

Adaptace a aktualizace

— Petr Mareš¹ —

Kontexty adaptace

Problematika adaptací tradičně tvoří jádro úvah o vztazích mezi literaturou a filmem. O její důležitosti svědčí současná vlna odborného zájmu, jež přinesla vyzdvižení komplexnosti a mnohoaspektovosti tohoto fenoménu a také snahy o precizaci teoretických východisek (srov. Bubeníček 2010).

Připomeňme alespoň pojednání Lindy Hutcheonové (Hutcheon 2006; srov. též Hutcheonová 2010) obsahující návrh zcela obecného vymezení adaptace. Podle Hutcheonové spadá do oblasti adaptací každá „manifestovaná [*acknowledged*] transpozice rozpoznatelného díla nebo děl“ (Hutcheon 2006: 8). Adaptace tak získává povahu palimpsestu (ibid.: 6–9); je *přepisem* jiného díla, které skrz ni „prosvítá“, a zahrnuje signály či vodítka, jež připomínají její zdroj. Specifickou recepční pozici (filmové) adaptace popisovala už v devadesátých letech

1 Text byl napsán v rámci výzkumného záměru VZ MSM-0021620825 *Jazyk jako lidská činnost, její produkt a faktor* (MŠMT, 2006–2010).

Alicja Helmanová (Helmanová 2005: 140–144). Divák, který sleduje adaptaci právě jako adaptaci, vytváří podle ní virtuální syntézu, v jejímž rámci k sobě vztahuje adaptaci a její předlohu (v terminologii užívané při výzkumech intertextuality *pretext*). Povědomí o pretextu vybízí recipienta k tomu, aby zasazoval právě vnímanou fázi adaptace do předem daného celku, tedy aby formuloval hypotézy dalšího průběhu adaptace a identifikoval vzájemné shody a rozdíly. Je-li pretext pro recipienta neznámý, podněcuje adaptace mentální konstrukci jeho potenciální podoby, která ovšem může být od podoby reálné značně vzdálená.

Ve vymezení podaném Hutcheonovou nevystupuje jako konstitutivní rys adaptace proces intermediálního překódování, převod určitých sémantických entit z jednoho znakového systému do jiného (srov. Hutcheon 2006: 170). Vzniká tak ovšem potřeba stanovit kritérium, na jehož základě dílo navazující na jiné dílo nabývá statusu adaptace. Tímto kritériem je pro Hutcheonovou vliv změny kontextu, rekontextualizace, která se pevně spíná s aktem transpozice. Adaptace je vždy podmíněna kontextem odlišným od předlohy. Do její podoby se promítají časové a prostorové posuny, odlišné kulturní, politické a sociální podmínky, předpokládané preference recipientů a na druhé straně potřeba ovlivnit jejich postoje atd. (Hutcheon 2006: 141–167).

Kontextové změny určující relace mezi adaptací a jejím zdrojem můžeme popisovat také s využitím konceptu aktualizace, a to hned ve dvojím aspektu. Kontext podmiňuje okruh předloh pro adaptace, vede k tomu, že se určitá díla prostřednictvím adaptací aktualizují a jiná nikoli. Zároveň dochází k zásahům, které předlohu přizpůsobují kontextu, takže adaptace vystupuje jako aktualizace pretextu. Podstatnou charakteristikou adaptací se stává poměr mezi komponenty odpovídajícími pretextu a komponenty odlišnými (tradičně se hovoří o tzv. věrné a naproti tomu volné adaptaci).

V souvislosti s historickým filmem poukazuje Mária Ferenčuhová na to, že „minulé udalosti film rekonstruuje preto, že nimi má čo povedať aktuálnemu divákovi, a to, ako ich rekonstruuje, vypovedá viac o jeho vlastnej súčasnosti než o evokovanej minulosti“ (Ferenčuhová 2005: 52–53). Nabízí se otázka, zda je namíste zaujmout analogický postoj i k adaptacím, tedy zda máme brát adaptace primárně právě jako svědectví o kontextu, v němž vznikají a do něhož vstupují. Těžko asi můžeme dát na takovou otázku paušální odpověď, už kvůli mnohotvárnosti adaptací. Sledujeme-li ovšem adaptace literárních děl v české kinematografii, zejména v éře jejího centrálního řízení, nacházíme

tu řadu indicií, které poukazují na zásadní roli dobového kontextu, determinujícího jak volbu literárních děl, tak i způsoby zacházení s nimi.

V následujících případových studiích využijeme fakt, že v české kinematografii byla určitá literární díla adaptována opakovaně, a to s výrazným časovým odstupem. Lze předpokládat, že se vlivy měnícího se kontextu mohou v těchto případech projevit zvláště zřetelně.

