JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

NARATIVNÍ POSTUPY TELEVIZNÍCH SERIÁLŮ. KLASICKÉ ROMÁNOVÉ ADAPTACE.

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Autor práce: Bc. Jana Stejskalová
Studijní obor: Literárně-historická studia
Ročník: 2

2014

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalení plagiátů.

České Budějovice 6. května 2014

_____

Podpis

Anotace

Diplomová práce se zabývá problematikou narativních postupů v televizních seriálech se zaměřením na adaptace románových předloh klasických, kanonizovaných literárních autorů. V souvislosti s tímto se práce zaměřuje na samotné studium adaptace a narativní postupy užívané ve filmech i televizních seriálech. Na základě komparace a analýzy adaptací určitého díla se soustředí na specifické problémy, které se týkají seriálového narativu ve srovnání s původní předlohou, a rysy, kterými se odlišují televizní seriálové adaptace od ostatních seriálových či filmových děl.

Abstract

The thesis deals with the issue of narrative practices in television series, focusing on the adaptation of original novels of classic and canonized literary authors. In this context, the thesis focuses on the study of adaptation and narrative procedures used in movies and television series. Based on the comparison and analysis of the adaptation of a certain work, it focuses on specific issues concerning the serial narratives as compared to the original, and on features which are different in the adaptation of the television series from other serial or cinematographic works.

Poděkování

Ráda bych zde poděkovala panu Prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za cenné rady, připomínky a za čas, který mi byl věnován.

Obsah

1. Úvod 7
2. Adaptace 8
   2.1. Obliba adaptací 10
   2.2. „Telling" - „Showing" 12
   2.3. Filmové adaptace 13
   2.4. Modely adaptace 17
   2.5. Adaptátoři 19
   2.6. Divák 21
   2.7. Věrnost 25
   2.8. Akademické přístupy 30
3. Literatura a média 32
   3.1. Televize a televizní seriál 34
   3.2. Seriálová typologie 38
   3.3. Televizní seriál vs. film 40
4. Filmová narace 43
   4.1. Postava 46
   4.2. Syžet a fabule 48
   4.3. Narativní mezery 50
   4.4. Příčina, následek, kauzalita 51
   4.5. Čas 53
   4.6. Prostor 56
   4.7. Úvody, závěry a vývojové vzorce 58
   4.8. Rozsah a hloubka informací 60
   4.9. Filmové hledisko 63
   4.10. Vypravěč 64
   4.11. Mizanscéna 67
5. Jane Eyrová - narativní analýza 70
   5.1. Sedmdesátá a osmdesátá léta 71
   5.2. Soudobé adaptace 77
6. Závěr 83

Seznam použité literatury 84

1. Úvod

Adaptace jsou nedílnou součástí naší kultury. Kinematografii kupříkladu doprovázejí již od samotného počátku, ačkoliv v očích kritiky a teoretického smýšlení se adaptace nedočkaly přílišné obliby. Od konce devatenáctého století se tak setkáváme s množstvím pejorativně zaměřených názorů, které odsuzují přenos knižního příběhu do toho filmového. Teprve devadesátá léta dvacátého století přinášejí obrat a na adaptace začíná být nahlíženo z jiných pozic a za kladení jiných otázek.

Práce si klade za cíl přiblížit samotné smýšlení o adaptacích, odlišit a vymezit seriálové adaptace kanonických děl a určit narativní postupy seriálového vyprávění na jejichž základě se pokusíme o analýzu konkrétních seriálových adaptací.

Nejprve se seznámíme s historií adaptačního smýšlení, načež si krátce přiblížíme i badatele, kteří se studiem adaptace zabývali a přišli tak s konkrétními adaptačními modely. Podrobněji se také podíváme na filmové adaptace, adaptátory, očekávání diváků a fanoušků. Zmíněna bude i velice diskutovaná kritika věrnosti adaptovaného díla předloze, která je nedílnou součástí jak minulosti ve smýšlení o adaptacích, tak i současnosti v níž něco z předsudků o věrnosti stále přetrvává.

Za druhé si definujeme pojem seriál a přiblížíme si samotné televizní vysílání i první televizní seriály v Anglii a Československu. Komparací televizního seriálu s filmem, k níž poslouží adaptace *Pýchy a předsudku* spisovatelky Jane Austenové, si také vyčleníme typické seriálové znaky.

Třetí část je věnována narativu a jakým způsobem se projevuje v kinematografii, načež následuje analýza konkrétních zpracování románu *Jane Eyrová* do seriálových adaptací. Vzájemnému srovnání tak podrobíme tři televizní seriály z produkce BBC a československou adaptaci z roku 1972.

2. Adaptace

V dnešní době se adaptacím jednoduše nevyhneme. Jsou na televizních obrazovkách, plátnech kin, v hudbě, divadle, internetu, v literatuře, komiksech i ve videohrách. Adaptace ovšem nejsou žádným novodobým trendem. Již Shakespeare představoval ve svých hrách převedené a nově zpracované příběhy ze své kultury. Adaptace jsou tudíž natolik silnou součástí západní kultury, že se potvrzuje názor Waltera Benjamina, že „rozprávanie príbehov je vždy umením opakovania príbehov" [1] Ačkoliv má takto dlouhou tradici, bývá adaptace, zvláštně kritiky, prezentována jako kulturně podřadná a zejména u filmových adaptací literatury je označována za „manipulaci", „nevěrnosť" či „znesvěcení".[2] Zpracování literární předlohy do filmové nebo televizní podoby bylo dokonce nazváno pohybem směrem k „úmyselne podradnej forme poznania." [3] Převedení vysoce ceněných děl do filmové podoby je také, jak se zdá, kritizováno v daleko větší míře, než převedení do umění jako je balet či divadlo. „Dokonce aj v našej postmodernej dobe kultúrneho recyklovania nás môže niečo - možno komerčný úspech adaptácií - znepokojovať." [4] Adaptace, zvláštně kanonických děl, je mnohdy chápána jako zjednodušení literárního díla. Již roku 1926 Virginia Woolfová nazvala film „parazitem" a literaturu jeho „kořistí" a „obětí".[5]

Pokud nahlédneme do historie studia adaptace, najdeme více takovýchto tvrzení. Studium adaptace bylo po celé dvacáté století literární vědou kritizováno a označováno za zastaralé a zaostávající za soudobým vývojem literární teorie.[6] René Wellek a Austin Warren roku 1942 zavrhli adaptaci jako teoreticky nemožnou, roku 1952 prohlásil filmový teoretik Béla Balézs všechny adaptace za neumělecké a například George

[1] HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění Brně, 2012v, s. 18

[2] Tamtéž, s. 18.

[3] Tamtéž, s. 18.

[4] Tamtéž, s. 18.

[5] Tamtéž, s. 19.

[6] ELLIOTTOVÁ, Kamilla. Literatura ve filmu v kontextu diskuzí nad obsahem a formou. *Pandora*: kulturně-literární revue, 2010, č. 20, s. 58.

Bluestone o pět let později prohlásil, že film „neobjeví své ústřední principy", dokud bude „stávající obliba adaptací (...) dále pokračovat"." [7]

Po více než jedno století je tedy adaptace považována za neumělecké umění. Hlavním důvodem jsou zvláště dvě tvrzení, která se stavějí proti zavedeným estetickým a sémiotickým teoriím dvacátého století. Zaprvé je naznačeno, že slova a obrazy by přeci jen mohly být přeložitelné (přenos v adaptaci mezi filmem a románem) a za druhé, že forma se může oddělit od obsahu. Ať už jde o Ferdinanda de Saussura, Novou kritiku nebo strukturalisty, jsou teoretikové toho názoru, že forma se od obsahu neodděluje a ani oddělit nelze. Tento názor přetrvává i po mnoha proměnách teorie sémiotiky.[8]
Tvrzení týkající se vztahu mezi slovem a obrazem nebo formou a obsahem poukazují na teoretickou nemožnost adaptace. Navzdory tomu je však adaptace v naší kultuře všudypřítomná a na každém kroku tak veřejně zesměšňuje sémiotické a estetické teorie.
„Teoretikové se tedy ocitají v rozporu s filmovými tvůrci i publikem. Mohou dospět k závěru, že adaptace nenastala - pouze její iluze -, nebo se podepsat pod sémiotické kacířství, které tvrdí, že obsah může být nezávislý na formě." [9] Umberto Eco kupříkladu tvrdí, že adaptace nenastává a ani nastat nemůže a jde jen o kolektivní kulturní halucinaci. Je přesvědčený, že mezi jeho knihou *Jméno růže* a filmem, který natočil Jean-Jacques Annaud, neexistuje žádná spojitost a shodou okolností nesou jen společný název. Eco je ovšem v menšině a režisér, stejně jako diváci, vnímají film jako adaptaci Ecova románu.

Obecně můžeme tedy přijmout tvrzení, že adaptace „...ako koncept môže expandovať alebo zmenšovať sa. Je očividné, že adaptácia zahŕňa takmer akýkoľvek akt zmeny vykonanej na konkrétnych kultúrnych dielach minulosti a zapadá do všeobecného procesu obnovy kultúry."[10] Samotné adaptační úmysly mohou být různé. Adaptovanému textu může být vzdána pocta nebo ho adaptace svým zpracováním zpochybní. Podle Hutcheonové můžeme ve zkratce popsat adaptace následovně:
„- priznaná transpozícia iného rozpoznateľného diela alebo diel;
- tvorivý a interpretačný akt privlastnenia/zužitkovania;

[7] ELLIOTTOVÁ, Kamilla. Literatura ve filmu v kontextu diskuzí nad obsahem a formou. *Pandora*: kulturně-literární revue, 2010, č. 20, s 58.

[8] Tamtéž, s. 58-59.

[9] Tamtéž, s. 59.

[10] HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 24

- rozšírené intertextuálne zapájanie sa do adaptovaného diela." [11]

Z pohledu práva je tak adaptace brána jako „odvozené dílo", tedy dílo, které vychází z již existujících děl či díla. Myšlenky jako takové se podle zákona nedají chránit autorským právem a bránit lze jen jejich vyjádření. Již Kamilla Elliottová poznamenala, že adaptace nám názorně předvádí, že lze formu (vyjádření) oddělit od obsahu (myšlenky). S adaptací se tak forma mění, ale obsah zůstává.

2.1. Obliba adaptací

Podle Lindy Hutcheonové je zcela logické položit si následující otázku: Proč, když jsou adaptace chápány mnohdy tak negativně a kriticky, zastávají v naší kultuře stálé místo a proč stále narůstá jejich počet? „Prečo je podľa štatistík z r. 1992 85 percent zo všetkých najlepších filmov ocenených Oscarom adaptáciou? Prečo tvoria 95 percent všetkých mini sérií a 70 percent všetkých televíznych filmov ocenených cenou Emmy?" [12]

Z velké části by na tuto otázku mohl odpovědět fakt, že masová média se stále rozrůstají a je tedy enormní zájem o všechny druhy příběhů. Na druhou stranu bychom měli zjistit, proč jsme přitahováni adaptacemi jako takovými.
Zdá se, že pokud jde o adaptaci, mohli bychom obecně říci, že toužíme stejně tak po opakování jako i po změně, což nám může sloužit jako jedna z možných odpovědí. Opakování a stálost se tak kombinuje s touhou po překvapení. „Ako ale podotýka John Ellis, v túžbe po stálosti je niečo, čo odporuje intuitívnosti postromantického a kapitalistického sveta, ktorý si cení v prvom rade novosť: „proces adaptácie by sa teda mal vnímať ako masívna investícia (finančná aj psychická) do túžby opakovať určité akty spotreby vo forme zobrazenia [v tomto prípade filmu], ktorá ale od takéhoto opakovania odrádza."[13]

Marie Mravcová kupříkladu cituje Alexandra Jackiewicze podle něhož: „Potřeba uvidět literární dílo je tak přirozená a silná, že adaptace budou vznikat tak dlouho, jak

[11] HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 24

[12] Tamtéž, s. 19-20.

[13] Tamtéž, s. 20.

dlouho bude existovat film, ačkoliv jsou často barbarstvím."[14] Silný a přetrvávající kontakt mezi fabulovým filmem a literaturou podporuje zejména jedna společná vloha, tedy vloha vyprávět příběh. „Vyprávět příběh pak neznamená nic více a nic méně než zajímat se o osudy lidí, o lidské charaktery a mezilidské vztahy, o dramatické zauzlení lidských situací - ať už v časoprostoru reálném či fantastickém současném či historickém."[15]

Téma opakování se snaží vyložit a interpretovat i Umberto Eco. Seznamuje nás s myšlením moderní estetiky a moderní teorie umění, které často ztotožňovalo uměleckou hodnotu s novátorstvím. Opakování známého vzorce se považovalo za typické nikoliv pro umění, ale pro řemesla a průmysl. „...klasická estetika nebyla posedlá inovací za každou cenu; ba přímo naopak, často oceňovala jako „krásné" dobré věci věčného typu."[16] Tento fakt uvádí jako důvod, proč byla moderní estetika tak neochotná přijmout produkty masových médií, které jim připomínaly právě průmyslovou výrobu. Ať už šlo o populární písně, komiksy, detektivní či westernové romány, byly posuzovány jako zábavné, ale neumělecké. Tato přemíra potěšení a opakování byla považována, už jen kvůli nedostatku inovace za ryze komerční trik, nikoli za provokativní sdělení nového vidění světa. „Produkty masových médií byly srovnávány s průmyslovými produkty, protože byly vyráběny v sériích a „sériová" produkce byla považovány za cosi cizí umělecké inovaci." [17]

Jsou samozřejmě i jiné důvody, které nemají tolik společného s diváckou oblibou, jako spíše s tou komerční. Adaptátoři při výběru adaptací většinou vsází na jistotu a vybírají tedy již vyzkoušená a prověřená díla. Zatímco Hollywoodské filmy klasické éry se spoléhaly na adaptace populárních románů (vyzkoušené a otestované), britská televize spoléhala na všeobecně kulturně uznávané romány z osmnáctého a devatenáctého století (vyzkoušené a důvěryhodné).[18]

[14] MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, s. 8-9.

[15] Tamtéž, s. 9.

[16] ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004, s. 94.

[17] Tamtéž, s. 94.

[18] HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 20.

2.2. „Telling" - „Showing"

Nejčastější typ adaptace s níž se setkáváme, a o které pojednává i tato práce, je proměna „telling" na „showing", obecněji tedy posun od románové podoby k jakékoliv podobě představení. „Jak důrazně připomíná režisér Jonathan Miller, většinu románů neodvolatelně zničíte, protože byly napsány bez jakékoliv myšlenky na nějakou podobu představení, zatímco pro divadelní hry je hrané představení konstitutivním prvkem jejich identity a překlad mezi jevištěm a filmovým plátnem pozměňuje jejich identitu bez toho, aby ji opravdu zničil." [19]

Specifika filmové adaptace nejsou přímo slučitelná s adaptacemi televizních seriálů. Je ovšem několik prvků, které mají společné. Ať už filmová či seriálová adaptace je ovlivněna médiem, které je adaptuje. Na rozdíl od „telling" nám „showing" samozřejmě přidává tělesnost, hlasy, zvuky, hudbu, rekvizity, kostýmy, stavby atd. Na druhé straně se také vždy setkáváme s autorem adaptace, který ji přímo ovlivňuje. Můžeme se tak setkat s přidáváním nových postav, nárůstem dramatičnosti a napětí nebo celkovou proměnou konce (původně tragédie končící šťastným koncem apod.). Autor, v tomto případě tedy režisér, není však jediný, na kom realizace textu záleží. Texty nemusí nutně popisovat jakou mimiku, gesta nebo tón hlasu daná postava prezentuje, tudíž je na hercích, jakou podobu adaptované postavě dají.[20] Nepopiratelně se tedy setkáváme se zásahy do děje, které se nedají přehlédnout, ať už jde o dialogy či celkovou podobu díla. Přes tyto změny však stále mluvíme o adaptacích, jelikož se zabývají konkrétním textem. „Když teoretikové uvažují o adaptaci tištěného textu do performativního média, soustředí se většinou na vizuální stránku, na posun od představivosti ke skutečně viděnému. Nicméně slyšitelné je při této změně stejně důležité. - Pro autora adaptace představuje hudba ve filmu „jakýsi emulgátor, který dovoluje rozpustit jistou emoci a nasměrovat ji určitým směrem", jak říká zvukař Walter Murch." [21]

Pro některé zůstane původní dílo logicky na prvním místě a negativní pohled na samotnou adaptaci může být zapříčiněn zklamáním a zmařeným očekáváním, protože věrnosti původnímu textu nemohla adaptace zcela vyhovět.

