvem. Jejím autorem je také Yermek Tursunov. Novela není mezi publikem tak populární, někteří lidé dokonce vůbec nevědí o její existenci. Byla vydána pouze v ruštině a měla limitovanou edici. Kniha je docela krátká. Obsahuje 95 kapitol různé velikosti. Podrobněji se jí budu věnovat dál, v analýze.

Rovněž jsem měla příležitost setkat se s Yermekem Tursunovym a osobně diskutovat o některých aspektech jeho tvorby a položit mu potřebné otázky týkající se předmětu zkoumání. Během rozhovoru jsem pořídila záznam našeho rozhovoru a mám ho rovněž k dispozici.

Mám k dispozici také umělecký scénář. Protože jsem k provedení této práce potřebovala scénář, který však není volně dostupný, jsem se obrátila k samotnému Yermkovi Tursunovovi. Laskavě mi poskytl umělecký scénář *Kelin* spolu se samotnou novelou, protože obojí bylo také těžké najít více než deset let po jejich limitovaných edicích. Naznačil však, že osobně nezachoval technický scénář, a doporučil mi, abych se obrátila na tehdejšího producenta řady jeho filmů, Kanata Torebaye . Zároveň mi pomohl ho kontaktovat. Producent na mou žádost hledal technický scénář, ale o týden později jsem dostala odpověď, že vzhledem k úplnému nahrazení techniky novou před několika lety byly některé starší materiály, včetně materiálů souvisejících s filmem *Kelin*, ztraceny. Proto se mi bohužel i přes mou snahu nepodařilo vyhledat technický scénář.

Dalším druhem pramenů jsou publikace o filmu a režisérovi v různých online časopisech a novinách, jako jsou například Forbes Kazachstán, Steppe, BBC News Russian, Time.kz.

3. Metodologie

Jako předmět zkoumání mám velice specifickou knihu a film. V procesu filmové adaptace literární předlohy se ztratily dialogy. Určitě se tyto dialogy nemohly ztratit bez náhrady. Význam, které neslo mluvené slovo, se v novele muselo nějakým způsobem adaptovat ve filmu. Brian McFarlane, který poskytuje koncept pro zkoumání podstaty adaptace ve své knize *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*¹⁸, odlišuje pojmy transfer a vlastní adaptaci. Dialogy z novely nebyly přímo transferovány, což to znamená, že byly adaptovány.

Ve své teorii autor představil koncept sdílených dějových jader v literárním zdroji a ve filmové adaptaci. Autor v knize nabízí metodologii pro studium přechodu z novely do filmu nikoli z pohledu hodnotového úsudku jednoho vůči druhému, ale z pohledu toho, jak se film spoléhá na literární předlohu, podle které byl natočen. To znamená, že odmítá všechny estetické hierarchie a popírá nadřazenost jakéhokoli umění ostatním.

K prezentaci své teorie používá McFarlane fenomén intertextuality. Tento koncept představila francouzská filozofka a literární teoretička Julia Kristeva v roce 1967. Intertextualita je chápána jako obecná vlastnost literatury vyjádřená v přítomnosti vazeb mezi texty. Pro McFarlanea je právě natáčená práce *zdrojem*. McFarlane se ve svém výzkumu zmiňuje o jednom z Wagnerových typů filmových adaptací, o přenosu (transposition), při kterém tvůrci vybírají určité literární zápletky a přenášejí je na plátno v souladu s hlavní myšlenkou originálního zdroje. V procesu vytváření *adaptace* podle McFarlanea hledají autoři snímků nové nestandardní přístupy k literárnímu textu s využitím filmových prostředků. Pro studium fenoménu filmové adaptace používá McFarlane strukturální analýzu vyprávění navrženou Rolandem Barthesem. Francouzský filosof věří, že jakýkoli text je intertext, ostatní texty jsou v něm obsaženy ve větší či menší míře a tvoří citaci. Každému textu předchází přirozený jazyk, avšak text kombinuje různé kulturní kódy, vzorce a rytmické struktury.

Ve své studii o adaptaci autor rozděluje elementy na přenosné a nepřenosné. Spekuluje, že příběh lze v adaptaci zachovat beze změny, ale techniky jako například vyprávění z pohledu první osoby a hloubkové vyprávění nemají filmový ekvivalent. Tím pádem McFarlane představuje dva pojmy, jako jsou transfer a vlastní adaptace .

¹⁸ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996. ISBN 01-987-1150-6

Transfer je zhruba to, co lze přenést z novely do filmové podoby. Autor ve skutečnosti používá termín *narrativ* (narrative). Jedná se o běžné funkce vyprávění, hlavní události, které ovlivňují příběh a děj. Bez těchto elementů je kontinuita mezi těmito dvěma texty nemožná.

Vlastní adaptací autor chápe skupinu prvků – vypovídání (enunciation), které nebyly do filmu zahrnuty, něco, co nelze přenést kvůli jejich hlubokému zakořenění v jazyce literárního vyprávění, což je činí nepřekládatelným do filmového jazyka. Lze je převést pouze hledáním a použitím rovnocenných ekvivalentů ze specifických filmových prostředků.

Stejně jako Roland Barthes navazuje na jeho terminologii a používá pojmy distribuční a integrační funkce.

Pod distribučními funkcemi chápe takové elementy adaptace, jako jsou hlavní události, myšlenky a akce. Distribuční funkce je základem pro adaptace, protože představuje děj a syžet. Distribuční funkce se dělí do kardinální funkce (cardinal functions) a katalyzátorů (catalysers). Kardinální funkce jsou taková jádra *narrativu*, které tvoří hlavní dějovou linku, kterou divák sleduje od začátku do konce. Kardinální funkce je prvním a hlavním předmětem pro transfer. Katalyzátory jenom pomáhají ustálit kardinální funkce do filmové reality. Jsou to drobné děje, které se soustředí kolem jader, ale neruší a neovlivňují vyprávění, jenom ho doplňují.

Postavy a všechno, co se jich týká (psychologický ornament, jejich motivace), atmosféra patří do integrační funkce, která také rozděluje na indicie a informanty. Do pojmu indicie patří veškerá nejasná informace, jako například atmosféra nebo charakter postavy. Indicie není možné přenést do filmového média jiným způsobem než vlastní adaptací, když informanty (informants, „údaje čistě dané“), jako jsou jména, profese, věk, musí přesně odpovídat literárnímu zdroji.

Můžeme tedy říct, že katalyzátory, informanty a indicie jsou rozvíjející prvky pro kardinální funkce, které jsou hlavním hybatelem děje.

Díky vizuálním prvkům a mizanscénám ve filmu je možné zprostředkovat vzhled postav a prostředí. V tomto případě lze kameru přirovnat k vypravěči, jelikož se zaměřuje na vzhled herců, kostýmy, gesta, pohyby a na to, jak jsou umístěny, nebo se zaměřuje na to, jak jsou natáčeny ve scéně. Kamera tedy funguje jako neslyšitelný a vševědoucí vypravěč.

Tvůrce filmu pomocí simulace vyprávění příběhů z pohledu první osoby přizpůsobuje některé rysy prózy.

Pro lepší pochopení, nebo jak McFarlane tento proces nazývá, „čtení“ filmů, navrhuje použití tzv. kinematografických kódů:

- a) kódy hlasu (nářečí či tóny),
- b) vizuální kódy,
- c) nemluvené zvukové kódy (hudba),
- d) kulturní kódy (veškerá informace o času, místě, nebo o tom, jak lidé žijí nebo žili).

Kromě toho mě zajímá to, jak ovlivnila volba formy a prezentace strukturu, děj, herecký výkon a konstrukci mizanscény. Jak jsem zmínila výše, postavy ve filmu *Kelin* nemluví. Zároveň je film zvukový. To znamená, že chybí pouze slova a dialogy, což určitě ovlivňuje formu vyprávění, zvláště když vezmeme v úvahu, že dialogy jsou přítomny v románu i ve scénáři, což znamená, že režisér při práci na filmu do značné míry využil improvizaci.