Inženýr Prokop, doktor Prokop

Dvě adaptace románu Karla Čapka *Krakatit* (1924) k sobě přitahují pozornost už proto, že jsou spojeny osobou režiséra; Otakar Vávra natočil stejnojmenný film z roku 1948 i pozdější *Temné slunce* (1980).

První adaptace vznikla na konci krátkého poválečného období, v němž Čapkovo dílo patřilo k literárnímu kánonu. Příběh inženýra Prokopa a boje o jeho vynález, výbušninu Krakatit, je do nové podoby transponován bez nápadnějších změn a divák může film považovat za tzv. věrnou adaptaci. I obrazové detaily evokují verbální znění, například akcentované znázornění mlhy („S večerem zhoustla mlha sychravého dne“ – Čapek 1982: 173) nebo překvapivé mraky za okny auta („nyní již nejedou po cestě, ale vznesli se do vzduchu a letí“ – *ibid.*: 396). Subjektivizaci románového vyprávění odpovídá využití prostředků filmového psychologismu s expresivně vyhraněným projevem herců, záběry z perspektivy postavy či s hudbou poukazující na emocionální naladění scény.

Základní impulz aktualizující Čapkův román byl spjat s motivem atomového výbuchu („A já jsem našel atomové výbuchy“ – *ibid.*: 179). To, co bylo v době vzniku románu součástí fantastického děje, se stalo traumatizující skutečností. Režisér Vávra také tento fakt ve zpětném pohledu připomněl: „*Krakatit* natáčený druhý rok po výbuchu atomové pumy v Hirošimě a Nagasaki byl nejaktuálnějším tématem, jaké bylo možno si představit“ (Vávra 1982: 161). Toto propojení dává film zřetelně najevo, když výbuch v Grottupe získává podobu atomového „hříbu“.

S dobovou situací souvisejí také další inovace (srov. *ibid.*: 160–162; Kudělka 1988: 202). Řada dílčích motivů může být brána jako reminiscence na nedávnou dobu války (uniformy a způsob chování vojáků; plot s dráty vysokého napětí, na nichž visí mrtvé zvíře). Na obecnější rovině se prosazuje vědomí zásadního historického předělu spojeného s přeměnou společnosti. Deklarativně potřebnost a nezbytnost takové přeměny potvrzuje – bez opory v románu – tradičně stylizovaná

identifikační postava moudrého venkovského lékaře: „Já věřím v pracující lidi [...]. A uvidíte, jednou přijdou všichni na to, že nemá smysl stavět blahobyt jedněch na bídě druhých. Prostě proto, že si to nikdo nenechá dlouho líbit. No a pak začnou pracovat všichni dohromady a přestanou se rvát o to, co jim nepatří“ (Vávra 1948). Protějškem tohoto výroku se stává změna způsobu nazírání na společenství, které se zmocnilo Prokopova vynálezu. Zatímco v předloze je tato skupina lákána abstraktní anarchistickou představou léčivé destrukce („Společnost se musí roztříštit, aby v sobě našla nejvyšší dobro“ – Čapek 1982: 408), film její příslušníky líčí jako bývalou elitu, jež byla lidovou masou zbavena moci a chce ji za jakoukoli cenu znovu získat.

Zároveň se ustavuje ostrá polarita mezi starým a novým, zanikajícím a perspektivním, strnulostí směřující k nebytí a dynamičností. Tak jsou aristokratičtí majitelé továrny v Balttinu představeni takřka jako panoptikální voskové figury (Prokop: „To je nějaký starý minulý svět, Oni snad ani nežijí“ – Vávra 1948).² Strnulost spjatá se starým a zanikajícím zasahuje také důležitou postavu princezny. Ve vizualizované metafoře před Prokopovým očima doslova kamení, mění se ve staroegyptskou sochu, a tak „odpovídá“ na jeho zoufalou otázku „Jsi vůbec člověk?“ Mučivá ambivalentnost vztahu mezi Prokopem a princeznou se ve filmu redukuje na Prokopovo prohlédnutí, na rozpoznání toho, že byl zneužit.

Konečně film charakterizuje ještě jedna význačná inovace. Zatímco v románu zůstává ontologický status vyprávěného příběhu neurčitý a nespecifikovaný, filmový divák je úvodním nápisem upozorněn na to, že „Děj se odehrává ve fantazii horečného snu“. Diference mezi snem a „realitou“ je udržována vloženým rámcem inspirovaným Čapkovým románem *Povětroň* (1934), který ukazuje hrdinu v bezvědomí na nemocničním lůžku. Toto řešení nepochybně představovalo vstřícný krok vůči soudobým divákům, neboť tak mohla být motivována přerývanost a přeludnost děje i zjevná umělost a výtvarná stylizovanost scénérií. Navíc bylo takto umožněno vyústění do zklidňujícího závěru, v němž se hrdina od svého děsivého snu evidentně osvobozuje. Na druhé straně však přesunutí varovného příběhu do snu oslabilo jeho naléhavost.