---

[19] HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci. *Iluminace*: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010, č. 1, s. 2.

[20] Tamtéž, s. 4.

[21] Tamtéž, s. 4.

2.3. Filmové adaptace

Filmové adaptace byly dlouho považovány za něco méněcenného, za pouhé kopie hodnotných literárních děl. Pokud jde o samotné adaptační myšlení - označované také za „nemanželské dítě literární vědy a filmové teorie" [22] - je poměrně mladé. Stěžejní teoretické a metodologické koncepty tak začaly vznikat až v souvislosti s etablováním studia filmu na amerických a britských univerzitách v 60. a 70. letech. Na mnoha humanitních fakultách také ještě převládaly, při čtení literárních děl, novokritické přístupy (close reading/pozorné čtení) a to posilovalo mimořádnost a jedinečnost textů a samotného literárního aktu. Jen vynikající režiséři se tak mohli pustit do předem prohrané bitvy s velkými romanopisci, což také úzce souviselo s výběrem filmů. Své audiovizuální podoby se tak dočkala převážně kanonická díla. Zfilmováním byl tak vyzdvižen tištěný text, který má na rozdíl od audiovizuálního materiálu rozvíjet u čtenářů představivost.

Teprve v 80. a 90. letech se na fenomén adaptace přestalo pohlížet s takovým despektem a až na konci minulého století se adaptace zařadila do badatelského diskursu humanitních disciplín.[23] Způsob psaní a smýšlení o adaptaci je stále v určitém rozporu. Na tento stav reagoval roku 2005 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."[24]

George Bluestone, jeden z prvních teoretiků filmových adaptací, upozorňuje ve své knize *Novels into Film* (1957) právě na nepopiratelnou rozdílnost obou médií. Ta je důvodem, proč se filmová adaptace nikdy zcela nemůžu podobat své předloze. Tuto nepřekonatelnou rozdílnost viděl Bluestone především v tom, že literatura má charakter jazykový, kdežto film audio-vizuální.[25] Filmaři jsou tak podle Bluestona novými autory

[22] BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace*: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010, č. 1, s. 7.

[23] Tamtéž, s. 8.

[24] Tamtéž, s. 8.

[25] BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace*: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010, č. 1, s. 9.

a literární předloha je tak jen inspirací, jakýmsi odrazovým můstkem pro jeho vlastní tvorbu. Na rozdíl od literatury má také film více vrstev, které zahrnují jak obraz, tak hudbu. „Prostřednictvím těchto her a proměn mizanscény[26] 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 (střihu, mizanscény, zvuku). Filmové adaptaci porozumíme teprve tehdy, pokud si budeme vědomi právě této souhry." [27]

Na druhou stranu četba knih budí dojem intelektuálního úsilí, zatímco sledování filmu je bráno spíše jako zábava, odreagování a není potřeba vlastní imaginace, protože film nám vše ukazuje v úplnosti a budí tak dojem, že není potřeba zapojovat vlastní fantazii. Wolfgang Iser kupříkladu označil film za „bezmezerovité" 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"."[28]

Filmové adaptace však přitahovaly pozornost již od samotného počátku kinematografie a strhávaly na sebe jak posměch, tak i obdiv. Ještě před rokem 1895 v němž se uskutečnilo první veřejné promítání bratří Lumièrových ve Francii a Maxe a Emila Skladanowských v Německu „- se ozývaly znepokojené hlasy kritizující fotografii za to, že rušivě zasáhla do tradičních estetických oblastí a disciplín, dobyla a pravděpodobně i zlehčila obrazové nebo divadelní subjekty jejich adaptací do podoby mechanické reprodukce." [29] Po roce 1895 filmová kultura velice rychle otočila tyto obavy ve vlastních prospěch a filmaři tak začali lákal publikum na známé výjevy z knih. Literární adaptace (povídky, romány i divadelní hry) se tak pro film stávají zdrojovým materiálem, který je převeden do podoby scénáře a následně do filmu.

[26] Kombinace prvků, ať už prostorových nebo časových, rozestavěných po scéně a vzájemně na sebe působících.

[27] BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace*: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010, č. 1, s. 9.

[28] Tamtéž, s. 9.

[29] CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. *Pandora*: kulturně-literární revue. Ústí nad Labem: Nad Labem, 2010, č. 20, s. 105.

Dudley Andrew shrnul všudypřítomnost filmové adaptace tak, že „studie adaptace je v podstatě studiem filmu vůbec".[30] „Toto tvrzení by bylo možné rozvést a precizovat, čímž by se ukázalo, jak v posledních sto deseti letech proměnlivá vymezení filmu odrážejí měnící se dynamiku filmové adaptace. Tato vymezení zahrnují řadu vlastností, jako je třeba postavení filmu v kultuře (na jedné straně umění, na straně druhé zábava) nebo jeho formální podoba a tvářnost (např. převaha narativních filmů v celé filmové historii). Často také v určité míře odrážejí, jak se komplexní vztahy mezi technologií, ekonomikou, estetikou a recepcí staví k literatuře minulosti, přítomnost a budoucnosti."[31]

Podle Marie Mravcové by mohla být prvotní fáze kontaktů mezi filmy a literaturou charakterizována jako „infantilní a současně bezostyšné kořistění redukovaných fabulačních schémat ze známých a čtenářsky ověřených předloh."[32] Ve fázi zralosti (komplexnosti a diferencování výrazových prostředků) mohl pak film věrněji adaptovat obsah literárního díla, ale pokoušet se i o stylový ekvivalent a obohacovat tím vlastní poetiku.

První úvahy o filmu se točily především kolem otázky, zda film považovat za vědu či za zábavu. Bylo tomu tak již od roku 1895 až po přelom století čili tyto úvahy souvisely s prvními filmy. S rostoucí oblibou se však zároveň začaly točit první filmové adaptace, které představovaly krátké scény z proslulých románů a divadelních her.[33]
„Film byl počátkem dvacátého století spojován především s dělnickým publikem a dřívějšími návštěvníky kabaretů a varieté, přičemž začíná adaptovat literární materiál, aby podpořil jakési kulturní pozvednutí, které mělo udržet na uzdě velkou část společenské a morální nedůvěry, obávající se moci filmu nad dětmi, ženami a domnělými nevzdělanci." [34] Po roce 1910 se film posouvá ke klasickým narativním strukturám, což je stěžejní obrat v kulturním směřování filmu a výsledkem je standardizace klasického filmového narativu. Podle Corrigana je nejznámějším filmařem, který aplikoval narativní struktury zděděné z románů devatenáctého století,

[30] CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. *Pandora*: kulturně-literární revue. Ústí nad Labem: Nad Labem, 2010, č. 20, s. 106.

[31] Tamtéž, s. 106.

[32] MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, s. 13.

[33] CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. *Pandora*: kulturně-literární revue. Ústí nad Labem: Nad Labem, 2010, č. 20, s. 110.

[34] Tamtéž, s. 110.

David W. Griffith. Griffithův epos *Zrození národa* trval více než tři hodiny, což je markantní rozdíl od prvních filmů, které před rokem 1903 trvaly nanejvýš patnáct minut, vstupenky byly levné a chodila na ně zejména dělnická třída. Z finančního hlediska tak delší a umělecky propracovanější a ambicióznější filmy zvýšily tržby a hlavně nabídly podívanou i publiku ze střední a vyšší třídy.[35] „První dvě desetiletí filmové historie představují zvláště aktivní období při výchově filmu k větší kulturnosti prostřednictvím adaptace materiálu a postupů převzatých ze staršího literárního a uměleckého dědictví; podobné obraty v rozšíření adaptace však vyznačují rozmanité klíčové okamžiky v průběhu celého dvacátého století." [36] Na konci dvacátých let a v letech třicátých byly adaptace soudobé literatury stále častější. Jedním z faktorů, proč se adaptace stávaly oblíbenější než kdy předtím, bylo bezesporu i zavedení zvuku roku 1927. Filmy tak mohly mnohem snadněji vytvořit literární a divadelní dialog, zaměřit se na psychologii postav a vytvářet složité zápletky, které známe z románů. Padesátá a šedesátá léta dvacátého století přišla s novou francouzskou vlnou, která je spojována s režiséry jako je François Truffaut, Agnès Varda a Jean-Luc Godard. Ti označili svůj záměr za rebelii proti „tradici kvality", která se soustředila kolem adaptací klasické literatury. „Po narativních textech a literárních žánrech tedy představuje třetí významný kulturní a kritický vztah filmu a literatury. - Měřítkem zvláštnosti filmu, jeho specifičnosti a kvality se spíše než předcházející literární text stává činnost filmaře jako autora, přičemž věrnost se stává otázkou autorského výrazu a autenticity." [37]

„Dominance literárních nartivů ve filmové kultuře odsouvá jiné dynamické podoby adaptace na okraj, a těm se nedostává kulturního, finančního a dokonce ani legislativního zastoupení, jakým se mohou chlubit filmové narativy." [38] Řeč je například o filmové adaptaci poezie, esejů a dalších nenarativních forem. Tyto vztahy filmu a nenarativní literatury se sice opakovaně objevují, ale ve velké míře zůstávají skrytou a nepříliš vyhledávanou částí filmové kultury.

[35] CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. *Pandora*: kulturně-literární revue. Ústí nad Labem: Nad Labem, 2010, č. 20, s. 111.

[36] Tamtéž, s. 111.

[37] Tamtéž, s. 113.

[38] Tamtéž, s 112.

2.4. Modely adaptace

Již bylo řečeno, že adaptace jsou nedílnou součástí naší kultury. Kinematografie byla literaturou doprovázena od svého počátku. Poskytovala témata, motivy, hrdiny nebo narativní vzorce. Obecně se soudí, že existují filmové a nefilmové romány, tedy romány vhodné pro filmové zpracování a takové, které na filmové plátno převést nelze. Můžeme tedy říci, že existuje určitý druh literatury, který se adaptacím podřizuje velmi snadno, ale některé tuto schopnost nemají.[39] Kritériem pro hodnocení by neměla být analýza blízkosti nebo věrnosti adaptovanému textu. „Kritika věrnosti" byla však ve studiích o adaptaci velice častá, především u kanonických děl a v dalších kapitolách si toto témat ještě přiblížíme.

Existují různé studie o adaptačních postupech. Uveďme si tedy alespoň nejznámější autory, kteří popsali základní možnosti, jak film může nakládat s literaturou. Geoffrey Wagner kupříkladu hovoří o třech možných druzích adaptace: transpozici, komentáři a analogii. Transpozici chápe jako prosté přenesení románu na plátno, což, jak jsme si řekli výše, nejde učinit s každým dílem. Komentář se zase objevuje tam, kde je originál určitým způsobem změněn na základě vědomého záměru adaptátora. Třetí řešení je analogie, což je výrazné vzdálení se od literárního textu se záměrem na vytvoření zcela jiného uměleckého díla.[40]

Další trojčlenný model klasifikace navrhl Michael Klein a Gillian Parkerová, kteří rozlišují za prvé: věrnost příběhu; za druhé zachování pouze základní kostry příběhu, zatímco samotný text je interpretován nebo dekonstruován; a za třetí pojímání originálu jako syrového neopracovaného materiálu, který je východiskem pro utvoření nového díla.[41]

Dudley Andrew se také kloní ke třem způsobům přístupu k literárnímu materiálu. Rozlišuje výpůjčku, transformaci a křížení. Výpůjčka je podle Andrewa nejčastější. Je možné vypůjčit si cokoliv: ideu, jednotlivé prvky, téma jako celek nebo vybranou scénu. Výpůjčka je prováděna především s představou, že prestiž díla dodá váhu, význam a autoritu také filmu, na jehož základě vznikl. „Transformace zahrnuje

[39] HELMANOVÁ, Alicja: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr, (eds.): *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha : Národní filmový archiv, 2005, s. 133

[40] Tamtéž, s. 134.

[41] Tamtéž, s. 134.

komplikovanější operace, při nichž dochází ke změně podmíněné charakterem filmového média. Transformace reprodukuje podstatné rysy originálu, o osobitě pojímanou věrnost. Film tedy může zachovat věrnost "liteře" textu, nebo jeho "duchu". Věrnost "duchu" představuje otázku zachování klimatu, hodnot, rytmu a stylu originálu; to je většinou velmi obtížné a někdy vůbec nemožné."[42]

Brian McFarlane se drží jen dvojčlenného modelu, v němž rozeznává situaci transferu a vlastní adaptace. Transferu podléhají prvky patřící k narativu, které mohou být přeneseny přímo do filmu. „Naproti tomu to, co patří k vypovídání (enunciatin), které je vázáno na jeden sémiologický systém, vyžaduje vlastní adaptaci. Jinak řečeno, jejím předmětem je výrazový aparát, díky němuž může být vyprávěný příběh podán." [43]

Pro obecnější shrnutí by nám mohl posloužit model Pavla Aujezdského, který se kloní ke třem základním typům adaptace, ačkoliv v praxi nemůžeme stanovit pevné a striktní hranice. Rozlišuje adaptaci věrnou předloze, v níž se jedná o maximální snahu dodržet věrnost textu. Riziko shledává Aujezdský v tom, že jak odborná, tak i laická část publika, bude nespokojena s vyškrtnutými částmi a s adaptátorovými autorskými vstupy. Za druhé uvádí adaptaci s tvůrčím vkladem scénáristy. Aujezdský tento přístup označuje za jakousi "spolutvorbu" nového díla, které se bude v mnoha aspektech odlišovat od předlohy. Riziko této adaptace upřesňuje citací Lucie Česálkové. „Uvažování o adaptacích jako by bylo již od počátku kinematografie stiženo prokletím, v jehož područí se do konvenčního jazyka mnoha teoretiků a kritiků filmových adaptací vkrádají termíny jako nepřesnost, nevěra, zrada, deformace, zneužití, zneuctění znesvěcení, vulgarizace a další. Nahlížet film prismatem této moralizující rétoriky jako spolehlivý nástroj znehodnocení literárního díla vysoké umělecké kvality ovšem znamená vědomě či zaslepeně prohlubovat kulturně zakořeněné naivní přesvědčení o hierarchické nadřazenosti literatury nad vizuálním uměním a opomíjet celou řadu teoretických přehodnocení významové plurality vztahu mezi literaturou a filmem, respektive slovem a obrazem."[44] Za třetí pak uvádí volnou adaptaci neboli scénář na

[42] HELMANOVÁ, Alicja: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr, (eds.): *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha : Národní filmový archiv, 2005, s. 133-134.

[43] Tamtéž, s. 135.

[44] AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu: úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009, s. 13.

motivy. Zde se setkáváme určitou formou nezávislosti autora na původním díle. Adaptátor se snaží vzbudit dojem, že plně respektuje původní dílo, avšak vytváří dílo nové s jen minimálním užitím původních témat. Většinou přebírá pouze postavy a určité charaktery, které následně přetváří podle vlastní fantazie a plánu. „V důsledku je to pak scénárista, který za nově vzniklé dílo nese plnou autorskou odpovědnost."[45]

2.5. Adaptátoři

Kdo je vlastně adaptátor? Kdo všechno by se měl nazývat adaptátorem? V případě filmu či televize je tato otázka nejkomplikovanější. Někdo by řekl, že by jím mohl být scénárista, který adaptuje děj, postavy, dialogy atd. Na druhou stranu musíme zvážit i další faktory. Role adaptátorů by se z velké části mohli chopit klidně i hudební režiséři, kteří svou hudbou umocňují emoce a ovlivňují obecenstvo nebo návrháři kostýmů a scény. Mnozí z nich přiznávají, že si často berou na pomoc, jako inspirační zdroj, právě adaptovaný text.[46] Jejich zodpovědnost však patří režisérově interpretaci filmového scénáře a stejnou zodpovědnost často pociťují i kameramani. V otázce, kdo je adaptátor, nám nepomůžou ani herci. Ačkoliv se často nechávají inspirovat originálem a na jeho základě hledají způsob, jak postavu správně zahrát, jsou stále někým, kdo adaptuje scénář. Za zmínku by také stál často opomíjený filmový střihač, který se také podílí na celkové podobě adaptace. Nikdo z těchto potencionálních adaptérů se však nedá primárně považovat za adaptátora filmu či televizní produkce. Tím, kdo zůstal nezmíněný je tedy režisér. Linda Hutcheonová zmiňuje Petera Woolena, který byl toho názoru, že režisér jako autor není nikdy jen dalším adaptátorem: „Režisér sa nepodriaďuje inému autorovi; jeho zdrojom je len predchádzajúci text, poskytujúci katalyzátory, scény, s ktorými podľa svojho záujmu vytvorí úplne nové dielo." [47]

---

[45] AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu: úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009, s.13.

