

STUDIE

Zásahy adaptace

KE STUDIU LITERATURY VE FILMU

Petr Bubeníček

Adaptace v širokém slova smyslu je projevem kultury, který se podílí na utváření jejího dění míšením, přivlastňováním, recyklováním či přepisováním literárních či jiných textů. Pozapomenuté, nebo naopak notoricky známé postavy a děje jsou ožívány, přičemž bývá napadána dominance různých kategorií zakořeněných v kulturních mechanismech. Legendární hrdinové se proměňují pod vlivem módy i technologických prostředků: obraz Sherlocka Holmese je oživen steampunkem jako tvořivým stylem, touha po zašlých časech a prvotním nadšení z technických vynálezů je aktualizována novými technologiemi, fanoušci filmů Guye Ritchieho¹ a televizního seriálu *Sherlock* (2010) debatují o možné homosexualitě slavného detektiva. Do nových světů původního Doyleva hrdiny vstupují vypůjčené fikční události (např. v povídce Neila Gaimana *A Study in Emerald* [GAIMAN 2003] se utváří průsečík s prózami H. P. Lovecrafta), až nakonec v seriálu *Elementary* (2012) odmítne Holmes spolupracovat se Scotland Yardem, přestěhuje se do New Yorku a doktor Watson je žena (adaptace

Hodně se mluví o tom, že hollywoodští režiséři překrucují mistrovská literární díla. S tím nemám nic společného! Co dělám já, je to, že čtu příběh jen jednou, a pokud se mně líbí základní myšlenka, prostě zapomenu na celou knížku a začnu vytvářet film.

Alfred Hitchcock

Nikdy jsem tu knihu nečetl.

John Ford ke zfilmování Steinbeckových *Hroznů hnědou*; rozhovor vedl George Bluestone

1 *Sherlock Holmes* (2009), *Sherlock Holmes: hra stínu* (2011).

se tak vyjadřuje k otázkám feminismu a genderu). Cesty napříč médii bývají exotické, to když kupříkladu shakespeareovské postavy září barvami a mládím v japonských komiksech manga. V kyberprostoru dnes cirkulují texty založené na mixování různých, často velmi odlišných zdrojů, k nimž se přímo či nepřímo hlásí. Internet je naplněn artefakty kultury *mashup*,² v nichž jsou volně přebírány a propojovány rozličné literární, filmové, hudební citace, videosekvence a další látky. Tyto většinou amatérské adaptace jsou pak volně dostupné, skýtají podněty pro nové artefakty.

Adaptace pracuje s literaturou a sama dosti svobodně zkoumá teritoria, jež patří do zájmové oblasti literární vědy. Adaptační praxe jde vsříc kulturálním studiím vycházejícím z předpokladu, že „pojem kultury používaný těmi, kdo berou literární vědu jako nástroj kultury, je elitistický“ (CULLER 2007: 251). Na oblast kultury,³ jež nás zajímá nejvíce, pohlížíme jako na sémiotický systém, který není pavučinou složenou z mimořádných děl oslavovaných jako fetiš, ale z celkové produkce kanonizované i populární. Verbální ikony, jak bývají literární díla umístěna do středoškolských čítanek někdy pojmenována (EASTHOPE 1991), ztrácejí své výsadní postavení na úkor jiných produktů, včetně těch z oblasti populární kultury. To vše navíc funguje rozdílně v závislosti na statusu a prestiži díla, v odlišných sociokulturních a politických kontextech, což dosvědčuje kupříkladu rozdílnost zájmu o popkulturu v postkomunistických zemích a v západní Evropě v osmdesátých letech minulého století.

Výzkum adaptací dnes přináší řadu podnětů, které lze uplatnit v proměňujících se společenských vědách. V této studii vedle sebe postavíme a aplikujeme několik přístupů ke sledovanému fenoménu. Provázanost mezi odlišnými metodami spatřujeme v úsilí překonat popis vztahů mezi pretextem a novým textem, vysvětlovat funkci adaptace v kultuře. Zároveň máme na paměti otázky poznamenané zdravou skepsí: jaký je účel těchto čtení, která jsou — jak nás poučila dekonstrukce — vždy jen parciální? Co všechno předurčují kulturní či společenské tlaky při výběru zkoumaného materiálu? Jaký vliv má na naše uvažování tradičně zdůrazňovaná suverenita a svrchovanost estetického předmětu? Již řadu desetiletí trvající kritika pečlivých čtení (*close reading*) si v podstatě vynutila to, že v současnosti převažuje chápání adaptace jako kulturní a sociální instituce. Ukázalo se totiž, že některým adaptacím lze prostě porozumět lépe jako politickým či ekonomickým projektům než vykládat jejich ontologii. Naším hlavním cílem je tedy v první řadě dospět k lepšímu

2 *Mashup* je jedním z projevů adaptace; výsledný produkt je kombinací různých digitálních obsahů.

3 Obraz kultury se v posledních letech proměnil; společně s kulturními historiky ji můžeme pojímat jako úplnou množinu veškerých lidských hodnot a zkušeností, což vysvětluje, proč dále užíváme pojmů *produkční kultura* atd.

porozumění adaptaci a dále tímto druhem výzkumu přispět literární vědě zdůrazněním sociologického rozměru bádání, kulturních a technologických změn, okolností vzniku textu.⁴

Formalistická měřítká strukturalismu i poststrukturalismu nejsou dostačující pro pochopení intermediálních forem, kombinací a transferů, imanentní analýza textu se vyčerpala, dopředu se dostává zájem o literaturu a film jako sociální praxi. Upřesněme již na začátku, že pojem *text* bude brán velmi široce (ve smyslu, v jakém jej do sémiotiky a studia kultury zavedli J. Lotman či J. Kristevová). Zahnuje zde nejen literární umělecké formy, ale také (z pohledu intermediálních studií) další mediální artikulace vizuální či audiovizuální povahy. Metodologický rámec, v němž se budeme pohybovat, je situován v zásadě do tří okruhů: intertextuálního, intermediálního a sociokulturního. Přestože je předmětem našeho zkoumání kinematografie, zájem o jevy intermediální povahy nás udržuje v těsných vazbách s literární vědou a přináší nové podnětné otázky, jež propojují studium literatury a kultury (kupříkladu problémy identity, jinakosti, tvůrčovství, originality, jednotícího tvůrčího gesta). V pozadí našich úvah pak rezonuje ještě jedna otázka. Jestliže Robert Kellogg a Robert Scholes před téměř padesáti lety užasle sledovali, jak se lidská kreativita přelévá do jiné sféry kultury a jak ti, kdo by za jiných okolností mohli psát vynikající romány, natáčejí filmy, my již jsme (po nástupech televize a digitálních médií) svědky toho, že literární věk založený na dominanci písemné kultury končí (SCHOLES — KELLOGG 2002). S každým novým ročníkem absolventů středních škol, kteří se rozhodli studovat český jazyk a literaturu, si jako učitelé uvědomujeme, jak velký podíl jejich času věnovaného kontaktu s reprezentovaným světem zabírají jiná média než literatura. Může adaptační paradigma pomoci při hledání cest mezi dnes již i v Evropě zavedenými kulturními a mediálními studii a literární vědou vycházející ze středoevropského strukturalismu? Lze tvrdit, že větší zapojení studia adaptace přispěje k tomu, aby se budoucí středoškolská profesora češtiny dokázali vyrovnat s mediální různorodostí kultury a zároveň předat zprávu o roli literatury jako mimořádného zdroje kulturní zkušenosti studentům, pro které doba verbální kultury prostě již skončila? Může být studium adaptace užitečné, naplní-li se vize dekonstruktivisty Hillise Millera a tradiční literární věda bude „společností i představiteli univerzitní správy prohlášena za zastaralou“ (MILLER 2002: 10)? Domníváme se, že tomu tak je, neboť výzkum adaptace má nakročeno k tomu, aby pomáhal utvářet vazby mezi teorií kultury, komunikace a literatury a zároveň

4 Podstatný aspekt obratu soudobého zkoumání literatury, jež se zde dotýkáme, výstižně popsal Petr Bílek: „myšlení o literatuře v soudobém pragmatickém rámci má za úkol literaturu používat jako vydatný zdroj pro formulování výpovědí, které sféru literatury přesahují či ji opouštějí“ (BÍLEK 2006: 27).

pozitivně reflektuje vztahy mezi audiovizuálními a verbálními projevy. Zde nastíněný mezioborový projekt studia zfilmovaných knih zdůrazňuje společně s intermedialitou⁵ užití interdisciplinárních metodologií v současné literární vědě. Studium adaptací nám může pomoci utvářet nové metody bádání, které bude možno uplatnit na daleko širší spektrum heterogenních literárních a kulturních textů.

Výklad zfilmovaných knih, který v sobě zahrne analýzu textu i problematiku kontextu, nás vede k zásadnímu a nedořešenému sporu. Jeho historie je spojena s proměnou kulturní produkce, jak byla postupně reflektována humanitními vědci. Studium zfilmovaných knih nacházelo po celá desetiletí zázemí v literárněvědných ústavech, kde bylo tolerováno jako zvláštní projev zájmu o problém, k němuž se může vyjádřit vlastně každý (nejen na rovině sofistikované komparatistiky). Zde se utvářely koncepty tzv. „formálního“ přístupu, jehož realizaci lze dokumentovat případovými studii srovnávacími motivickou výstavbu knihy a filmu. Akademici, které vábila neprobádaná místa setkávání literární a filmové tvorby, tak přispěli k tomu, že se z oboru postupně stávala provinční oblast bez valných vyhlídek (ANDREW 1984; LEITCH 2007). Popření tezí o neadekvátnosti adaptací, zájem o sociální funkci výsledného díla a mechanismy kulturní produkce, to vše přispělo k proměnám, jichž jsme nyní svědky. Především kontinentální badatelé i nadále provádějí analytické rozborů, věnují se stylu, narativním technikám, redukci zápletek (filmový přepis jako svého druhu překlad), do jejich myšlení zároveň vstupuje pojetí adaptace jako kulturního dialogu. Vedle textu literatury a textu filmu chtějí studovat také texty kultury. Pozitivní vliv na výklad adaptace má promyšlení produkčních rámců a filmové či v širším smyslu mediální kultury.⁶ Je třeba totiž zvažovat, jak dílo vzniká a funguje ve specifických kontextech.