Filmový *Krakatit* bývá hodnocen jako jedno z nejvýznamnějších děl české poválečné kinematografie. Pozice druhé adaptace je naproti tomu velmi problematická. O podobě *Temného slunce* mnohé prozrazuje charakteristika, kterou podal Viktor Kudělka: „Vávrovo druhé

2 Film ovšem rozvíjí podněty, které jsou obsaženy už v předloze (srov. mj. Čapek 1982: 277, 280).

zpracování *Krakatitu* [...] zacházelo s předlohou už mnohem volněji než kdysi. [...] scenáristé se přidrželi jen základní dějové osnovy a usilovali o radikální aktualizaci, jež se opírala o poznatky z vývoje mezinárodní politiky i soudobého stavu třídně a ideologicky rozděleného světa“ (Kudělka 1988: 202).

Přitom se počáteční fáze *Temného slunce* ještě drží předlohy dosti přesně a používá jen povrchové poukazy na to, že se příběh odehrává v neurčité přítomnosti či blízké budoucnosti (panelové sídliště, televizní přenos automobilových závodů). Příznačná je také změna hrdinovy profese; stal se z něho fyzik, který dokáže získat prahmotu schopnou uvolnit obrovské množství energie.

K podstatným posunům začíná docházet od Prokopova vstupu do prostředí velkého světa obchodu a politiky. Příčinou toho, že inovační zásahy byly už v době vzniku díla přijaty s rozpaky a že dnes je film brán spíše jako kuriozita, je především fakt, že tvůrci do adaptace víceméně přímočaře promítli dobová napětí mezi kapitalismem a socialismem. Navíc je „poselství“ filmu divákovi tlumočeno buď deklarativně (vyplývá z dlouhých dialogů při poradách či z komentáře k „filmu ve filmu“), nebo prostřednictvím spektakulárních scén, které nejednou přecházejí do nechtěné komičnosti.

Průnik dobových politických antagonismů je primárně spjat s motivační pláň na rozpoutání války (k jejímž efektivnímu vedení má být zneužit Prokopův vynález). Pro průmyslový koncern, příznačně přejmenovaný na Atlantik, vystupuje válka jako prostředek realizace obchodních zájmů („Já jenom vydělávám peníze. To se snad smí“ – Vávra 1980). Zároveň se ale do filmu přenáší z románu i představa moci jako atributu silného jedince, stojícího mimo kategorie dobra a zla („Velká osobnost může všechno. Když chce, ničí, když chce, tvoří“ – *ibid.*). Důležité pak je, že se vždy zdůrazňuje existence účinné protiváhy, jíž se osnovatelé války musí obávat a již nenávidí, ať jde o fiktivní Svaz lidových států („Ale opatrně, Jamesi. Ten lidový svaz má sílu. Velikou“ – *ibid.*), nebo o „mírový tábor“. Souvisí s tím také vyzdvížení protikladů mezi představou o nutnosti zbrojení a „rovnováhy strachu“ a o přirozenosti války a na druhé straně mírem jako základní lidskou potřebou („Svět potřebuje jistoty míru“ – *ibid.*), mezi neúctou k životu („Nech lidi umírat. Bylo by jich moc“ – *ibid.*) a pojetím života jako nejvyšší hodnoty („Život je nade všechno“ – *ibid.*), mezi pokusy zneužít objevy vědců a jejich vědomím odpovědnosti.

Aktualizovanou podobu této čapkovské adaptace dotváří sít zjevných politicko-historických odkazů. Můžeme identifikovat například narážky

na zásahy policie proti mírovým demonstracím, na teroristické akce extrémně levicových organizací, používání chemických prostředků ve vietnamské válce („pak by se to dalo rozprašovat z letadla jako prášek na hnojení“ – *ibid.*), vojenské zásahy ve státech Latinské Ameriky, plány vývoje vesmírných zbraní apod. Nejvýraznější poukaz k dobové politické atmosféře pak představuje motiv neutronové bomby, jejíž výbuch nahrazuje atomový „hřib“ z první adaptace. Obraz jejího účinku (mrtví lidé, netknuté věci) podmiňuje poslední fázi filmu, v němž už není místo pro závěrečné zklidnění. Koncová scéna sice obsahuje hrdinovo manifestálně humánní gesto (ošetří dívku, jež si vrazila do prstu trn), avšak podstatnější je obraz krys zmocňujících se místa uvolněného člověkem.