[46] HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s.95.

[47] Tamtéž, s. 96.

Máme tu tedy mnoho různých adaptátorů (scénárista, scénograf, střihač, herec atd.), kteří stojí různě daleko od adaptovaného textu. Hutcheonová cituje Zadie Smithovou, která reagovala na zpracování svého románu *White Teeth* a vystihuje tak komplexnost celého procesu: „V televízi je vidieť, ako tvorivá myšlienka neznesiteľne pomaly postupuje od scenáristu k producentovi, k hercovi, k tretím a druhým asistentom réžie, k samotnému režisérovi, ku kameramanovi, až po úbohého ohováraného chlapíka, ktorý musí držať obrovský, chlpatý, sivý mikrofón vysoko vo vzduchu, aby mohol vôbec niekto niečo počuť. Televízia je o skupinovej zodpovednosti."[48] Obecně bychom mohli říci, že procesem adaptace vzniká zvětšující se vzdálenost od adaptovaného románu. Adaptovaný text tak není něčím, co by se mělo reprodukovat, ale spíše interpretovat a znovu vytvořit, často v novém médiu. Adaptovaný text se tedy stává spíše souhrnem pokynů, ať už narativních, nebo jiných, které adaptátor může využít či nikoliv.

Na druhé straně však vyvstává další otázka. Proč by měl někdo vzít dílo někoho jiného a vytvořit z něho autonomní výtvor? Zvláště u adaptací literárních děl se adaptátoři (režiséři i scénáristi) často potýkají s negativním postojem. Hutcheonová cituje výrok Roberta Stama, který je, jako mnoho dalších, proti negativnímu pohledu na adaptace: „Nevernosť rezonuje s podtextom viktoránskej prudérie; zrada evokuje etickú bezcharakternosť; deformácia naznačuje estetický odpor; zneuctenie pripomína sexuálne násilie; vulgarizácia vyčarúva triednu degradáciu a znesvatenie naznačuje akúsi svatokrádež "svatého slova."[49]

Adaptátoři se často musí potýkat s pejorativním postojem a je tedy otázkou, co je vede k tomu, aby se stali adaptátory a čelili tak lidem, kteří si představovali dílo úplně jinak. Jako jedním z důvodů je bezesporu finanční faktor. Filmy a seriály mají omezený rozpočet a je tedy vcelku logické, že se volí taková díla, na která diváka naláká známé jméno. Autoři románových zpracování filmů jsou pak bráni spíše jako druhořadí a víceméně podřadní. Časté názory o adaptátorech připomíná výrok Waltera Benjamína o překladatelích: „Úmysel básnika je spontánny, prvotný, plný obrazov; úmysel prekladateľa je odvodený, následný, vychádzajúci z uvažovania."[50] Jedním z

[48] HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s.99.

[49] Tamtéž, s. 99.

[50] Tamtéž, s.101.

důvodů budou samozřejmě také osobní důvody, které souvisí s tím, jaké adaptátor k dílu zaujme stanovisko. Adaptace může být zamýšlená jako vzdání pocty či pokoření díla kulturní autority. Důvodů proč adaptovat je spousta a mnohdy se mu nevyhnou ani pohnutky čistě ideologické a politické, které usilují o vyjádření určitého stanoviska.

2.6. Divák

Jednou z hlavních starostí adaptátorů bude vždy reakce cílových diváků na příběh. Již na začátku bylo zmíněno, že možný důvod vysoké obliby adaptací, může spočívat ve střetu opakování a rozdílu známého a nového. Hutchonová zmiňuje na jednu stranu Freuda, který by se k opakování stavěl jako k něčemu, co nám pomáhá vyrovnat se se ztrátou, prostředkem kontroly, nebo zvládnutí negativních jevů. Adaptaci bychom však neměli oprošťovat od požitku, ale chápat jako něco, co je požitkem samotným. Zmiňuje například radost dítěte, které stále znovu poslouchá ty samé říkanky a nechává si číst ty samé knihy. Tento druh opakování přináší, podobně jako rituál, větší pochopení a jistotu spojenou s pocitem poznání toho, co bude následovat. Při adaptacích se však nestřetáváme jen s tím samým, ale i s novým, tedy různými odlišnostmi a variacemi, na které se divák může soustředit. Obecně bychom diváky mohli nazvat také „fanoušci". Zvláště televizní adaptace literatury provází myšlenka, že se tak děje zvláštně kvůli širokému publiku, kterému je tímto způsobem nabídnut náhradní prostředek ke zpřístupňování literatury.[51]

Na druhou stranu se zde můžeme setkat s oboustrannou závislostí: kinematografie nejraději adaptuje to, co se masově čte, na druhé straně filmové a televizní adaptace ovlivňují četbu diváků. Ukazuje se nám tedy silná motivace, kterou má jak čtenář, který jde do kina na adaptaci své oblíbené nebo právě přečtené knihy, i divák, který se po zhlédnutí televizní verze nějakého románu pustí do jeho čtení. „Je to ostatně opakující se argument stoupenců adaptací, kteří se rádi odvolávají na fakt, že

[51] HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 130.

filmy přispěly k zvýšení počtu čtenářů literárních děl, která by nikdy nebyla čtena v tak masové míře, kdyby neexistoval onen další oběh." [52]

Nastává však otázka, zda je adaptace, jako náhrada za literaturu, stejná pro obecenstvo, které zná adaptovaný text a pro takové, které ho nezná. Vztah diváka, který zná literární předlohu k adaptaci je bezpochyby fenoménem složitějším. Ve hře budou bezpochyby takové otázky, jako je míra známosti originálu, povaha jeho interpretace, individuální recepční zvyklosti atd.

Staví se před nás tedy rozdíl mezi informovaným a neinformovaným divákem. Dílo u něhož neznáme adaptaci, nebo ji snad nepoznáme, vnímáme jako každé jiné dílo. Abychom ho vnímali jako adaptaci, musíme v něm nejprve rozpoznat adaptovaný text, čímž si spojíme vzpomínky na přečtené s dílem, které právě vnímáme. Na druhou stranu divák, který četl kdysi předlohu a nemá zvláštní důvod se k ní v mysli vracet si nemusí uvědomovat, kolik věcí si z ní skutečně pamatuje ani to, v jaké míře sledování filmu oživuje jeho vzpomínky na originál. Alicja Helmanová uvádí, že „recipienti filmové verze knihy, kterou znají, jsou ovlivněni jistými společenskými determinantami, jejichž celek utváří specifiku recepce adaptovaného díla." [53] Často tak narazíme na adaptace, u nichž adaptátoři předpokládají znalost originálu a tím i naši schopnost doplnit prázdná místa. „Jeví-li se film jako nedopovědený, místy nejasný, postavy jako záhadné a motivy jejich jednání jako nesrozumitelné, má divák v záloze knihu, k níž se může obrátit. Na rozdíl od diváka, který knihu nečetl, filmu plně rozumí a bez jakýchkoli pochyb ho recipuje jako dílo spojité a koherentní, neboť ho neustále „doplňuje" knihou."[54] Pokud jsou však tyto předpoklady přehnané, nemůže uspět u neinformovaného čtenáře, kterému chybí znalosti o adaptovaném textu.

Pokud se však zaměříme na samotné hodnocení diváků adaptovaného textu, je pro adaptátory přeci jen snazší zaujmout nezaujatého diváka, který příliš nelpí na adaptovaném textu a neváže ho tedy nostalgie nebo záliba. Může tak adaptaci přijmout jen jako nový film a adaptátor má tak více svobody a kontroly. Je však otázka, zda po

[52] HELMANOVÁ, Alicja: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr, (eds.): *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha : Národní filmový archiv, 2005, s. 139.

[53] Tamtéž, s. 140.

[54] Tamtéž, s. 143.

shlédnutí díla, bez znalosti originálu, nezaujme audiovizuální verze pomyslné prvenství a následné čtení literárního zpracování nebude jen jakýmsi sekundárním prvkem.

Výsledná podoba adaptace může být také silně ovlivněna faktorem oblíbenosti. Adaptátor, který si vybere text, jenž má malou čtenářskou základu a celkově není příliš čten, nemusí tolik přemýšlet a dodržovat věrnost. Na druhou stranu texty s vysokou oblibou či bestsellery dané doby mnohdy vyžadují větší přihlédnutí k detailům. Informované obecenstvo má tedy na adaptaci určité požadavky a nároky, což souvisí se samotným očekáváním. Často se však setkáváme s adaptacemi, které z originálu převezmou jen určité prvky (název, ústřední postavy) a zůstane tedy jen velmi málo z toho, co diváci očekávali. Zklamání z odlišně pojaté adaptace úměrně roste se zanícením fanoušků. „Christopher Columbus, režisér filmu Harry Potter a Kameň mudrcov (2001) povedal: „Ľudia by ma ukrižovali, ak by som nezostal verný knihám."[55]

Specifický druh očekávání dnes v divácích vyvolávají britské televizní verze kanonických románů. Sarah Cardwellová zmiňuje zvláště očekávání, která divák má ohledně stylu. Chtějí přepychové a krásné obrazy, které jsou kombinovány s péčí a starostlivostí.[56] Televize užívá specifických filmových ukazatelů, které mají zobrazit kvalitu adaptace. Patří k nim dlouhé, nepřerušované záběry nebo použití elegantní (např. orchestrální, či klavírní) hudby.

Hutcheonová uvádí, že většina adaptačních problémů vzniká právě kvůli tomu, že adaptátoři musí zaujmout a uspokojit očekávání a požadavky jak informovaného, tak i neinformovaného obecenstva. Existují však odlišné způsoby, jak se může divák zapojit. „Rozprávanie si važaduje od svojho obecenstva prácu s pojmami; predvádzanie povoláva dekódovacie schopnosti nášho vnímania. Pri čítaní čiernych znakov na bielych stránkach si predstavujeme obrazy sveta textu; pri sledovaní sú naše predstavy predvídané, a my potom dávame význam svetu obrazov, zvukov a slov, ktorý vidíme a počujeme na javisku alebo na plátne. Kamilla Elliottová to nazýva recipročným vzťahom medzi mentálnym zobrazovaním a mentálnym verbalizovaním (2003: 210-12),

[55] HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 133.

[56] Tamtéž, s. 134.

no ide o viac než len o slová."[57] Tyto způsoby zapojení vyžadují od obecenstva vlastní dekódovací procesy. Při čtení shromažďujeme informace a detaily postupně následují jeden za druhým. Při sledování filmu, divadla či muzikálu musíme vnímat více prvků a důležitých znaků simultánně. „Pocit, že struktura celku je známá, působí stále, i v případě, že adaptátoři přikročili k výrazným změnám." [58]

Záleží také na druhu média, protože publikum různých médií vnímá rozdílně čas i prostor. Hraní videoher je čistě soukromý, i při hraní s přáteli, individualizovaný proces. Naopak sledování filmu v kině s jinými lidmi je proces skupinový, kdy reagujeme stejně, jako ostatní na to, co vidíme či slyšíme. Hutcheonová zde cituje například názor Petera Brooka, který tvrdil, že film pohlcuje svoje obecenstvo především obrazem se vší svou bezprostředností: „V momente, keď sa objaví obraz so svojou silou, v tom konkrétnom momente, keď ho vnímame, nemôžeme mysleť, ani cítiť, ani si predstaviť nič iné."[59] Naopak „přítomnosť" televize je skutečná a zároveň popíraná zvláště tím, že pokud sledujeme z pohodlí domova, stále nás něco ruší, ať už reklamy, členové domácnosti nebo telefony, což se nám jen zřídka kdy stane při sledování filmu v kině nebo při divadelním představení.[60] Rozdíly mezi médii a způsoby zapojení tak ukazují očividný rozdíl, jak nás adaptovaný příběh do sebe vtahuje, ať už fyzicky, rozumově nebo psychologicky.

Divák, sledující adaptaci si je zpravidla vědom, že film, čerpající z literární předlohy, bude pravděpodobně plný změn a modifikací oproti originálu, ale vzpomínka na originál bude stále v popředí. Tímto se aktivuje jakýsi mechanismus, kdy automaticky porovnáváme knihu a film. Recipient si tak dobře všímá, kde všude byla adaptace změněna a srovnáváním literatury a filmu si vytváří určité hypotézy, které se týkají důsledků těchto změn, nebo naopak jejich neprovedení. Divák porovnává knihu a její adaptaci již v průběhu sledování filmu. „Postřehnutí toho, že nějaká scéna byla realizována určitým způsobem, doprovází vzpomínka na originál, v němž měla odlišnou

[57] HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 140.

[58] HELMANOVÁ, Alicja: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr, (eds.): *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha : Národní filmový archiv, 2005, s. 141.

[59] HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 141.

[60] Tamtéž, s. 142.

podobu."[61] Divák zaznamenává to, co bylo vynecháno (krácení filmu) a v paměti si vzniklé mezery vyplňuje podle knihy. Všímá si také naopak vsuvek a doplňků, které v originále nebyly. Helmanová tak uvádí, že bez ohledu na to, jak moc se soustředíme na samotný film, stále se nedokážeme zcela odpoutat od knihy, i když se k ní filmová adaptace stahuje jen velice volně. Dále se domnívá, že divák není rozpolcený mezi sledování filmu a vzpomínání na knihu, ale spíše směřuje k utvoření jednoty, která už není ani pouze knihou a ani pouze filmem. „Konečným výsledkem sledování filmu, jenž je adaptací knihy, je tedy virtuální dílo." [62]

2.7. Věrnost

Podle Marie Mravcové je problematika „vztahů, kontaktů, vlivů apod." mezi literaturou a filmem stále aktuálnější a nejvýraznějším projevem jsou podle ní právě pokusy o věrnější či volnější filmové adaptace prozaických a dramatických děl.[63] Nebezpečí zde nehrozí ani tak literatuře, která nic neztrácí a adaptace víceméně nedokáže originálu ublížit, ale spíše filmařům. Nepovedené a zbytečné adaptace tak podle Mravcové nevznikají snad proto, že by filmaři nezvládli pojmout předlohu v celém jejím dějové rozsahu, ale spíše z toho důvodu, že podcenili realizaci ve fázi interpretace, nedokázali si ujasnit svůj vlastní názor a co prostřednictvím předlohy chtějí vypovídat k dnešku: „nehledali v ní plně filmovou inspiraci, nedomýšleli samostatně některé motivy či situace..." [64]

Jak bylo již řečeno, od počátku kinematografie bylo na uvažování o adaptacích nahlíženo s předsudky a slovy jako je nevěra, zrada, zneužití, vulgarizace atd. Podle Lucie Česálkové právě moralizující nahlížení na film, jako na něco, co znehodnocuje vysoká literární díla, znamená vědomě či zaslepeně podporovat a zvláštně prohlubovat

[61] HELMANOVÁ, Alicja: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr, (eds.): *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha : Národní filmový archiv, 2005, s. 141.

[62] Tamtéž, s. 143.

[63] MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, s. 8.

[64] Tamtéž, s. 8.

naivní přesvědčení, že literatura je nadřazená vizuálním uměním, čímž se pomíjí celá řada významných protikladných vztahů mezi literaturou a filmem (slovem a obrazem).