Badatelé zabývající se adaptacemi narážejí na bezbřehost prostoru, v němž se pohybují. Provokativní neohraničenost je sama o sobě lákavá. Cílem tohoto příspěvku však není postihnout „adaptační vír“ napříč kulturou, jak to navrhuje Linda Hutcheonová (HUTCHEON 2006) či Thomas Leitch (LEITCH 2003). Náš záměr je skromnější, neboť se zabýváme jen filmovými přepisovými literárních děl.

5 Alice Jedličková ve svém návrhu intermediální poetiky zřetelně ukazuje, že tato metodologie je „životaschopná v dialogu s mediálními studii a novějšími koncepty (jako je teorie fikčních světů) a dokáže zprostředkovávat poznatky cenné například pro zkoumání kulturní konstrukce identity, ale také že se jí daří i v napojení na tradiční literárněvědnou genologii, ikonologické přístupy dějin umění, strukturalistickou naratologii [...]“ (JEDLIČKOVÁ 2011: 24).

6 Zájem o mediální a produkční kulturu v českém prostředí rozvíjí filmový vědec Petr Szczepanik, jehož bádání je pro naši práci významným inspiračním zdrojem (srov. SZCZEPANIK 2004, 2009, 2012).

Pokusíme se nejprve shrnout debaty o ústředních pojmech. Soustředíme se dále na to, jak do základních modelů našich výkladů (střetávání textů verbální a audiovizuální povahy) začala vstupovat kontextuální problematika (produkce, technologie, prezentace, sociální a politická funkce filmu a literatury atd.). Po úvodním seznámení s proměnami oboru a jeho metod se přesuneme k intertextuálním a intermediálním modelům interpretace. Dále nás bude zajímat problematika autorství adaptací. Stranou našeho zájmu tedy nezůstane vztah mezi estetickými rozhodnutími jednotlivých filmařů a jejich postavením v realizačních skupinách a stejně tak vztah mezi estetickými a technologickými inovacemi. Svoji práci opřeme o filmy Františka Vláčila, Jamese Ivoryho a Johna Hustona (okrajově bude zmíněn také film *Démanty noci* [1964] Jana Němce). Spojnici mezi Ivorym a Vláčilem spatřujeme v jejich zájmu o výtvarné umění uplatněném ve vlastní tvorbě, přestože jsme si dobře vědomi toho, jak oba režiséry odlišuje produkční praxe. John Huston věnoval adaptování literatury celoživotní úsilí, opakovaně zdůrazňoval svoje nadšení pro čtení knih a uznání autority velkých romanopisců. Vedle toho prošel Huston zkušeností Hollywoodu, nezávislých amerických studií i evropské produkce, což odkrývá nová tázání. Mohlo by se zdát, že tato volba je v zásadě podmíněna představou o suverénním autorském gestu a samoúčelném, singulárním uměleckém díle: Huston, Ivory, Němec, Vláčil, všichni čtyři režiséři zaujali přední postavení v kultuře a jsou považováni za významné tvůrce. Právě produkční praxe tuto autonomii nicméně narušuje, odhaluje trhliny v obrazech jejich tvorby i v myšlení o adaptacích.

Uzavřeme tento oddíl zdůrazněním toho, co nás na adaptaci nejvíce zajímá. Adaptace v našem pojetí využívá přirozených významů textů v tom, jak byly vnímány a zpracovány. Pozornost tedy obracíme především k rozvíjení významů pretextu. Jsme si současně vědomi toho, že nakládání s předlohami je vždy ovlivněno možnostmi média, financí, kreativností tvůrčí skupiny (scenáristů, režisérů, kameramanů atd.). Jdeme tedy cestou pokusu o smysluplné tázání po tvářnosti adaptace a její kulturně-sociální provázanosti a zakotvenosti. Z našich úvah by se jistě neměl vytratit lidský rozměr toho, co děláme. Setkání se zfilmovanou knihou je obousměrný proces, dobré adaptace „čtou“ nás samotné, dostáváme se do jejich moci, vyslovují něco o nás samých. Rozvíjení významů pretextů nás vrací do dob, kdy jsme četli román, povídku, báseň. To, co jsme si promítali na audiovizuální plátno naší mysli, je oživováno a interpretováno. Původní ani nová díla nejsou nevinná ale rádi přistupujeme na jejich hru.

I.

Vývoj pojmu *filmová adaptace*

Jedna z mnohých vln zájmu o zfilmovanou literaturu se zřetelně rozvinula na počátku dvacátých let minulého století v podobě manuálů věnovaných psaní scénářů podle literárních předloh. Společně s proměnami hraného fil-

mu, jehož čerpání z literatury bylo hojně recipováno, rezonovalo v diskuzích několik závažných studií. Zmíňme zde jen dva mezníky: především to byla Ejenštejnova studie *Dickens, Griffith a my* (1942) a práce André Bazina (například *L'Adaptation ou le cinéma comme digeste* z roku 1948). Nelze tedy jistě tvrdit, že by George Bluestone svou knihou *Novels to Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema* (1957) označovanou za počátek „nového oboru“ otevřel debatu ke zfilmovaným knihám a konceptualizoval dosud nepopsaný jev. Bluestone spíše zkoumal různé adaptační projevy i názory na ně a utřídil je tak, že studium adaptací téměř pohřbil (ELLIOTT 2004: 2). Bluestonovo posuzování tvárných aspektů zfilmovaných knih bylo založeno na přesvědčení, že slovo a obraz jsou binárními opozicemi, jež spoluutvářejí nesouměřitelnost mezi literární a filmovou reprezentací. O dominantnosti a trvanlivosti Bluestonových soudů,⁷ založených na zdůraznění odlišností mezi dvěma druhy umění

Bereme dostatečné ohledy na styl. Netvrdím, že režisér, který vnáší do filmu myšlenku vytvořenou někým jiným, by měl vymazat svoji individualitu. [...]

To, co platí pro film, platí také pro literaturu, pro jakoukoli formu umění; originalita Joyce by v žádném případě neměla být odtržena od toho, co říkal.

John Huston

- 7 Soudě dle citačních soupisů, Bluestonův vliv na české badatelské prostředí až do počátku 21. století neexistoval. Přece však se přístup českých badatelů ke zfilmovaným knihám metodologicky příliš nelišil. V roce 1971 otiskl Leo Rajnošek studii „K problému tak zvané věrnosti filmových adaptací“. Autor při pojmenování adaptace píše o uchování strukturních souvislostí mezi knihou a filmem. Součástí Rajnoškova vymezení je „požadavek, aby se filmová verze stala originálním uměleckým dílem“ (RAJNOŠEK 1971: 62). Podle autora má docházet k přenosu „esence“ verbálního uměleckého artefaktu do nového díla. Je tedy třeba, aby filmař hledal patřičné výrazivo, neboť jen tak se přiblíží literární „monumentalitě“ (jako je tomu kupříkladu u Vančurova *Rozmarného léta*). Vedle esencialistického předporozumění, vytyčujícího mezi oběma médii po vzoru Lessingově pevnou dělicí čáru, je patrným znakem dobového myšlení kulturní hodnota produktu, románu, básně, filmu. Jiný příklad „bluestonovského“ myšlení nám poskytne *Filmový sborník historický* vydaný na konci osmdesátých let i se studií Marie Mravcové „Krška — Šrámek — Stříbrný vítr“. Cílem textu měla být *konfrontační analýza*, „z níž by mohly průběžně vyplynout obecněji platné a instruktivní náměty [...]“ (MRACOVÁ 1988: 150). Případová studie nakonec dokládá, jak obtížné je adaptovat literaturu. Právě konfrontace dvou mediálních reprezentací, jejichž odlišnost a nakonec také zklamání z pojednávaného filmu jsou jádrem studie. Krška podle autorky přináší „zcela zbytečné melodramatické vztahy a situace“, „eliminovat, co bylo v Šrámkové próze nejpodstatnější“ (IBID.: 161). Podle Mravcové se vzdaluje od zdroje, manipuluje s hlavním motivem, přizpůsobuje si Šrámka, a dokonce se i mýlí.

vzdálenými od sebe tak daleko, jako je balet vzdálen od architektury (BLUESTONE 1957: 5), svědčí pokárání Jamese Naremore z roku 2000, podle něhož by měli akademici konečně opustit binární opozice, které je „poststrukturalistická teorie učila dekonstruovat“ (NAREMORE 2000: 2). Výzkum adaptací se celá desetiletí nacházel v bludném kruhu modelů a nekonečného proudu textově orientovaných případových studií. Výjimky představovalo jen několik příspěvků, kupříkladu provokativní studie Dudleyho Andrewa věnovaná literatuře ve filmu, jež byla součástí jeho knihy *Concepts in Film Theory* (ANDREW 1984). Vedle roztržení vztahů mezi literaturou a filmem na výpůjčky, křížení a transformace z Andrewova textu vychází podstatné upozornění, že totiž adaptacím lépe porozumíme, zahlédneme-li v nich střetávání různých kulturních diskurzů.

