

Články k tématu

FILMOVÁ ADAPTACE: HLEDÁNÍ INTERDISCIPLINÁRNÍHO DIALOGU

Petr Bubeníček

„Toto byla v krátkosti historie nestálých vztahů mezi románem a filmem:
na první pohled slučitelné, v skrytu nepřátelské.“

(George Bluestone, *Novels into Film*)

„[...] umělecká díla nejsou dostihovými koňmi
a sázka na vítěze není tím, oč tu běží.“

(Nelson Goodman, *Jazyky umění*)

Filmové adaptace byly dlouho považovány za pouhé kopie důležitějších a hodnotnějších literárních děl. Samotné adaptační myšlení – označované za „nemanželské dítě literární vědy a filmové teorie“¹⁾ – je poměrně mladé, stěžejní teoretické a metodologické koncepty se začaly formovat až v souvislosti s etablováním studia filmu na amerických a britských univerzitách (60. a 70. léta). Dělo se tak pod vlivem vládnoucích literárněvědných metod, arnoldiánských tezí o proměnách role literatury v sekulární společnosti (literatura se měla stát náhradou za náboženství), představ o kulturní gramotnosti, nadřazených literárních kánonech atd.²⁾ Pozorné čtení literárních děl podle novokritických postupů (*close reading*), které v této době ještě vládlo na mnohých humanitních fakultách, posilovalo vědomí mimořádnosti románu či básně a jedinečnosti literárního aktu. Jen vynikající režisér – *auteur* – se pak mohl pustit do předem prohraného souboje s imaginací velkých romanopisců i s možnostmi, jaké tvůrcům narativních fikčních světů poskytuje výlučně verbální dílo. S tím také souvisel výběr interpretovaných filmů: největší zájem byl o kanonická díla, která se dočkala své audiovizuální podoby. K čemu však takové úsilí vedlo? Většinou k vyzdvižení tištěného textu, který má na rozdíl od obrazu v pohybu vést čtenáře k rozvíjení představivosti, k potvrzení nefilmovatelnosti románu a nekompatibilitě většiny literárních žánrů s filmovou reprezentací fikčního svě-

1) Simone Murray, Materializing Adaptation Theory: the Adaptation Industry. *Literature/Film Quarterly* 36, 2008, č. 1, s. 4.

2) Srov. Mireia Aragay, Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now. In: Mireia Aragay (ed.), *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam: Rodopi 2005, s. 11.

ta.³⁾ K takovému stavu ovšem přispěli samotní filmoví badatelé, kteří se až na výjimky (např. André Bazin) danému fenoménu příliš nevěnovali, a to i přes obrovský počet natočených adaptací. Podle Kamilly Elliottové může být jeden z důvodů nevědomosti interdisciplinární rivalita, která zapříčinila malý zájem o „nepravou“ kinematografii uvězněnou v područí literatury.⁴⁾ Situace se začala měnit až v 80. a 90. letech 20. století, kdy se na daný fenomén přestalo pohlížet úkosem. A vlastně až na konci minulého století se adaptace stala poněkud nechtěnou součástí badatelského diskursu humanitních disciplín. Její analýza představovala módní interdisciplinární obrat projevující se mimo jiné univerzitními semináři typu „Shakespeare na plátně“, „Dickens ve filmu“ atd.

Často se zdůrazňuje, že „literární čtení“ filmů je neúplné a nepřesné. Stále nicméně platí, že interpretace adaptací se děje, jak napsal Thomas Leitch, „pod dohledem literatury, která poskytuje hodnotící prubířský kámen pro film jako takový“.⁵⁾ Univerzitní učitelé zvyklí na pečlivou interpretaci románů, povídek či básní přistupují k filmovým narativům se značnou lehkostí. Existuje tedy rozpor mezi rozvíjejícími se koncepty teorie filmové adaptace a jejich užitím v dílčích analýzách. S tím úzce souvisí způsob psaní o adaptaci. Tento stav v roce 2005 výstižně charakterizoval Robert Stam:

Obvyklý jazyk kritiky zabývající se filmovými adaptacemi byl a dosud je hluboce moralistický; narazíme v něm na množství formulací, jež naznačují, že film literaturu poškozuje. V úvahách o adaptaci se šíří označení jako „nevěrnost“, „zrada“, „znetvoření“, „zneuctění“, „bastardizace“, „vulgarizace“ a „znesvěcení“, přičemž každé podobné slovo svým způsobem komentuje hanebnost adaptace jako takové. „Nevěrnost“ s sebou nese náznak viktoriánské prudérnosti; „zrada“ evokuje morální proradnost; „bastardizace“ znamená nelegitimitu; „zneuctění“ upomíná na sexuální násilí; „vulgarizace“ evokuje sestup po společenském žebříčku a „znesvěcení“ přichází se svatokrádeží a blasfemií.⁶⁾

Až do 90. let minulého století se disciplína pohybovala v otevřeném či skrytém zápase slova a obrazu – alespoň v rovině analýz, modelů, kategorií a kritiky. Přes poststrukturalistické přehodnocení diskursu (dekonstrukce starších metatextů, nové otázky zaměřené

3) Náš problém se ovšem může poměrně snadno obrátit naruby. Katarína Mišíková ve své knize *Mysl a příběh ve filmové fikci* poněkud odsouvá román na vedlejší kolej. Konstatuje sice, že byl dříve stěžejním narativním modelem, avšak ve 20. století podle jejích slov dochází k jeho ústupu pod tlakem kinematografie. Důvod spatřuje autorka v tom, že film uspokojuje diváckou touhu po příbězích „masověji, rafinovaněji a spektakulárněji“. Vášnivý čtenář by se jen těžko smířil s tím, že by se ve 20. století stal film rafinovanějším vypravěčem než román. Literární badatelé a romanopisci, kteří nemají nové umění příliš v lásce, by naopak zdůraznili masovost a spektakularitu jako past pro umělecký záměr. Katarína Mišíková, *Mysl a příběh ve filmové fikci. O kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2009, s. 154.

4) Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press 2003, s. 131.

5) Thomas Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents: from Gone with the Wind to The Passion of Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2007, s. 3.