Pro můj výzkum ale pouze výše uvedená teorie nestačí, protože problémem McFarlanova přístupu je, že pracuje výhradně s adaptací mezi literární předlohou a filmem. Ale v případě filmu *Kelin* mám možnost sledovat adaptační proces ve více fázích. Proto se ve své analýze budu velmi spoléhat na zkušenosti Johna C. Stubbsa popsané v jeho případové studii *The Evolution of Orson Welles's "Touch of Evil" from Novel to Film*¹⁹. Nejprve rozdělím adaptaci filmu do několika fází stejným způsobem a budu sledovat změny, ke kterým v každé z nich došlo. Tento způsob mi umožňuje sledovat adaptaci jako postupné formování příběhového materiálu od námětu do finálního snímku. Jinak se v tomto procesu budu opírat p McFarlanovou terminologií, která pro mé účely stačí. Kromě toho, vzhledem k tomu, že autorem díla *Kelin* ve všech fázích práce je sám Yermek Tursunov, je pro mě zajímavé odpovědět na otázku, jak to pomohlo, nebo naopak, jak jediné autorství bránilo práci na *Kelin*.

¹⁹ STUBBS, John. C. The Evolution of Orson Welles's "Touch of Evil" from Novel to Film. In: Cinema Journal, winter 1985, Vol. 24, No. 2 pp. 19-39. University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies.

4. Postup práce

Proces adaptace jsem rozdělila do několika fází, které postupně adaptuji. Jednotlivé fáze odpovídají dostupným pramenům: knižní předloha, umělecký scénář a film.

Při podrobném pohledu na adaptaci vždy mezi dvěma fázemi (novela / scénář, scénář / film) se budu opírat o teorii Briana McFarlana a o jeho terminologii²⁰. U každé etapy (novela, scénář, film) uvedu strukturu a nastíním děj. Poté se budu zabývat přímo transferem, tj. určím prvky, které byly přímo přeneseny do scénáře / filmu. Rovněž určím, co nebylo přeneseno, nebo co se v určitých fázích liší.

Dále se budu zabývat vlastní adaptací (enunciation). Určím, jaké prvky byly pro text typické, proč bylo obtížné nebo nemožné je přenést na obrazovku, a pomocí jakých prvků režisér tuto práci provedl.

V závěru díky tomu budu schopna porovnat kardinální funkce novely, scénáře a filmu a určit, kde a jak se liší. To znamená, že zjistím, co bylo přeneseno, a co a jakým způsobem bylo adaptováno. Na základě toho budu schopna odpovědět na otázku, k jakým technickým prostředkům se režisér uchýlil, aby kompenzoval nedostatek dialogů. Identifikuji prvky národní identity v literární předloze a filmu a budu schopna určit, jak specifická kinematografického média ovlivnila tuto složku.

²⁰ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996. ISBN 01-987-1150-6

5. Struktura a kardinální funkce novely, scénáře a filmu

a. Novela

Kniha je krátká. Skládá se z 95 kapitol, z nichž každá má jinou velikost: od velmi malých, z nichž některé jsou dlouhé pouze několik řádků, až po velké bloky, které mají v sobě kolem deseti stránek. Kapitoly nejsou očíslovány ani pojmenovány. Novela nemá prolog ani epilog; každá její část ukazuje jednu nezávislou scénu. Vzhledem k tomu, že Yermek Tursunov původně pracoval jako scenárista, předpokládám, že taková struktura novely, kde každá kapitola odráží jednu velkou nebo malou scénu, pochází z oblasti jeho činnosti. Kapitoly zobrazují události chronologicky, jedna po druhé. Všechny hlavní události v knize se odehrávají v průběhu několika měsíců. První kapitola je úvodní. Ukazuje obecný plán a oblast, kde se všechny události odehrávají. Téměř okamžitě ve druhé kapitole začíná hlavní dějství, které položí základy celé zápletky knihy. Toto je jedna z nejdůležitějších kapitol, kde se čtenáři okamžitě představí dvě hlavní mužské postavy: Baktašy a Mergen. Už tady je vidět jejich střet – soutěží mezi sebou, kdo z nich může dát větší výkupné za právo oženit se s hlavní postavou, kolem které se točí celá zápletky a která se sama později objeví ve stejné kapitole. Následně tato konfrontace vyústí v otevřený konflikt, po kterém budou následovat všechny klíčové události knihy a finál.

Novela je napsána téměř celá v ruštině. Jedinou výjimkou jsou dialogy napsané ve starověkém turkickém jazyce a označení postav. Postavy nemají žádná jména. Tři z nich, konkrétně stará žena, dívka a chlapec, představují tradiční hierarchii v kazašské rodině a ve vztahu k hlavní postavě. Kelin je snacha, která přišla do nové rodiny, Ene je matka manžela, Kainy je mladší bratr manžela.²¹ Baktašy a Mergen zase znamenají „pastýře“ a „lovce“ a jsou tradičním zaměstnáním pro turkického mužského nomáda.²² Pokud jde o dialogy a jiné jazykové projevy, jako jsou šamanistické zaklínadla a písně, i když jejich doslovný překlad do ruštiny je autorem označen pod čarou, v samotném textu jsou psány starověkým turkickým jazykem. A jelikož „jakýkoli jazyk je neocenitelným národním pokladem, který ztělesňuje národní mentalitu, originalitu vnitřního světa, psychologii,

²¹ NURMANOVA, Zhanna. ISMAKHAN, Raikhan. Особенности терминологии родства в казахском языке [Vlastnosti terminologie příbuzenství v kazašském jazyce]. In: Молодой ученый. [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <https://moluch.ru/archive/255/58526/>

²² URAZAEVA, Kuralai. Поиски национальной идеи в современном казахском кинематографе: мифологизация и демифологизация Еркека Турсунова [Hledání národní myšlenky v moderní kazašské kinematografii: mytologizace a demytologizace Yermeka Tursunova]. [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <http://www.viaevrasia.com/ru/поиски-национальной-идеи-в-современном-казахском-кинематографе-мифологизация-и-демифологизация-ермека-турсунова-уразаева-кб.html>

filozofii lidí, jedinečnost jeho historické cesty,²³ je tedy zřejmé, že pro Tursunova jazyk v tomto textu je důležitou součástí národní identity a prostředkem vyjádření národní kultury.

Jak jsem zmínila v úvodu, *Kelin* má docela zajímavou historii stvoření.²⁴ V kyrgyzských horách, na hranici Kyrgyzstánu a Kazachstánu, došlo k incidentu. Tam, velmi daleko od jiných lidí a osad, žil lesník a jeho manželka. Jediným přístupem do jejich stanoviště byl úzký průsmyk, který byl každou zimu pokryt sněhem, takže mezi jejich domem a nejbližší osadou neexistovala pozemní komunikace. Piloti vrtulníků rovněž létali tímto směrem extrémně neochotně, takže pokaždé museli manželé čekat, až zima skončí, dokud se sníh nerozpustí. Jakmile lesník zemřel, a protože se to stalo v zimě, jeho žena nemohla volat o pomoc. Také kvůli tomu, že země byla skrz naskrz zmrzlá, se jí nepodařilo vykopat ani hrob. Proto žena zabalila tělo do koberce a nechala ho ležet u vchodu do obydlí. Několik měsíců před oteplováním tedy žila bok po boku s mrtvolou. Ozvěny této události lze snadno uhadnout v řadě scén, a to jak v novele, tak i ve filmu. Aktan Arym Kubat, kyrgyzský režisér, se touto událostí nechal inspirovat a zeptal se Yermeka Tursunova, který se v té době zabýval hlavně filmovou dramaturgií a scenáristikou, zda by se z toho mohl stát základ filmu. Tursunov souhlasil, že na tomto materiálu bude pracovat, ale později k zápletce přidal další věci a obohatil ji o obrazy, díky kterým to raději vydal jako samostatnou knihu. Při práci na této zápletce zvolil Tursunov žánrovou strategii založenou na archetypech, díky nimž se staly zřejmé národní kořeny zápletky projevem etnické identity. Hodnotový systém má přísně strukturovanou hierarchii. Každá postava má hodnotu, pokud jde o sílu příbuzenských vazeb: rodina – klan – kmen. Každá postava má svou jasně strukturovanou roli spojenou s myšlenkou rodu a jeho pokračováním, a vzhled Mergena (lovce) vede ke konfliktnímu odkazu v dějové linii.²⁵