Mnohé z podnětů a otázek adaptačního paradigmatu předpověděli ovšem ruští formalisté, kteří se o vztahy mezi literaturou a filmem zajímali a z nichž někteří měli bohatou zkušenost s filmovou praxí. Předně naznačili obtížnost formulování teoretických soustav, což se posléze potvrdilo. Byla to zřejmě blízkost proměnám etablovujícího se média a dobrá obeznámenost s procesem vzniku adaptace, psaním scénářů a jejich opakovanými úpravami,⁸ nezbytnými technologiemi i produkčním zázemím a diskuze nad počínajícími projekty, co nevedlo formalisty k příkrým doporučením opustit adaptaci v teoretické rovině i v praxi kinematografie, jako učinil Bluestone. Stěží si lze představit, že by formalisté fascinovaní avantgardním hnutím jdoucím napříč dobovým mediálním spektrem tvrdili, že „velcí filmoví a literární inovátoři dvacátého století měli tak málo společného, dosud vždy šli vlastními cestami, vždy si udržovali pevný byt zdvořilý odstup“ (BLUESTONE 1957: 63). To, co Bluestonovo myšlení spojuje s myšlením Šklovského, Tyňanova a Borise Ejchenbauma, je zdůraznění hranic těchto zobrazivých umění, jejich specifických formálních postupů odpovídajících povaze média a vědomí obtížnosti posoudit, jak se literatura a film navzájem ovlivňují. Formalisté hledali rozdíly mezi literaturou a filmem, což se pokoušeli vyjádřit dostupnými pojmy. V podtextu jejich prací se opakovaně objevuje důraz na samostatnou existen-

8 Vedle mnoha dalších prací napsal Jurij Tyňanov scénář *Pláště* vycházející z Gogolovy prózy a Viktor Šklovskij se podílel na převedení *Domu mrtvých* F. M. Dostojevského. Viktor Šklovskij jako aktivní scenárista a konzultant nejen že vstupoval již do hotových scénářů a pomáhal je uzpůsobovat potřebám režiséra, ale zároveň pojmenoval ty kroky, které vedou ke vzniku dobrého scénáře (v roce 1931 vydal knihu věnovanou psaní scénářů). V práci scenáristy, ať již píše text závislý na předloze, či nikoli, spatřoval jednak nutnost profesionality, jednak schopnosti podřídit své myšlení zákonitostem média pohyblivých obrazů, což zdůraznil i ve svém článku „Laboratorija scenarija“ z roku 1930: „Scénář by neměl být souborem problémů pro režiséra, ale souborem řešení pro odhalení určitého obsahu metodami filmu“ (ŠKLOVSKIJ 1994b: 294).

ci literatury i filmu, neboť film v jejich pojetí je sice dědicem literatury i dramatu (V. Šklovskij), přece je však neimituje. Do debat formalistů vstupovaly také politické okolnosti a stejně tak nadšení pro živý kvas avantgardní kultury, které jejich východiska vzdalovala problémům žánrů a formotvorných prvků. Šklovskij v esaji „Těmperatura kino“ z roku 1927 tvrdil, že literární dílo starších epoch (kupříkladu *Anna Kareninová*) přináší takové zápletky a myšlenky, které nejsou aktuální v nově se rodícím světě a nemohou být přínosem pro umění 20. století (ŠKLOVSKIJ 1994a: 64).

Novější modely výkladu a pojmové systémy se začaly prosazovat ve druhé polovině devadesátých let. Základní posun, k němuž došlo, naznačil vlastně již André Malraux, když v kontextu poválečné kinematografie označil za stěžejní součást filmového přepisu „přechod k dialogu“ (převzato z BAZIN 2011: 101). Důležitou roli v tomto procesu sehrála naratologicky zaměřená monografie Briana McFarlana *Novel to Film* (1996), zřetelně navazující na dědictví Seymoura Chatmana a Waynea Bootha. Kniha především ukázala s větší dávkou optimismu, než tomu bylo v pracích S. Chatmana, že film dokáže svými specifickými prostředky utvářet analogie složitým stylistickým komplexům literárních děl. S klíčovým problémem této doby — tzv. věrnostním přístupem (*fidelity criticism*)⁹ — rázně zúčtovala o tři roky později Imelda Whelehanová: „Řada kritiků se soustředí na proces přenosu z románu do filmu, přičemž často dobře známé dílo velké literatury je adaptováno pro film a do popředí se dostává očekávání, že zfilmovaná verze bude věrná předloze“ (WHELEHAN 1999: 3). Whelehanová dále upozornila na míšení vysoké a populární kultury, což ocenili nastupující badatelé. Nebyl to ovšem zcela nový poznatek, neboť kulturní oběh představující míšení populárních forem a látek s kanonickým uměním popsali folkloristé či Šklovskij (STEINER 2011: 60). Připomenutím těchto dvou příspěvků z konce minulého století se účastníme hledání bodu obratu ustavovaného oboru, stále se však pohybujeme v angloamerickém prostředí. Připomeňme ale, že již v roce 1991 otiskl Petr Málek studii „K pojmu konkretizace v literatuře a filmu“, v níž vyšel ze středoevropské fenomenologické tradice a našel v ní vhodné argumenty pro studium adaptací: „Přijímem-li tedy představu literárního díla jako rezervuáru ne-konečných, předem jednoznačně nepředurčených konkretizací, jako něčeho, co je v neustálém pohybu a jehož smysl je konstituován znova a znova v procesu četby, pak nás nemůže překvapit četnost rozdílných názorů na »věrnost« jednotlivých adaptací [...]“ (MÁLEK 1991: 8). Málek zde obrátil pozornost k Ingardenovu myšlení, jež zdomácnělo především v Evropě a stalo

9 Lucie Česálková doplňuje, že „pro kritika přemýšlejícího o filmové adaptaci v ekvivalenčních intencích bude klíčovou otázkou, zda režisér nachází mezi výrazovými prostředky filmu prostředky ekvivalentní původním literárním, typickým pro zdrojový text“ (ČESÁLKOVÁ 2006).

se inspiračním zdrojem jinak globálně známé a rozšířené recepční estetiky. Za pomoci ontologie umění a pojmu *konkretizace* autor zpochybnil zjednodušující představy o literatuře ve filmu, jasným způsobem se vypořádal s jedním z hlavních traumat adaptačních studií a odkázal k pluralitě voleb a podob výsledných verzí i svobodě adaptační praxe. Z logiky Málkova argumentu jasně vyplývá, že pohoršení nad podobou adaptace je nemístné, neboť sémiotický projekt disponovaný k polysémii se ve svém dalším životě mění a dílo je ve světe k tomu, aby bylo dotvářeno a interpretováno.

K největší vlně zájmu o zfilmované knihy a zřetelnému překročení Bluestonova stínu ovšem došlo po roce 2000. Zřejmě nejcitovanějším autorem tohoto desetiletí se stal Robert Stam, který se vymezil proti moralistickému hodnocení zfilmovaných knih a tvrdil, že „adaptace přerozdělují energii a sílu, podněcují kolování a přesuny; jazyková energie literárního psaní se mění v audio-vizuálně-kineticko-performativní energii adaptace, v milostnou výměnu textových štáv“ (STAM 2005a: 46). Jistý posun v tomto období lze spatřit i v tom, jak se proměňovalo tázání posunem k „modelačním“ (*operation*) otázkám. Vhodný příklad „modelační otázky“ nám poskytne již zmíněná věrnostní kritika. Přestože by se mohlo zdát, že je již vyřešena, opakovaně se na konferencích věnovaných literatuře ve filmu objevuje odsouzení neproduktivních věrnostních (moralistických) čtení. Proměna paradigmatu tázání tkví v tom, že se ptáme: proč se tato otázka stále objevuje, proč je aktuální, proč nás to vůbec zajímá? V této logice avšak na základě jiného tématu si můžeme položit otázku, z jakého důvodu je román natolik zásadním zdrojem pro dominující narativní formu hraného filmu (Hollywood) a proč tomu tak nebylo do třicátých let minulého století (ALTMAN 1989)? Podíl adaptací v průmyslu je i nadále značný (pohybuje se kolem 60 %), což vede i k tomu, že od roku 1931 do současnosti jsou rozdělovány Oscary za scénář původní a za přepracování literárních zdrojů.

Uzavřeme náš pohled na ustavování mezioborové bádání vzpomínkou na slavné tvrzení J. H. Millera: „Ani význam obrazu, ani význam věty není v žádném případě přeložitelný. Obraz znamená sám sebe. Věta znamená sama sebe. Tyto dva významy se nikdy nemohou protnout“ (MILLER 1992: 95). Takový předpoklad trvající na autonomii literatury vůči ostatním uměním zužuje i možnosti interpretace zfilmovaných knih, uzurpuje si vlastnictví předmětu, vytýčuje pevné hranice disciplín, odděluje světy, jež německý historik umění Hans Belting v témž duchu označil za *Bildkultur* a *Textkultur* (BELTING 1996). Pluralitní pohled na sledovaný fenomén vychází z předpokladu, že literatura i film stojí v rovnocenném vztahu inspiračních zdrojů. Nečiníme tak nic zásadně nového, neboť dialogickou povahu sledovaných vztahů výstižně popsal již André Bazin. Na rozdíl od Bluestona a dalších autorů netrval na odlišnostech, byl zaujat blízkostí dvou mediálních projektů, jež se před ním odkryla zvláště při sledování Bressonova *Deníku venkovského faráře* (1951). V tomto případě již nešlo o pouhé zachování věrnosti či převodu dílčích textových artikulací, Berna-

nosův román byl **znásoben filmem** (BAZIN 2005: 142). Dialektika takových vztahů přesahuje aktualizaci děje a dialog mezi médii nabývá interkulturních rysů.

Adaptační paradigma zahrnuje estetická rozhodnutí, osobní ambice, inovace na úrovni stylu i techniky, proměňující se produkční rámce, sociální instituce, ekonomiku, distribuci atd. Adaptace je součástí kulturní ekologie, jak patřičně píše Dudley Andrew, neboť je: „daleko více než jen běžnou praxí scenáristů a producentů; pojmenovává horizontální procesy růstu, proměny a atrofování viditelné v rámci fenoménu, který nese jedno jméno: kinematografie“ (ANDREW 2010: 129). Rozmanitost adaptací se vždy opírá o rekonstruovatelné kontextuální rámce, kterým byla dříve věnována velmi malá pozornost. Text knihy i filmu se vydává na pospas nekonečnu interpretací a kontext není jediným klíčem, neboť nám otevírá vždy jen jednu z mnoha významových rovin adaptace. Postupujeme tedy k dalšímu promýšlení přístupů založených na intertextualitě a intermedialitě, a dále ke studiu sociokulturních kontextů.

II.

Ke studiu přetváření

Film Johna Hustona *Mrtvý* (1987) je adaptací jedné z povídek knihy Jamese Joyce *Dubliňané* (JOYCE 1988). Při jeho promítání jsme postupně dovedeni k tomu, abychom zakusili silné emoce. Před našima očima ožije závěrečné finále proslulého modernistického díla, návrat Gabriela Conroye a jeho ženy Gréty z vánoční oslavy do hotelového pokoje. Předtím však se na plátně rozvíjí slavnostní setkání irských přátel, kteří reprezentují různé polohy lidského života. Právě to zkoumá film i povídka. Rozporuplnost slov postav i jejich jednání, horlivost debat, dojemnost zpěvu staré tety, to vše představuje komplexní pohyb a dynamiku adaptace. Epifanie, Gabrielův moment vytržení, se postupně rodí při odjezdu z domu, kdy pohlédne na svoji zasněnou ženu Grétu. Zatímco si Gabriel obouvá galoše, jeho žena sestupuje ze schodů a pojednou už stane stát zasažena písní linoucí se z horního patra, která v ní probouzí vzpomínku na dávno mrtvého mladíka. Kamera nám umožňuje dívat se střídavě do tváře Gréty a Gabriela, čímž je symbolizována neurčitost vztahů mezi lidmi, jakkoli blízkými. Gréta je zasažena nenadálým návratem do minulosti, Gabriel výrazem své ženy, která mu uniká a on se stále více ocitá v osamění. Intenzitu vzpomínkového utkvění zesiluje píseň, jejíž melodii jsme uslyšeli v úvodu, i samotný záběr na ženu snímanou v měkkém světle proti oknu s vitráží.