Teorie adaptace je tak často opředena předsudky o posvátnosti předlohy, kterou film nevhodně přetváří, kopíruje a předlohu tak zbavuje výlučné hodnoty. Po dlouhou dobu se tak dařilo lpět na hodnotách literárního textu především prostřednictvím logocentricky orientovaných přístupů k textu. Ti, co upřednostňovali a "velebili" psané slovo, tak nepokládali za přínosný ani adekvátní způsob uměleckého vyjádření přenášení kanonické literatury mezi médii. „Film odrazoval „logofily" především svou materialitou, explicitností, zjevností zobrazení, která nutně „dourčuje" vše, co románový text nevyřkl. - Pokřivená logika doslovnosti filmového obrazu formulovala další z klíčových argumentů adaptačních kritiků, jímž je znevažována intelektuální náročnost mentálního zpracovávání filmového obrazu."[65] Další odpor vůči filmu a filmovým adaptacích představovalo moralistické chápání filmu, jako něčeho vulgárního, co oslovuje nízké pudy, které se odehrávají ve tmě a amorálním prostředí kina. Tyto i jiné četné faktory vybudovaly, v prvních textech o vztahu literatury a filmu, základy pro teorii věrnosti. Celkový přístup věrnosti k filmovým adaptacím literárních děl je vystavěn v podstatě na respektu k hypotetickému "duchu" originálního díla, na ohledu k předloze a je tudíž velmi skeptický k jakékoliv inovaci, přepracování či originálnímu pojetí.[66]

O „duchu" textu pojednává kupříkladu Kamilla Elliottová, která uvádí, že literární věda dvacátého století si potrpěla na neustálé zahalování obsahu textu tajemstvím, což bylo ve velké míře příčinou spiritistického pojetí adaptace. Ta poté vnímala to, co přechází z knižní předlohy do filmu, jako „ducha textu".[67] Elliotová cituje autorku příručky pro scénáristy Lindu Segerovou, která je toho názoru, že: „Autor adaptace usiluje o rovnováhu mezi uchováním ducha originálu a vytvořením nové formy."[68] Mezi další citované patří také Christopher Orr, který uvádí: „Dobrá adaptace musí být věrná duchu literární předlohy." [69] Duch textu se podle Ellitová tedy běžně

[65] ČESÁLKOVÁ, Lucie. Adaptace. *Cinepur:* čtvrtletník dobrého filmu. 2006, č. 47, s. 46-47.

[66] Tamtéž, s. 46-47.

[67] ELLIOTTOVÁ, Kamilla. Literatura ve filmu v kontextu diskuzí nad obsahem a formou. *Pandora*: kulturně-literární revue. 2010, č. 20, s. 61.

[68] Tamtéž, s. 61.

[69] ELLIOTTOVÁ, Kamilla. Literatura ve filmu v kontextu diskuzí nad obsahem a formou. *Pandora*: kulturně-literární revue. 2010, č. 20, s. 61.

přirovnává k duši nebo osobnosti autora. Ve dvacátém století směřují kritikové k méně mystickému zobrazení. Autorský duch či osobnost se stávají autorským záměrem, představivostí nebo stylem. Při hledání konkrétnějších literárních projevů tak nacházejí kritici ducha textu v autorském stylu. Elliottová znovu zmiňuje Christophera Orra, který objevuje ducha autora ve „způsobu, jímž vypravěč ke čtenáři nebo divákovi promlouvá".[70] Podle Elliottové se forma díla může změnit, ale duch zůstává. Duch textu si tak může zachovat život i mimo formu, na níž není nijak závislý. V devadesátých letech minulého století se setkáváme s mnoha filmovými či televizními tvůrci, kteří si přisvojují jméno kanonického literárního autora zvláště proto, aby své adaptace autorizovali. Jména kanonických autorů se tak stala součástí názvu filmu, jako např. *Bram Stoker´s Dracula* (1992) atd. Režiséři a produkční společnosti jsou pak chápáni jako uchovávatelé autorského odkazu.[71] V mnoha případech otevírá spiritistické pojetí adaptace prostory reprezentace ve jménu autorského ducha nebo záměru, do nějž mohou vstoupit noví duchové a nové záměry.

Na specifičnost a věrnost adaptací se soustřeďuje například i Timothy Corrigan. „Diskuze nad specifičností se opírají o to, že rozdílné způsoby reprezentace, jako je literatura nebo film, disponují vlastními materiálními a formálními strukturami, které je odlišují a oddělují od jiných reprezentačních postupů." [72] Věrnost má naopak hodnotit nakolik přesná je filmová podoba, ztvárněná podle literárního díla. „Důraz na textovou specifičnost literatury a filmu jednoznačně komplikuje, ne-li přímo znemožňuje snahu „věrně" adaptovat knihu do filmové podoby, neboť implikuje překlad mezi „jazyky", jenž bude vždy jen přibližný nebo přinejlepším zachytí pouze „ducha" původního textu." [73] Mezi specifičností a věrností také leží různé komerční a průmyslové struktury, které zvětšují propast mezi literárním dílem a jeho filmovým zpracováním. Mohou to být ať už výrobní technologie (například tisk oproti pohyblivé vizualizaci) tak mechanismus recepce (čtení textu oproti sledování). „Ať už film je nebo není jakkoli věrný textové specifičnosti literárního díla (vypravěčskému hlasu, stylu textu, stejně jako postavám, prostředí a zápletkám) nebo „duchu" předlohy, pro filmové adaptace

[70] ELLIOTTOVÁ, Kamilla. Literatura ve filmu v kontextu diskuzí nad obsahem a formou. *Pandora*: kulturně-literární revue. 2010, č. 20, s. 62.

[71] Tamtéž, s. 66.

[72] CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. *Pandora*: kulturně-literární revue. 2010, č. 20, s. 107.

[73] Tamtéž, s. 107.

budou vždy představovat měřítko jejich schopností - asimilovat, transformovat, přetvořit nebo překonat specifika zdrojového materiálu.” [74]

Filmové adaptace jsou i dnes často podrobovány měřítku věrnosti a specifičnosti a velice zřídka je pro recenzenty filmová adaptace uspokojivým vystihnutím předlohy.
K filmové adaptaci zaujali filmoví i literární vědci a badatelé různorodé postoje. Corrigan zmiňuje tři nejvýznačnější klasické filmové teoretiky. Jako prvního uvádí Rudolfa Arnheima, který ve své knize z roku 1933 *Film as Art* prosazuje odlišování filmových forem a stylů od postupů literárních i výtvarných, aby se tak vyčlenila jedinečná hodnota filmového umění. „Aby mohl filmař vytvořit umělecké dílo, musí vědomě zvýrazňovat zvláštnosti filmového média.” [75] Dalším zmiňovaným je Sergej Ejzenštejn, který ve své eseji *Dickens, Griffith a dnešní film* z roku 1942 přiznává přínos literatuře, „který znamenala pro film při rozvoji jazyka „sledování”, zároveň však toto „bohaté kulturní dědictví” vydláždilo cestu „dosud nevídanému” filmovému „umění” coby umění (a politice) moderní společnosti.” [76] Třetí teoretik, André Bazin, ve své eseji *Film jako digest* zase tvrdí, že filmová „věrnost literární nebo jiné formě je iluzorní: důležitá je shoda ve významu, kterého tyto formy nabývají”.[77]

„Tito a další autoři tedy rozpoznali, že termíny specifičnosti a věrnosti implikují pojmy vážnosti a etiky: Ty naznačují, jak se mohou filmové adaptace a naše pohledy na ně dotýkat stejně tak kulturních postojů či intelektuální povýšenosti, jakož i vrozené obtížnosti nebo úspěchů filmové adaptace.”[78] Naše úvahy nad věrností knize nebo spekulace ohledně přeložitelnosti z jednoho média do druhého jsou víceméně spojené s tím, o jakou předlohu se jedná, tedy zda o klasickou nebo populární literaturu. Kanonická díla tak mohou být brána vždy, jako do jisté míry „nevěrná”.

Jak jsme si řekli, již od počátku kladou diváci nemalé požadavky na věrnost adaptace. Jsou nespokojeni, pokud se z filmu (či seriálu) vytratila jejich oblíbená pasáž, postava, příběh byl modifikován, přepsán atd. Úspěšná adaptace je tak přímo závislá na věrnosti původnímu literárnímu dílu. Dnes se již na věrnost neklade takový důraz a mnohdy jsou věrnostní přístupy odmítány. „Odklon od věrnosti vychází z

[74] CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. *Pandora*: kulturně-literární revue. 2010, č. 20, s. 108.

[75] Tamtéž, s. 108.

[76] Tamtéž, s. 109.

[77] Tamtéž, s. 109.

[78] Tamtéž. s. 109.

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."[79] Mezi diváky však snaha o zachování věrnosti přetrvává a první věc, na kterou se filmový fanoušek znalý originálu zaměří, je jeho komparace se zhlédnutou adaptací. Může se tak zaměřit na to, zda byl procesem adaptace změněn smysl původního textu nebo se ptát, jaké důvody měl autor pro konkrétní zásahy. „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. 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. - Jenže romanopisec či básnířka 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." [80]

Ačkoliv si někteří teoretikové adaptací stále stojí za normou, v níž by se adaptované dílo mělo co nejvíce držet své předlohy, převládají dnes spíše adaptace volnější. Thomas Leitch tak poukazuje na to, proč se ptát na otázku: „Proč je tolik adaptací nevěrných dokonalým předlohám?" místo toho, abychom se spíše ptali: „Proč se tato konkrétní adaptace snaží být věrná?" [81] Věrnost předloze už není tak otázkou estetickou, ale spíše finanční. Nejznámější díla, po nichž je bezpochyby vysoká poptávka, dokážou vyvolat zvýšený zájem i o vedlejší produkty, jako jsou právě adaptace a to i u diváků, kteří dané dílo nečetli. Výrazné změny oproti předloze se tak stávají značným rizikem. Adaptátoři se proto velice často podřizují čtenářům, kteří počítají s věrností adaptace k originálu.

[79] BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace*: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010, č. 1, s. 13.

[80] Tamtéž, s. 12 - 13.

[81] LEITCH, Thomas. Výjimečná věrnost. *Iluminace*: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010, č. 1, s.61.

2.8. Akademické přístupy

„Od roku 1895 nám reakce na adaptaci ze strany filozofů, novinářů, vědců a filmařů podávají působivá a rozsáhlá svědectví o myšlenkových přelomech, k nimž dochází, když se problematice specifičnosti média stejně jako věrnosti dostupné filmové adaptaci opětovně dostává nové energie v závislosti na rozdílných historických a kulturních souvislostech." [82] Od padesátých let však nedocházelo ve studiu adaptace k příliš markantním změnám. Badatelé se víceméně zaměřovali v drtivé většině na metodu srovnávací textové analýzy. Tištěný text (román, povídka) se tak stavěl do protikladu s textem audiovizuálním (film/televizní verze).[83] Právě těmito komparacemi se zabývaly zakládající práce tohoto oboru, jako je kupříkladu kniha *Novels into Film* (1957) George Bluestona. V nadcházejících padesáti letech je tato metoda využívána velice často.

Samotná akademická a kritická centra studia filmu se v sedmdesátých a osmdesátých letech vydávají dvěma směry a ani jeden není příliš nakloněn studiu adaptace. Jeden směr je neoformalistický, zaměřený na důraz specifičnosti média a zkoumání odlišnosti filmu a literatury. Druhý směr je zaměřen na zkoumání ideologie. Opírá se o základnu založenou na poststrukturalismu a psychoanalýze. Oběma směrům jde zvláště o to, definovat film jako disciplínu. První směr na základě textové specifičnosti, druhý směr zase na základě „širšího pole filmové teorie". [84]

Corrigan se domnívá, že nejpozději v devadesátých letech došlo k přeformulování konvenčního smýšlení o adaptacích. Místo laických otázek, které se zabývaly jen tím, jaký vztah má film ke knize, byly položeny nové a méně předvídatelné otázky ke vztahu film a literatura, což přineslo nové a významné vědecké příspěvky k samotnému studiu adaptace. „Některé z těchto děl vycházejí z exaktnějších zkoumání kultury a historie, jiné pak z takového rozšíření hranic teorie, aby byla

[82] CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. *Pandora*: kulturně-literární revue. Ústí nad Labem: Nad Labem, 2010, č. 20, s. 114.

[83] MURRAYOVÁ, Simone. Přeludné adaptace: Eukalyptus, průmysl adaptace a film, který nikdy nebyl. *Iluminace*: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010, č. 1, s. 83

[84] Tamtéž, s. 116.

schopna pojmout hybridní a multitextovou povahu témat spojených s genderem, textovou vážností či naléhavostí nebo národní a nadnárodní podobu adaptace." [85]

Studium adaptace tak pokročilo v jiných ohledech. Došlo k zohlednění pohybu literárního textu směrem k filmu a naopak filmu k literárnímu textu, analýzy se také rozšířily o některé podoby populární kultury, jako jsou například komiksy a počítačové hry a také se přeformulovala kritika adaptace ve smyslu ideologické kritiky a poststrukturalistické intertextové citace.[86] Rozsah zkoumaných textů se bezpochyby rozšířil, ovšem upřednostňovaná metoda srovnávací textové analýze zůstala nedotčená.

Timothy Coorigan se na budoucnost adaptačního myšlení dívá následovně: „Jsem přesvědčen, že v oblasti mezi disciplinaritou a adaptací, mezi literaturou a filmem před námi dnes studium adaptace otevírá obzvlášť nejednoznačné, riskantní, nestálé a ohromně zajímavé možnosti. Pokud vykračuje „za" otázky po specifičnosti a věrnosti, studium adaptace nutně a produktivním způsobem znejasňuje a otvírá hranice mezi disciplínami (jak literární, tak filmové vědy). Právě v takto rozevřené mezeře se objevují mnohé z těch nejzajímavějších myšlenek." [87]

[85] CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. *Pandora*: kulturně-literární revue. Ústí nad Labem: Nad Labem, 2010, č. 20, s. 117.

[86] MURRAYOVÁ, Simone. Přeludné adaptace: Eukalyptus, průmysl adaptace a film, který nikdy nebyl. *Iluminace*: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010, č. 1, s. 83.

[87] CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. *Pandora*: kulturně-literární revue. Ústí nad Labem: Nad Labem, 2010, č. 20, s. 118.

3. Literatura a média

Nepopiratelným faktem dnešní doby je, že literatura jako taková musí čím dál více čelit záplavě obrazových a multimediálních projektů na mnohem vyšší interaktivní úrovní, které bezesporu daleko rychleji uspokojují narativní potřebu recipientů. Lidé mají stále touhu vyprávět příběhy a vnořovat se do nich, ale dnešní doba jim umožňuje vplout do fikčních světů narativu mnohem rychleji.[88]

V obecném zkoumání přístupů k médiím a literatuře bychom se mohli pohybovat ve čtyřech oblastech. Prvním přístupem byla obsahová analýza. Vědci se začali více zajímat o reprezentaci reality v mediálních sděleních na počátku 20. století. Prvním přístupem k analýze médií, který přetrvával do konce druhé světové války, byl německý přístup ochranně-pedagogický. V tomto konceptu byla média analyzována ve snaze ochránit děti a mládež před „škodlivými" filmy a pokleslou literární produkcí. „Vzdělávací a církevní organizace tehdy v souvislosti s obsahy prezentovanými v médiích kritizovaly zejména médii zprostředkované zobrazení reality, úpadek kulturních a duševních hodnot, na který má vliv povrchní mediální zábava, a vyvolávání agresivních sklonů u dětí. Filmová a literární díla, která neodpovídala „etickému kodexu", tedy nezobrazovala „pravdivou skutečnost" a jejich obsah byl „morálně nevhodný", byla označována jako „brak a špína" (Schund und Schmutz) a docházelo k cenzuře, resp. K naprostému zákazu jejich šíření."[89] Radikální odvrat mediálních studií od obsahové analýzy nastal teprve po skončení druhé světové války. Pozornost byla místo toho zaměřena na formu sdělování, přičemž představitelé literárně vědné tzv. ruské formální školy se zabývali formou literárního díla již v 10. a 20. letech 20. století. (Mas)mediální teorie si tak na tvrzení o tom, že hlavním sdělením, které přinášejí média, není jejich „programová náplň", ale způsob jakým ona sama ovlivňují naše vidění světa, počkala do 60. let 20. století.[90] Zásadní změnu v obou disciplínách (literární i mediální) zaznamenáváme právě v 60. letech 20. století. Do sémiotiky médií a literární vědy je zahrnut čtenář, resp. recipient, jenž se podílí a zároveň spoluutváří sdělení médií i literárních děl. Největší posun od nazírání na diváka jako na pasivního příjemce k vyzdvižení jeho spoluúčasti sehrála tzv. birminghamská škola (Hall).

[88] BÍNA, Daniel. *Literární komunikace v multimediální době.* V Českých Budějovicích: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, 2009, s.123.