6) Robert Stam, Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: Robert Stam – Alessandra Renga (eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: Blackwell Publishing 2005, s. 3.

na přehodnocení autorství, ideologie atd.) je jedním z přetrvávajících axiomů esencialistické zdůrazňování odlišností a mediální specifičnosti.⁷⁾ Jeden z prvních teoretiků filmové adaptace George Bluestone ve své knize *Novels into Film* (1957) upozornil právě na rozdílnosti obou médií, které mají zapříčinit, že filmová adaptace se vlastně nikdy nemůže podobat své předloze. Tuto odlišnost, ba nepřekročitelnou propast spatřoval Bluestone především v jazykové povaze literatury a ve vizuálně-přezentačním charakteru filmu. Každý filmař se podle Bluestona stává novým autorem, literární předloha mu skýtá jen odrazový můstek pro vlastní tvorbu.⁸⁾ Svou knihou Bluestone zahájil etapu hledání rozdílů mezi literaturou a filmem. Literatura je samozřejmě ve srovnání s filmem alespoň co do svých základních stavebních jednotek „jednokolejným systémem“.⁹⁾ Film je naopak vícevrstevný, spolu s jazykovými projevy zahrnuje i obraz, hudbu atd. I dnes je stále třeba upozorňovat na důsledky této dvojkolejnosti: filmový režisér může využít dvojího řádu k četným kombinacím, kupříkladu k výrazné disharmonii mezi obrazem a jeho hudebním doprovodem.¹⁰⁾ Prostřednictvím těchto her a proměn mizanscény pak může filmař zdařile adaptovat komentáře autorského vypravěče, aniž by přitom nechal zaznít explicitní slova a věty jeho románového protějšku. Takový pohled již nevychází z „literárního“ čtení filmu, neboť bere v potaz rafinovanou souhru filmových prostředků (stříhu, mizanscény, zvuku). Filmové adaptaci porozumíme teprve tehdy, pokud si budeme vědomi právě této souhry.¹¹⁾

Jiným důvodem pro apriorně kritické hodnocení adaptací je zdůrazňování rozdílů mezi recepcí a percepcí jako dvěma „odlišnými způsoby porozumění světu“,¹²⁾ které je možné jednoduše popsat a využít je k charakteristice vnímání fikčních narativů v různých médiích. Stále je živá snaha poměřovat „intelektuálně náročnou“ recepci literatury se zakoušením příběhů v hraném filmu. Čtenba knihy (nejlépe opakovaná) údajně vzbuzuje dojem intelektuálního úsilí, zatímco sledování filmu především zábavu, odpočinek, potlačování vlastní imaginace. Ve filmu je nám vše předváděno v úplnosti, při jeho sledování prý nepotřebujeme fantazii. Recepční estetik Wolfgang Iser označil film za „bezmezrovité“ médium. Podle Isera tkví jeden ze zásadních problémů filmu v tom, že fikční postavu zcela zpřítomní; při čtení románu si naopak hrdinu musíme představit pomocí vlastní imaginace. Recepce prozaického díla je tak podle Isera „vjemově zároveň bohatší i soukromější; film jej odkazuje pouze na fyzické vnímání a cokoli si pamatuje ze své představy světa, je tím brutálně zrušeno“.¹³⁾ Tomuto názoru, který se mezi literárními

7) Srov. Seymour C h a t m a n, What Novels Can Do That Films Can't (and vice versa). *Critical Inquiry* 7, 1980, č. 1, s. 121–140; Brian M c F a r l a n e, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press 1996; R. S t a m, *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*, s. 16–18.

8) George B l u e s t o n e, *Novels into Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2003, s. 61–62.

9) Srov. Robert S t a m, *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*, s. 17.

10) Srov. Alena Macurová – Petr Mareš, *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Karolinum 1993, s. 65.

11) Srov. Brian M c F a r l a n e, Reading Film and Literature. In: Deborah C a r t m e l l – Imelda W h e l e h a n (eds.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press 2007, s. 16.

12) G. B l u e s t o n e, c. d., s. 20.

13) Wolfgang I s e r, *The Reading Process: The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press 1974, s. 283.

vědci často objevuje i dnes, velmi trefně oponoval Seymour Chatman. Ve své vlivné knize *Coming to Terms* z roku 1990 si pokládá otázku, zda to, že film je vizuálně explicitní, musí zároveň znamenat, že by v něm nebyla prázdná místa, která je třeba zaplňovat. Film se nám totiž může zdát „bezmezerovitý“ tehdy, když jej vnímáme na nižší smyslové úrovni. Mezery se však ve filmech podle Chatmana objevují na obecně narativní i stylistické rovině. Ve své další argumentaci Chatman zdůrazňuje konceptuální imaginaci, která může být při vnímání filmu „znatelně stimulovaná, řekněme, tváří naplněnou emocemi, jež není vysvětlena dialogem nebo diegetickým kontextem“.¹⁴⁾ To je zřejmé například z vnitřních pochodů v myslích postav, které se snažíme vyčíst z gest, výrazů tváře (vynikajícím příkladem je Vláčilova *ADELHEID /1969/* nebo Bressonův *DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE /1950/*).

Ve výčtu mýtů, které i dnes zatěžují disciplínu, bychom mohli dále pokračovat. Logocentrické postoje, z nichž mnohé mýty vycházely, byly nicméně oslabeny strukturalisty, poststrukturalisty, kulturology a naratology. Literatura i film byly strukturalisty prohlášeny za rovnocenné texty v mnohem širším textu kultury. Jejich vztah není založen na logice hierarchie či soupeření, ale na legitimním podílu v celé kultuře, kterou spoluvytvářejí. Z této neutrální pozice pak lze sledovat základy intermediálních vztahů oproštěných od předsudků. Přece však adaptace znamenala i pro strukturalisty obtížný problém. Podle Kamilly Elliottové totiž spáchala dvě hereze proti stěžejním estetickým a sémiotickým teoriím. Nejprve popřela ustálený koncept nepřevoditelnosti slova a obrazu (základy tohoto konceptu sahají do 19. století). Dále narušila dosavadní představy o nerozlučitelnosti obsahu a formy: „Postavy, zápletky, témata a rétorika prózy se začleňují do obsahu nezávisle na jazykové formě a přecházejí do formy filmu.“¹⁵⁾ Neochota přijmout možnost oddělitelnosti obsahu od formy se stala jedním z důvodů pro rezignování na soustředěný akademický zájem o adaptační procesy. S tím se vypořádali až poststrukturalisté, pod jejichž rukama „se obsah zcela vytrácí ve prospěch čisté formy“.¹⁶⁾

A jak tedy přemýšlet o adaptacích a neponechávat přitom „plastické umění v pohybu“¹⁷⁾ v područí literatury? Společně s britskými badatelkami Deborah Cartmellovou a Imeldou Whelehanovou bychom mohli přestat hovořit o „literatuře a filmu“ a začít psát o „literatuře ve filmu“.¹⁸⁾ Filmovou adaptaci pak již nepovažujeme za podivnou narativní formu se sklony okrádat román o jeho auru; původní verbální dílo je zkrátka „projevem produkovaným v jednom médiu a v jednom historickém kontextu, následně transformovaným do jiného projevu produkovaného v odlišném kontextu a v jiném mé-

14) Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press 1990, s. 162. (Chatmanova kniha vyšla česky v roce 2000 jako *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*; kvůli nepřiliš šťastnému překladu však vycházíme z původního anglického vydání.)