Děj *Kelin* se odehrává ve 4. až 5. století n. l. v Altajském pohoří v předislámském období. Hlavní postavou je mladá žena, které podle tradice starší příbuzní vybrali za manžela neznámého a nemilovaného muže. Opustila navždy svou rodinu a stala se součástí jiné. Hlavními tématy jsou vztahy hlavní hrdinky se členy nové rodiny a s jejím bývalým milencem, kterého musela opustit. Mezi hlavními postavami se rozvíjí milostný trojúhelník, který vede ke konfliktům a k dalším tragickým událostem. Zvláštní pozornost je věnována

²³ TOLSTOI, Nikita. Язык и народная культура [Jazyk a národní kultura]. s. 41. Moskva: Indrik, 1995. ISBN 5-85759-025-6.

²⁴ Rozhovor s Yermekem Tursunovem. Natočeno dne 22. 9. 2019. Osobní dokumentace autorky.

²⁵ URAZAEVA, Kuralai. Поиски национальной идеи в современном казахском кинематографе: мифологизация и демифологизация Еркека Турсунова [Hledání národní myšlenky v moderní kazašské kinematografii: mytologizace a demytologizace Yermeka Tursunova]. [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <http://www.viaevrasia.com/ru/поиски-национальной-идеи-в-современном-казахском-кинематографе-мифологизация-и-демифологизация-ермека-турсунова-уразаева-кб.html>

rolí matky jako dominantní síly v rodině, a proto jsou vztahy a interakce Ene s hlavní postavou zvýrazněny.

Kardinální funkce knihy

Poukážu na hlavní jádra novely, abych mohla později porovnat narativní funkce literární předlohy se scénářem a finálním snímkem.

1. Baktašy a Mergen vyjednávají s Kelinovým otcem o právo si ji vzít, Baktašy vyhrává.
2. Mergen podřízne Kelinovi ruku a říká, že byl první, kdo vykrvácel.
3. Baktašy a Kelin dorazí do jeho domu a ona potká Ene a Kainy.
4. Mezi Kelin a Baktašy dochází k pohlavnímu styku.
5. Mezi Mergem a Baktašy dochází k boji, v důsledku čehož Baktašy umírá.
6. Začátek pohřebního obřadu Baktašy.
7. Podle tradice amengarismu (levirátu), která v té době platila, se Kelin po smrti svého manžela stane manželkou mladšího jeho bratra Kainy.
8. První setkání Ene s Mergem, během kterého se Ene z jizvy na Kelinově ruce dozví o jejich vztahu.
9. Kelin se sejde s Mergem.
10. Sexuální styk mezi Kelin a Mergem.
11. Sexuální styk mezi Kelin a Kainy.
12. Dokončení pohřebního obřadu pro Baktašy.
13. Pokus Kelin a Mergena o útěk.
14. Spustila se lavina, v jejímž důsledku došlo ke smrti Mergena a Kainy.
15. Ene se pokusí uškrtnout Kelin a uvědomí si, že je těhotná.
16. Kelin porodí dítě.
17. Ene odchází.

Kromě výše zmíněných kardinálních funkcí existují také katalyzátory, které pomáhají syžetu pokračovat, ale jako takové ani nic neovlivňují, ani nezničí osu vyprávění. Například poté, co se Kelin znovu sešla s Mergem (funkce 9), kolem jejich obydlí prošla karavana obchodníků, od nichž Mergen koupil náhrdelník, dárek pro Kelin, což vedlo k jejich setkání a funkci 10.

Knihy také obsahuje docela výrazné prvky mystiky, které čtenáře odkazují na šamanismus. Například poté, co Ene zahájí pohřební obřad Baktašy, nakreslí na jeho těle

tengriánské ozdoby popisující cestu k posmrtnému životu. Pak sama opustí své tělo a doslova tam doprovází duši svého syna, což mu pomáhá odejít. To lze nazvat katalyzátorem funkce 6, protože tato scéna doplňuje děj, ale ve skutečnosti nemá žádný vliv na další události. V novele je zřejmé, že lavinu, která zabila Kainy a Mergena, způsobila Ene, která je šamanem, za pomoci některých vyšších sil. Toto je katalyzátor funkce 14. Tyto dvě scény jsou podrobně popsány v textu knihy, což potvrzuje tvrzení, že novela je do značné míry mysteriózní.

Obě tyto scény však buď částečně, nebo úplně chybí, a to jak ve scénáři, tak ve filmu. Pokud jde o lavinu, při sledování filmu si divák není jistý, zda to bylo způsobeno Ene nebo přirozenými příčinami, i když v knize byl patrný vliv Ene na sílu přírody. Pokud však scénu s lavinou ve filmu lze interpretovat různými způsoby, pak je v případě pohřbu vše zcela zřejmé. Ve filmu prostě nejsou žádné scény s duší.

Knihy jasněji demonstruje cyklus role matky-opatrovnice domova. Pokud to zpočátku byla Ene, která najednou také přišla jako kelin do rodiny, která nebyla její, a později ji vedla a začala ji chránit, pak v závěrečné scéně předá tento obušek nové kelin. Zde považuji za důležité zmínit význam všech sexuálních aktů pro děj. V novele, stejně jako ve scénáři a filmu, není známo, kdo je otcem Kelinova dítěte. Avšak v knize je linie mateřství vysvětlena jasněji a na konci se Kelin stává symbolem matky prvního Turka. „V něm je síla tří otců,“²⁶ řekla jí Ene. Dítě symbolizuje hlavní rysy „svých otců“ – pastýře (Baktašy), lovce (Mergen), řemeslníka (Kainy, který neustále něco vyřezával a tvořil). Toto jsou tradiční sféry činnosti všech kočovných turkických národů. Ale tento význam je jasný díky slovům, která Ene říká. Ty jsou také ve scénáři. Ve filmu však žádná slova nejsou. Ve finále Ene mlčí a tento význam se stává jednoduše nepopsatelným.

b. Scénář

Po napsání novely dostal Tursunov nabídku přizpůsobit ji pro natáčení celovečerního filmu. Napsal scénář, který se skládá z 94 scén, z nichž některé jsou rozděleny do dílčích scén zobrazujících události snímek po snímku. Na začátku každé scény je uvedeno její číslo, umístění (příroda / pavilon), místo a čas dějství (den, noc, ráno, večer atd.). Na samém začátku scénáře jsou uvedeny hlavní postavy, jejich věk, popis, dominantní povahové vlastnosti. Scénář obsahuje také dialogy.

Kardinální funkce scénáře

²⁶ TURSUNOV, Yermek. Kelin. Almaty: Kazakhfilm, 2009. 164 s. ISBN 978-601-06-1050-5.