[89] Tamtéž, s. 124.

[90] Tamtéž, s.125.

„Hlavní ideou bylo nezdůrazňování jednostrannosti působení médií na recipienty a zaměření se na analýzu obou stran mediální komunikace – komunikátora a příjemce. Hallův přístup úzce souvisel s teorií zakódování a dekódování (encoding/decoding), podle níž je v každém mediovaném sdělení vždy zakódovaný určitý záměr, určitá ideologie, avšak tento záměr nikdy není publikem shodně dekódován."[91] Podobný přístup k roli recipienta měl i německý literárněvědný program recepční estetiky, který se objevil také v 60. letech 20. století. Iser popsal literární text jako „apel na čtenáře v tom smyslu, že jsou v něm vepsána tzv. místa nedourčenosti či prázdná místa, která musí recipient aktualizovat a která tedy vyžadují konkretizaci".[92] Oba koncepty shodně zdůrazňují aktivnost a roli recipienta a spoluúčast či dotváření sdělení v procesu čtení/sledování produktu. Není však zcela jasné, zda jde o záměrné prolnutí obou směrů nebo o pouhou náhodu. Teprve v současné době se zdá, že ustává jakési „vzájemné míjení" a studia obou teorií se ocitají ve vzájemné blízkosti a ve vzájemném prostoupení. Vzhledem k stále větší dostupnosti a inovacím multimédií a jejich produktů dochází k proměnám recepčních návyků a tištěná kniha je tak nucena přizpůsobovat se novým médiím. „Lze ale přinejmenším předpokládat, že tištěná kniha už pro svou „taktilní neopakovatelnost" a způsobilost k fyzickému kontaktu s objektem (vůně, tvar, struktura a barva papíru apod.) pro určitou skupinu populace nadále zůstane vyhledávaným artefaktem a exkluzivním způsobem recepce." [93]

Obecně lze říci, že film s literaturou můžeme spojit pomocí příběhu. Film, v němž se bezesporu propojují i elementy divadla, malířství, hudby, architektury, zahrnuje také elementy literární. Mravcová je shrnuje do tří možných skupin. „1) fabulační osnovy (událost v čase), formy vyprávění (vedení paralelních linií, retrospektiv, chronologii a její porušování, zavedení subjektivního hlediska aj.) ; 2) reálné slovní soustavy: dialog, monolog, komentář; a konečně 3) metaforická či symbolická uspořádání."[94] Roman Ingarden postihl analogii mezi filmovým a slovesným vyjádřením jednoduše: „Okolnost, že s předměty zobrazenými se vždy něco děje, způsobuje, že je film nejspřízněnější ne s jakýmkoliv, nýbrž jen s určitým

[91] BÍNA, Daniel. *Literární komunikace v multimediální době.* V Českých Budějovicích: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, 2009, s. 125.

[92] Tamtéž, s. 126.

[93] Tamtéž, s. 126.

[94] MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, s. 11.

speciálním druhem obrazů. Na jiném místě jsem je nazval obrazy s literárním tématem...Film ukazuje určité dění v celém jeho průběhu, přinejmenším ve fázích pro daný příběh nejzávažnějších, aniž by se omezoval na jedinou, z celku vybranou a znehybněnou situaci. Tento tok postupného předvádění zvláštních fází nějakého dění v rámci zobrazeného světa, které by v zásadě bylo možno přinejmenším stejně dobře zachytit slovy, rozhoduje o příbuznosti - z určitého zřetele sahající velmi hluboko - mezi filmovým a literárním dílem. Film nějak ‚vypráví´ o tom, co se děje ve světě zobrazovaných předmětností a činí to pomocí řady ‚obrazů´, jež přecházejí plynule jeden do druhého...Způsob a prostředky onoho ‚vyprávění´ jsou v obou případech jiné."[95]

3.1. Televize a televizní seriál

Veřejnoprávní televize je již od samotného počátku zaměřena zejména na tři přístupy k divákům: informovat, vychovávat a bavit.

„Mnozí režiséři tvrdí, že na rozdíl od filmového záběru je televizní obraz „nízkodefiniční", neboť prý přináší méně podrobností a nižší míru informací, do značné míry podobně jako karikatura."[96] „Nízkodefiniční" televizní obraz je McLuhanem chápán jako něco s nízkou intenzitou, což je důvodem, proč na rozdíl od filmu nám neposkytuje podrobné informace o předmětech. Tento rozdíl přirovnává k rozdílu mezi starými rukopisy a tištěným slovem. „Knihtisk nahradil difúzní texturu intenzitou a uniformní přesností a přinesl zálibu v přesném měření a opakovatelnosti, kterou dnes spojujeme s vědou a matematikou."[97] Podle McLuhana by televizní producent dozajista upozornil na to, že na rozdíl od divadla nesmí být řeč v televizi tolik pečlivá a přesná. Televizní herec tak nemusí promítat svůj hlas ani sebe. „Protože je divák specificky vtažen do doplňování či "uzávěru" televizního obrazu, je televizní herectví tak intimní, že herec musí dosáhnout velké míry spontánní nenucenosti, která by ve filmu neměla

[95] MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, s. 11-12.

[96] MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. 2., rev. vyd. Překlad Miloš Calda. Praha: Mladá fronta, 2011, s. 327.

[97] Tamtéž, s. 330.

význam a která by se na jevišti ztratila."[98] Televize má však mnohem lepší předpoklady rozvíjet charaktery postav, zároveň však dokáže méně využít ostatních dramatických prvků, díky čemuž není tak působivá jako film. Poskytuje daleko méně obrazových a zvukových informací a podívaná není tak strhující jako v kině.[99]

Pokud odhlédneme od bizardních podívaných, kterými jsou diváci bezesporu fascinováni již před příchodem televize, setkáváme se v televizní produkci velice často s adaptacemi klasických románových děl. „Díla klasiků měla a mají tu záviděníhodnou vlastnost, že dokáží svou elementárností či univerzálností, dramatičností i humorem, uspokojit jak lidové publikum, tak jemnocit vyspělých a erudovaných odborníků." [100] Každé televizní vysílání je tedy určeno jak neodbornému obecenstvu, které zastupuje většinu, i menšině, jež má teoretické znalosti k interpretaci vysílaného díla.

Seriál je již od počátku základní jednotkou televizního vysílání, ale setkat se s ním můžeme již před televizí. Rozhlas využíval potenciálu seriality nejméně do konce padesátých let, tedy ještě nějakou dobu po nástupu éry televize. Rozhlasové mýdlové opery tak těžily právě ze své přitažlivosti návykových nekonečných příběhů. Televize tak přijala dvě formy, které byly rozvíjené již v rozhlasu. Seriál (*serial*) a sérii (*series*). Jelikož se tato práce primárně zabývá adaptacemi anglických kanonických děl, měli bychom se dotknout i tématu televizního vysílání ve Velké Británii. První plně funkční televizní systém byl ve Velké Británii představen roku 1926 vynálezcem Johnem Logiem Bairdem. Anglický televizní průmysl šel svou vlastní cestou a odlišoval se od amerických komerčních a kontinentálních státních systémů. BBC neboli British Broadcasting Corporation je placena z veřejných rozpočtů, ale vždy byla nezávislá na vládní kontrole. Komerční televize tak přibyla ke dvěma kanálům BBC až roku 1955.[101]

Právě televizní stanice BBC se zasloužila o největší rozvoj televizních seriálových adaptací. První seriál, který BBC odvysílalo a zahájilo tím svou seriálovou tvorbu je adaptace *Little Woman* podle románu Louisy May v roce 1950. Románové adaptace stanice BBC jsou často opakovány a přepracovávány. Stačí se podívat, kolik adaptací vzniklo kupříkladu podle románu Jane Austenové či *Jane Eyrové* Charlotty

[98] MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. 2., rev. vyd. Překlad Miloš Calda. Praha: Mladá fronta, 2011, s. 330-331.

[99] MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004, s. 495.

[100] SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství, 2000, s. 12.

[101] Tamtéž, s. 510.

Brontëové. Mezinárodní úspěch slavila *Sága rodu Forsytu* z roku 1967 natočené podle předlohy Johna Galswortyho. „Britské seriály nestaví tolik na jednotlivých hvězdách jako na celém hereckém souboru: ve většině nejlepších seriálů je cítit pospolitost, což je v americké televizi vzácné. Britské seriály jsou často plánovány na omezený počet dílů: podobný přístup vedl v 70. letech k americkým miniséríím. Britové také rychle pochopili podobnost mezi televizními seriály s uzavřeným koncem a románovými ságami z 19. století a recyklovali mnohé romány v novém médiu." [102]

V Československu se setkáváme s pravidelným televizním vysíláním 1. května 1953. „Začátky experimentů s televizí v Čechách sahají až do třicátých let. Tehdy pokusy probíhaly souběžně ve Velké Británii, Francii, Německu, Rusku a USA. Před válkou bylo na světě dohromady pět zemí, včetně ČSR, které byly schopny realizovat přenos televizního obrazu." [103] Československá produkce se inspirovala právě britskými televizními seriály a jako odpověď na *Ságu rodu Forsytů* vysílala *Sňatky z rozumu* Vladimíra Neffa. Dalším důkazem, k přiblížení se britskému vzoru, můžeme považovat adaptaci románu *Jane Eyrové* z roku 1972, v němž si postavu Jane a Rochestera zahráli Marta Jančuová a Jan Kačer.

Je zcela logické, proč si televizní průmysl vybral seriály jako dominující zaplnění vysílacího času. Ekonomická výhoda je bezpochyby hlavním faktorem. Zápletky jsou utvářeny okolo stabilní skupiny postav, prostředí se příliš nemění čímž jsou redukovány náklady a výhodné jsou jistě i dlouhodobé kontrakty s herci a štábem. Další výhodou je i publikum, které si utvoří sledovací návyk a sleduje seriál vysílaný s pravidelností buď každý pracovní den nebo jeden konkrétní den v týdnu.

Jak již bylo řečeno výše, rozhlasové hry daly podnět pro dva druhy televizního seriálu (seriál a série) čili i pro dva modely vyprávění. O seriálu bychom mohli mluvit jako o útvaru, který má kumulativní charakter. Vyprávění se rozvíjí napříč díly, které na sebe navazují a spolu s narativní linií se rozvíjí i psychologie postav. Příběhy hlavních hrdinů jsou vyřešeny a zakončeny a můžeme je sledovat během konkrétního časového období. U seriálu je tedy důležitá pravidelná divácká sledovanost.

Série naopak rozvíjí narativ jen v rámci jedné epizody, v níž je příběh ukončen a další epizoda nám nabízí příběh odlišný. Většina sérií má jen málo stálých postav, které se nijak výrazně nevyvíjejí. Narativní posun napříč epizodami je jen minimální a každá

[102] SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství, 2000, s. 512.

[103] Tamtéž, s. 17.

epizoda se tak stává uzavřeným příběhem, divák tak nemusí sledovat každý díl, aby mu neunikla důležitá informace. Série jsou zpravidla stavěny na opakování a příběhy jsou jen variovány. Jen zřídka se u sérií setkáváme s návazností na další díl tzv. *cliffhangerem* („pokračování příště"). V dnešní době se již s úmyslným rozlišením na seriály a série příliš nesetkáváme a zvláště u nás se zažilo souhrnné označení seriál. Epizodické televizní pořady navíc stále více nabourávaly typicky seriálové prvky a dnešní vysílání jsou zahlcena spíše „nekonečnými" seriálovými formami, které oddalují konec a happy end.

Jean Cazeneuva říká: „V pascalovském smyslu slova je televize činitelem rozptylujícím. Rozptýlení spočívá na mechanismu identifikace a projekce. Neoblíbenější pořady, jak ukazují výzkumy televizních preferencí ve všech zemích světa, jsou ty, které staví na vyprávění, na příběhu (filmy, seriály, dramata, komedie)."[104] Hlavní důvod, pro oblibu seriálů (a celkově televizních narativních forem) již známe. Všeobecná obliba vyprávění příběhů na pokračování byla rozvíjena již Gutenbergovým vynálezem knihtisku, využívána rozhlasem a poté televizí. Televize je tak v dnešní době zcela dominujícím médiem pro vyprávění příběhů na pokračování, které může snadno distribuovat do celého světa. Diváci tak mohou stále další a další příběhy sledovat s nejvyšším možný pohodlím: v klidu domova, kde stačí jen stisknout příslušné tlačítko.Televizní příběhy jsou tak pro diváka snadným způsobem rozptýlení, které potřebuje k tomu, aby se oprostil od starostí svého každodenního života. Ruský teoretik Chrenov ve studii s názvem *Vjem seriálu jako problém sociálně-psychologický* k tomuto tématu napsal: „K čemu dochází při vjemu televize, kdy sedíme u obrazovky buď sami, či ve dvou, nebo s rodinou a přáteli? Zde jistě sugesce kolektivního vnímání, jako u divadelního představení, nevzniká, ale přitom divák nemůže televizi vnímat jenom svým ‚já'. Vzájemný vztah mezi kolektivním a individuálním se zde mění ve prospěch individuálního.

Právě cykličnost, forma seriálu jako žádná jiná forma tuto sugesci (a pochopitelně tím i vědomí společenství v televizním publiku) provokuje maximálně. Masový úspěch seriálu se v nemalé míře objasňuje právě tím, že délka vysílání nejen vytváří společenství lidí, kteří mají stejné zájmy vznikající na základě zhlédnutého díla. V přestávkách mezi jednotlivými díly seriálu vstupují diváci mezi sebou do přímých kontaktů, vzájemně se seznamují, dohadují, jak příběh dopadne, rodí se anekdoty. A i

[104] SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství, 2000, s. 99.

když je takto vzniklé společenství anonymní, uvnitř něho se objevují skupiny lidí, u nichž dochází k přímým kontaktům, a mohli bychom je nazvat jádrem televizního společenství popírajícím jeho anonymitu."[105] V této souvislosti se vyjadřuje např. i český režisér Jaroslav Dietl: „Divák se musí o hrdinu bát. K tomu má autor seriálu jedinečný prostředek - přestávky mezi jednotlivými díly, ty nucené pauzy, které při správném využití násobí napětí a očekávání. Řekl bych, že tajemství seriálu spočívá v umění zaplnit dobře nejen vysílací čas, ale i pauzy mezi ním."[106] Důležitá je tedy i pravidelnost vysílání jednotlivých dílů. Divák si tak vytváří sledovací návyk. Takto shrnul působení seriálu na diváky Jean Cazeneuve: „Nevědomě se promítáme do postavení jednajících osob na obrazovce a prožíváme s nimi nebezpečí, radost, útrapy. Necháme se strhnout scénářem jako lovec štvanicí nebo karetní hráč partií. Naše myšlení se odvrací nejen od každodenních starostí, ale také od našeho soukromého bytí, od vlastní osobnosti. V rozptýlení je skryt také metafyzický aspekt, na který upozornil Pascal."[107]

3.2. Seriálová typologie

Pod samotným pojmem televizního seriálu si obecně můžeme zařadit fikční audiovizuální dílo, které se skládá z více než dvou epizod či dílů, mající určité společné znaky a tvořící makrostrukturu seriálu.[108] Převážně v českém prostředí jsme si zvolili označení seriál pro všechny typy televizního příběhu, který je na pokračování. Jsou ovšem různé modely, na které můžeme seriály rozdělit. Jak již bylo řečeno v předchozí kapitole, seriály můžeme obecně rozdělit na seriály a série.

V dnešní době je však toto jednoduché rozlišení již značně nedostačující. Seriálová narativní forma se stále rozvíjí a proměňuje. Radomír D. Kokeš přichází s pěti seriálovými typy s nimiž se můžeme setkat. Celek seriálu však podle jeho slov nemusí a často také nereprezentuje pouze jeden vyhraněný seriálový typ.

---

[105] SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství, 2000, s. 101.

[106] Tamtéž, s. 101.

[107] Tamtéž, s. 105.

[108] KOKEŠ, D. Radomír. Teorie seriálové fikce. In: Jedličková, Alice: *Intermediální poetika příběhu*, s. 229.