15) K. Elliott, c. d., s. 127.

16) K. Elliott, c. d., s. 134.

17) Ricciotto Canudo, The birth of the sixth art. In: Philips Simpson – Andrew Urterson – Karen J. Shepherson (eds.), *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London: Routledge 2004, s. 33.

18) Deborah Cartmell – Imelda Whelehan, *Literature on Screen: a Synoptic View*. In: Deborah Cartmell – Imelda Whelehan (eds.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press 2007, s. 1–2.

diu“.¹⁹⁾ Vedle načrtnutí úhlu pohledu, z něhož pohlížíme na filmové přepisy, a odstranění moralistických bariér je třeba daný fenomén také patřičně vymezit. Linda Hutcheonová ve své knize *A Theory of Adaptation* (2007) definuje adaptaci jednak jako hotový produkt, jednak jako proces vzniku nového díla a jako proces jeho recepce (je třeba zmínit, že Hutcheonovou zajímají vedle filmových adaptací také přepisy divadelní, operní či videoherní). Tím se otevírá širší prostor pro debaty o adaptacích zahrnující nejen obvyklý formalistický rozbor (např. z jakého úhlu pohledu je představen fikční svět, proměny motivů, postav, žánrů atd.), ale také otázky související s novým „čtením“ literárního díla, s kontextem vzniku přepisu, se vztahem mezi čtenářskou a diváckou zkušeností atd. V prvním případě se tedy jedná o posouzení hotového filmu, který může mít se svou předlohou vazbu překladu či parafráze. Právě moderní přístupy k překladům dokládají, že se nejedná o pouhý převod z jednoho „jazyka“ do druhého, nýbrž o interkulturní dialog. Taková definice adaptace je dosti trefná, neboť dostatečně postihuje její charakter pozitivní a inspirativní intermediální výměny. Parafrází pak Hutcheonová rozumí odstín tohoto „překlada“ – jeho uvolněnost. Dobrým příkladem může být Michálkovo *ZAPOMENUTÉ SVĚTLO* (1996), které si ze stejnojmenné prózy Jakuba Demla vypůjčilo řadu motivů, jež ovšem autoři rekontextualizovali do nového kulturního a sociálního časoprostoru. Zatímco vypravěčský subjekt literárního díla zakouší samotu a existenciální tíži v prvorepublikovém Tasově, filmový kněz Holý si klade obdobné otázky na konci normalizace. Úvaha nad adaptací jako procesem pak odkrývá vznik nového díla: adaptátoři se odhalují jako kreativní interpreti, chirurgové, ale také jako tvůrci nových událostí. Co se recepce týče, přepisy literárních děl vnímáme podle Hutcheonové jako palimpsesty. V myslí se nám rozehrávají různé asociace v závislosti na šíři kulturního i mediálního horizontu, v němž se pohybujeme (otevírá se zde prostor pro vazby k biografím, videohrám atd.).

K inspirativním poznatkům při vymezení pojmu dospěla také Julie Sandersová, která rozlišuje *adaptaci* a *přisvojení*. Adaptací autorka rozumí takovou kreativní aktivitu, která vždy dává najevo svoji vazbu ke zdrojovému textu (*Král Lear* zůstává v Kurosawově filmu *RAN* /1984–85/ *Králem Learem*, byť je převeden do nového média, kulturně zásadně odlišného kontextu, interpretován herci, přináší nové čtení Shakespeara v době studené války²⁰⁾ atd.). Při přisvojování se autoři nových děl zásadně vzdalují od starších zdrojů, a vytvářejí tak „zcela nový kulturní produkt“.²¹⁾ Zatímco tedy podle Sandersové adaptace vždy vysílají signály, jež nás dovedou k originálnímu textu, přisvojování takové signály zásadně otupuje a hledání zdrojů je přinejmenším náročnější. Jako příklad přisvojení uvádí autorka *Poslední přání* (1996) Grahama Swifta (čerpající z *Povídek canterburských* Geoffreyho Chaucera) či *Odyssea* (1922) Jamese Joyce – modernistický román má mnoho společného nejen s Homérovým eposem a Odysseovým hledáním, ale také se Shakespearovým *Hamletem*. Jiným příkladem by mohl být román Johna Updika

19) Robert S t a m, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. In: James Naremore (ed.), *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press 2000, s. 68.

20) Srov. J. Lawrence G u n t n e r, *Hamlet, Macbeth and King Lear on Film*. In: Russel J a c k s o n (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge: Cambridge University Press 2000, s. 132.

21) Julie S a n d e r s, *Adaptation and Appropriation*. Oxon: Routledge 2006, s. 26.

Kentaur (1963), jehož autor si přisvojil celou plejádu příběhů o antických božstvech. Málokterý čtenář by přitom zpochybňoval hodnotu podobných inspirací a intertextuálních výpůjček. Je tomu přesně naopak: rozkoš z Updikova románu vyvěrá nejen z příběhu vykreslujícího osudy učitele Caldwell, ale zároveň z hledání nápaditě rozvíjených vztahů mezi americkou realitou druhé poloviny 20. století a antickými mýty.

Adaptátoři nevyužívají vždy jen jediný zdroj výpůjček a inspirací.²²⁾ Coppolova APOKALYPSA (1979) je adaptací románu *Srdce temnoty* (1902) Josepha Conrada (ať již přiznanou, či nepřiznanou), čerpá nicméně také z válečných vzpomínek Michaela Herra zachycených v knize *Dispatches* (1977). Kaufmanova NESNESITELNÁ LEHKOST BYTÍ (1988) velmi invenčně využívá dokumentu Jana Němce ORATORIUM PRO PRAHU (1968) či fotografických děl Mana Raye. Další specifický příklad představují ty „adaptace“, jež jsou inspirovány často užívanými motivy, narativními vzorci a autorskými stereotypy konkrétního spisovatele, a nevycházejí tedy z jedné knihy. Na mysl máme například autorskou spolupráci Vladimíra Körnera a Františka Vlábila, z níž vznikl film Pověst o stříbrné jedli (1973). Adaptace také často stojí v kreativních vztazích ke dřívějším prepisům (Renčův HLÍDAČ č. 47, 2008), odhalují proměny čtení téhož textu v průběhu času (například s ohledem na postupné otevření otázek feminismu, postkolonialismu, sexuality atp.), ale i k jiným filmům, které nemusí být právě prepisy literárních děl. Stávají se komentářem starších prepisů a otevírají cestu k porozumění proměnám sociálních, kulturních a ideologických diskursů.

Zrazené knihy?