1. Vyjednávání o právu oženit se s Kelin.
2. Mergen podřízne Kelinovi ruku.
3. Kelinův příjezd do domu Baktašy.
4. Sexuální styk Kelin a Baktašy.
5. Boj Mergena s Baktašy a jeho následná smrt.
6. Začátek pohřebního obřadu.
7. Kelin se stává ženou Kainy.
8. Setkání rodiny s Mergenem, povědomí Ene o vztahu mezi Mergenem a Kelin.
9. Shledání Kelin a Mergena.
10. Kelinův styk s Mergenem.
11. Kelinův styk s Kainy.
12. Dokončení pohřebního obřadu.
13. Pokus Mergena a Kelin o útěk.
14. Pád Mergena a Kainy do propasti.
15. Ene se dozví o Kelinově těhotenství.
16. Kelin porodí dítě.
17. Ene odchází.

Vyprávění ve scénáři v zásadě velmi závisí na novele. Syžetová jádra ve dvou textech jsou téměř totožná a prošla jen nepatrnou změnou. Podle scénáře jsou Mergen a Kainy zabiti, když oba během boje spadnou do propasti. V novele byli zasypáni lavinou, ale ve filmu Kainy zemře na zranění nožem a Mergen zahyne pod lavinou. Je také zřejmé, že Tursunov provedl změny, díky nimž je děj méně mystický.

c. Film

Děj filmu, stejně jako v novele a ve scénáři, se vyvíjí v průběhu několika měsíců v pohoří Altaji. V zásadě se všechny události odehrávají v domě hlavních postav nebo pouze nedaleko od něj. Stejně jako v knize jsou události uspořádány v chronologickém pořadí. Narativní osa filmu je téměř identicky založena na scénáři, ale do značné míry také na knize. Aby bylo srovnání přesnější, zdůrazním hlavní kardinální funkce filmu.

Kardinální funkce filmu

1. Vyjednávání o právu oženit se s Kelin.
2. Mergen pořezne ruku Kelin.
3. Kelinův příjezd do domu Baktašy.

4. Sexuální styk Kelin a Baktašy.
5. Boj Mergenu s Baktašy a jeho smrt.
6. Začátek pohřebního obřadu.
7. Kelin se stává ženou Kainy.
8. Setkání rodiny s Mergenem, povědomí Ene o vztahu mezi Mergenem a Kelin.
9. Shledání Kelin a Mergen.
10. Kainy kupuje dýku od obchodníků.
11. Kelinův styk s Mergenem.
12. Kelinův styk s Kainy.
13. Dokončení pohřebního obřadu.
14. Pokus Mergena a Kelin o útěk.
15. Smrt Kainy z jeho vlastní dýky v důsledku útoku na Mergena.
16. Smrt Mergena v důsledku laviny.
17. Ene se dozví o Kelinově těhotenství.
18. Kelin porodí dítě.
19. Ene odchází.

Pokud tedy porovnáme narativní linie knihy, scénáře a filmu, můžeme najít několik rozdílů. Ve filmu, na rozdíl od novely a scénáře, je smrt Kainy násilná, i když náhodná. Zemře při útoku tak, že se napíchne na vlastní dýku ve chvíli, kdy se sám pokusil zaútočit na Mergena a vrátit Kelin zpátky domu. Avšak v knize i ve scénáři zemřeli Mergen i Kainy během laviny v horách. To znamená, že v narativní linii filmu se objevují dvě nová jádra. Jedná se zaprvé o funkci 15 (smrt Kaina) a kardinální funkci 10 (Kain kupuje dýku, se kterou později zaútočí na Mergena). Zajímavostí je skutečnost, že film založený na scénáři s ním má takovou nesrovnalost. Očividně režisér během natáčení do značné míry využíval improvizaci.

6. Vlastní adaptace

Pokračovala bych popisem jednotlivých kódů, které sloužily k adaptaci elementů z původní novely, které jsou specifickými prvky literárního textu, a proto nejsou určeny k přímému přenosu. V následujících podkapitolách budu věnovat postupně kódům hlasu, nemluveným zvukovým kódům, vizuálním kódům a typologii postav.

a. Kódy hlasu

Nejpozoruhodnějším rysem filmu *Kelin* je nepochybně nedostatek mluveného slova. Pokud vezmeme v úvahu skutečnost, že v novele a ve scénáři postavy vedou dialogy, zpívají písně a čtou kouzla, lze tvrdit, že prošlo adaptačním procesem, protože nebylo přímo přeneseno na obrazovku. Sám Yemek Tursunov zmiňuje, že se rozhodl odmítnout slova již uprostřed natáčení, protože podle jeho názoru zněly v tomto příběhu nevhodně a zdálo se mu, že jsou plné lži.²⁷ Navzdory tomu však nelze říci, že hlasové kódy ve filmu zcela chybí. Kódy hlasu zahrnují nářečí či tóny, stejně jako výkřiky a sténání, které postavy ve filmu vydávají během emocionálních nebo fyzických šoků. Například pronikavý výkřik Kainy, když se dozví o smrti svého bratra, anebo Kelinino sténání během sexuálních scén. Vzhledem k tomu, že postavy jsou obecně tiché, zní takové hlasové kódy expresivněji. Do jisté míry nahrazují mluvené slovo a jsou dalším vyjadřovacím prostředkem. Měla bych také zmínit rituální písně, kouzla a ukolébavky. Vzhledem k tomu, že rituály mají pro zápletku *Kelin* velký význam, režisér se zjevně neodvážil zcela zbavit této jazykové složky. Avšak i přesto nebyla ani přímo přenesena, spíše upravena tímto způsobem, že herci vytváří některé zvuky a šumy svými hlasy, ve kterých nelze porozumět jednotlivým slovům.

Kelin „mlčí“. Proto byl režisér nucen hledat jiné výrazové prostředky, zejména při práci se zvukovou a hudební složkou. V další podkapitole proto uvedu, jaké nemluvené zvukové kódy použil Tursunov při práci na tomto snímku.

b. Nemluvené zvukové kódy

Zvuk je ve filmu *Kelin* velmi důležitý. Ačkoli divák obvykle vnímá zvuk ve filmu spíše jako pozadí toho, co vidí na obrazovce, v případě *Kelin* je situace poněkud odlišná. Protože ve filmu není žádné mluvené slovo, dostávají se do popředí nemluvené zvukové

²⁷ Rozhovor s Yemekem Tursunovem. Natočeno dne 22. 9. 2019. Osobní dokumentace autorky.

kódy. Zde pomáhají nejen vytvářet atmosféru scén nebo zdůrazňovat náladu v určitých okamžicích, kvůli čemu patří do indicie, ale jsou také samostatným aktérem doplňujícím děj. Řadí se tedy mezi integrační funkce.

Ve větší části filmu hraje nediegetická hudba, takže dominují jiné zvukové kódy. Na hudbě v *Kelin* pracoval kazašský skladatel Edil Khusainov, multiinstrumentalista a badatel folklóru, který pracuje především v žánru etnické hudby, což se odráží v jeho práci na filmu *Kelin*.

Turkická etnická hudba zní již v úvodních titulcích. Poté plynule přechází do úvodní scény, která demonstruje hlavní místo, kde se film odehrává (zasněžené hory). Zvuk se v tuto chvíli postupně transformuje do turkického alikvotního zpěvu²⁸. Tuto techniku režisér používá k prokázání zvláštnosti tohoto místa, ke specifičnosti regionu a k vytvoření potřebné atmosféry.

Ve scéně, kdy Kelin se vdává za Baktašy, zní nejprve diegetické zvuky šolpy²⁹, které vydávají jemné zvonění, následně jsou propleteny nediegetickou hudbou s charakteristickými turkickými motivy. Přetrvávající lyrická skladba, která zní díky použitým dechovým nástrojům, zdůrazňuje emoce a stav Kelin v souvislosti s odcizením od rodiny a v souvislosti s opuštěním jejího domova.

Stejná melodie se opakuje ve scéně, kdy se Kelin a Baktašy loučili a poté on odjel na lov. Bylo to naposledy, co se viděli. Tato lyrická melodie ukazuje téma odloučení. Tato skladba zazní potřetí ve chvíli, kdy Kelin po svatbě s Kainy zažije smutek, touhu a odcizení.