Existuje něco jiného, co se jmenuje *Soumrak dne* Jamese Ivoryho, což je bratranec mého *Soumraku dne*, ale jde o jiné umělecké dílo. Je to ovšem dílo, jemuž jsem velmi nakloněn.

Kazuo Ishiguro

Manželé Conroyovi se pak vracejí do hotelu kočárem ztichlým a zasněženým Dublinem. V jednom ze záběrů sledujeme z nadhledu jejich vůz tažený koněm, jak míří po nábřeží kolem řeky. Obraz založený na kontradikci temné vody a osvětleného kočáru je naplněn symbolickými významy: jako by se celá scéna zrcadlila v čase, který již dávno není, neboť pohyb vně domu daleko zřetelněji míří vstříc smrti (BRILL 1997: 210). Svět se bortí, protože člověk je zranitelný a jistoty uchovávané ve věcech a vztazích mizejí. Lidé se propadají do starých časů. Po návratu do hotelu přichází rozuzlení, chlapec, na kterého si Gréta vzpomněla, byl její dávnou láskou. Gréta záhy nato usíná a její muž zůstává v pokoji sám. Gabriel dívající se z okna na zasněžené město vzpomíná na tetu Julii, s níž před chvílí tančil, a spatřuje nevyhnutelnou blízkost její smrti. Dopředu se dere motiv stárnutí, pomíjivosti. Veselí přítel je navždy poznamenáno scénou, v níž teta Julie zpívá píseň (zpěv sám je již jen vzdálenou připomínkou ženina umění), zatímco diváci sledují předměty, které nakonec zůstávají po člověku: šaty, fotografie, upomínky na rodiče a blízké. Lesley Brill patřičně píše, že Gabriel při pohledu na padající sníh „sdílí společně se svou ženou a společenstvím znepokojivou přítomnost, nehybnou minulost a budoucí neexistenci, která je každému osudem“ (IBID.: 209). Proměnami záběrů z pohledu na Gabriela stojícího za oknem v pohled vzhůru na padající sníh se naplno rozvíjí introspektiva, narativní linka zůstala stranou. Následuje deset statických záběrů na stmívající se irskou krajinu, vřesoviště, opuštěný hřbitov s roztroušenými kříži, chvějící se keře, zříceninu hradu, zamrzlé jezero — provázených vnitřním monologem osamělého muže. Strih, vzdálená melodie, hlas utvářejí pomalý rytmus. Audiovizuální metafory nám připodobňují mužovo přemítání. Mezi šestým a sedmým záběrem se na chvíli vrátíme ke Gabrielovi, přes okno vidíme jeho zamyšlenou a zasmušilou tvář a slyšíme slova, která jsou klíčem k jeho sebepoznání: „Nikdy jsem nic podobného necítil k žádné ženě, ale věděl jsem, že takový cit musí být láska.“ V posledním záběru filmu se kamera dává do pomalého pohybu, zvedá se ze země, za vřesem spatříme moře a postupně opět pohlédneme kamsi k obloze, odkud vytrvale padá sníh zahalující svět živých i mrtvých. Nedlouho před svou smrtí tak Huston aktualizoval Joyceův text jako dojetý z mijejícího času, položil důrazy na vědomí samoty a pomíjivosti. Mizanscénou, dialogy postav, symbolikou světla a tmy, opakovaním hudebního motivu utvořil obrysy města a světa, jehož lidé se všemi zvyky, radostmi i trápeními zmizeli v nenávratnu.

Pro smysluplné tázání po tvářnosti filmové adaptace je užitečné hledat takové modely výkladu, jež by nám umožnily obsáhnout bohatost neliterárních vlivů, kterou zanedbávají formalisticky orientovaní badatelé, a zároveň neupustit od pojmenování jevů a aspektů estetické povahy, jež pro změnu lehkomyšlně opouštějí představitelé kulturních studií. Kritika formálních metod, jež umně skrývají nesčetné hierarchie, trvají na tom, že zdrojem es-

tetického prožitku je výhradně forma, přitakávají ideologickým konsenzům, uvrhují dílo do zbytečné izolace a omezují porozumění adaptaci, je bezesporu prospěšná, naším úmyslem však není skočit do náručí mediálních studií a přestat se zabývat tvárnými postupy, jak to navrhuje Simone Murrayová (MURRAY 2012: 24). Na adaptaci pohlížíme jako na experimentální laboratoř, v níž jsou utvářeny směsi z literárních a filmových kódů pocházející z oblastí vysoké i populární kultury.¹⁰ I když je adaptace nakonec produktem filmového průmyslu, čímž vzniká — řečeno s Julií Sandersovou — „úplně nový kulturní produkt a oblast“ (SANDERS 2006: 26), a zaslouží si tedy, aby v ní byly demystifikovány skryté ideologické významy, existuje nadále v prostoru mezi dvěma estetickými projekty, ve zvláštní oddělenosti od obou uměleckých polí i v závislosti na nich. Vtahuje nás do nově načrtnutých světů a sémantických her, které posouvají a obohacují naši recepční zkušenost.

Logický směr adaptačnímu paradigmatu nabídla teorie intertextu, jejíž vliv na „hlavní proud“ myšlení o adaptaci byl alespoň v angloamerickém prostředí zřetelný až poměrně pozdě.¹¹ V polovině minulého desetiletí sáhl filmový teoretik Robert Stam po metodologickém instrumentáři Julie Kristeové a především Gérarda Genetta (STAM 2004, 2005b). Soustavněji a s větším odstupem se však problematice věnoval Thomas Leitch, který adaptaci postavil do širších rámců: „Přestože je jistě pravda, že adaptace jsou intertexty, které závisejí speciálním způsobem na svých zdrojových textech, promyšlet je výhradně v těchto pojmech je nevyhnutelně ochuzuje, neboť je redukuje na jedinou funkci kopírování [...] detailů zdrojového textu“ (LEITCH 2007: 17). Tato dostatečně široká formulace zahrnuje velmi rozmanité zdroje a odhaluje nové a nové citace, aluze, výpůjčky, fúze. Leitch sice ne zcela šťastně zdůrazňuje nebezpečí plynoucí z ryze textových přístupů, intertextualita, která je slovy G. Genetta „textuální transcendence textu“ (GENETTE 1992: 1), nám však odkryla prostor setkávání a vzájemného dialogu. Pro filmovou adaptaci jistě platí totéž, co německá badatelka Renate Lachmannová tvrdila o literatuře, tedy že úvodní náraz cizího textu je „chápán vždy jako transformace, nikoli jako potvrzení nebo opakování hotového smyslu [...]“ (LACHMANNOVÁ 1994: 20). Filmové adaptace nás navádějí na stopu dynamické povahy textu, dešifrujeme v nich více či méně otevřené intertextuální vazby.

Pro ilustraci zcela nezákladnější roviny intertextuálního rámcování odkážeme k dobrodružnému filmu Johna Hustona *Muž, který chtěl být králem* (1975).

10 Sémiotické heterogenosti filmu, charakteru filmové komunikace a dalším problémům otevírajícím cestu ke studiu adaptací se detailně věnoval Petr Mareš (MAREŠ 1993).

11 Již na začátku devadesátých let navrhl Petr Málek, abychom se zabývali studiem mezitextových relací (MÁLEK 1993a,b) při výkladu zfilmovaných knih. Zůstane nezodpovězenou otázkou, jak by Málkovy výklady rezoneovaly v soudobém adaptačním myšlení, kdyby se podřídily tomu, že linguou frankou vědy se stala angličtina.

Tento film utváří zřetelný kontrapunkt k *Mrtvému*, neboť usiluje o velmi odlišné postavení v kultuře. Stejnomená povídka Rudyarda Kiplinga i její adaptace nás zavádějí do Indie, kde se dva bývalí britští vojáci, Danny a Peachy, ztvárnění ve filmu populárními hereckými ikonami Seanem Connerym a Michaellem Cainem, rozhodnou kolonizovat malou a dosud neprobádanou zemi Kafiristán. Jejich napínavé putování se, podobně jako je tomu i v jiných Hustonových filmech, promění v „hledání sama sebe“ (BRILL 1997: 33), v tom ostatně tkví jádro čtení předlohy. Podstatným jevem je pro nás transformace vyprávěče povídky ve třetí osobě ve spisovatele Rudyarda Kiplinga v adaptaci, nabývání těla prostřednictvím další herecké hvězdy Christophera Plummera. Kamera nachází Kiplinga po sledu úvodních sekvencí v redakci novin *Northern Star*. Zprvu se soustředí na akt psaní a v detailu zachycuje pero pohybuující se po papíře. Diváci tak mohou číst začátek právě vznikající básně. Balada *Boh Da Thone* byla poprvé publikována v roce 1888 v časopise *Weeks News* a jejím tématem byla jedna z epizod nedávno skončené barské války. Lyrickoepická skladba o Boh Da Thonovi, který umírá v boji a jehož hlava je poslána irským velitelům, ve filmu předznamenává osud ústřední postavy Dannyho. Filmové vyprávění se otevírá i uzavírá setkáním spisovatele s Peachym, kamera se opakovaně soustředí na vyděšený Kiplingův výraz, když vidí, v jak zuboženém stavu se vrátil z Kafiristánu. Jeho údiv se prohloubí, když odhalí, že mu Peachy v redakci zanechal lebku Dannyho ověčenou královskou korunou. Huston v souladu se svými prohlášeními utváří určitý typ tvůrčího aktu s emocemi, otřesením, znejistěním a naznačuje i moment setkání spisovatele s příběhem, režiséra s knihou. Šokujícím impulzem, zdůrazněným dlouhým záběrem na vyděšeného Kiplinga, tak adaptace bourá ostře vytyčenou hranici mezi vnitřním prožitkem tvůrce a významem textu, jehož vznik je zde iniciován. A stejně tak iluzi o splývání dvou velkých autorů, Kiplinga a Hustona.