1) První typ zahrnuje seriály, u nichž každá epizoda představuje samostatnou jednotku, která s ostatními epizodami nesdílí žádné fikční postavy. Propojenost je dána opakováním prvků na vyšších úrovních. (Stejný průvodce, který nás provádí každou epizodou atd.)[109]

2) Druhý typ zahrnuje seriály, které obsahují nejméně jeden prvek, který obsahují všechny epizody. Každá epizoda tak tvoří samostatný příběh obsahující fikční entitu, která prochází jednotlivými díly. Může jí být kupříkladu jedna konkrétní postava, jako je tomu v seriálu *Columbo*.[110]

3) Každá epizoda je sice stále samostatnou jednotkou, ovšem některé dějové linie se prolínají a prostupují do dalších epizod. (*Doctor Who*) [111]

4) Čtvrtý typ už zahrnuje takové seriály v nichž se linie příběhu „přelévá" do dalšího dílu a vzájemně na sebe navazují, přičemž nový díl pokračuje přibližně v místech, kde skončil ten předchozí. K tomuto typu můžeme zařadit soap opery, telenovely, dějově uzavřené minisérie atd.[112]

5) K pátému typu řadí Kokeš spíše seriály, které mají zvláštní uspořádání epizod, které nepřipomínají řadu, ale spíše síť. Vše řečené se stále mění a doplňuje, nebo jen určitá epizoda zásadně ovlivňuje epizodu předcházející. K tomuto typu bychom mohli zařadit například seriál *Ztraceni*.[113]

Jak bylo již řečeno, tyto seriálové typy nejsou striktně ohraničené a ve většině seriálů tak můžeme najít různě silné prolínání jednotlivých typů. Kokeš například upozorňuje na zřetelnou typovou hybriditu u seriálu *Akta X*, který kombinuje postupy třetí, čtvrté a páté kategorie.

---

[109] KOKEŠ, D. Radomír. Teorie seriálové fikce. In: Jedličková, Alice: *Intermediální poetika příběhu*, s. 229.

[110] Tamtéž, s. 229.

[111] Tamtéž, s. 230.

[112] Tamtéž, s. 230.

[113] Tamtéž, s. 230.

3.3. Televizní seriál vs. film

Je zřejmé, že většina hlavních rozdílů seriálové a filmové adaptace téhož kanonického díla, bude patrná z jejich vzájemné komparace. Použijeme tedy adaptace *Pýchy a předsudku* Jane Austenové. Televizní seriál z roku 1995 (režie Simon Langton) a film z roku 2005 (režie Joe Wright).

Nepopiratelným a zásadním rozdílem, kterého si ihned všimneme, je bezesporu stopáž. Průměrný film má délku kolem dvou hodin a *Pýcha a předsudek* Joea Wrighta konkrétně 127 minut. Kdežto běžné televizní seriály, natočené podle klasických autorů, pracují na každý díl minimálně s půl hodinou, ale častěji i s delším časovým rozsahem. Všech šest dílů seriálu Simona Langtona trvá 50 minut, čímž se dostáváme na pět hodin sledovacího času. Zásadní rozdíl je tedy logický. Tam, kde seriálové adaptace mohou zacházet do detailů a víceméně věrně napodobovat dějovou linii knihy, jsou filmové adaptace nucené radikálně zasahovat do děje. Filmy jsou zkracovány, zhušťovány a příběh se nevyhnutelně zjednodušuje. Jsou tedy vynechávány části děje, vypouštějí se některé postavy atd.[114] S tímto faktorem také úzce souvisí možnost dialogu. Seriál je dlouhým dialogům více něž uzpůsobený. Často jsou celé pasáže slovo od slova přebírány z knižní předlohy. Na rozdíl od filmu, má také seriál dostatek prostoru pro postupný vývoj postav, vztahů a děje.

Seriály podle klasických děl jsou také obecně více věrné originálu. Adaptátor může využít všechny aspekty předlohy a nemusí hledat modifikace, jako u točení filmu. Toto mnohdy až striktní dodržování věrnosti předloze můžeme najít převážně u raných adaptací. Novější adaptace jsou již více zaměřeny na originalitu a zajímavé způsoby modifikace, kterými by zaujaly soudobého diváka a dodržují spíše jen „duch" literární předlohy. Stačí se blíže podívat na filmovou adaptaci *Pýchy a předsudku* z roku 2005, která je co nejvíce přizpůsobena současnému divákovi. Dialogy jsou zkracovány na minimum, důraz je dáván na malebné záběry přírody a vzájemnou přitažlivost hlavních hrdinů a nepostradatelná je i výrazná klavírní hudební složka.[115] Příběh je také zakončen pro diváky mnohem atraktivnějším způsobem a to setkáním obou hrdinů při východu

[114] HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci. *Iluminace*: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010, č. 1, s. 3.

[115] Dalo by se říci, že klasické románové adaptace jsou si stylově velice podobné. Najdeme v nich honosné budovy i interiéry, dlouhé záběry přírody, elegantní a převážně orchestrální hudbu a výrazné kostýmy.

slunce na zamlžených blatech. Zajímavý je také alternativní konec, který má americká verze filmu. Ten je zakončen polibkem obou hrdinů na terase v Pamberley. Jen tento fakt je jasným důkazem, jakou proměnou dnešní adaptace procházejí. Výrazněji jsou změny viditelné právě u filmů, ale můžeme je najít i u seriálů. Filmaři potřebují mít jistotou, že divák neopustí sál či nevypne televizi před koncem příběhu a zvláště adaptace klasických děl začínají být uzpůsobovány požadavkům soudobého diváka. Očividné také je, že filmaři se snaží uzpůsobit kanonické filmy všem divákům, nejen „fanouškům". Otázkou zůstává, zda právě touto snahou zpopularizovat klasické dílo nedochází k potlačení jeho hlavní myšlenky.

Zapomenout také samozřejmě nemůžeme na seriálová zakončení jednotlivých epizod, kterému se ještě výrazněji budeme věnovat později. Seriály jsou obecně známé svým dramatickým zakončením. Jednotlivé díly musí skončit tak, aby nalákaly diváka k dalšímu pokračování. U adaptací jako je *Pýcha a předsudek* či *Jane Eyrová*, tedy u klasických románových adaptací, není dramatičnost tak silná, jako například u adaptací, které se drží populárních soudobých děl. Adaptace popkulturních knih jsou obecně více modifikovány a uzpůsobeny dynamickému seriálovému vyprávění, než kanonická díla, u nichž je obecně větší důraz na věrnost předloze. Televizní seriály adaptující kanonická díla tak vždy musí brát v potaz několik faktorů. Dodržet délku jednotlivých dílů, neodchýlit se nějak výrazněji od příběhu a zároveň zakončit každý díl tak, aby u diváka vzbudil zájem a nadšené očekávání pro další pokračování.

Ať už jde o *Pýchu a předsudek* či *Jane Eyrovou*, setkáváme se velice často s tím, že díla nebyla adaptována jen jednou, ale hned několikrát. Existují početná filmová i seriálová zpracování. Týká se to však i ostatních kanonických děl. „Má-li Hamlet, Anna Kareninová či Ivan Karamazov „žít", potřebují filmoví diváci stále nové materiálně fixované konkretizace."[116] Filmové a seriálové adaptace tak můžeme pojímat jako svědectví recepce literárních děl. Na jednu stranu jsou adaptována díla, která se masově čtou, na druhou stranu mohou filmové a seriálové adaptace ovlivnit četbu diváků.

[116] HELMANOVÁ, Alicja: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr, (eds.): Tvořivé zrady: *Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha : Národní filmový archiv, 2005, s. 138.

Narážíme zde na určitou motivaci, kdy čtenář přečte knihu a na jejím základě zhlédne i audiovizuální adaptaci, nebo si právě po jejím zhlédnutí knihu přečte.[117]

Další jevem, kterého si můžeme komparací týž adaptací jednoho kanonického díla všimnou a jehož jsme se již mírně dotkly, je přizpůsobování díla jazyku recipienta. Adaptace mají snahu „přeložit" dílo do jazyka recipientů, kteří patří k danému kulturnímu okruhu. Velká díla, vytvořená v různých časech, jazycích a na různých místech, jsou tak převáděna na jednu rovinu. Oproti předchozímu argumentu, že adaptace podněcují diváky k četbě, stojí argument, kdy adaptace zcela nahrazuje originální dílo. „Učitelům a přednášejícím působícím na vyšších stupních škol je dobře známo, že mládež pokládá zhlédnutí filmové adaptace románu za rovnocenné s „odškrtnutím" přečtené knihy."[118] Tento fenomén je stále aktuální a audiovizuální adaptace tak v mnoha případech zastupuje funkci knihy.

[117] HELMANOVÁ, Alicja: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr, (eds.): *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha : Národní filmový archiv, 2005, s. 139.

[118] Tamtéž, s. 139.

4. Filmová narace

Vyprávění a příběhy jsou nedílnou součástí našeho dne. Příběhy vyprávějí divadelní představení, filmy, televizní seriály, komiksy, počítačové hry. V této kapitole se tedy zaměříme na narativ filmový, na jehož základě tak snadno definujeme i ten seriálový. K fikčním filmům či seriálům již přistupujeme s jistým očekáváním a obecně máme tedy jistý druh očekávání, které je typické pro narativní formu jako takovou. Zcela automaticky tak očekáváme určitou sérii příhod, které spolu budou nějak souviset a pravděpodobně i to, že se v průběhu dění vytvoří nějaké problémy a konflikty, které se nakonec vyřeší nebo si na ně alespoň vytvoříme jiný náhled. Divák je zkrátka zcela připraven porozumět filmovému (i seriálovému) narativu.[119] Jako odpověď na otázku, co je vyprávění, můžeme obecně odpovědět, že vyprávění je propojený řetězec událostí mající určitou příčinu a odehrávající se v čase a prostoru. „Vyprávění obvykle začíná určitým stavem, který se na základě kauzálního vzorce postupně proměňuje, až nakonec dospívá do stavu nového, jímž vyprávění končí. Naše zapojení do příběhu se odvíjí od toho, nakolik jsme schopni porozumět vzorci proměny a neměnnosti, příčiny a následku, času a prostoru.“ [120] Ve většině médií jsou nejdůležitější pro vyprávění právě kauzalita, čas a prostor. Klíčové jsou však kauzalita a čas. Což samozřejmě neznamená, že film nemohou řídit i jiné formální principy, jako je například paralelismus.

Stejně jako u čtenářů, musí být filmový divák vybaven určitým narativním myšlením a (po)rozuměním filmu. Blíže se touto problematikou zabývá Katarína Mišíková ve své knize *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Podle Mišíkové můžeme (v jejím předloženém kognitivistickém horizontu) chápat: 1. Naraci jako proces porozumění příběhu, 2. Narativ jako produkt tohoto porozumění a jako základní strukturu lidské mysli. [121] „Mentální proces narativního (po)rozumění se skládá ze dvou nedělitelných a

[119] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 111.

[120] Tamtéž, s. 112.

[121] MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Překlad Jan Bernard. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 107.

recipročně fungujících aspektů – z kognitivních (poznávacích) procesů vykonávaných divákem při sledování filmu a z emocionálního angažování se a (spolu)prožívání.“ [122]

Divák si během sledování filmu není vědom většiny perceptivních, kognitivních ani emocionálních procesů, které u něj probíhají. Vizuální vnímání je u něho zcela automatické, stejně tak nižší vrstvy narativního (po)rozumění. Vědomé (po)rozumění nastává u diváka až tehdy, kdy narazí na nějakou komplikaci či problém. Není schopen si smysluplně vysvětlit to, co vidí a k vytvoření nových hypotéz má málo informací. „V procesu porozumění narativnímu filmu divák uchopuje filmové kontinuum jako soubor událostí odehrávajících se na různých místech a spojených principem temporality a kauzality. Vůle porozumět vyprávění je hledáním vnitřní koherence a jednoty.“ [123]

Při organizování informací, které jsou u diváka potřebné k výstavbě narativu, pracujeme se všemi podněty, jak vizuálními, tak i akustickými. Vnímání, myšlení a narace jsou tedy navzájem propojeny. Při sledování filmu divák v nemalé míře zapojuje i paměť. Ta mu umožňuje pamatovat si jednotlivé příběhové informace, selektovat je a vytvářet z nich koherentní celek.[124] K tomu, abychom dostatečně zpracovali informace z příběhu nám slouží jakýsi naučený vzorec narativního poznání neboli narativní schéma. Mišíková uvádí, že schéma je jedním z hlavních pojmů kognitivní psychologie. Je to jakýsi organizovaný soubor poznání, jež má divák k dispozici před samotným aktem vnímání a využívá ho k vytváření nových hypotéz a perceptivních vstupů.[125] Mišíková nám také předkládá tvar narativního schématu, který můžeme rámcově načrtnout pomocí sedmi prvků či funkcí.

1. „Úvodní přehled načrtávající následující děj. V případě, kdy je tento přehled rozšířený, jedná se o prolog.
2. Objasnění původního stavu věcí, orientace v prostoru a v čase, představení postav. Může zahrnovat i expozici, poskytující informace o událostech předcházejících současnému ději.

[122] MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Překlad Jan Bernard. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 107.

[123] Tamtéž, s. 108.

[124] Tamtéž, s. 135.

[125] Tamtéž, s. 136.

3. Výchozí událost, která narušuje rovnovážný stav věcí. Od ní se odvíjí události další.
4. Emocionální reakce protagonisty (kladného hrdiny) na toto narušení a stanovení cíle jeho jednání.
5. Komplikující událost je následkem události výchozí. Je spojena s antagonistou (záporným hrdinou) a představuje překážku protagonistovu dosažení cíle.
6. Klimax a rozuzlení uzavírající konflikt(y), odehrávající se mezi překážkami a cílem. Výsledkem je obnovení původního rovnovážného stavu.
7. Epilog je závěrem přinášejícím explicitně vyjádřené reakce postav na rozuzlení či implicitně vyslovené poselství příběhu.“[126]

Narativní schéma tak nemusí být uplatněno jen na celý příběh, ale i na jednotlivé epizody. Konkrétní příběhy však nemusí nutně držet základní tvar narativního schématu a nemusí dodržovat ani chronologičnost. Příběh může být rozvíjen v obrácené chronologii, pracovat s retrospektivou nebo být poskládán jako mozaika. Některé prvky schématu se mohou opakovat nebo být vynechány. Příběh může uplatnit jen část narativního schématu a bránit v uplatnění jeho zbytku.[127]

Obecně můžeme říci, že pokud by všechny příběhy měly základní formu narativného schématu, nevzbuzovaly by v nás takové zaujetí a emocionální odezvu. Bordwell kupříkladu přistupuje ke studiu narativního příběhu jako k určitému procesu selekce, v němž je zapotřebí uspořádat a zpracovat příběhový materiál s cílem dosáhnout specifických účinků na vnímatele, vázaných na časové trvání.[128] Při samotné analýze narace se také zaměřuje na jednotlivé postupy, které divák používá při zpracovávání narativního materiálu do uceleného příběhu. „Proces narace je postaven na nerovnoměrné distribuci poznání mezi divákem, dílem a postavami. Proto můžeme naraci chápat jako dynamickou interakci, v níž divák z příběhového materiálu čerpá narativní informace. Počáteční absence poznání ho v procesu narativního (po)rozumění

[126] MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Překlad Jan Bernard. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 138.

[127] Tamtéž, s. 139.

[128] Tamtéž, s. 186.

motivuje ke konstrukci příběhu."[129] Při samotném sledování filmu či seriálu tak divák disponuje určitým souborem předpokladů a očekávání, které jsou dány jeho běžnou zkušeností a poznáním jiných filmových či seriálových děl. Zcela automaticky tak předpokládá, že (pokud žánr nevyžaduje opak) pravidla toho konkrétního diegetického světa budou odpovídat normám, ať už fyzikálním nebo společenským, reálného života. Stejně tak každý divák očekává, že příběh bude mít v aristotelovském smyslu počátek, střed i konec. Tato většinou podvědomě uplatňovaná očekávání pak divák konfrontuje s příběhem a na základě této konfrontace může formulovat předběžné závěry.[130]

4.1. Postava

Postava je nedílnou součástí narativu a seskupují se okolo ní jednotlivé události příběhu. Stojí také nepochybně v centru divákova zájmu, který se na jejím základě vytváří vztah k událostem a skrze ni si utváří své narativní (po)rozumění a (spolu)prožívání. Právě skrze postavu se orientujeme v diegetickém světě. Pomáhá nám zaujmout vůči příběhu emocionální i morální perspektivu a její činy jsou zodpovědné za výstavbu kauzálních vztahů uvnitř narativního schématu. Jednoduše řečeno poutá na sebe divákovu pozornost už jen proto, že postava je fikčním odrazem lidského činitele a funguje jako nositel vědomí, činů a citů.[131] Tito činitelé jsou významní pro vývoj narativu pokud mají určité lidské vlastnosti.