Nediegetická hudba mimo obrazovku obecně odráží náladu postav na obrazovce, jako by v tu chvíli zesilovala jejich emoce. Například veselá kazašská melodie zní ve chvíli, kdy si Kainy a Kelin spolu hrají a baví se. Během klíčové scény boje mezi Baktašy a Mergenem zní rytmická militarizovaná skladba, ve které jsou jasně slyšet rytmy bubnů a tunguru³⁰. Tato hudba zdůrazňuje otevřenou konfrontaci mezi postavami. Napětí scény, když se Kelin a Mergen pokusí o útěk a Kainy se vrhne za nimi, je doplněno rytmickými zvuky bubnů, tunguru a sazsyrnay³¹.

²⁸ Druh zpěvu založený na vědomém zesílení alikvotních tónů pomocí jemné práce s rezonančním prostorem v ústech a polohou jazyka.

²⁹ Součást oblečení nevěsty, stříbrné přívěsky ve formě mincí vpletených do copánků.

³⁰ Turkická tamburína. Používají jej šamani z Altaje, Jakutska a dalších turkických národů ve Střední Asii. Je jedním z nejdůležitějších atributů rituálů.

³¹ Starověký kazašský dechový hudební nástroj.

Poslední dvě scény se odehrávají po začátku jara. Je zde symbolizována obnova života a přírody. Zároveň je to také čas, aby Kelin porodila. V tuto chvíli zní poprvé žetigen³² a melodie inspiruje naději a uklidňuje.

Naposledy nediegetická hudba hraje v okamžiku, kdy Ene odejde. Šamanské bicí a dechové nástroje slavnostně hrají, chválí sílu ženy. Je zřejmé, že Ene přenesla své síly na Kelin a nyní je to ona, kdo vede klan.

Tento film využívá tradiční hudbu různých turkických národů, například Jakutů, Kazachů a domorodého obyvatelstva Altaje. Často je možné slyšet brumle³³. Zvláštní pozornost si zaslouží charakteristika alikovitního zpěvu výše zmíněných národů. Zní to během velkých záběrů přírody, když se postavy někam pohnou, například během pohřbu Baktašy. Také alikovitní zpěv je často kombinován s řadou dalších zvuků, jako je zvuk dombry a brumli. Během rituálů šamanismu, aby zdůraznil šílenství, které se děje na obrazovce, režisér používá skutečnou bakchanálii různých zvuků a alikovitního zpěvu.

Atmosféru také napomáhají diegetické zvuky, jako je zvonění šolpy, zvony na krku jaků a zvuky různých zvířat (houkání sovy, vytí vlků, výkřiky ptáků atd.). Je pozoruhodné, že zvonění šolpy se používá nejen tehdy, když je přítomno přímo v rámu, ale také nediegeticky, tj. jako pozadí.

Během zvláště důležitých emočně významných okamžiků však hudba zcela chybí.

c. Herci a typologie postav

Postavy jsou důležitými informanty pro filmovou adaptaci. Nesou čistě dané informace, a proto je lze snadno transferovat. V případě *Kelin* je však situace poněkud odlišná. Vzhledem k tomu, že postavy ve filmu nemluví, jedná se v *Kelin* hlavně o vizuální kódy. To znamená, že herci filmu, kteří jsou zbaveni hlasu, jsou nuceni jednat pouze pomocí gest a mimiky. Přesto se projevují kódy hlasu, i když se používají mnohem méně. Je tomu tak především v podobě sténání, výkřiků a nesrozumitelných písní a zaklínadel. Vzhledem k tomu, že žádná z postav nemluví, byly postavy také v značné míře adaptovány.

Hlavní postavou je Kelin. Spolu s Baktašy a Mergenem tvoří milostný trojúhelník, kde Mergen je její milovaný a Baktašy je její (nucený) manžel. Kainy je pro Kelin

³² Starověký turkický vícestrunný drnkací nástroj.

³³ Lidový hudební nástroj patřící do skupiny idiofonů.

kamarádem, později také manželem. Jako samostatný leitmotiv prochází celým dílem nit vztahu mezi Kelin a Ene. Ve scénáři Yermek Tursunov ukazuje seznam postav a jejich popis. Představuje postavy tak, jak je vidí ve filmu, a jak by je podle jeho názoru herci měli ukázat. Tým herců, kterých režisér vybral, byl velmi různorodý, smíšený. Byli tu jak herci, kteří měli zkušenosti s natáčením ve filmech, tak divadelní herci z akademických divadel a debutanti, kteří vůbec nevěděli, co je to filmová práce a neměli s ní žádné zkušenosti.

Yermek Tursunov, který odmítl repliky, zvolil tuto strategii práce s herci cíleně. Přiměl je „mluvit“ ve scénáři napsanými replikami, ale ne pomocí slov, ale jakýmkoli jiným způsobem. To znamená, že podle režiséra je významnou částí hereckého výkonu ve filmu improvizace, která zahrnuje pohyby rukou, vzhled, plastičnost a řeč těla.

Kelin je 16–19letá mladá dívka. Má zjevně ženské kouzlo, přirozený erotismus a sílu života. Na její roli si režisér vzal Gulsharat Zhubaevou, pro kterou se tato role stala debutem ve filmu. Dívka nikdy předtím nehrála, navíc je oralmankou³⁴ z Karakalpakstánu³⁵. V té době žila sama v Kazachstánu, vůbec nemluvila rusky a náhodně se ocitla na castingu v Almaty. Režisér přiznává, že pro tuto roli dlouho nemohl najít herečku, jelikož potřeboval dívku, v níž by bylo rozvinuto to ženské, ale zároveň která by nebyla zkažena městem a urbanizací.³⁶ Tato herečka přesně odpovídala postavě Kelin. Díky své zářivé pleti a nízké výšce postavy vypadá nevinně, téměř vzdušně. Herečka ukazuje povahu své hrdinky především pomocí výrazné a aktivní mimiky.

Baktašy je 28–30 let. Je to dospělý muž se zavedenými názory. Je sebevědomý, silný, nástupce rodiny. Pro tuto roli režisér pozval herce Yerzhana Nurymbeta, který dříve pracoval především v Kazašském hudebně-dramatickém divadle S. K. Kuanysbbaeva v Almaty. Je to obyčejný muž, živitel rodiny. Svým způsobem je nejméně pozoruhodnější ze všech vybraných hrdinů. Samotný herec, kterého si režisér pro tuto roli vybral, se jeho postavě hodně podobá. Podle Tursunova si ho vybrali právě kvůli vnější nevýraznosti a spíše drsným rysům herecké tváře.³⁷ Herec rozdává ty nejživější emoce díky expresivní mimice obočí.

³⁴ Oralmani (jiný název je kandas) jsou etničtí kazašští repatrianti, kteří se do Kazachstánu stěhují ze sousedních zemí (Uzbekistán, Čína, Turkmenistán, Rusko, Kyrgyzstán) a také z řady dalších asijských zemí (Mongolsko, Írán, Afghánistán, Pákistán atd.).

³⁵ Karakalpakstán je autonomní republika na severozápadě Uzbekistánu.

³⁶ Rozhovor s Yermekem Tursunovem. Natočeno dne 22. 9. 2019. Osobní dokumentace autorky.

³⁷ Tamtéž.

Mergenu je 32–35 let. Je to polodivoký lovec. Obraz Mergenu na plátně ztělesnil divadelní a filmový herec Kuandyk Kystykbaev, který později spolupracoval s Yermekem Tursunovem a hrál v jeho filmech *Sedm květnových dnů* (2011) a *Tramp* (2015). Jeho expresivní pohled a aktivní mimika mu umožnily rozdávat rozšířené spektrum různých emocí, a to od klidného přijetí (Kelinova výkupná scéna) až po naprosté šílenství, jako je například ve scéně s Kelinovou krví.