Vedle základního intertextuálního rámce (vnášení principu psaní, literární narážky) se však objevují další otázky. Proč byla pro filmovou scénu zvolena báseň, kterou znal jen málokdo? Poezie svou identitou, kterou nabyla, ještě lépe než próza reprezentuje psanou kulturu stojící v protikladu ke komerčním audiovizuálním projevům. V žánrovém filmu, jehož osnova je dobrodružná¹² a struktura vyprávění konvenční, je akt psaní básně hravým kon-

12 Převažující dobrodružná zápleтка nahrává Hustonovu tvrzení, že adaptace vychází z jeho čtení Kiplingova díla v době, kdy mu bylo kolem dvanácti let (BACHMANN 1965: 3–4). A obdobně obraz spisovatele jako gentlemana dodržujícího jednou dané slovo, vnímavého muže, shovívavého k pokleskům obou podvodníků, fascinovaného nadšením, s nímž se ženou do dobrodružství. Nevinný obraz autora však narušují daleko složitější variace kulturních, politických a ideologických významů, neboť Kipling se zde stává institucí, znakem britského impéria, kolonizace, potvrzením nadvlády bílého muže nad slabší kulturou.

trapunktem, v němž se odhaluje mytologie slova. Je tu ovšem třeba zmínit významný posun: v době otisknutí balady bylo Kiplingovi 23 let, vášnivě četl Zolu a jiné francouzské romanopisce a byl považován za „cynického mladého muže, který odhalil stinnou stránku života v Indii“ (DILLINGHAM 2008: 9). V Hustonově filmu je ovšem vyobrazěn jako stárnoucí muž, fyzicky velmi podobný fotografům, s nimiž se setkávaly generace čtenářů. Hustonovi se daleko více hodil právě takový kulturní konstrukt, neboť se opakovaně a pečlivě zaštiťoval živým čtenářstvím, interpretací, upozorňoval na tvůrčí posuny, které jeho adaptace vyjadřují: „[...] pokouším se proniknout do základních myšlenek knihy nebo hry a pak pracovat s těmito myšlenkami způsoby kinematografie“ (BACHMANN 1965: 4). Není to náhodné, neboť, jak si ukážeme později, na americkou kinematografii měla značný vliv *Cahiers du cinéma*.

Adaptace v intermediální perspektivě

Na příkladu aludujícím spisovatele Kiplinga jsme si dokreslili situaci, v níž intertextualita dominuje nad intermediálními přesahy a podílí se na řízení recepce. Jasným interpretačním vodítkem pro nás bylo psaní textu (citace literárního textu byla učiněna součástí fikčního světa filmu). Docházelo-li k narušování hranic sémiotických systémů, interpretační hodnotu nadále udržoval text. Ukazuje se, že s intertextualitou si vystačíme jako s pomocnou teorií, hledáme-li kupříkladu různé významy zfilmovaného románu, ale na obecnější rovině je tato metoda nedostačující. Vychází totiž z monomediálního uvažování, neboť se zrodila jako literárněvědný koncept. Překračování hranic mezi médii se stalo předmětem intermediální teorie formulované Wernerem Wolfem (WOLF 2011) a Irinou Rajewskou (RAJEWSKY 2002). Wolfovo textocentrické pojetí nicméně našemu hledání způsobů interpretace adaptací nemusí zcela vyhovovat. Vhodnější teoretický koncept, jenž nás nabádá, abychom neutonuli v textualitě, nabízí Lars Elleström. V úvodní studii sborníku *Media borders, multimodality and intermediality* (ELLESTRÖM 2010) rozvíjí autor takovou teorii intermediality, která v sobě vedle základního rozčlenění obrazové a zvukové stopy zahrnuje subtilní modalitu, včetně fyzických nosičů či časoprostorových aspektů vzniku díla.

Problematiku mediálních transformací si můžeme dokreslit na románu Kazua Ishigura *Soumrak dne* (1989) a jeho filmové adaptaci (1993). Kniha nás oslovuje proudem nespolehlivého vyprávění pana Stevense, muže unikajícího před autentickým životem do soukromého **světa postavy** (RYAN 1985) za pomoci jazykových konvencí. Filmová adaptace Ishigurovy knihy (ISHIGURO 2010) nás zase přitahuje sugestivním utvářením prostorových vztahů za pomoci sledů obrazů dokreslujících staré šlechtické sídlo, v němž se majordomus Stevens pohybuje s naprostou samozřejmostí. Tento rozlehlý dům je složen ze spleťtých chodeb, úzkých schodišť pro služebnictvo či honosných pokojů a elegantních skleníků, vše pak doplňuje hra s barvami, perspektivami, měřítky. Z fragmentů si utváříme obraz místa již zaslého, přece však znovu

stvořeného, neboť film má tak trochu evokovat návštěvu muzea britské kultury. Pro vytvoření takové iluze natáčel James Ivory na téměř dvou desítkách míst v Anglii i Irsku, obtížně s producentem Ismailem Merchantem a štábem hledal části tohoto celku. Jedno místo totiž v sobě nemohlo skloubit veškeré realie, jež by v duchu kinematografie národního dědictví (*heritage cinema*)¹³ zároveň zdůraznily bohatost kulturní tradice. Do hry o podobu mizanscény vstoupily další záměry. Bohatý Američan Jack Lewis by si koupil jedině takový dům, který by splňoval jeho romantické představy kulturně formované univerzitní kolejí Yalu, tedy jakýsi odlesk britské slávy za oceánem (IVORY 2005: 230). Bylo tedy zároveň třeba najít taková místa a předměty, jež by navodily srozumitelnou atmosféru romantična.

Honosný dům se však postupně uzavírá sám do sebe, což graduje v závěrečné scéně, kde se v něm Stevens setkává s novým majitelem panství. Oba zestárli, dům ztichl. Pojítkem s minulostí je nyní otázka bývalého amerického diplomata, který pátrá v paměti po svých slovech z předválečné konference, jíž se v témže domě roku 1935 zúčastnil. Nedlouho poté do sálu s vysokou kupolí vlétne holub. Oba muži se jej pokoušejí opatrně vyhnat ven, kamera se soustředí na jejich úsilí i na vyděšeného ptáka. Američan nakonec ptáka chytí a vypustí do vzduchu, což sledujeme v záběru zachycujícím okno zvenčí ze zahrady. Pan Stevens zevnitř zavírá okno, kamera se k němu blíží. Moment uzavírání se pro nás zdvojuje tím, jak Stevens sám sebe navždy uzavírá do tohoto prostoru, zatímco pták se dostal na svobodu. Záhy nato se pohled kamery mění, rámování nabývá podoby samotného okna, v němž se — navzdory zákonům optiky — zrcadlí panské sídlo. Všechno je vepsáno do tohoto místa, nic se neztratilo, slova zde vyslovená se navrstvila do paměti domu. Přistupujeme-li k *Soumraku dne* jako k adaptaci, spatřujeme, jak jsou nesoudržné, těkavé vzpomínky zapsány kdesi mezi myslí transmediálního pana Stevense, divákem a čtenářem.

Soumrak dne představuje celou škálu intermediálních transformací (ku příkladu přenesení narativní techniky nespolehlivého vypravěče). Zároveň jsme si všimli, jak se realizovaly i jiné principy: kinematografie národního dědictví, symetrie, architektura atd. Komplexnější interpretaci Ishigurova románu a stejně tak jeho adaptace nelze nicméně zužovat jen na zmíněné aspekty (naplňování prostoru kulturními kódy atd.). Můžeme být například dovedeni do oblasti kulturní historie a položit si otázku, v čem film *Soumrak dne* pomáhá porozumět dobové kultuře, jak vyjadřuje, podporuje či vyvrací teze „imperiální kultury“ a jak se v něm zrcadlí otázky jinakosti, genderu, komunikace mezi médii atd. Vizuální aspekty konstrukce „soukromého světa“ nás nicméně především navedly k interpretačním modelům vhodným pro studium filmové adaptace z intermediální perspektivy.

13 Pojem *kinematografie národního dědictví* stručně charakterizuje Pavel Skopal v časopise *Cinepur* (SKOPAL 2006).

III.

Kdo je autorem adaptace?

Touha stát se Dostojevským, Joycem, Proustem a místo pera užívat pohyblivých obrazů je touhou po uznání, zrovnoprávnění mladšího umění se starším. Konstituování jisté výjimečnosti autora jako představitele umělecké tvorby v prostoru konvencí filmového průmyslu je možné najít u Françoise Truffauta a jeho kolegů, v programu *auteurismu*, naléhavě formulovaném kritiky časopisu *Cahiers du cinéma* („la politique des auteurs“). Vedle usilování o kontrolu nad procesem vzniku filmu, která byla obzvláště v praxi hollywoodských studií poměrně malá (Truffautova zaujala v roce 1946 slova Orsona Welles: „Věřím, že dílo je dobré do té míry, do jaké vyjadřuje člověka, který je stvořil“ [převzato z HILLIER 1985: 5]), bylo dalším specifikem narušování pravidel zažitého stylu. Známa je Truffautova kritika francouzské kinematografie „tradice kvality“, v níž postrádal individuální stylový výraz či kreativitu

Autorovi trvá tři až čtyři roky, aby napsal dobrý román; je to jeho celý život. Pak se jej zmocní jiní lidé. Řemeslníci a technici se v něm vrtají a nakonec někdo skončí jako kandidát na Oscara, zatímco autor je zcela zapomenut. Na to se prostě nemohu dívat.

Alfred Hitchcock

a obojí nakonec nacházel u Roberta Bressona. Přestože byl podle francouzských zákonů až do roku 1958 oficiálním autorem filmu producent (KOVÁCS 2007: 218), Truffautovi a dalším se podařilo prosadit sžejní doktrínu rezonující v následujících dvou dekádách v Evropě i za oceánem. Program autorství byl ovšem daleko složitější, neboť zahrnoval otázky hodnot, estetiky, problémů sociálněpolitických, etických i ekonomických.