Dudák Švanda, zpěvák Švanda

Druhý příklad je do určité míry analogický. „Dramatická báchorka“ Josefa Kajetána Tyla *Strakonický dudák* (1847) byla v roce 1955 zfilmována Karlem Steklým, v roce 1974 pak vznikl hudební film Ladislava Rychmana *Hvězda padá vzhůru*.

Přepis Karla Steklého je podložen dobovou aktualizací předlohy a jejího autora, je jedním z projevů systematické snahy převádět do filmové podoby (a tak popularizovat) díla spisovatelů, kteří byli vyzdviženi do pozice národních klasiků a literárních vzorů. V souladu s tím se adaptace snaží zachovat co nejvíce rysů Tylova textu. Posuny spočívají hlavně ve zkracování a zhušťování replik postav a v záměně pořadí některých scén, umožňující dynamičtější střídání různých prostředí.³ Projevem důrazu na folklorní dědictví se stalo doplnění rozsáhlé scény s tancem a lidovou písní. Na druhé straně zvyklostem tehdejší kinematografie odpovídaly jak rozvinuté pohádkové motivy, tak i exotičnost scén zasazených do Orientu, které stejně jako v polovině 19. století (srov. Tureček 2001: 88) představovaly atrakci pro diváky. Můžeme připomenout tehdejší produkci pohádkových filmů a speciálně orientální pohádky *Legenda o lásce* či *Labakan* (1956a, 1956b).

Přece však je závěr adaptace spojen s jednou odchylkou. Tylova hra patřila do žánru tzv. her o polepšení (*ibid.*: 89). Švanda byl koncipován jako postava, která svévolně překračuje hranice jí vymezené a musí nakonec přijmout úděl obyčejného člověka. Proto Švanda zavrhuje své

3 Příznačnou detailní úpravu představuje náhrada příkazu „Hubu drž“ (Tyl 2004: 18) za zjemňující „Ty mlč“ (Steklý 1955).

kouzelné dudy a jeho dívka Dorotka se chystá poprosit vrchnost, aby jej udělali hajným (Tyl 2004: 81). Film toto hrdinovo směřování k podřízenosti pomíjí a soustřeďuje se na zdůraznění hodnot domova, symbolizovaných záběry idylické přírody, v opozici k nepochopitelnosti a nebezpečnosti ciziny.

Stejně jako v případě *Krakatitu* je druhá adaptace Tylovy hry mnohem volnější a převedená do současnosti. Navíc ji můžeme charakterizovat jako typicky normalizační únikový film, kalkulující s popularitou zpěváka Karla Gotta a s atraktivitou prostředí populární hudby. Účinek filmu *Hvězda padá vzhůru* je přitom v nemalé míře založen na předpokladu obecné znalosti literární předlohy, případně i předchozí adaptace. Film zahrnuje sít většinou jednoduchých odkazů, které stále znovu připomínají dřívější zpracování, a současně rozvíjí hru s transformacemi původních motivů; potenciální součástí diváckého prožitku se pak stává identifikace aktualizačních posunů a ocenění toho, jak byly využity k budování současného příběhu. Na elementární rovině potvrzuje spjatost filmu s pretexty soubor užívaných osobních jmen (Švanda, Vocilka, Trnka aj.), akcentovaná lokalizace do Strakonice, ale i třeba využití motivu fraku. V jednom z hudebních čísel vystupuje Švanda dokonce s dudami. Objevují se ovšem i subtilnější narážky, například v oblasti dekorací (stylizovaná jeskyně, jež může vyvolávat vzpomínku na scény s lesními pannami; orientální lázně evokující jedno z dějišť pretextů). Proti těmto spojnicím stojí zmíněné posuny: v aktualizované verzi se ze Švandy stal malíř pokojů⁴ a nadšený zpěvák, hudebníka Kalafunu funkčně nahrazuje fotograf Kalenda, spektakulárnosti orientálního královského dvora odpovídá okázalá excentričnost boháčů ze zahraniční gramofonové firmy.