Celá řada textů o adaptaci se až příliš často omezovala a dosud omezuje na posuzování filmového prepisu v přímočarém vztahu k jeho předloze. Takové hodnocení filmů úzce souvisí s očekáváním věrnosti originálu. Diváci bývají nespokojeni s filmovým či televizním prepisem, neboť se z něj vytratila jejich oblíbená zápletka, postava, došlo k proměnám časoprostoru, odlišnému uzavření příběhu, byly připsány nové postavy a zápletky atd.²³⁾ Řečeno s Kamillou Elliottovou, usilují-li filmaři o úspěšnou adaptaci, musí být věrni původnímu literárnímu dílu.²⁴⁾ Jenomže lze vůbec vtisknout „klasické“ objemné romány do podoby hraného filmu, jehož stopáž je omezena? Jeden z nejspecifičtějších a často citovaných prepisů všech dob CHAMTIVOST (1923–24) Ericha von Stroheima, natočený podle románu Franka Norrisa *McTeague* (1899), měl mít až desetihodinovou délku, aby co „nejúplněji“ zachytil svoji předlohu.²⁵⁾ Román Emily Brontëové *Na větrné*

22) K problematice intertextovosti více: Petr M á l e k, Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. *Iluminace* 5, 1993, č. 2, s. 7–31; Petr M á l e k, Teorie intertextu a literární kontexty filmu II. *Iluminace* 5, 1993, č. 3, s. 7–36.

23) Nespokojenost s věrností „originálu“ se neobjevuje jen u adaptací, ale také u remaků; dobrý příklad poskytuje Gus Van Santovo PSYCHO (1998), které se podle kritiků nevyrovnalo stejnojmennému Hitchcockovu filmu. Srov. Thomas L e i t c h, Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. *Criticism* 45, 2003, č. 2, s. 160–161.

24) K. E l l i o t t, c. d., s. 127.

25) Marie Mravcová označila CHAMTIVOST za „ekvivalent důkladné literární observace, uplatněné v naturalistickém románu“. Marie M r a v c o v á, *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich 1990, s. 13.

hůrce (1847) se naopak dočkal ve svém filmovém přepisu Williama Wylera (1939) okleštění o svou stěžejní druhou polovinu, čímž bylo vážně narušeno původní uzavření příběhu i celkové vyznění literárního narativu. Celá řada podobných příkladů vedla literární teoretiky k příkrým soudům: film nedosahuje kvalit románu, neboť nedokáže postihnout fikční literární svět. A navíc pozorný čtenář přece může být jen stěží uspokojen těkavým obrazem v pohybu, který se nevyrovná „dokonalému“ literárnímu originálu.

Dnes jsou věrnostní přístupy odmítány, což souvisí především s odporem k dosavadnímu směřování debat o adaptacích. Odklon od věrnosti vychází z poststrukturalistického obratu: za řadou kritických textů můžeme demaskovat tíhnutí k hierarchii. Téměř každý autor, zabývající se teoriemi filmové adaptace, dnes neopomene upozornit na bezbřehost věrnostních konceptů a na to, jak omezují rozvoj celé disciplíny. Přichází ovšem paradox v podobě neutuchajících diváckých snah: je přirozené, že jedna z prvních otázek, která nás napadne po zhlédnutí filmu, je ta, v jakém vztahu podobnosti/nepodobnosti stojí nové dílo ke své předloze. Patrný je tak nesoulad mezi teorií, běžnou recepční praxí a běžným myšlením. K literárnímu dílu nicméně každý čtenář přistupuje s jiným očekáváním, zaujetím, s jinými kulturními zkušenostmi, v závislosti na odlišných „interpretčních komunitách“ a jejich výkladových principech (Stanley Fish), v jiné životní situaci, a vždy si tak vytváří svoji vlastní představu o světě uměleckého díla, svoji „vysněnou mizanscénu románu na osobním, zvukovém jevišti své mysli“.²⁶⁾ Otevřené umělecké dílo, jak alespoň tvrdil Umberto Eco, nám poskytuje neomezené množství významů. Stanley Fish zase trval na tom, že objektivní charakteristika literárního díla je pouhým klamem. V takovém případě je možné být „věrný“ původnímu textu jen na nejzákladnější rovině vyprávěných událostí.

Interpretační svoboda čtenářů a neintencionalistický přístup k textu nás ovšem nemusí vést do slepých uliček rezignace na úvahy o proměnách, k nimž při adaptaci došlo. Jistě si můžeme pokládat otázku, jak filmaři interpretovali literární text. Byl v procesu adaptace změněn smysl původního textu? A jaké důvody k tomu autory vedly (umělecké, ekonomické, politické atp.)? Proč se kupříkladu Jiří Svoboda ve svém televizním přepisu Durychovy novely *Boží duha* (1969) radikálně odchyluje od obecně přijatého smyslu díla, když namísto smíření nastoluje v novém fikčním světě nenávisť a bezmoc? Jak to souvisí s jeho oblibou pesimistických literárních světů Vladimíra Křmečka? V jakém vztahu stojí tato adaptace k dřívějšímu Svobodovu filmu *ZÁNIK SAMOTY BERHOF* (1982)? Co nám inscenace říká o současném stavu české televizní tvorby?

Peter Brooker ve své studii „Postmoderní adaptace: pastiš, intertextualita a změna funkce“ tvrdí, že smrt autora, kterou vyhlásil v 60. letech Roland Barthes, je nyní navozena technologicky.²⁷⁾ Zbožštěný autor je mrtev a s tím i nutnost ohlížet se za jeho dílem. Stejně jako se podle Brookera běžný divák nezajímá o režiséra snímku (ale především o herce), ustupuje i jméno autora, který napsal literární předlohu. Smrt autora tak byla dokonána, nepodílí se ani na druhém životě svého díla. Antiintencionalistické pojetí

26) Srov. R. S t a m, *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*, s. 14.

27) Peter B r o o k e r, *Postmodern Adaptation: Pastiche, Intertextuality and Re-fuctioning*. In: Deborah C a r t m e l l – Imelda W h e l e h a n (eds.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press 2007, s. 107.

narativního uměleckého textu, stavějící empirického autora do podružné role, je vlastně velmi výhodné pro úvahy o adaptaci, která má být znakem soudobého kulturního víření a interpretační svobody. Jenže romanopisec či básník tak zcela mrtví nejsou, o čemž svědčí náš neutuchající zájem o ně, jejich osudy, pohnutky, tvůrčí zaujetí. Předmětem potěšení již není jen jejich dílo, ale také obrazy a iluze, které si o nich vytváříme. Film *HODINY* (2002) Stephena Daldryho, vycházející ze stejnojmenného Cunninghamova románu, si přímo liboval v tom, že se Nicole Kidmanová s upravenou vizáží fyzicky velmi podobá modernistické spisovatelce Virginii Woolfové. Daldryho film – obdobně jako jeho literární předloha – čerpal nejen z prózy *Paní Dallowayová* (1925), ale také z autorčiných zápisků, biografických údajů atd. Zapuzení autora mělo jistě zásadní význam pro zdůraznění recepce literárního díla a pro ústup od „intencionálních klamů“ nových kritiků.²⁸⁾ Nesmiřitelné pozice nicméně vytvářejí příliš hrubé rastry pro interpretaci uměleckých artefaktů a v našem případě jsou nevhodné k novým autorským záměrům.