„Prototypové schéma osoby zahrnuje:

1. Samostatné lidské tělo, individualizované a kontinuální v čase a v prostoru,
2. Perceptivní aktivitu včetně sebeuvědomění,
3. Intencionální stavy, jako přesvědčení a touhy,
4. Emoce,
5. Schopnost používat přirozený jazyk a rozumět mu,
6. Schopnost samostatného jednání a sebeporozumění,

[129] MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Překlad Jan Bernard. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 186.

[130] Tamtéž, s. 186.

[131] Tamtéž, s. 165-166.

7. Potenciál povahových rysů a trvalých vlastností.“[132]

Toto schéma by nám podle Mišíkové také mělo umožnit pochopení nelidských činitelů, které vnímáme na pozadí rozdílů s lidskými činiteli. Pokud by postava nesplňovala základní parametry schématu osoby, byl by divák nucen hledat nějaké alternativní vysvětlení a charakteristiky.[133]

Podle Pavla Aujezdského patří postavy k těm nedůležitějším informacím, které četbou předlohy může adaptátor získat a následně sdělit divákovi. Právě postava zajímá diváka ze všeho nejvíce a můžeme jí chápat jako jeho prostředek identifikace. Může s postavou prožívat i polemizovat. Příběhy se silnou, rozvinutou postavou také mají větší šanci zaujmout široké publikum. Aujezdský například rozděluje postavy na hráče a protihráče. „Ti jsou vedeni nějakým úsilím, zájmy, které se navzájem vylučují nebo alespoň kříží. Vede se o ně spor. Takových postav nebývá v povídkách nebo románech mnoho. Jsou to obvykle hlavní postavy - a těmi zpravidla zůstanou i v adaptaci.” [134] Vedle hlavních postav se samozřejmě vyskytují i postavy vedlejší, které k těm hlavním mají určitý vztah (ať už negativní či pozitivní) a ve vývoji hlavních postav mají důležité postavení. Nakonec se v textu mohou vyskytovat také "postavy pomocné", které zastávají zpravidla jednorázovou pozici, jako poslové zpráv, „mluvící kompars”. „Při interpretaci předlohy se adaptátor obvykle neobejde bez společenskovědních znalostí, zejména z oblastí psychologie, sociologie a historie.”[135]

Postavy v audiovizuálních dílech chápeme z biologického hlediska jako jedinečné a neopakovatelné bytosti stejně jako každého jiného člověka. Liší se tedy od svých literárních předloh, které si při četbě můžeme představit svobodně a podle své vlastní fantazie. Audiovizuální postava má naopak naprosto konkrétní fyzický vzhled, určité psychické i sociální vlastnosti či způsob vystupování. „Nic z toho by nemělo být čistě náhodné, třebaže na diváka může konkrétní kombinace vlastností jako náhodná

[132] MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Překlad Jan Bernard. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 167.

[133] Tamtéž, s. 168.

[134] AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu: úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009, s. 16.

[135] Tamtéž, s. 18.

působit. Postava, není-li chorobou rozpolcená, má vždy nějaké jednotící rysy, chcete-li, má styl."[136]

4.2. Syžet a fabule

Řekli jsme si, že samotnému vyprávění rozumíme na základě určitého rozpoznávání událostí, které chápeme jako řetězec příčin a následků, jež se odehrávají v čase a prostoru. Je tedy načase vymezit si rozdíl mezi fabulí a syžetem. Chatman používá termíny „příběh" a „diskurs", ale záměrně se budeme držet formalistických termínů, které užívá i Bordwell.

Fabulí bychom mohli nazvat soubor všech událostí ve vyprávění. „Svět, ve kterém se fabule odehrává, se někdy nazývá filmová diegeze (řecké slovo diegésis znamená „vyprávěný příběh")."[137] Bordwell říká, že do diegeze patří vše, co nám ukáže záběr (např. ulice, lidé, budovy atd.), ale i to, co je mimo záběr a my jejich přítomnost jen předpokládáme. Vše totiž evidentně existuje ve světe, který film zobrazuje. Fabuli tedy můžeme definovat, jako určitý imaginární konstrukt, který si vytváří divák ve snaze porozumět. „Fabule představuje události jako chronologický a kauzální řetězec s určitým trváním, probíhající v určitém prostorovém rámci. Je to vzorec, který divák z filmu konstruuje pomocí utváření a ověřování hypotéz a s uplatněním prototypových schémat při rozpoznávání protagonistů, objektů a místa děje."[138] Můžeme tak říci, že fabule je jen jakousi mentální strukturou, kterou si divák vytvoří ve vlastní mysli. Obsahuje události, jež byly v díle přímo představovány, ale i ty, které jsou druhotně odvozené a divák je získal nepřímo. Syžet (můžeme ho označit také jako zápletku nebo plot) na druhou stranu je to, co můžeme v promítaném filmu vidět a slyšet. Syžet tak obsahuje všechny události fabule, které jsou ve filmu jasně uvedeny. Zahrnuje tak přímo všechny audiovizuální, tak i vizuální události. Musíme si ovšem uvědomit, že

[136] AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu: úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009, s. 19.

[137] Tamtéž, s. 113.

[138] MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Překlad Jan Bernard. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 187.

syžet filmu může obsahovat i takový materiál, který součástí diegeze není. Například v úvodu filmu, kdy běží titulky a hraje hudba. „Ani titulky, ani hudba nejsou diegetické, poněvadž přicházejí ze světa mimo fabuli: postavy neslyší hudbu ani nemohou číst titulky, a tak jsou oba tyto elementy nediegetické.“ [139]

Pokud bychom tuto problematiku měli shrnout, můžeme říci tedy říci, že fabule a syžet se z určité části překrývají, ale v mnoha podstatném se rozcházejí. Součástí obou kategorií jsou explicitně, tedy přímo uvedené události. Fabule se liší tím, že obsahuje i takové události (předpokládané, odvozené), které nikdy neuvidíme. Syžet zase zahrnuje přidaný nediegetický materiál (obrazy, zvuky), které ovlivňují naše celkové chápání děje a do fabule nepatří.

Pokud se na fabuli podíváme z pozice filmaře, můžeme říci, že je souhrnem všech událostí ve vyprávění. Filmař si může vybrat, zda prezentovat některé události přímo (jako součást syžetu), jiné jen naznačit a některé prostě ignorovat.[140] Jako diváci vnímáme věci poněkud jinak. S jistotou rozpoznáváme syžet, tedy materiál, který je ve filmu uspořádán jistým způsobem. Fabuli si tak vytváříme ve vlastní mysli na základě informací a vodítek, které nám poskytne syžet. Nabízí se nám tedy dvojí možnost, jak převyprávět narativní film či seriál. Můžeme shrnout fabuli a začít tak s úplně první událostí, kterou na základě předložených vodítek v syžetu předpokládáme a vyvozujeme a takto chronologicky pokračovat až do konce. Nebo můžeme převyprávět události syžetu, tedy držet se první události, kterou nám film či seriál předložil a narativní informace skládat v pořadí, v jakém jsme je získali při sledování.[141] Rozdíl mezi fabulí a syžetem ovlivňuje všechny tři aspekty vyprávění: kauzalitu, čas i prostor a tvoří tak soubor nástrojů pro analýzu vyprávění.

Součástí procesu narace je u Bordwella i styl, což je jakýsi organizovaný systém filmových vyjadřovacích prostředků. Podle Bordwella je syžet něco, co ve filmu představuje proces ‚dramaturgický´a styl je zase něčím, co představuje proces

[139] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 114.

[140] Tamtéž, s. 114.

[141] Tamtéž, s. 114.

‚technický'."[142] „To, jak je určitá syžetová událost ztvárněna stylisticky, má vliv na divákovo vnímání této události a ovlivňuje konstrukci fabule. Většinou styl slouží potřebám rozvíjení syžetu: poskytuje informace o příběhových událostech, podněcuje tvorbu hypotéz, pomáhá hledat motivace zobrazených událostí." [143]

4.3. Narativní mezery

Na otázku, zda film opravdu zaplňuje všechna prázdná místa, se ptá vedle Wolfganga Isera, kterého jsme si zmiňovali již v souvislosti s filmovými adaptacemi, například i Seymour Chatman ve své knize *Dohodnuté termíny* z roku 1990. „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".[144]

Syžet je víceméně schopný otevírat, prodloužit či uzavírat mezery v událostech fabule. Záměrně tak může vynechat informace fabule proto, že jsou důležité pro celkový vývoj příběhu. Utváření mezer tak může být zcela záměrné jako nástroj pro podnícení zvědavosti, napětí a překvapení u diváků. Ti jsou motivováni pro další konstruování fabule. Můžeme definovat různé druhy narativních mezer. Mohou být časové v nichž je například vynechán časový úsek v životě hrdinů, prostorové, které zapříčiní prostorovou konstrukci místa (neutrální pozadí, eliminace pozadí atd.) nebo kauzální, ve kterých se můžeme setkat s nedostatečně motivovaným jednáním postav atd. Dále rozlišujeme mezery dočasné a trvalé. U dočasných je v průběhu děje divák může zaplnit a u trvalých jsou některé otázky otevřené a nezodpovězené až do konce příběhu. „Podle povahy otázek, které mezery vyvolávají, rozlišujeme mezery rozptýlené

[142] MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Překlad Jan Bernard. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 188-189.

[143] Tamtéž, s. 189.

[144] BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace*: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010, č. 1, s. 10.

(dají se relativně lehce doplnit pomocí přibližných předpokladů, jež ovšem mohou být později třeba vyvráceny) a soustředěné (vyžadují si konkrétní odpověď). Podle toho, jak syžet upozorňuje na vynechání určitých událostí, rozlišujeme mezery zřetelné (divák ví, že něco bylo vynecháno a snaží se chybějící informace doplnit) a potlačené (divák mezeru nemusí zaznamenat a její pozdější doplnění ho může překvapit).“ [145] Syžet tak může díky mezerám informace selektovat a jiné zadržovat. Selektované informace tak může odkládat nebo opakovat. Princip odkladu se objevuje, pokud syžet záměrně odkládá odhalení některých informací fabule pomocí jejich zadržování či vstupováním nenarativního prvků. „Odkládáním informací o událostech minulých (kupř. odloženou expozicí) vyvolává syžet zvědavost. Odsouváním informací o událostech budoucích (např. přechodem na jinou fabulární linii, vsunutím nenarativního prvku či typickou situací „zpoždění pomoci“) vytváří syžet v divákovi očekávání a napětí. Náhlým odhalením odložených informací vzniká překvapení.“ [146]

Opakování je naproti tomu potřebné k tomu, aby pomohlo divákovi rozpoznat důležité okamžiky příběhu a správně je spojit. Opakování ve fabuli se objevuje, pokud událost, charakterová vlastnost nebo výrok postavy byly již uvedeny jinou postavou. Opakování na úrovni syžetu dosahuje film přes vícenásobnou artikulaci postoje k divákovi či prostřednictvím autorského komentáře. [147] A nakonec opakování na úrovní vztahu syžetu a fabule nacházíme, když nám syžet několikrát předvádí jednu událost fabule (např. retrospektiva jedné události).

4.4. Příčina, následek, kauzalita

Obecně můžeme říci, že nositeli příčiny a následku jsou postavy, které podněcují a reagují na určité události. Není podmínkou, že nositeli událostí jsou jen lidé, mnohdy jsou jimi i bytosti či předměty, které se jako lidé chovají. Postavy jsou tak v rámci formálního systému děje jeho hybateli. Na rozdíl od literárních postav, má filmová postava obvykle viditelné tělo, kromě něhož disponuje i určitými vlastnostmi, něčím co

[145] MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Překlad Jan Bernard. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 190.

[146] Tamtéž, s. 190.

[147] Tamtéž, s. 191.

postavu charakterizuje. (zvyky, schopnosti, názory, vkus, rysy, atd.)[148] „Obecná záliba v klevetění dokládá, že jsme zvědaví na jiné lidi a naše schopnosti pozorovat je si přinášíme i do vyprávění. Postavám na plátně tak rychle připisujeme určité vlastnosti a film nás v tom často podporuje. Kromě toho, že se postavy projevují mnohem otevřeněji než lidé v reálném světě, syžet navíc zahrnuje situace, v nichž se vlastnosti postav rychle odhalí.“ [149] Můžeme říci, že postava disponuje takovými vlastnostmi, které budou plnit jistou příčinnou roli v celkovém příběhu.

Již od Aristotela platí, že narativní události jsou souvztažné čili vyplívají jedna z druhé. Za jejich posloupnost není zodpovědná linearita, ale spíše příčina. Tato příčinnost může být explicitní (odkrytá) nebo implicitní (skrytá). Lidská mysl je již taková, že k vyprávěnému příběhu, ať už je jakkoliv krátký,[150] přidává automaticky kauzalitu a dává tak příběhu určitou strukturu. „V klasický narativech se události vyskytují v určitých samostatných sekvencích: jedna událost je vždy příčinou a druhá následkem, následky způsobují další následky a tak dále až po konečný následek. A i když se na první pohled zdá, že spolu nějaké dvě události navzájem nesouvisejí, soudíme, že spolu mohou souviset na nějakém širším základě, který odkryjeme později.”[151] Jednoduše tedy můžeme říci, že jako diváci hledáme určitou kauzální motivaci, snažíme se události propojovat a narazíme-li na nějakou neobvyklou situaci, dopředu si představujeme co ji mohlo způsobit nebo co tato samotná situace způsobit může. Fabuli tak můžeme konstruovat skrze syžet, který nás vede k tomu, abychom vyvozovali příčiny a následky. Jako nejlepší příklad aktivního sestavování fabule nám Bordwell uvádí detektivní film.[152] „Byla spáchána vražda. Známe následek, ale neznáme příčiny – vraha, motiv, možná ani nevíme, jak byla vražda spáchána. Detektiv tak spoléhá především na naši zvědavost – na naši touhu odhalit události, které se

[148] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 116.

[149] Tamtéž, s. 116.

[150] "Král zemřel a pak zemřela královna."

[151] CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Překlad Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 46.

[152] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 117.

odehrály před začátkem syžetu. Detektivova práce je odhalit na konci filmu chybějící příčiny – označit vraha, vysvětlit motiv a popsat způsob, jakým byla vražda spáchána. Takže vyvrcholením syžetu detektivek (tím, co vidíme) je odhalení předchozích událostí fabule (těch, co jsme neviděli).”[153] Fabule nám v tomto případě zahrnuje rozhodnutí spáchat zločin, plánování tohoto zločinu a spáchání zločinu. Syžet pak objevení zločinu, vyšetřování detektiva a detektivovo odhalení pachatele. Tato struktura je samozřejmě nejčastěji používána u detektivních vyprávění. Zatajit příčiny a tím podnítit naši přirozenou zvědavost však může syžet jakéhokoliv filmu. „Obecně se dá říci, že film vytváří tajemství tím, že zamlčuje některé příčiny – ty jsou tak pouze součástí fabule – a prezentuje v syžetu jen následky.“[154]

Setkat se samozřejmě můžeme i s opačným případem, kdy syžet může stejně tak prezentovat příčiny, ale zatajit následky. To v divákovi vyvolává napětí a nejistotu. Jako příklad může sloužit nedovyprávěný příběh (zemřel, nezemřel; chytili ho, nechytili ho atd.)

4.5. Čas

Čas je stěžejní stejně tak pro literární i filmový narativ. „Obvykle se říká, že existují formy umění, kde trvání času hraje zvláštní roli a čas diskursu se shoduje s „časem čtení”. Tak je tomu zejména v hudbě a filmu. Ve filmu se čas diskursu nemusí nutně shodovat s časem příběhu. - Tato časová (či přechodná - pozn. překl.) umění umožňují pouze „čas čtení nanovo”, protože divák či posluchač může poslouchat či sledovat stále a stále znovu - dnešní nahrávky, pásky, cédéčka a videokazety tyto možnosti ohromně rozšířily.” [155]

Při sledování filmu či seriálu konstruujeme čas fabule podle toho, co nám syžet předkládá. Syžet však nemusí prezentovat události jen chronologicky. Avšak i když

[153] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 117.