Teorie autorství zakořeněná ve sféře kulturních konzumentů a cinefilů rezonuje v adaptačním oboru. Navzdory teším o smrti autora vyplula na povrch autorita coby jednotící princip. Autor pro nás čte knihu, hledá pojiťka k intencím vepsaným do textu, navazuje na tvůrčí kreativitu spisovatele (nebo se jí vzepře), pátrá po jeho stopách, zkoumá distinktivní stylové rysy a genezi vzniku scénáře nakonec glosuje jazykem literárních kritiků. Takový tvůrce má usilovat o osobitý estetický počín, dokáže zanechat stopu v uměleckém světě, ožívá naplno tam, kde jsme svědky očividné rebelie proti kanonickému romanopisci. Zmíňme zde model Thomase Leitcha, který vychází z protikladné dvojice *auteur a metteur en scène*.¹⁴ První pojem zastupuje ten typ kulturní produkce, jež za sebou zanechává jistý autorský hlas a v některých případech

¹⁴ Pojmenování *metteur en scène* patřilo komerčním režisérům, kteří neusilovali vytvářet vlastní styl odlišující jejich film od jiných (srov. RIVETTE 1985).

umělecký výraz utvářený například volbami výrazových prostředků. Druhý typ pak představuje řemeslnou a konvenční práci „najatých“ režisérů, kteří „vytvářejí adaptace děl Jane Austenové pro BBC“ (LEITCH 2007: 237). Leitchův přístup se vzdaluje otázkám estetickým, romantickému pojetí výjimečné autorské osobnosti, spíše se přibližuje problémům politiky autorství. Leitchovy filmy jsou Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick i Walt Disney, jejichž „autorský obtisk je méně spojený s autentickou tvorbou než s konzistentností a spolehlivostí obchodní značky“ (IBID.: 256). Proměna autora z *metteur en scène* tedy nevychází vždy jen z umělecké mimořádnosti jeho díla, což by bylo přijato uzavřeným avantgardním společenstvím, nýbrž vhodně volenou provokací oslovující daleko větší publikum, „tematickou konzistentností, blízkým vztahem k populárním žánrům, chutí pro vedení a kontrolu obrovských projektů, citlivostí k možnostem širšího ohlasu prostřednictvím tak odlišných médií, jakými jsou filmy, televize, knihy, časopisy a trička“ (IBID.).

Promítněme naši úvahu do českého prostředí. Ředitel Filmového studia Barrandov Vlastimil Harnach napsal v březnu roku 1965 naléhavý dopis Eriku Švábíkovi, v němž dal najevo své roztrpčení nad vývojem natáčení filmu *Marketa Lazarová* (1967). Kombinace zvyšujícího se rozpočtu, který do té doby neměl v české kinematografii obdoby, a jisté paličatosti Františka Vláčila, ředitele Harnacha velmi znepokojila, přesto ani v této situaci nepominul označit Vláčila za „hlavního umělce a tvůrce filmu“ (archiv FSB Barrandov). Auteurský přístup k adaptování byl zřetelně přítomný i v české kultuře a v kinematografickém průmyslu dlouho předtím, jak dokládá utváření kultu Františka Čápa, Otakara Vávry a dalších filmařů ve třicátých letech na stránkách časopisu *Kinorevue*. Estetické novátorství, zaujetí pro kreativitu a inovaci přineslo některým režisérům značné renomé, což vedlo k důležitým rozhodnutím v procesech vzniku adaptací (získání projektu, relativní volnost atd.).

Adaptování kanonických děl odhaluje napětí mezi světem umění a peněz, kulturním a finančním kapitálem, hodnotou a ekonomickým systémem. Z archivních materiálů vyplývá, že podílem autorství literárního námětu k adaptaci *Markety Lazarové* se zabýval soudní znalec autorského práva, otázek knižního trhu a autorských nároků v oboru literatury Jiří Bureš.¹⁵ Právník Bureš, jehož hlavním úkolem bylo promyslet rozdělení honoráře mezi vdovu po Vladislavu Vančurovi a scenáristy, si ve svém desetistránkovém dokumentu pokládal otázky, které se blíží některým postulátům staršího adaptačního myšlení, jakkoli jim chybí obvyklé pojmosloví. Je to zvláštní text, který jednou usiluje o právníckou věcnost, jindy se věnuje Vančurovu stylu či obecnějším otázkám po vztazích mezi literaturou a filmem.

15 Na událost upozornil Luboš Bartošek (BARTOŠEK 1973). Referovala o ní v přehledu produkčních událostí také Tereza Dvořáková (viz GAJDOŠÍK [ed.] 2009: 51–75).

Bureš posuzoval podíl Vančurova literárního díla v připravované adaptaci a stejně tak i autorství Pavlíčkovo a Vlácilovo. O próze *Markéta Lazarová* píše jako o monolitu, žulovém kvádru, apoteóze českého jazyka a o Vančurovi — užívaje slov spisovatelky Jarmily Glazarové — jako o čaroději slova atd. Smysl Vančurova díla netkví podle soudního znalce v dějové složce, nýbrž ve stylové výstavbě či fantastičnu. Právě toto hodnocení ho vede k otázkám směřujícím k možnostem transferů mezi literaturou a filmem a k mediální specifičnosti. Dobovou atmosféru práce s literární látkou a úsilí obou scenáristů vlastně vystižně postihl ve chvíli, kdy rozlišuje mezi „běžným filmovým zpracováním, pouhým scenáristickým zpracováním a odlišnou polohou tvůrčího aktu“, jejímž předpokladem jsou „autorské zásahy do samotného námětu“. Typ závažného autorství pak tkví podle Bureše v hledání rovnováhy mezi romanopiscem, scenáristou a režisérem, neboť jen kreativní autor dokáže opustit vábení děje a vrhnout se do porozumění uměleckému záměru předlohy a následně „dosáhnout umělecký účín jinými výrazovými prostředky“ (archiv FSB Barrandov).

Na připsaných dialozích, proměnách děje, rozvíjení nových motivů atd. pak posuzovatel dokládá, jak značný je autorský přínos scenáristů. Z toho vyplývá, že by jim právník vyplatil polovinu nebo alespoň dvě pětiny autorského honoráře určeného na práva ke zfilmování díla. V závěru posudku však přichází překvapivý obrat: novela *Markéta Lazarová* je dílo natolik zakořeněné v české kultuře a povědomí, že je třeba zvolit jiný metr. Vančura se z ní totiž nikdy nevytratí. Navrhuje tedy, aby dvě třetiny honoráře získala vdova po V. Vančurovi a o jednu třetinu se podělili Pavlíček s Vlácilem.

Bureš v posudku překračuje své kompetence, neboť se nedrží litery zákona. V zásadě estetický literární rozbor je sepsán ve jménu ochrany vysoké kultury. Text naznačuje, že i v takovém případě je třeba právně konat. Bureš hájí autorství „vyššího řádu“ zakotvené v povědomí čtenářů jako ikona, podílí se na boji za definici tvůrce. Soudní znalec se nám vyjevuje jako představitel elitářského uvažování o kultuře a arbitr hodnot. Vančurovo dílo podle tohoto textu vyžaduje „opravdového tvůrce“ a František Vlácil se jím může stát; režisér je soudobou kulturou nucen vypořádat se s neobyčejně obtížnou knihou. Za konečného autora adaptace byl z pohledu členů tvůrčí skupiny, kritiků i diváků považován režisér; slovy Františka Pavlíčka byl hlavní postavou a alfou i omegou natáčení (PAVLÍČEK 2009: 346).

Tento dokument je cenným dobovým svědectvím. Úspěšný autor umělecké adaptace byl v šedesátých letech tím, kdo dokázal vstoupit do dialogu s takovými literárními díly, jež iniciovala debatu o nezfilmovatelnosti. Očekávalo se, že scenárista a režisér překoná nástrahy komplikovaných způsobů psaní užitím nekonvenčních a originálních postupů. Příklad právníckého textu zároveň ironicky komentuje monopol na ustavení a rozvíjení uměleckého prostoru. Auteuer-adaptátor je blízký literatuře, verbální kultuře, kritické praxi, dokáže rozpoznat stylové nuance díla a nakonec se vydává cestou „autentické tvorby“.

Pro dokreslení našeho tématu obraťme pozornost ještě k jednomu případu, jenž nás zavádí k Janu Němcovi. Záznam z porady Ideově umělecké rady Tvůrčí skupiny Švabík — Procházka k připravované adaptaci Lustigovy novely *Tma nemá stín* (1958) odhaluje podnětné otázky jedné části adaptačního procesu. Archivní materiály nám umožňují setkat se s různými typy čtenářů vstupujících do procesu intermediální transformace, jsme svědky kontextuálních změn, jež se vážou k jednotlivým textům: knize, verzím scénáře, adaptaci. Jednání, jehož cílem bylo vést debatu nad literárním scénářem Jana Němce, se zúčastnili spisovatelka Jana Štroblová, herec Radovan Lukavský, kameraman Josef Vaniš, dramaturg Ota Hofman, režisér Karel Kachyňa a také vedoucí skupiny Erich Švabík a vedoucí dramaturg Jan Procházka. V debatě jsou otevřena různá témata týkající se vznikajícího filmu: aktualizace válečného konfliktu, který je pocítován jako stále živý a blízký, vědomí nutnosti zobecňovat problémy vztažené k nedávné historii, zamyšlení nad povahou literárního díla a stylotvorných prostředků, jež je utvářejí, recepce komplikovaného filmu (porozumí divák tomu, oč tu jde?), jeho kompozice atd. Stěžejní je pro nás ale etablování určitého způsobu umělecké práce při adaptování literatury. Podle Radovana Lukavského je navrhovaný scénář „jen velmi obnažená kostra, skica návrhu zamýšleného díla a dramaturgie“ a podstatné je, aby k tvůrcům (jmenování jsou režisér a kameraman) bylo přistupováno s důvěrou a bylo jim umožněno, „aby zbásnili nově situace už jinak i filmem velmi ohovořené“. Karla Kachyňu jako představitele režiséřské profese zajímalo především hledání vizuálních řešení, jež mají být odpovědí na literární scénář a nakonec dodá: „[...] bude to nenavštěvovaný film, to je evidentní, na druhé straně to může být film, který vyhraje šest festivalů. Jedině by to lidi mohlo zajímat jako senzace.“ Umělecký záměr podpořil také Jan Procházka: „Tady je hlas daleko moderněji, funkčněji a lépe zařazen než v Marienbadu“ (archiv FSB Barrandov).¹⁶

Z této debaty tedy vycházejí čtyři podstatné okolnosti. Zdůrazňuje se pozice autora: tvůrce, který dokáže „filmovým jazykem“ a inovacemi zobrazení nalézt ekvivalent literárnímu dílu. Měřítkem uměleckosti adaptací jsou filmy zahraniční produkce, které nabízejí sady institucionalizovaných způsobů. Na výsledný očekávaný kulturní artefakt nejsou kladeny nároky komerčního rázu, má jít o přepis umělecký, festivalový. Zatímco jiné projekty a mezinárodní produkce přinášely do systému zestátněné kinematografie finance, některé filmy sloužily k nabytí *symbolického kapitálu*. Dokonce i festivalová adaptace nakonec hledá své publikum, jež osloví svou výstředností, tvůrčí skupina se poddá módním vlnám, aby splnila předpoklady kritiků získat svoji kulturní hodnotu.