Naratologické východisko

Pro současné myšlení o adaptaci je typické, že se jednotliví autoři stále obracejí k interpretaci literárního a filmového narativu. Byť stojí tento přístup v nesouladu s voláním po odklonu od dosud převládajícího formalistického přístupu, což je obvykle užívaný způsob označení interpretace poetiky daného díla, stává se metodologickým východiskem pro řadu prací. Základní otázky, které si v souvislosti s filmovými přepisy klademe, totiž vždy nějak souvisejí s „upravením a proměnou příběhu“.²⁹⁾ Největší inspiraci takové srovnávací naratologii přitom poskytují teoretická díla Gérarda Genetta, Mieke Balové a Seymoura Chatmana. Právě Chatman se od konce 70. let pokouší nalézt vhodné metody pro interpretaci literárního a filmového vyprávění. Hlavním důvodem tohoto směřování je snaha formulovat závažnější soudy; jak píše Imelda Whelehanová – „postup, který srovnává narativní strategie, aby lépe určil, k jakým klíčovým posunům při přechodu dochází, může být uspokojivý sám o sobě“.³⁰⁾ Jedna z připomínek, které se dnes často objevují, říká, že cesta přes dílní interpretace románu a jeho adaptace je slepá a je třeba hledat nová témata. Precizovaný zájem o adaptaci jako text je ale jen jedním z mnoha v paletě přístupů a není třeba s ním radikálně skoncovat.

Robert Stam ve svém návrhu přístupu k adaptacím zmiňuje obvyklá východiska: vyprávěče, fokalizaci a postavy.³¹⁾ Stam zdůrazňuje, že filmové vědce vždy velmi zajímal problém času uměleckého narativního díla a inspiraci přitom nacházeli obzvláště u francouzského strukturalisty Gérarda Genetta.³²⁾ Úvahy o posunech v adaptacích tak lze kupříkladu zacílit na sledování základních modů časové struktury textu: pořádku, tr-

28) Srov. W. K. W i m s a t t – Monroe C. B e a r d s l e y, Intencionální klam. Přel. Petr Onufer. *Revolver revue* 2004, č. 55, s. 151–162.

29) R. S t a m, *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*, s. 32.

30) Imelda W h e l e h a n, Adaptations: the Contemporary Dilemmas. In: Deborah C a r t m e l l – Imelda W h e l e h a n (eds.), *Adaptations: from Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge, 1999, s. 9.

31) K danému tématu také více v knize Jakob L o t h e, *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press 2000.

32) R. S t a m, *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*, s. 32.

vání, frekvence. Na obecnější rovině uvažuje o literatuře a filmu Seymour Chatman, který rozlišuje mezi sdělením v médiích, jež obsahují, nebo naopak neobsahují vnitřní časovou strukturu. Textem rozumí „každé sdělení, které určuje, jak je budou diváci časově vnímat. Texty se tedy odlišují od komunikativních předmětů, jako jsou (nenarativní) obrazy a sochy, které neovlivňují časový tok ani prostorovou orientaci divákovy vnímání“.³³⁾ Z dané úvahy pak vychází teorie tří textových typů – narativ (narrative), argument (argument), deskripce (description). Mezi těmito textovými typy je zásadní rozdíl: argument a deskripce neobsahují interní časovou posloupnost (internal time sequence), pro narativ je naopak charakteristická chronologičnost a dvojitá časová logika. Podle Chatmana se narativu netýká pouze „vnější pohyb v čase (trvání četby románu, divadelního nebo filmového představení), ale také pohyb vnitřní (trvání jistým způsobem seřazených událostí, které tvoří děj). První pohyb nalézáme v oné sféře narativu, nazývané diskurs (nebo récit či syžet), druhý pak ve sféře příběhu (histoire či fabule)“.³⁴⁾ Chatmanova teorie byla napadána z různých stran pro přílišnou „literárnost“ (např. jeho definice filmového vypravěče),³⁵⁾ nelze jí však upřít, že překonává interdisciplinární rivalitu.

Do diskuse zásadní měrou přispěl Brian McFarlane svou knihou *Novel to Film* z poloviny devadesátých let. Navázal v ní na Barthesovu strukturální analýzu narativu a na jeho rozlišení funkcí a indicií, přičemž od sebe oddělil ty prvky literárního díla, které jde snadno převést na filmové plátno, a ty, jež vyžadují adaptaci („transfer“ versus „vypovídání“). Zatímco tedy například zápletka příběhu nepřináší filmařům větší obtíže, zcela jinak je tomu již s převodem v románu zachycené atmosféry fikčního světa, charakterizací postav atd. Ve své novější studii „Interpretace filmu a literatury“ si McFarlane klade otázku, co vlastně spojuje román s filmem. Jeho závěry jsou v zásadě podobné dřívějším Chatmanovým konceptům příběhu a manifestovaného diskursu (resp. „substance výrazu“),³⁶⁾ směřuje nicméně jasněji za svým cílem. McFarlanovým východiskem je zde opět minimální rozlišení mezi příběhem a vyprávěním. Oním společným znakem filmu a románu je příběh (narrative), čímž McFarlane rozumí „sled událostí propojených buď vztahem příčiny a důsledku, nebo tím, jak po sobě tyto události následují, a to díky tomu, že jimi prochází jistá skupina či soubor postav“.³⁷⁾ V čem se ovšem próza od filmu liší, je vyprávění (narration), což je způsob jejich prezentace. Základní dichotomie reaguje na jeden z proslulých předpokladů George Bluestona, podle něhož jsou vztahy mezi oběma médii „na první pohled slučitelné, v skrytu nepřátelské“.³⁸⁾ Máme-li tedy uvěřit v antagonistický vztah mezi literaturou a filmem, ono nepřátelství se může dít jen v rovině vyprávění.

McFarlana dále zajímá, že román i film vytvářejí světy, které jsou blízké čtenářům a divákům. I v tomto smyslu navazuje na Barthesa, který příběh společně s Claudem Bre-

33) S. Chatman, *Coming to terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, s. 7.

34) Tamtéž, s. 9.

35) Srov. Gregory C u r r i e, Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, 1995, č. 1, s. 19–29; Katherine T h o m s o n - J o n e s, The Literary Origins of the Cinematic Narrator, *British Journal of Aesthetics* 47, 2007, č. 1, s. 76–94.