Kainy je 12–14 let. Je to mladší bratr Baktašy. Můžeme říct, že to je nevinné mládí. Kainy je otevřený, usměvavý, naivní, stále je ale pořád ještě dítě. Stejně jako Kelin ho hrál debutant. Nurzhan Turganbaev je obyčejný školák, který nepracoval ve filmu ani před *Kelin*, ani po něm. Přesto docela dobře zapadl do obrazu nevinného a veselého dítěte, které muselo náhle vyrůst.

Ene je matka. Je to posvátná postava, koloritní stařena – baksy³⁸. Vidí a cítí. Je to rovněž ochránkyně rodinného krbu, která je drsná, tvrdá. Je v ní skryta neznámá síla. Ene hrála herečka Kazašského státního akademického činoherního divadla Mukhtara Auezova Turakhan Sadykova. Postava se divákovi někdy zdá bez emocí, jako by se probouzela pouze při ceremoniích a rituálech, ale za touto vnější bezcitností se skrývá její síla. Tato postava úplně postrádala mimiku, herečka používala aktivní gesta a hrála pouze očima. Podle vzpomínek režiséra, aby měla takový vzhled a dojem šílených bolavých očí, strávila herečka spoustu času na ulici a dívala se přímo na slunce.³⁹

d. Vizuální kinematografické kódy

Vizuální kinematografické kódy zahrnují práci s kamerou, rámování a postprodukcí. Kamera ve filmu *Kelin* působí jako vševědoucí vypravěč. Režisér a kameraman zvolili pro film koncept externího pozorovatele. Práce s kamerou v tomto filmu je vlastní indicie, protože nese informace o atmosféře, kterou nelze přenést do filmového média jinak než vlastní adaptací. Místo děje je altajská vysočina pokrytá sněhem a hustými lesy. Yermek Tursunov ve filmu věnuje velkou pozornost živé a neživé přírodě. Již na začátku, při uvedení názvu filmu, se při alikovotním zpěvu ukazuje zasněžená horská rokle, takže místo děje je okamžitě jasné. Proto je film plný panoramat a velkých dlouhých záběrů, které ukazují přírodu. Kromě toho se střídají záběry vyprávějící o životě malé turkické rodiny, o jejich trápeních a radostech, se záběry vlků, sov, jaků a jiných divokých zvířat. Zdá se, že

³⁸ Šaman.

³⁹ Rozhovor s Yermekem Tursunovem. Natočeno dne 22. 9. 2019. Osobní dokumentace autorky.

tyto záběry nám chtějí říct, že člověk a zvíře jsou si rovni, že v každém člověku existuje přirozený princip.

Také je v *Kelin* mnoho velkých záběrů zobrazujících předměty (mince, etnické předměty, dýky atd.). Režisér a kameraman tak vytvářejí prostor každodenního života. Psychologie gest a mimiky hraje v *Kelin* nesmírně důležitou roli, takže postavy jsou nejčastěji zobrazovány pomocí detailů tváří a rukou. Často jsou tyto záběry smíšené a navzájem se střídají. Například úplně první scéna *Kelinova* výkupného, kdy se blízké záběry tváří Baktašy a Mergena navzájem mění a ukazují divákům jejich střet, a velké záběry mincí s posunem rukou, vysvětlují, co se ve skutečnosti děje.

Kamera je během celého filmu většinou statická. Příležitostně sleduje krácející postavy nebo zvířata. Během emocionálně nabitých a silných scén se však krátké záběry rychle navzájem nahrazují, jako by způsobovaly zmatek. Někdy, když kamera ukazuje dva lidi, například během objetí *Kelin* a *Mergena* nebo *Kelin* a *Kainy*, jsou umístěni do rámečku, jako by symetricky rozdělili obrazovku na polovinu. Přestože je kamera téměř vždy pozorovatelem zvenčí, během celého filmu se vyprávění několikrát provádí pomocí *Kelinovy* vnitřní okularizace, tj. divák vidí svět příběhu jejíma očima.

Jak jsem už poznamenala výše, *Yermek Tursunov* se při práci na vlastním snímku výrazně vzdálil od scénáře, který sám napsal. Některé scény (například ta úvodní) nicméně téměř úplně odpovídají scénáři záběr po záběru. Většina scén je však stále vysoce improvizovaná. Z toho mohu předpokládat, že technický scénář, který se mi bohužel nepodařilo vyhledat, byl propracovanější verzí uměleckého scénáře, který mám k dispozici.

Jednou z prvních funkcí *Kelin*, která diváka zaujme už při prvním pohledu, je barevná korekce filmu. „Koncept spiknutí je také realizován v sémiotice modré barvy, tengrianského bohatého symbolu. Síla oblohy, osud, který značí výsledek událostí, malovala filmové snímky triumfem modré se všemi odstíny – od pekelné modrošedé až po slavnostní zafírovou a akvarelovou lyriku“⁴⁰. Toto je jeden příklad toho, jak *Yermek Tursunov* pomocí kinematografického jazyka mistrovsky mísí prvky etnické identity a každodenního života, stylizuje a překládá etnografický a posvátný materiál do toho nejobvyklejšího.

⁴⁰ URAZAEVA, Kuralai. Поиски национальной идеи в современном казахском кинематографе: мифологизация и демифологизация Ермека Турсунова [Hledání národní myšlenky v moderní kazašské kinematografii: mytologizace a demytologizace Yermeka Tursunova]. [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <http://www.viaevrasia.com/ru/поиски-национальной-идеи-в-современном-казахском-кинематографе-мифологизация-и-демифологизация-ермека-турсунова-уразаева-кб.html>

7. Jediné autorství

Kelin je produktem kreativity jedné osoby. Jako autor novely a zároveň scenárista Yermek Tursunov původně neplánoval tento film natočit, navíc se Kelin následně stal jeho režisérským debutem. Zpočátku měl snímek natočit Aktan Arym Kubat, člověk, který tuto myšlenku Tursunovovi přinesl. Sotva však zahájil práci, projekt opustil a místo režiséra získal mladý filmař Yerlan Nurmukhambetov.⁴¹ V té době mělo studio Kazakhfilm jasně stanoveno pravidlo, které dva týdny po začátku práce vyžadovalo, aby režisér demonstroval záběry komisi studia. Komisi se nelíbilo, co viděli, a rozhodli se práci zastavit. Hledání dalšího režiséra k ničemu nevedlo, a proto vedení studia nabídlo volné místo Tursunovovi.⁴²

Natáčení už bylo v plném proudu, když se k nim připojil Tursunov. Jedním z prvních rozhodnutí učiněných při natáčení bylo rozhodnutí změnit styl a formu prezentace materiálu. První věcí, kterou udělal, bylo také nahradit všechny herce nábořem nového týmu.⁴³ Všechny obleky byly rovněž pozměněny. Spolu s novými herci se do projektu zapojil také nový kameraman Murat Aliyev. Společně se rozhodli natočit na filmový pas, přestože v té době už byla používána digitální technologie. Yermek Tursunov věřil, že tak bude jeho *Kelin* vypadat organičtěji a expresivněji. To však přineslo určité problémy. Například bylo velmi omezené množství pasu, což znamenalo, že pro každou scénu byly k dispozici pouze dva nebo tři záběry, což práci extrémně ztížilo, zvláště když se jednalo o zvířata, z nichž na scéně bylo 14 druhů: od myši a sov až po jaky a vlky.⁴⁴ Film byl natočen v přírodní rezervaci v pohoří Alatau, kam se byl kvůli sněhu nucen filmový štáb dostat vrtulníky. To vše výrazně přispělo ke zvýšení ceny projektu. Podle Tursunova musel upustit od mnoha stylistických myšlenek, které plánoval ve fázi psaní scénáře, právě kvůli nedostatku finančních prostředků. Přesto se mu podařilo splnit svůj hlavní cíl – zbavit se podoby divadelních rekvizit a vnější dekorativnosti.⁴⁵