Složitě strukturovaný svět nadpřirozených bytostí, jenž tvoří význačný dějotvorný faktor Tylovy hry, je ovšem zredukován na tradiční pohádkové postavy tří sudiček. Hrdinovy osudy pak nejsou determinovány silou sebeobětavé mateřské lásky, ale víceméně svévolným rozhodnutím sudiček. Simplifikaci podléhá i motivace hrdinova konání – Švandovy snahy podněcuje pouze touha po slávě a obdivu publika. Napětí mezi domácím a cizím získává podobu protikladu mezi upřímným nadšením a chladným obchodním kalkulem spojeným s dehumanizací a zvěčněním člověka (Švanda: „Já jsem to zboží, co se veze z jednoho skladu do druhého“ – Rychman 1974). Z toho vyplývá jediné

4 Volba tohoto povolání umožnila zabudovat do filmu dobově příznačné satirické narážky na kvalitu práce řemeslníků.

možné řešení: příklon k domovu, představujícím zcela přirozenou a neproblematickou hodnotu. Švanda, zbavený svých iluzí, odchází ze sídla zahraniční gramofonové firmy ve vytrvalém dešti, avšak doma – obraz akcentuje hraniční tabuli s nápisem „Československá socialistická republika“ – jej vítá (opět) idylická prosluněná krajina, laskaví celníci, kteří obdivovaného zpěváka hned žádají o autogram, a objetí milované dívky. Poselství filmu ještě podtrhuje apoteóza domova v závěrečné Švandově písni: „Je to vždycky prima návrat domů [...]. Domů k nám, kde odjakživa všechny znám“ (ibid.). Film *Hvězda padá vzhůru* tak přepisuje výchozí Tylovu hru dvěma základními způsoby: jednak ji přizpůsobuje preferencím obecnstva v oblasti populární kultury, jednak ideologicky aktualizuje motiv návratu do rodné země.

Závěr

Předložené případové studie dokládají determinaci adaptací ze strany kontextu. Zároveň bylo možno sledovat posun od relativně „věrných“, ale přece v jednotlivostech aktualizovaných adaptací k výrazným změnám a transformacím vybraných motivů. Pro formulaci obecnějších závěrů bude ovšem třeba analyzovat značně rozsáhlejší soubor filmů.

Prameny

ČAPEK, Karel

1982 „Kratatit“, in idem: *Továrna na Absolutno, Krakatit*. Spisy Karla Čapka 3, ed. Rudolf Skřečec (Praha: Československý spisovatel), s. 171–439 [1924]

KRŠKA, Václav (režie)

1956a *Labakan* (film)

1956b *Legenda o lásce* (film)

RYCHMAN, Ladislav (režie)

1974 *Hvězda padá vzhůru* (film)

STEKLÝ, Karel (režie)

1955 *Strakonický dudák* (film)

TYL, Josef Kajetán

2004 *Strakonický dudák*, ed. Ivan Zmatlík (Praha: Artur) [1847]

VÁVRA, Otakar (režie)
1948 *Krakatit* (film)
1980 *Temné slunce* (film)

Literatura

BUBENÍČEK, Petr

2010 „Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu“, *Illuminace* 22, č. 1, s. 7–21

FERENČUHOVÁ, Mária

2005 „Medzi históriou a mýtom. Aktuality, dokumentárne filmy a ‚hraná fikcia‘“, in Petr Kopal (ed.): *Film a dějiny* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 46–54

HELMANOVÁ, Alicja

2005 „Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl“, přel. Petr Mareš, in Petr Mareš, Petr Szczepanik (eds.): *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře* (Praha: Národní filmový archiv), s. 133–144 [1998]

HUTCHEON(OVÁ), Linda

2006 *A Theory of Adaptation* (New York/London: Routledge)

2010 „Co se děje při adaptaci?“, přel. Miroslav Kotásek, *Illuminace* 22, č. 1, s. 23–59 [2006]

KUDĚLKA, Viktor

1988 „Čapkův přínos českému filmu“, *Film a doba* 34, č. 4, s. 195–204

TUREČEK, Dalibor

2001 *Rozporuplná soundéžítost. Německojazyčné kontexty obrozeneského dramatu* (Praha: Divadelní ústav)

VÁVRA, Otakar

1982 *Zamyšlení režiséra* (Praha: Panorama)

Film adaptations and readaptations

This article deals with film adaptations of literary works in Czech cinema since 1945. The influence of political, social and cultural contexts on the modifications of the source literary texts during the process of adaptation is

stressed. The various forms of modification are presented in two case studies. Two adaptations of Karel Čapek's novel *Krakatit* (1924, films released 1948 and 1980) and two adaptations of Josef Kajetán Tyl's play *Strakonický dudák* (The Bagpiper of Strakonice, 1847; films released 1955 and 1974) are described and analyzed. The shift from relatively "faithful" adaptations to transformations of selected motifs that adapt the stories to current requirements is obvious.

Keywords

Czech fiction, Czech cinema, film adaptation, source text, Karel Čapek, Josef Kajetán Tyl