36) Seymour C h a t m a n, *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel. Milan Orálek. Brno: Host 2008, s. 25.

37) Srov. B. M c F a r l a n e, *Reading Film and Literature*, s. 19.

38) G. B l u e s t o n e, c. d., s. 2.

mondem „osvobodil“ z moci literatury a literární vědy a ukázal na jeho intermediální a interdisciplinární charakter.³⁹⁾ Blízkost filmu a románu se vyjevuje v jejich schopnosti předkládat fiktivní příběhy, jejichž zakoušení nám přináší potěšení i poučení. Fikční světy lidem nabízejí setkání s vlastním světem. Vrátime-li se k časové strukturaci literárního a filmového narativu, komplexnost časových her v uměleckém díle přináší čtenáři či divákovi „časový prožitek“ (*Zeiterlebnis*), jak o tom píše Paul Ricoeur.⁴⁰⁾ Tím, že čteme román nebo sledujeme film, pronikáme přes horizonty imaginativních světů a zakoušíme časovou zkušenost postav; čas našeho života se prolíná s časem fikčním. Takový vztah mezi spoluprožívanou fikcí a realitou, v níž jsme ukotveni, nabývá nové hodnoty: aktualizací textu se obohacuje naše běžná časová zkušenost. Paul Ricoeur v této souvislosti píše o refiguraci, jejíž funkce je mimetická: „Nejde tu ovšem o reprodukci reality, nýbrž o restrukturuaci čtenářova světa konfrontací se světem díla; v tom spočívá kreativita umění, že proniká do světa všední zkušenosti, aby jí zevnitř dala nový tvar.“⁴¹⁾ Právě myšlení Paula Ricoeura, který propojil hermeneutické porozumění a strukturální východiska, nám otevírá cestu k rozpoznání významné blízkosti literárního a filmového narativu. Nejen že umělecké dílo není objektem nefunkčním ve vztahu k reálnému světu, nýbrž naopak je schopné zasáhnout svého čtenáře a diváka a proměnit jeho pohled na současné či minulé události i na sebe samého. Literární a filmová díla mají však i jinou moc: „[...] umění umožňuje člověku odpoutat se od utilitárních a manipulativních přístupů ke světu, a tím jej uvolňuje pro celou oblast citů [...].“⁴²⁾

Adaptace a estetický mainstreaming

Mnohé badatele a kritiky, kteří svoje kariéry založili na výkladu literárních děl, pochopitelně značně pohoršuje filmový průmysl „devalvující“ hodnotu psané kultury. Zděšení působí také marketing vyvolávající podle Laurenta Cretona „asociace s nadvládou tržních pravidel, nezastavitelným hromaděním kapitálu a koncentrací moci, hollywoodským modelem s jeho praktikami či s rozvojem konzumní společnosti“.⁴³⁾ Zapomíná se přitom jednak na nestálost takových soudů, jednak na proměny kulturního a mediálního světa. Jedním z častých témat současných debat je tedy problém adaptace v době kulturního průmyslu. Určující tendencí je dnes – řečeno s Robertem Stamem – estetický mainstreaming.⁴⁴⁾ Stam má na mysli především hollywoodskou produkci, která se bázně vyhýbá extrémním a kontroverzním názorům a předem je vylučuje ze svých děl. Takový způsob adaptování označuje Stam za „čistku“, neboť se tvůrci filmového přepisu většinou omezí na předvedení událostí příběhu a umlčují nejen rozporuplné myšlenky, nejis-

39) David H e r m a n – Manfred J a h n – Marie-Laure R y a n (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Abingdon: Routledge 2005, s. 344.

40) Srov. Paul R i c o e u r, *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Oikoyemenh 2002, s. 124.

41) Paul R i c o e u r, *Myslet a věřit: kritika a přesvědčení*. Přel. Miloš Rejchrt. Praha: Kalich 2000, s. 217.

42) Tamtéž, s. 231.

43) Laurent C r e t o n, Marketingové strategie ve filmovém průmyslu z hlediska jejich využití ve francouzské kinematografii. *Illuminace* 18, 2006, č. 4, s. 58.

44) R. S t a m, *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*, s. 43.

totu prožívajícího subjektu a filozofická témata, ale i komplikovanou narativní strukturu literárního díla. Z řady filmů zmizela kontroverzní homosexualita, sociálně a politicky kontroverzní témata (Fordova adaptace Steinbeckových *Hroznů hněvu* /1939/ tlumí levicový radikalismus své předlohy,⁴⁵⁾ Borzagova adaptace Hemingwayovy knihy *Sbohem, armádo* /1929/ z roku 1932 se vyhnula vypravěčem nelichotivě komentované porážce italských vojsk u Caporetta i předmanželským sexuálními scénám, Mankiewiczův přepis Greenova románu *Tichý Američan* /1955/ z roku 1957 proměnil politicky mnohoznačnou hlavní postavu v jednoduchého hrdinu atd.).

Při hledání vhodných příkladů takových proměn není třeba směřovat pozornost jen ke klasickým dílům. V polovině 90. let minulého století vyšla v Dánsku kniha *Cit slečny Smilly pro sních* (1995) Petera Hoega. Román založený na postmoderních poetických postupech se brzy stal celosvětovým bestsellerem, vydavatelé upozorňovali a upozorňují na jeho oblibu mezi čtenáři (neopomínají přitom zmínit pochvalná slova Hillary Clintonové). Jedním ze základních výrazových prostředků knihy je dramatický děj plný nenadálých zvrátů a konfliktů. Hoegovo dílo ovšem patří k těm románům, které na filmaře nastrožily léčku: napínavé vyprávění je jen jednou z mnoha rovin literární narace. Ty další odkrývají specifický pohled vypravěčky na fenomény času, stárnutí, evropské civilizace, kolonizace atd. O dva roky později natočil dánský režisér Bille August stejnojmenný film, který je neobyčejně věrný sledu románových událostí. Co nicméně zcela zmizelo, jsou problémy identity, etnicity, začlenění do společnosti, Smillyiny kritické reflexe dánské a evropské společnosti či její poetické rozjímání nad sněhem a ledem.