16 Reagoval tak jednak na záměr provázet filmové vyprávění v konečné verzi nerealizovaným hlasem mimo obraz (*voice over*) a také na dobovou senzaci — film Alaina Resnaise *Loni v Marienbadu* (1961) a typický příklad umělecké kinematografie, v níž je potlačena akce (GRODAL 1997).

Případové ukázky v obecnější rovině nepotvrzují metodologickou bezproblémovost zapojení auteuristických teorií, nesdílíme tedy optimismus zástupců tohoto proudu (DeBona, Boozer ad.). Režisér nemá ve většině případů takovou kontrolu nad filmem jako romanopisec nad knihou, neboť způsob produkce ve filmovém průmyslu přináší do hry obrovské množství činitelů a rozhodnutí. Toho si byl ostatně vědom již André Bazin, který, jak patřičně napsal Dudley Andrew, „oslavoval filmy, v nichž autor mizí“ (ANDREW 2010: 122). Podstatným tedy pro nás zůstává *subjekt díla* (M. Červenka) dosažený tvůrčími gesty, jež se dají doložit dílčími postupy. Za podnětné však považujeme to, že se díky adaptacím a jejich studiu do hry vracejí otázky autority, pravosti, pozice tvůrce a také to, že se filmová adaptace kriticky vyrovnává s legitimitou autorství.

Zázemí vzniku adaptace

Ačkoli literární vědci někdy deklarují, že je proces vzniku díla málo zajímavá a důležitý je pro ně výsledný text, který podrobují interpretaci, výhradně dílocentrické přístupy přenesené z novokritické praxe pečlivých čtení způsobily studiu adaptací nejednu svízel. Na konstituování fikčního světa filmu *Marketa Lazarová* se významnou měrou podílil hlas mimo obraz (*voice over*). Zastánci formálního přístupu by mohli sáhnout po pojmech a konceptech naratologie a popsat, jak zde fungují Genettovy kategorie, trvání je skutečně hlasem mimo obraz, namísto ukazování (S. Chatman) se projevuje sumarizace. Takový výklad by však byl omezen, neboť by se pokoušeli význam naplňovat bez kontextu, v našem případě bez vnějších motivací. Estetická rozhodnutí jsou v případě filmové produkce napojena na rozhodnutí ekonomická či technologická a výsledný text je pevně vetkán do kontextuálních sítí. Na dramaturgicko-výrobní poradě konané v jaře roku 1965 František Vláčil „navrhl možnost použití hlasu vypravěče, čímž by zvláště rozsáhlé obrazy mohly být překlenuty. Jde nyní o to, nalézt takovou možnost zkomponování tohoto nového prvku do díla, aby nedošlo k roztříštění a porušení jednoty stylu“ (archív FSB Barrandov, ze společného dopisu Josefa Ouzkého, Erika Švabíka, Františka Vláčila a Františka Procházký řediteli FSB Barrandov V. Harnachovi).

Jiný příklad nám poskytne natáčení filmu *Africká královna* vycházející ze stejnojmenné novely C. S. Forestera. John Huston na začátku padesátých let jednoduše neměl stejné výchozí postavení jako spisovatel. Musel společně s Humphreym Bogartem, Katharine Hepburnovou a dalšími členy početného štábu odjet do Konga, v té době ještě belgického, a podniknout náročné natáčení. Připomeňme, že závěr filmu se významně odlišuje od závěru knihy. Kniha neposkytuje vodítka, jež by naznačila šťastnou budoucnost hlavních postav, románový vypravěč další směřování ironizuje a spolu s ním i určitý typ zakončení: „Zda žili šťastně až do smrti, není lehké rozhodnout“ (FORESTER 1993).

Sled filmových událostí, vedoucích přes plánovanou popravu Charliho a Rose přerušenu jejich sňatkem až k potopení německé lodi a záchraně hlavních hrdinů, naopak naznačuje, že jejich životy se ubírají správnou cestou. Ukázka nám poskytuje příklad toho, jak se mohou vyjetit rozdíly mezi uměleckými žánry, neboť literární verze připouští ironizaci slavné happyendové konvence a nehrozí přitom, že by se kniha hůře prodávala. I když je film vybaven množstvím ironických dialogů, kolektivní „sociální dozvuk“ si vynucuje závěrečnou konvenci nenarušit. Filmaři by tak přišli o dojaté obecenstvo a kasovní úspěch. Vliv peněz na transpoziční proměny dokládá, že Huston obtížně sháněl peníze na drahou produkci. Z režisérových vzpomínek vysvítá, jak společně s nezávislým producentem Samem Spiegelem přesvědčili nahrávací firmu a získali od ní padesát tisíc dolarů na práva ke zfilmování Foresterova románu.

Případ financování a natáčení *Africké královny* je jen nepatrným zlomkem obrovského prostoru adaptačního průmyslu. Na další stopy by nás navedlo Hustonovo mimořádně náročné natáčení Melvillovy *Bílé velryby*. To již režisér opustil Spojené státy, přestěhoval se do Irska a postupně hledal zázemí v prostředí tamní kinematografie. Znovu bychom mohli sledovat problematiku autorství, jeho integrity či funkcí v adaptačním průmyslu, neboť Huston sáhl po knize obdařené značným renomé a z různých rozhovorů je patrné, jak si i s pomocí „dialogů s Melvillem“ budoval vlastní charisma. Na rovině produkce by nás mohlo zajímat zapojení ikon americké kinematografie Orsona Wellese a Gregoryho Pecka do projektu, přísun peněz do městečka Youghal, kde se natáčely úvodní pasáže (srov. TRACY — RODDY 2010: 187), soupeření zvyklostí irské filmové politiky a Hollywoodu, vliv kulturního zázemí Irska padesátých let na výsledný produkt. Mohli bychom dále analyzovat finanční toky, kapitálové účastníky, investice. Jistě, množství dalších otázek naznačuje, jak plodné debaty přináší zkoumání vzniku adaptací; řečeno s Jamesem Naremorem, potřebujeme „širší vymezení adaptace a také sociologii, která bere na zřetel komerční aparát, publikum a průmysl akademické kultury“ (NAREMORE 2000: 22). Posun, který se v souvislosti s novým myšlením o adaptaci začal otevírat, nás tedy zavedl k jejímu promyšlení jako kulturní, sociální a ekonomické instituce.

* * *

Cílem této studie bylo navrhnout několik výkladových přístupů, které nám umožňují adaptaci lépe porozumět. Činili jsme tak s vědomím, že se nacházíme v době rychle se proměňujících badatelských diskurzů, v časech, kdy literární vědci na celém světě obracejí pozornost k médiím, kulturním teoriím nebo populární kultuře. Adaptace do těchto změn vhodně zapadá. Za tím nelze vidět než snahu vyhovět duchu doby a akademické poptávce. Dlouholetá

stagnace studia zfilmovaných knih, jemuž jsme věnovali pozornost, však jasně ukázala, že textocentrické přístupy jsou nedostatečné a stejně tak i zavedené teoretické modely postrádající mezikulturní rozměr (např. interkulturní teorie překladu). Posuzování toho, jak si audiovizualita stojí k verbalitě či zda porušuje estetické normy, badatelům často přineslo jen hořká zklamání, stvrdilo výjimečnost literatury a nutnost ochraňovat její suverenitu a jednotu. Co takový přístup vypovídá o praxi, která ovládla část kulturního dění a činí si s literaturou, co se jí zlíbí?

Máme-li vztahy mezi literaturou a filmem nejen popsat, ať už by naše nástroje byly jakkoli sofistikované a prověřené, ale také vysvětlit, je třeba sáhnout po přístupech kulturních, sociologických a ekonomických. Podobně jako „noví filmoví historikové“, také vědci v oblasti adaptací trvají na tom, že je třeba věnovat pozornost souborům praktik stojících za vznikem adaptace, systémům produkce a distribuce nových kulturních produktů, cirkulaci a utváření estetických, ideologických, politických a jiných obsahů v dnešní kultuře. Práce na poli adaptace by, jak se domníváme, mohla být zpětně prospěšná při hledání nových způsobů uchopování literatury a jejich funkcí ve společensko-kulturním prostoru. Mimořádně plodné pole jistě skýtá rozvíjení nových teoretických modelů, jež by dokázaly propojit teorii literatury, komunikace, překladu a kognitivní studia. Adaptace i vizuální umění přispěly k pádu hranic mezi tvorbou, teoretizací jevu i historickou analýzou (ELLIOTT 2003; ROGOFF 2002). Těm z nás, kdo se nechceme vzdát uměnovědných otázek, umožňují adaptační studia společně s intermedialitou zahlédnout literaturu v nové perspektivě. Hlásíme se tedy k dnes již etablovanému proudu humanitního bádání o vztazích mezi slovem a obrazem a jejich recepcí (literatura a fotografie, výtvarné umění). Zkoumání heterogenního pole verbální a vizuální sféry si jistě vyžaduje přepracování kulturní teorie, jež by lépe zohlednila naše reakce na život ve světě prostoupeném i spoludefinovaném produkty verbální a audiovizuální kultury.