Podle režiséra bylo nejtěžší zbavit se dialogů, protože jak v novele, tak ve scénáři, měly smysluplný význam a on sám jako autor prostřednictvím nich částečně přenesl svou

⁴¹ KHRABRYH, Olga. Тасболат Мерекенов: из-за нападков на «Келин» я не переживал. In: Экспресс К [online]. 17. 1. 2020 [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <https://exk.kz/news/27051/tasbolat-mieriekienov-iz-za-napadok-na-kielin-ia-nie-pieriezhival>

⁴² BAITUKENOV, Tulegen. Не ваше тело? In: Time.kz [online]. 19. 2. 2009 [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <https://time.kz/news/archive/2009/02/19/9162>

⁴³ Rozhovor s Yermekem Tursunovem. Natočeno dne 22. 9. 2019. Osobní dokumentace autorky.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ Tamtéž.

myšlenku.⁴⁶ Pomocí technických a hereckých prostředků se mu podařilo nahradit verbalizaci ve filmu, ale část sémantické zátěže, kterou novela *Kelin* nese, se ve filmu *Kelin* ztrácí. Nejvýraznějším příkladem toho je narození prvního Turka. Pro diváka filmu není tato myšlenka vůbec zřejmá, zatímco čtenář, i když tyto informace nedostává v přímém textu, k nim pomocí slov a jiných běžných literárních prostředků přijde sám.

Lze tedy dojít k závěru, že jediné autorství Yermeka Tursunova ve všech fázích vytváření *Kelin* způsobilo nejméně dva konflikty. Prvním je konflikt produkce související s financováním projektu, druhým je vnitřní konflikt v samotném Tursunově a neschopnost realizovat naprosto všechny myšlenky a přizpůsobit všechny prvky, jelikož si jednoduše odporují.

⁴⁶ Tamtéž.

8. Transfer a adaptace prvků národní identity

Hrdinové *Kelin Yermeka Tursunova* jsou pohané. V šamanismu, ztělesněném v široké škále mytologických obrazů a motivů v archetypální vrstvě, jeho díla jsou patrné národní kořeny spiknutí, projev etnické identity.⁴⁷ V této kapitole se zaměřím na prvky kazašské a turkické národní identity v původním literárním textu a ve filmu. Pokusím se shrnout, jak spolu souvisejí a co se změnilo v procesu filmové adaptace.

Novela

Osudy jazyka a etnosu byly vždy úzce spojeny. Jazyk shromažďuje a upevňuje znalosti a zkušenosti získané lidmi v průběhu staletí. Můžeme říci, že jazyk je jakýmsi zrcadlem života lidí. Má schopnost uchovat v paměti lidí stopy vzdálených epoch i nedávné doby.⁴⁸ Při analýze struktury novely jsem upozornila na skutečnost, že všechny mluvené prvky jsou psány ve starověkém turkickém jazyce s překladem pod čarou, i když jazykem zbytku textu je ruština. Předpokládám, že pro spisovatele je to důležitý národní prvek, indikátor určité kultury, v tomto případě turkické. Pokud by to bylo jinak, byla by taková komplikace nadbytečná. Jako prostředek vyjadřování národní kultury se jazyk sám stává v průběhu historického vývoje lidu, jak se jeho kultura vyvíjí, fenoménem dané kultury.⁴⁹ Proto hovorové slovo v novele nevnímám jen jako dialogy, ale jako nejdůležitější prvek národní identity.

Dalšími národními prvky v novele jsou rituály, a to jak přímé, například šamanské rituály Ene, tak i nezřetelné, které zahrnují například tradiční svatební obřad. Gesto rituální šamanské akce má nezávislou symbolickou hloubku. Jedná se především o pohřební rituál Baktašy, rituál symbolizující akt deflorace, rituál „očištění“ Kelin a způsobení laviny.

Další skupina prvků národní identity v knize představuje vše, co souvisí s postavami a jejich každodenním životem. Jedná se o hierarchii uvnitř rodiny, která zanechává otisk vztahů a rodinných vazeb a tradic, například výše popsaného amengarismu.

Knihy také jasně ukazuje metaforu „personifikace ženy jako matky národu“.

⁴⁷ URAZAEVA, Kuralai. Поиски национальной идеи в современном казахском кинематографе: мифологизация и демифологизация Еркека Турсунова [Hledání národní myšlenky v moderní kazašské kinematografii: mytologizace a demytologizace Yermeka Tursunova]. [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <http://www.viaevrasia.com/ru/поиски-национальной-идеи-в-современном-казахском-кинематографе-мифологизация-и-демифологизация-ермека-турсунова-уразаева-кб.html>

⁴⁸ TOLSTOI, Nikita. Язык и народная культура [Jazyk a národní kultura]. s. 41. Moskva: Indrik, 1995. ISBN 5-85759-025-6

⁴⁹ Tamtéž.

Kromě výše uvedeného zaujímá v knize samostatné místo mystika a nadpřirozené věci.

Film

Vzhledem ke specifčnosti filmového jazyka se ve filmu objevují prvky národní identity, které v novele chyběly. Jedná se především o hudbu a zvuky a kostýmy. Patří do indicie, protože dávají divákovi představu o éře a atmosféře. Navíc tyto prvky v předloze chybí. Ve filmu se odehrává také šamanismus a rituály, rodinné vazby a tradice.

Adaptace

Jak jsem již zmínila, mluvené slovo ve filmu zcela chybí. Kromě dialogů najdete v novele písně a kouzla, které byly ve filmu upraveny v podobě nevýrazného mumlání a zvuků reprodukováných lidskými hlasy. Na rozdíl od knihy, kde jsou jazykové projevy velmi jasné a srozumitelné, nelze ve filmu pochopit žádné slovo.

Dialogy byly přizpůsobeny celou skupinou specifických pro filmový médium prvků. Postavy „mluví“ aktivními gesty, plasticostí jejich těl, prostřednictvím očí. Přestože byl význam dialogů adaptován, takový důležitý národní rys jako jazyk nebyl.

Šamanistické rituály a obřady prošly přenosem, a proto se ve filmu plně opakují (opět s výjimkou kouzel). Pokud jsou pohřeb Baktašy a lavina významnými událostmi a jsou jádrem vyprávění, zbytek rituálů neovlivní děj a jsou spíše katalyzátory. Ve filmu je však vidět kropení vodou, propíchnutí koženého kruhu (symbolizujícího čin deflorace) rozžhaveným rohem v ohni a očištění Kelin zahřátým olejem. Kelinův svatební obřad na samém začátku byl také přenesen z literárního základu.

Pokud jde o rituály významné pro děj (pohřeb a lavina), v knize obsahují prvky mystiky, kterých se režisér ve filmu rozhodl zbavit.

Vše, co souvisí s jejich životem, tedy vztahy, rodinné vazby, tradice, včetně amengarismu, jsou považovány za informanty a byly přímo přeneseny do filmu.

Metafora „personifikace ženy jako matky národu“ nebyla přenesena, protože její vysvětlení vyžaduje mluvené slovo, které, jak jsem již zmínila, ve filmu chybí. Ve filmu je jen náznak této metafory, ale pro průměrného diváka nepochopitelný.

Závěr

V předložené práci jsem analyzovala film kazašského režiséra Yermeka Tursunova *Kelin*. Většinou jsem se opírala o teorii Briana McFarlana, kterou popsal ve své knize *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Teorii McFarlane jsem doplnila postupem, který uvedl ve své případové studii *The Evolution of Orson Welles's "Touch of Evil" from Novel to Film* John C. Stubbse. Co se týká přímo tématu kazašské identity, zorientovat se mi pomohla práce Kuralai Urazaeve *Поиски национальной идеи в современном казахском кинематографе: мифологизация и демифологизация Ермека Турсунова (Hledání národní myšlenky v moderní kazašské kinematografii: mytologizace a demytologizace Yermeka Tursunova)*.