Naprostá většina kritik filmového CITU SLEČNY SMILLY PRO SNÍCH skončila moralistickým povzdechnutím a mnozí autoři neopomenuli zdůraznit, že film se prostě nevyrovná románu. Cestu dál ovšem nabízí Simone Murrayová, která si klade otázky související s mechanismy adaptačního průmyslu. Murrayová ve své studii „Adaptační teorie materialisticky: adaptační průmysl“ navrhuje opustit textuální přístup. Podle jejích slov žádná z inovujících teoretických vln nebrala dosud příliš v potaz problémy spojené s produkcí či financováním.⁴⁶⁾ Samotní teoretikové si podle autorky přitom byli mnohdy vědomi mezí svého přístupu:

Nehledě na zvolenou perspektivu je zřejmá zásadní ironie: s tím, jak se adaptace postupně stává součástí strukturní logiky současných médií a kulturního průmyslu, začínají přední badatelé v oblasti adaptace veřejně zpochybňovat, zda stanovená paradigma skutečně umožňují vysvětlit tento proces.⁴⁷⁾

Zájem o filmový průmysl či knižní trh jistě souvisí s novějšími tendencemi literární i filmové vědy (nový filmový historismus, zkoumání distribuce psané kultury atp.). Samotná Murrayová pak především zdůrazňuje odklon od posuzování estetiky děl. Inspiraci nachází v politické ekonomii, kulturních teoriích a dějinách knihy. Zajímá ji, jak funguje adaptační průmysl, jakou roli v něm hraje výběr literárních zdrojů (gate-keeping), oce-

45) Srov. G. B l u e s t o n e, c. d., s. 168.

46) Srov. S. M u r r a y, c. d., s. 4.

47) Tamtéž, s. 4.

ňování knih, literární agenti, vydavatelé, filmová studia, marketing. Obousměrná výměna finančního i kulturního kapitálu funguje v synergii, neboť marketingem i knihkupci podpořený román se později může stát vhodným adeptem pro filmový přepis. Výsledná adaptace následně podporuje opětovný zájem o knihu.

Kudy se vydat?

Situace v oblasti bádání o adaptaci je dnes poněkud nepřehledná, což souvisí s narůstající snahou přehodnotit starší předpoklady, vyrovnat se s mýty i hodnotícími modely a vytvořit životaschopnou metodologii. Stále vznikají nové studie o jednotlivých adaptacích, jejichž autoři setrvávají ve starých klišé a používají stejný slovník, za nímž se skrývá nedůvěra k hranému filmu. Převažující otázka je nakonec stále tato: je román lepší než jeho adaptace? Podle Thomase Leitch se myšlení o adaptaci i přes všechny snahy dosud nevymanilo ze své krátké minulosti. Stále znovu se tak badatelé potýkají s „určujícím kontextem literatury, odhodláním vytvářet taxonomie a pátrat po zdánlivě analytických metodách a kategoriích, které by legitimizovaly jednotlivá hodnocení“.⁴⁸⁾ Na druhé straně se především teoretici pokoušejí ukázat nový směr, kterým by se disciplína měla vydat, což se projevuje vznikem nových monografií a antologií. Ještě na počátku nového tisíciletí přitom nebylo možné se opřít o ucelenou teorii adaptace,⁴⁹⁾ a to paradoxně v době, kdy se alespoň v literární vědě ozývá volání po čtení v době po-teoretické. Velký impuls ke změnám dal především projekt Roberta Stama a Alessandry Raengoové, z něhož vyšly knihy *A Companion to Literature and Film* (2004) a *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (2005); třetí monografii *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation* (2005) připravil Stam sám.

Již zmíněné britské badatelky Deborah Cartmellová a Imelda Whelehanová si při nedávném založení časopisu *Adaptation: The Journal of Literature on Screen Studies* vytkly za úkol hledat dialog mezi literární a filmovou vědou a ukázat, jak se obě narativní umění navzájem „obohacují skrze porozumění překladu jednoho umění do druhého a vzájemné mísení ‚literárního‘ a ‚filmového‘“.⁵⁰⁾ V tomto smyslu je hledání dialogu mezi literárněvědnou a filmovědnou metodologií stěžejním směřováním adaptačních studií, což by jim mělo také přinést vymanění z jednostranného vlivu literárních diskursů.

Další zájem badatelů bude jistě směřovat k detailněji rozpracovaným recepčním otázkám. Robert Stam si na jednom místě povzdechl, jak málo toho bylo doposud napsáno o čtenáři, který přistupuje k literárnímu dílu po zhlédnutí jeho adaptace.⁵¹⁾ Cestu tímto směrem naznačila polská filmoložka Alicja Helmanová.⁵²⁾ Autorku vedle obvyklých otá-

48) Thomas L e i t c h, *Adaptation Studies at a Crossroads*. *Adaptation* 1, 2008, č. 1, s. 65.

49) Tuto situaci výstižně popsal Thomas Leitch, podle něhož se disciplína nacházela v teoretickém vakuu. Srov. Thomas L e i t c h, *Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory*, s. 150.

50) Srov. Deborah C a r t m e l l – Timothy C o r r i g a n – Imelda W h e l e h a n, *Introduction to Adaptation*. *Adaptation* 1, 2008, č. 1, s. 3.

51) Robert S t a m, *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*, s. 14.

52) Srov. Alicja H e l m a n o v á, *Tvořivá zrada*. Filmové adaptace literárních děl. In: Petr M a r e š – Petr S z c z e p a n i k (eds.), *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 140–143.

zek zajímá právě komplikovanější vazba k adaptaci u diváka obeznámeného s předlohou. Odlišuje sledování filmu natočeného na základě původního scénáře a vnímání adaptace. V prvním případě si divák rekonstruuje strukturu filmu v sémantickém audiovizuálním pohybu, ve druhém je již dopředu vybaven jistou znalostí představeného fikčního světa. Tato obeznámenost se divákovi vyjevuje ve vzpomínkách, je schopen porovnávat literární i filmové dílo, je si vědom analogií i odlišností. Výsledkem je vytvoření nového, virtuálního díla: „Divák [...] směřuje k vytvoření jednoty, která už není ani pouze knihou, ani pouze filmem, jež právě v daném momentu sleduje.“⁵³⁾

K fenoménu diváctví patří průzkum fanoušků, jejich mnohdy virtuálních komunit a společně sdílených pohledů na adaptace. Tyto názory se mohou stát zdrojem úvah jak pro badatele, tak i pro samotné filmaře. Kulturologové nás nabádají, abychom nepodléhali elitistickým názorům, podle nichž by fanoušci představovali „extrémní verzi průměrného kulturního konzumenta“.⁵⁴⁾ Je tomu spíše naopak: v těchto komunitách lze nacházet kreativní vypravěče a glosátory, kteří sami sebe staví do kritických rolí (obzvláště jednali se o klasická díla nebo texty stěžejní pro danou komunitu) a mnohdy dobře znají nová média i technologie, jež dávají vzniknout dosud neuskutečnitelným fikčním světům.