Prameny

FORESTER, Cecil Scott

1993 *Africká královna*; přel. Věra Hrubá (Litvínov: Dialog) [1935]

GAIMAN, Neil

2003 *Study in Emerald*, www.neilgaiman.com/mediafiles/exclusive/shortstories/emerald.pdf [přístup 12. 4. 2013]

ISHIGURO, Kazuo

2010 *Soumrak dne*; přel. Zdena Pošvicová (Praha: Československý spisovatel) [1989]

JOYCE, James

1988 *Dubliňané*; přel. Aloys Skoumal (Praha: Odeon) [1914]

Soupis citovaných adaptací

- Africká královna* (*The African Queen*, režie John Huston, 1951)
Démanty noci (režie Jan Němec, 1964)
Elementary (John David Coles, Seith Mann, John Polson, 2012)
Marketa Lazarová (režie František Vlácil, 1967)
Mrtvý (*The Dead*, režie John Huston, 1987)
Muž, který chtěl být králem (*The Man Who Would Be King*, režie John Huston, 1975)
Sherlock (režie Paul McGuigan, Euros Lyn 2010–)
Sherlock Holmes: hra stínu (*Sherlock Holmes: A Game of Shadows*, režie Guy Ritchie, 2011)
Soumrak dne (*The Remains of the Day*, režie James Ivory)

Literatura

ALTMAN, Rick

- 1989 „Dickens, Griffith and Film Theory Today“; *South Atlantic Quarterly* LXXXVIII, č. 2, s. 321–359

ANDREW, Dudley

- 1984 „Adaptation“; in idem: *Concepts in Film Theory* (New York: Oxford University Press), s. 96–106
 2010 *What Cinema is! Bazin's Quest and its Charge* (Chichester: Wiley–Blackwell)

BACHMAN, Gideon

- 1965 „How I Make Films: An Interview with John Huston“; *Film Quarterly* XIX, č. 1, s. 3–13

BARTOŠEK, Luboš

- 1973 *Desátá múza Vladislava Vančury. Příspěvek k dějinám československého filmového umění třicátých let* (Praha: Československý filmový ústav)

BAZIN, André

- 2005 *What is Cinema?* (Berkeley/London: University of California Press)
 2011 „Neorealism, Opera and Propaganda (Forbidden Christ)“; in Bert Cardullo (ed.): *André Bazin and Italian neorealism* (New York: Continuum), s. 94–102

BELTING, Hans

- 1996 „Bildkultur und Textkultur“; in: H. G. Gadamer (ed.), *Die Moderne und die Grenze der Vergegenständlichung* (München: Bernd Klüser), s. 73–91

BÍLEK, Petr A.

- 2006 „Diskurzivní prostor popkultury aneb Proč by Otokar Březina neměl přejet krtečka“; *Slovo a smysl* III, č. 6, s. 23–49

BLUESTONE, George

- 1957 *Novels into Film* (Berkeley: University of California Press)

- BRILL, Lesley
 1997 *John Huston's filmmaking* (Cambridge: Cambridge University Press)
- CARROLL, Noël
 2001 *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge: Cambridge University Press)
- CULLER, Jonathan
 2007 *The Literary in Theory* (Stanford: Stanford University Press)
- ČESÁLKOVÁ, Lucie
 2006 „Adaptace“, *Cinepur* XV, č. 47, s. 46–47
- DILLINGHAM, William B.
 2008 *Being Kipling* (New York: Palgrave Macmillan)
- EASTHOPE, Antony
 1991 *Literary into Cultural Studies* (London: Routledge)
- ELLESTRÖM, Lars
 2010 *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (Basingstoke: Palgrave Macmillan)
- ELLIOTT, Kamilla
 2003 *Rethinking the Novel/Film Debate* (Cambridge: Cambridge University Press)
 2004 „Novels, Films, and the Word/Image Wars“; in Robert Stam, Alessandra Raengo (edd.): *A Companion to Literature and Film* (Malden/Oxford: Blackwell), s. 1–22
- GAJDOŠÍK, Petr (ed.)
 2009 *Marketa Lazarová: studie a dokumenty* (Praha: Casablanca)
- GENETTE, Gérard
 1997 *Palimpsests. Literature in the Second Degree* (Lincoln: University of Nebraska Press)
- GRODAL, Torben
 1997 *Moving Pictures: a New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition* (Oxford: Clarendon Press)
- HILLIER, Jim (ed.)
 1985 *Cahiers du cinéma* (Cambridge: Harvard University Press)
- HUTCHEON, Linda
 2006 *A Theory of Adaptation* (London: Routledge)
- IVORY, James
 2005 *James Ivory in Conversation: How Merchant Ivory Makes its Movies* (Berkeley/London: University of California Press)
- JEDLIČKOVÁ, Alice
 2011 „Intermediální poetika příběhu: úvodem“; in S. Fedrová, Alice Jedličková (edd.): *Intermediální poetika příběhu* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 5–25
- KOVÁCS, András Bálint
 2007 *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980* (Chicago: University of Chicago Press)

LACHMANNOVÁ, Renate

1994 „Paměť a literatura“; *Česká literatura* XLII, č. 1, s. 3–22; přel. Michael Špirit

LEITCH, Thomas

2003 „Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory“; *Criticism* XLV, č. 2, s. 149–171

2007 *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ* (Baltimore: Johns Hopkins University Press)

MÁLEK, Petr

1991 „K pojmu konkretizace v literatuře a filmu“; *Illuminace* III, č. 2, s. 3–14

1993a „Teorie intertextu a literární kontexty filmu I.“; *Illuminace* V, č. 2, s. 7–31

1993b „Teorie intertextu a literární kontexty filmu II.“; *Illuminace* V, č. 3, s. 7–36

MAREŠ, Petr

1993 „Film a verbální komunikace“; in Alena Macurová, Petr Mareš (edd.): *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu* (Praha: Karolinum), s. 63–163

MAREŠ, Petr — SZCZEPANIK, Petr (edd.)

2005 *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře* (Praha: Národní filmový archiv)

MILLER, Joseph Hillis

1992 *Illustration* (London: Reaktion)

2002 *On Literature* (London: Routledge)

MRAVCOVÁ, Marie

1988 „Křška — Šrámek — Stříbrný vítr (K problému dramatické úpravy lyrizované prózy)“; in *Filmový sborník historický. Film a literatura*, sv. I, s. 149–171

MURRAY, Simone

2012 *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation* (London: Routledge)

NAREMORE, James

2000 „Introduction“; in James Naremore (ed.): *Film Adaptation* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press), s. 1–16

ROGOFF, Irit

2002 „Studying Visual Culture“; in Nicholas Mirzoeff (ed.): *The Visual Culture Reader* (London: Routledge), s. 24–36

PAVLÍČEK, František

2009 „František Pavlíček o Marketě Lazarové“; in: Petr Gajdošík (ed.): *Marketa Lazarová: studie a dokumenty* (Praha: Casablanca)

RAJEWSKY, Irina

2002 *Intermedialität* (Tübingen: Francke)

RAJNOŠEK, Leo

1971 „K problému takzvané věrnosti filmových adaptací“; *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university XIX/XX*, č. 17/18, s. 61–76

RIVETTE, Jacques

1985 „The Age of metteurs en scène“; in Jim Hillier (ed.): *Cahiers du cinema: The 1950s*, (Harvard, 1985), s. 275–279 [1954]

RYAN, Marie-Laure

1985 „The Modal Structure of Narrative Universes“; *Poetics Today* VI, č. 4, s. 717–755

SANDERS, Julie

2006 *Adaptation and Appropriation* (New York: Routledge)

SCHOLES, Robert — KELLOGG, Robert

2002 *Povaha vyprávění*; přel. Marek Sečkař (Brno: Host)

SKOPAL, Pavel

2006 „Kinematografie národního dědictví (Heritage Cinema)“; *Cinepur* XV, č. 48, s. 47

STAM, Robert — RAENGO, Alessandra

2004 *A Companion to Literature and Film* (Malden/Oxford: Blackwell)

2005a *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (New York: Blackwell)

2005b *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation* (New York: Blackwell)

STEINER, Petr

2011 *Ruský formalismus. Meta poetika*; přel. František A. Podhajský (Brno: Host)

SZCZEPANIK, Petr

2004 *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury* (Praha: Herrmann & synové)

2009 *Konzerzy se slovy: počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let* (Host: Brno)

2012 „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962“; in Pavel Skopal: *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960* (Praha: Academia), s. 27–101

ŠKLOVSKIJ, Viktor

1994a „The Temperature of Cinema“; in Richard Taylor, Ian Christie (edd.): *The film factory: new approaches to Russian and Soviet cinema* (London/New York: Routledge), s. 162–164

1994b „The Script Laboratory“; in Richard Taylor, Ian Christie (edd.): *The film factory: new approaches to Russian and Soviet cinema* (London/New York: Routledge), s. 294–297

TRACY, Tony — RODDY, Flynn (edd.)

2010 *John Huston: essays on a restless director* (Jefferson: McFarland & Co.)

WHELEHAN, Imelda

1999 „Adaptations: The Contemporary Dilemmas“; in Deborah Cartmell, Imelda Whelehan (edd.): *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* (New York: Routledge), s. 3–19

WOLF, Werner

2011 „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“; *Česká literatura* LIX, č. 1, s. 62–85; přel. Zuzana Adamová

Résumé

This submission considers how we can better understand film adaptation nowadays. The introductory section outlines changing ideas regarding intermedia transpositions between literature and moving images, not only reflecting the turnaround in the Anglo-American field which started around twenty years ago, but also the way Russian formalists approached this phenomenon and the way Czech researchers have contributed to the debates. For further consideration of “films of the books” we have set out three interpretational perspectives, which we have developed further: intertextual, intermedia and cultural-social. The first two perspectives have made it very clear that shifts towards a materialistic view have not reduced our interest in the aesthetic nature of adaptation and the malleability of the new text. Our interpretations deal with films by John Huston (*The Dead*, *The Man Who Would Be King*) and James Ivory (*The Remains of the Day*). Of course we cannot just make do with an immanent analysis of the text and an exposition of the relations between the book, the screenplay and the film. We believe that we will only gain any substantial motivation to ask new questions if we approach adaptation from culturological, sociological and economic viewpoints. In the final part of the article we have thus turned our attention to questions leading us from the silver screen to the circumstances surrounding the creation of the new text. We have examined the issue of film transcription authorship, basing our working hypotheses on a particular case in which a hired lawyer assessed the author’s share in the creation of a screenplay arising from a prominent work of Czech literature, *Marкета Lazarová* by Vladislav Vančura. Debates in the working group that preceded the filming and influenced the creation process were illustrated using *Démanty noci* (Diamonds of the Night) by Jan Němec. On the basis of Huston’s *Africká královna* (African Queen) we have referred at the very end to particular problems in the creation of the film adaptation.

The study does not insist on exclusivity for any of the methods described. All of them are valid and contribute to a better understanding of the relations between literature and moving images. We may well stress that at a time of change in humanities research, we should not lose sight of art-studies issues, but we are still very aware that cultural, sociological and economic approaches can fundamentally enhance the debate on adaptations.

Klíčová slova / Keywords

kultura — literatura — film — teorie adaptace — intermedialita — kontext — autor — John Huston

culture — literature — film — theory of adaptation — intermediality — context — author — John Huston