Na začátku této práce jsem stanovila cíle a myslím si, že se mi jich podařilo dosáhnout. Porovnávala jsem kardinální funkce novely, scénáře a filmu a určila jsem, kde a jak se liší. To mi pomohlo zjistit, jak se změnila dějová linka u těchto jednotlivých děl v procesu filmové adaptace. Film se svojí narativní linkou liší od literární předlohy a scénáře, o který se opíral. Kromě dějových linek jsem také analyzovala kinematografické kódy a dospěla jsem k závěru, že režisér se spoléhal na scénář v menší míře, než jsem očekávala na začátku práce. Odpověděla jsem na otázku, k jakým technickým prostředkům se režisér uchýlil, aby kompenzoval nedostatek dialogů. Tursunov použil práci s kamerou, specifický herecký výkon a práci s hudbou a dalšími zvuky. Identifikovala jsem prvky národní identity v literární předloze a filmu a podívala jsem na to, jak specifická kinematografického média ovlivnila tuto složku. Ne všechny prvky národní identity bylo možné adaptovat, ale zároveň je režisér nahradil jinými prvky, jako je například hudba a kostýmy.

Během psaní této práce jsem zvláštní pozornost věnovala tématu kazašské národní identity a obohatila jsem také své znalosti. Podle mého názoru je národní identita důležitou složkou etnické kultury. Díky svému výzkumu jsem se seznámila blíže nejen s kinematografií Kazachstánu, ale i s kulturou mého národa. Věřím také, že tvorba Yermeka Tursunova měla pozitivní, progresivní přínos, a do jisté míry určila rozvoj kinematografie v Kazachstánu. Je těžké přecenit novátorství jeho režisérských metod.

Podařilo se mi rovněž získat informace z první ruky, což považuji za velké obohacení této práce. Podařilo se mi dostat Yermeka Tursunova na osobní setkání. Vyprávěl mi příběh o vzniku myšlenky a o její realizaci – od náčrtků přes novelu a scénář, až po filmovou adaptaci. Podělil se se mnou o detaily a podrobnosti procesu natáčení a specifika realizace scénáře „beze slov“.

Bibliografie

Odborná literatura:

1. ABIKEYEVA, Gulnara. Кино и культурные влияния в Центральной Азии [Film a kulturní vlivy ve Střední Asii] [online]. 8. 11. 2009 [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <https://ia-centr.ru/experts/iats-mgu/gulnara-abikeeva-kino-i-kulturnye-vliyaniya-v-tsentralnoy-azii>
2. MCFARLANE, Brian. Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation. New York: Oxford University Press, 1996. ISBN 01-987-1150-6
3. STUBBS, John. C. The Evolution of Orson Welles's "Touch of Evil" from Novel to Film. In: Cinema Journal, winter 1985, Vol. 24, No. 2 pp. 19-39. University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies.
4. URAZAEVA, Kuralai. Поиски национальной идеи в современном казахском кинематографе: мифологизация и демифологизация Ермака Турсунова [Hledání národní myšlenky v moderní kazašské kinematografii: mytologizace a demytologizace Yermeka Tursunova]. [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <http://www.viaevasia.com/ru/поиски-национальной-идеи-в-современном-казахском-кинематографе-мифологизация-и-демифологизация-ермека-турсунова-уразаева-кб.html>

Jiná literatura:

1. BAITUKENOV, Tulegen. Не ваше тело? In: Time.kz [online]. 19. 2. 2009 [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <https://time.kz/news/archive/2009/02/19/9162>
2. BOREYKO, Vadim. Шедевр, который нельзя не увидеть. In: Forbes Kazakhstan [online]. 9. 10. 2012 [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: https://forbes.kz/life/afisha/shedevr_kotoryiy_nelzya_ne_uvidet
3. KHRABRYH, Olga. Тасболат Мерекенов: из-за нападок на «Келин» я не переживал. In: Экспресс К [online]. 17. 1. 2020 [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <https://exk.kz/news/27051/tasbolat-mieriekienov-iz-za-napadok-na-kielin-ia-nie-pieriezhival>
4. KUDABAYEVA, Roza. "Невестка" из Казахстана претендует на премию "Оскар". In: BBC News Russian [online]. 22. 1. 2010 [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: https://www.bbc.com/russian/international/2010/01/100122_kazakh_film_oskar
5. NURMANOVA, Zhanna. ISMAKHAN, Raikhan. Особенности терминологии родства в казахском языке [Vlastnosti terminologie příbuzenství v kazašském

jazyce]. In: Молодой ученый. [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z:
<https://moluch.ru/archive/255/58526/>

6. TOLSTOI, Nikita. Язык и народная культура [Jazyk a národní kultura]. s. 41. Moskva: Indrik, 1995. ISBN 5-85759-025-6.

Prameny:

1. Kelin [Келін] [film]. Režie Yermek TURSUNOV. Kazachstán, 2009.
2. Rozhovor s Yermekem Tursunovem. Natočeno dne 22. 9. 2019. Osobní dokumentace autorky.

Zdroje:

1. Kazakhfilmstudios.kz [online]. Dostupné z:
<https://www.kazakhfilmstudios.kz/movies/6109/>
2. КиноПоиск (Kinopoisk.ru, ruskojazyčný server, analogický IMDb) [online]. Dostupné z: <https://www.kinopoisk.ru/film/485850/>

NÁZEV: Kazašská národní identita jako předmět filmové adaptace novely Kelin Yermeka Tursunova

AUTOR: Assel Torgayeva

KATEDRA: Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE: Mgr. Jan Černík, Ph.D

ABSTRAKT: Předkládaná bakalářská práce se zabývá komparativní analýzou novely Kelin s její stejnojmennou filmovou adaptací Yermeka Tursunova s přihlédnutím k uměleckému scénáři. Soustředí se především na dialogy, jelikož tato složka ve filmu zcela chybí. Metodologicky analýza vychází z teorie Briana McFarlane a soustředí se na rozdíly v narativu obou médií a na kinematografické kódy, které režisér využívá pro proces adaptace. Teorii McFarlane doplňuje postupem Johna C. Stubbse o rozdělení procesu filmové adaptace do několika fází. Zvláštní pozornost je v této práci věnována tématu kazašské národní identity. V práci jsou identifikovány její prvky v literární předloze a filmu a určují, jak specifická kinematografického média ovlivnila tuto složku. Zároveň je v práci analyzováno, k jakým technickým prostředkům se režisér uchýlil, aby kompenzoval nedostatek dialogů.

KLÍČOVÁ SLOVA: Kelin, Yermek Tursunov, filmová adaptace, národní identita, McFarlane

TITLE: Neoformalist analysis of 12 years a Slave (2013)

AUTHOR: Assel Torgayeva

DEPARTMENT: The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR: Mgr. Jan Černík, Ph.D

ABSTRACT: The presented bachelor's thesis deals with a comparative analysis of the novel Kelin to its eponymous film adaption by Yermek Tursunov with an overview of the artistic script. The work focuses mainly on the dialogues, as this component is completely missing in the film. Methodologically, the analysis is based on Brian McFarlan's theory and focuses on the narrative differences of both media and the cinematic codes that the director uses for the adaptation process. McFarlane's theory is complemented by John C. Stubbs's approach of dividing the film adaptation process into several phases. Special attention in this work is paid to the topic of Kazakh national identity. The thesis identifies its elements in the literary masterpiece and film and determines how the specificity of the cinematic medium has influenced this component. At the same time, the work analyzes the technical means used by the director to compensate for the lack of dialogues.

KEY WORDS: Kelin, Yermek Tursunov, film adaptation, national identity, McFarlane