Jiné směřování disciplíny hledá Peter Lev ve své studii „Budoucnost adaptačních studií“. Připomíná, že příliš málo vědců věnuje pozornost scénářům, které nejen že vydávají svědectví o tvůrčím aktu, ale samy se mohou stát uměleckým dílem (takové případy jsou dosti typické pro spolupráci literátů a filmařů v Československu 60. let minulého století). Důvod malého zájmu spatřuje autor jednak v nedostupnosti scénářů, ale dále v příliš obtížné práci: „[...] porozumění vztahům mezi scénáři (často ve více verzích), literárními zdroji a hotovými filmy vyžaduje vleklé, pilné bádání.“⁵⁵⁾ Jako příklad obtížné práce odkazuje ke scénáři Mankiewiczovy KLEOPATRY (1963) a jeho různým pracovním verzím. V dané souvislosti je možné si položit řadu otázek. Jak filmaři četli román, povídku, novelu či báseň? Do jaké míry se posunuli od obvyklých interpretací? Jak tyto proměny souvisejí se změnami kulturních paradigmat a dominantních ideologií?

Podobně jako Murrayová, také Francesco Casetti volí jiné než estetické přístupy k textu. Umělecká narativní díla máme podle Casettiho chápat na stejné úrovni jako například veřejné projevy, novinové články atd.⁵⁶⁾ Určujícím faktorem tohoto pohledu jsou rozličné funkce textu v sociálním prostoru. Odhlédnutí od formálních znaků literárního díla a jeho adaptace zbavuje analýzy otázek věrnosti, odlišnosti mezi literaturou a filmem, způsobů převodu. Tento přístup se obrací především k nově formulované komunikační situaci: jakou roli získaly události, postavy, témata v jiném časovém nebo prostrovém kontextu?⁵⁷⁾ A dále, jak můžeme charakterizovat adaptaci jako novou událost na širokém komunikačním poli? Přinesla nám informaci závažnou pro současnost, v níž ži-

53) Tamtéž, s. 143.

54) I. W h e l e h a n, *Adaptations: the Contemporary Dilemmas*, s. 15.

55) Peter L e v, *The Future of Adaptation Studies*. In: James M. W e l s h – Peter L e v (eds.), *The Literature / Film Reader*. Lanham: The Scarecrow Press 2007, s. 336.

56) Francesco C a s e t t i. Adaptation and Mis-adaptation. Film, Literature, and Social Discourses. In: Robert S t a m – Alessandra R a e n g o (eds.), *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Publishing 2004, s. 82.

57) Tamtéž, s. 82.

jeme? Udržuje vztah se starší komunikační situací? Casetti podobně jako Murrayová vychází z kritiky srovnávání narativních postupů, které podle něj přináší jen omezený pohled – je třeba naslouchat „dialogu mezi textem a kontextem“.⁵⁸⁾ Jako příklad autor uvádí Luhrmannovu adaptaci *ROMEO A JULIE* (1996). Prostorová transformace je zde zřejmá: příběh ze středověké Itálie se ve filmu děje v Los Angeles (se všemi aspekty soudobé kultury, včetně MTV).

Z naznačených okruhů vyplývá, že budoucnost adaptačních studií tkví především v hledání nových otázek a ve využití aktuálních podnětů literární a filmové teorie a metodologie (nová filmová i literární historie, recepční teorie, politická ekonomie atd.). Namísto obvyklých textuálních srovnání můžeme svoji pozornost směřovat k důvodům, proč došlo ke vzniku právě takového přepisu, jaké to má důsledky pro odlišná čtení literatury. Otevírají se tak otázky genderové (komentuje kupříkladu adaptace maskulinní charakter původního díla?), politické atd. V neposlední řadě skýtá řadu možností výzkumu televizní adaptace. Jak využívají televizní tvůrci toho, že formát seriálu je bližší mnohostránkovému románu než celovečerní film? Jak jsou přijímána rozšířená pokračování filmových adaptací pro televizní vysílání?

Mgr. Petr Bubeníček, Ph.D. (1973)

Pracuje jako odborný asistent na Ústavu české literatury a knihovnictví FF MU v Brně, kde přednáší českou literaturu 20. století a filmovou adaptaci.

Věnuje se historii moderní české literatury a teorii a praxi filmové adaptace.

(Adresa: Filozofická fakulta FF MU, Ústav české literatury a knihovnictví, Arna Nováka 1, Brno)

Citované filmy:

Adelheid (František Vlášil, 1969), *Apokalypsa* (Apocalypse Now; Francis Ford Coppola, 1979), *Boží duha* (televizní film; Jiří Svoboda, 2007), *Deník venkovského faráře* (Le Journal d'un curé de champagne; Robert Bresson, 1951), *Hlídač č. 47* (Filip Renč, 2008), *Hodiny* (The Hours, Stephen Daldry, 2002), *Hrozny hněvu* (The Grapes of Wrath; John Ford, 1940), *Chamtivost* (Greed; Erich von Stroheim, 1923/24), *Kleopatra* (Cleopatra; Joseph L. Mankiewicz, 1963), *Na Větrné hůrce* (Wuthering Heights; William Wyler, 1939), *Nesnesitelná lehkost bytí* (The Unbearable Lightness of Being; Philip Kaufman, 1988), *Oratorium pro Prahu* (dokumentární film; Jan Němec, 1968), *Pověst o stříbrné jedli* (František Vlášil, 1973), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Psycho* (Gus Van Sant, 1998), *Romeo a Julie* (Romeo + Juliet; Baz Luhrmann, 1996), *Sbohem armádo* (A Farewell to Arms; Frank Borzage, 1932), *Stopy ve sněhu / Cit slečny Smilly pro sních* (Smilla's Sense of Snow; Bille August, 1997), *The Quiet American* (Joseph L. Mankiewicz, 1957), *Ran* (Akira Kurosawa, 1984/85), *Zánik samoty Berhof* (Jiří Svoboda, 1983), *Zapomenuté světlo* (Vladimír Michálek, 1996).

58) Tamtéž, s. 83.

SUMMARY

**FILM ADAPTATION:
SEARCHING FOR AN INTERDISCIPLINARY DIALOG**

Petr Bubeníček

The article deals with contemporary adaptation studies, a field which has, especially in the last decade, been stimulated by a series of monographs devoted to the issue. The introduction focuses on the position of the discipline within the area of humanities. The study of literature on screen is still marked by a great deal of prejudice that influences the debate about relations between literature and film. It originates mainly in logocentric assumptions and in distrust of the feature film. In the following parts, the author focuses on three main topics: the issue of fidelity, the principles of narration in fiction and film, and the origin of literature on screen within adaptation industry. The first topic is related to the kind of assessment of a book and its film version that is common, yet rejected by theorists. The second topic concerns comparative narratology, as its representatives provide a methodology useful for a more thorough understanding of the transformations occurring in the process of adaptation. The interpretation of literary and cinematic poetics, however, has its limitations which provoke response from contextual researchers. The third topic involves the issues of production, marketing and adaptation industry. In conclusion, the author draws attention to other approaches to film adaptation and indicates several possible directions in which the developing discipline might move.