[154] Tamtéž, s. 118.

[155] ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Překlad Bronislava Grygová. V Olomouci: Votobia, 1997, s. 80.

události jsou sestaveny chronologicky, většina syžetů nám neukáže každý detail, který se vyskytne mezi začátkem a koncem vyprávění. Zcela automaticky předpokládáme, že postavy spaly, jedly, nějakým způsobem se přesunuly z místa na místo a podobně. Části fabule zachycující zcela nepodstatné činnosti byly zkrátka vynechány. Za jiných okolností může tutéž událost fabule ukázat opakovaně, třeba v okamžiku, kdy si postava vybavuje traumatický zážitek.[156] „Tyto možnosti ukazují, že při vytváření fabule filmu na základě syžetu se divák aktivně snaží seřadit události do chronologického pořádku (order) a přisoudit jim nějaké trvání (duration) a frekvenci (frequency).“[157] Bordwell se zabývá těmito časovými faktory více podrobně.

Jako první si přiblížíme Bordwellův pojem pořádku. Dnes již není nijak neobvyklé, že filmy i seriály nám představují události mimo pořádek fabule. Takovým příkladem je například *flashback* jenž je částí fabule, kterou syžet prezentuje mimo její chronologický pořádek. (například když stará paní začne vyprávět příběh a film se odehrává v době jejího mládí).[158] Toto přeskupení či zpřeházení událostí nás však nemůže nějak výrazněji zmást, jelikož si je v mysli dokážeme přeskupit do takového pořádku, ve kterém by se logicky měly odehrávat, dětství předcházelo dospělosti atd. „Z pořádku syžetu odvozujeme pořádek fabule. Jestliže můžeme události fabule chápat jako ABCD, potom syžet používající flashback nám ukazuje něco jako BACD. Podobně může syžet zamíchat pořádkem událostí fabule v případě flashforwardu, tedy přesunu z přítomnosti do budoucnosti a pak zase zpět. Flashforward by mohl být naznačen jako ABDC.“[159]

Za druhé je tu trvání. Syžet filmu či seriálu vybírá z událostí fabule jistý úsek trvání. To může znamenat soustředění se na krátký, relativně ucelený časový úsek, s jakým se můžeme kupříkladu setkat v *Pýše a předsudku*. Nebo to může znamenat zdůraznění značných časových úseků, třeba i několika let, jako je tomu u *Jane Eyrové*. U Eyrové nám tak syžet ukazuje hlavní hrdinku během jejího dětství a poté přeskočí několik let, abychom se dostali do doby její dospělosti. Tyto úseky trvání fabule nám dávají dohromady trvání syžetu. Je ovšem nezbytné upozornit ještě na jedno rozlišení.

[156] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 118.

[157] Tamtéž, s. 118.

[158] Tamtéž, s. 118.

[159] Tamtéž, s. 119.

Samotné sledování filmu či seriálu se také odehrává v čase. Celkový sledovací čas může být třeba jen dvacet minut nebo i několik hodin. „Existuje tedy ještě třetí trvání, které lze u narativního filmu rozlišit, a to můžeme nazvat trvání projekce."[160] Filmař tak může pracovat s celkovým časem projekce zcela nezávisle na celkovém trvání syžetu a fabule. Jak již bylo zmíněno např. u Jane Eyrové je trvání fabule několik let, syžetu několik dní a projekce např. 6 hodin. Na druhou stranu může mít někdy trvání projekce v syžetu navrch nad časem fabule. „Například trvání projekce může rozšířit trvání fabule. – Událost, která ve fabuli trvá jen pár okamžiků, je při promítání díky filmovému střihu roztažena na několik minut. Na scénu je tím kladen obrovský důraz. Syžet může též využít trvání projekce k zhuštění času fabule, jako když je akce, která trvá hodiny či dny, vtěsnána do rychlého sledu záběrů." [161]

Nakonec si definujeme pojem frekvence. Většinou je událost fabule zobrazena v syžetu pouze jednou. Někdy se však stává, že se jedna událost objeví v syžetu vícekrát. Událost, kterou tak vidíme například na začátku filmu, vidíme podruhé ve formě flashbacku a setkáváme se s ní podruhé. „Některé filmy využívají několika vypravěčů, přičemž každý z nich popisuje tutéž událost, která se tedy před našima očima odehraje vícekrát. Zvýšená frekvence nám umožní vidět danou událost několika způsoby. Když syžet opakuje událost fabule, cílem je často předat novou informaci." [162]

Existují tedy různé způsoby, jakými film i seriál mohou manipulovat s pořádkem, trváním a frekvencí událostí fabule a díky nim se také aktivně podílíme na vytváření narativního smyslu. Syžet nám může předkládat vodítka, která se týkají chronologického uspořádání, délky probíhající události a také četnosti jejího výskytu ve filmu. Je tedy pak na divákovi, aby si vytvořil domněnky a hypotézy a formuloval svá očekávání.[163] Práce a manipulace s časem je tak často motivována příčinou a následkem. „Flashback bude například často motivovat nějaká příhoda, která postavě připomene událost z minulosti. Syžet může přeskočit roky z trvání fabule, jestliže se během nich z hlediska řetězce příčin a následků nestalo nic důležitého. Opakování

[160] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 123.

[161] Tamtéž, s. 123.

[162] Tamtéž, s. 123.

[163] Tamtéž, s. 123.

dějových akcí může být též motivováno tím, že syžet potřebuje zřetelně seznámit diváka s jistými klíčovými příčinami.“ [164]

4.6. Prostor

Jsou média, která mohou ve vyprávění klást důraz jen na kauzalitu a čas a nemusí nikterak specifikovat, kde se dané příběhy odehrávají. Pro filmové i seriálové vyprávění (tedy celkově vizuální narativ) je prostor logicky důležitým faktorem, jelikož se všechny události odehrávají v jasně definovaných lokacích.[165] Obyčejně je prostředí ve fabuli a syžetu totožné. Někdy se ale ve fabuli vyskytnou lokace, které nikdy neuvidíme a jejichž existenci pouze vyvozujeme na základě vodítek v syžetu. Vyprávění tedy může vyžadovat, abychom si představili prostor a dějové akce, které nebyly nikdy ukázány. V Eyrové se s tím například setkáváme v adaptacích ze sedmdesátých a osmdesátých let, v nichž Rochester popisuje Jane svou první lásku, kterou potkal ve Francii a popisuje hotelový pokoj v němž na ni čekal.

Chatman rozlišuje kupříkladu mezi prostorem příběhu a prostorem diskurzu. „Ve filmu je explicitním prostorem příběhu úsek světa aktuálně ukázaný na plátně; implikovaným prostorem příběhu je všechno, co sice nevidíme my, co však vidí postavy, anebo to, co pouze slyšíme nebo vyvozujeme z dějových náznaků.”[166] Filmové okénko je hlavním rozdílem mezi tím, jak vidíme svět v reálném životě a jak ve filmu. Ve filmu vidíme jen obdélníkový rám, který nám ohraničuje naše zorné pole. Chatman říká, že prostor příběhu ve filmu je „doslovný”, což znamená, že objekty, rozměry a vztahy se shodují k objektům, rozměrům a vztahům v reálném světě. Naopak ve verbálním narativu funguje prostor příběhu abstraktně a čtenář si ho tak musí rekonstruovat ve své mysli.

---

[164] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 123.

[165] Tamtéž, s. 123-124.

[166] CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Překlad Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 100.

Podle Chatmana se hranice mezi prostorem příběhu a prostorem diskursu neurčuje příliš snadno. „ - prostorové umístění objektu je relativní vzhledem k ostatním objektům a vzhledem k tomu, jakou divák zaujímá pozici v prostoru. Úhel, vzdálenost atd. ovládá režisér umístěním kamery. Život neskýtá žádný předem daný logický důvod pro toto rozmístění. Vše je věcí volby, tj. výsledkem režisérovy umělecké dovednosti."[167]

Film samozřejmě nemůžeme pokládat jen za součet jednotlivých okének. Kamera může zabírat existenty v nepřeberném množství kombinací a prostor filmového příběhu je tak stále proměnlivý a pružný. „Je dokonce možné zasadit do obrazu, tvořícího pro nás předpokládané hranice diskursu, druhou fiktivní obrazovku, podobně jako lze jeden verbální narativ vložit do druhého."[168]

Chatman také upozorňuje na odlišnosti, které zůstávají mezi verbálním prostorem příběhu a tím filmovým. Jedním z takových omezení, je již zmíněné filmové okénko. Verbální popisné pasáže nic neomezuje a neexistuje žádný rám, za který bychom již neviděli. U filmu si divák nikdy zcela nepřestane uvědomovat, že naše vidění je něčím ohraničeno. Na druhou stranu je naše čtenářská mysl omezena viděním jen toho, co je pojmenováno. Film nám ukazuje jak objekty v ohnisku, tak i periferních objektů. Svou pozornost tak můžeme libovolně upírat z ohniskové do okrajové oblasti.

U verbálních narativů je také časté, že jsou zcela nescénické, to znamená, že se neodehrávají na žádném konkrétním místě. Podobný druh neprostoru dokáže film zobrazit jen stěží. „I čistě černé, šedé nebo bílé pozadí bude ve filmu sugerovat noc, krajinu v mlze, nebe či přesvícenou místnost, ale jen zřídka „nikde"." [169]

Film je také nucen popisovat pomocí vizuálně-symbolických prostředků. Nemůže něco popsat, ale pouze „dát vidět". Existují pro to různé triky, jako je zvětšování, určité pohyby kamery atd., to však nemůžeme považovat za deskripce v běžném slova smyslu. Použít také lze vypravěčský komentář, filmaři je však tento efekt považován za neumělecký a obvykle ho omezují jen na úvodní sekvenci.[170]

---

[167] CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Překlad Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 102.

[168] Tamtéž, s. 103.

[169] Tamtéž, s. 111.

[170] CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Překlad Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 111.

„Ve většině filmů je narativní prostor vytvářen nejen v rámci záběru, ale i prostřednictvím montáže mezi záběry."[171] To můžeme označit jako montážní prostor. Dalo by se říci, že filmový prostor je vystavěn z jednotlivých částí a není tedy souvislý. Dva rozdílné záběry si tak divák musí mentálně doplnit na základě předchozí zkušenosti. Vytvoří si tak jakousi „kognitivní mapu" prostoru a děje. Většina filmů se snaží o neproblematickou prezentaci filmového prostoru. Divák má tak pocit dokonalé prostorové orientace. „Maximální prostorovou orientaci zaručuje i pravidlo osy a střídání záběrů s protizáběry ve scénách dialogů."[172]

4.7. Úvody, závěry a vývojové vzorce

Každý film a seriál musí nějak začínat. Právě úvod je výchozí pozice, která nás uvede do vyprávění a připraví nás pro to, co bude následovat. Je mnoho případů, kdy se syžet snaží vyvolat u diváka zvědavost tím, že vstoupíme již do započaté dějové akce. Takovému úvodu se říká *in medias res*, což je latinská fráze přeložitelná jako „rovnou k věci".[173] Divák tak může spekulovat o možných příčinách, které vedly k předváděným událostem. „Úvodní části syžetu, která nám předloží důležité události fabule a seznámí nás s vlastnostmi postav, se říká expozice. Obecně řečeno, úvod podněcuje naše očekávání tím, že naznačí (set up) konkrétní možné příčiny a následky toho, co vidíme. Není překvapivé, že zhruba první čtvrtině filmového syžetu se v angličtině často říká setup. Jak se syžet vyvíjí, příčiny a následky vytyčí konkrétnější vývojový vzorec."[174]

Neexistuje žádný seznam vývojových vzorců, ale existuje několik typů, které se objevují velice často. Nejběžnějším vzorcem je podle Borwella změna ve vědění. „Velmi často postava během plynutí děje něco zjistí, přičemž to nejdůležitější se dozví

[171] MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Překlad Jan Bernard. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 204.

[172] Tamtéž, s. 204.

[173] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 124.

[174] Tamtéž, s. 124.

v posledním zlomovém bodě syžetu.“[175] Obecně bychom mohli říci, že pro jakýkoliv vývojový vzorec si divák vytvoří jisté očekávání. Přesnost jeho očekávání tak záleží hlavně na tom, jak moc se v uspořádání formy určitého filmu orientuje. Vývojové vzorce tak povzbuzují diváka, aby si vytvářel dlouhodobá očekávání, která mohou být příběhem pozdržena, zklamána či naplněna.

Stejně jako jsme si řekli, že film nějak začíná a má tedy nějaký úvod, musí logicky i končit a mít nějaký závěr. Obvyklým závěrem ve vyprávění je, pokud děj dospěje do závěrečného vyvrcholení (též označováno jako klimax). V tomto případě existuje jen omezené množství možných závěrů (zemřou x zachrání se atd.) „Protože vyvrcholení zužuje počet možných závěrů, obvykle slouží tomu, aby rozřešilo kauzální vztahy, které se ve filmu objevily. (konec rozuzlí – nebo uzavře – řetězce příčin a následků).”[176] Vyvrcholení má být pro diváka tím nejemocionálnějším okamžikem, vyvolávajícím napětí, strach atd. Jelikož divák si je vědom toho, že existuje jen relativně málo způsobů, kterými se děj může rozvinout, očekává vesměs docela konkrétní závěr příběhu. Během vyvrcholení tak bývá mnoho filmu i seriálů formálně sladěno s emocionálním uspokojením.

Samozřejmě se však můžeme setkat s takovým druhem vyprávění, které je zcela záměrně antiklimatické. Příběh tak nabídne řetězec příčin a následků, které by měly vyústit v určité řešení a vyvrcholení. Automaticky očekáváme tento vývoj situace, ale místo toho nám příběh odmítne dát jasné vyústění a naše očekávání je tím zmařeno. V takovýchto filmech zůstává závěr relativně otevřený a syžet nás plánovaně ponechává v nejistotě ohledně následků událostí fabule. Naše reakce tak nejsou tolik jednoznačné, jako v případě, kdy má příběh jasné vyvrcholení a rozuzlení. Tato forma zakončení příběhu nás tak může podněcovat k tomu, abychom si představili, co by se mohlo stát dál, nebo abychom uvažovali o dalších a jiných způsobech, které by naše očekávání naplnily. [177]

---

[175] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 124.

[176] Tamtéž, s. 126.

[177] Tamtéž, s. 126.

4.8. Rozsah a hloubka informací

„…když jdeme na film, víme o jeho fabuli relativně málo, zatímco na konci filmu známe mnohem víc, obvykle celou fabuli. A co se děje mezitím?“[178]

To, co v nás vyvolává zvědavost či překvapení je zcela závislé na specifickém uspořádání informací v syžetu. Ten nám může některá vodítka zamlčet nebo nám nabídne informace tak, aby záměrně zvýšil očekávání a napětí. „Všechny tyto procesy utvářejí naraci, tedy způsob, jakým syžet poskytuje informace o fabuli, aby dosáhl konkrétních účinků u diváka. Vyprávění je proces okamžik-po-okamžiku, který nás provází při budování fabule ze syžetu.”[179] Podle Bordwella ovlivňuje naraci řada faktorů, ale mezi nejdůležitější řadí rozsah a hloubku informací, které syžet o fabuli prezentuje.

Bordwell nás seznamuje se dvěma naracemi, které však nemůžeme chápat jako zcela nepropustné a ohraničené kategorie. Můžeme se setkat s narací, která je zcela neomezená v níž víme, vidíme a slyšíme více, než by mohla kterákoliv z postav. „Takto extrémně dobře informovaná narace se také často nazývá vševědoucí narace.” [180] Druhá narace je podle Bordwella omezena jen na to, co může vidět jedna postava. Toto omezení narace tak u nás může vést ke zvýšené zvědavosti a překvapení. Omezená narace je kupříkladu velice důležitá pro detektivní filmy, kde jsou skryty nějaké důležité příčiny. Syžet se tak omezuje jen na rozsah vědění vyšetřovatele, což motivuje utajení dalších informací o fabuli. V obou případech, jak omezené, tak neomezené narace, jde především o to, dosáhnout specifické reakce diváka.

Jak jsme si již řekli výše, neomezená a omezená narace nejsou striktně oddělené kategorie, ale podle Bordwella jde spíše o opačné konce spektra. Rozsah je otázkou míry. Jakýkoliv film se tak může pohybovat a kolísat mezi omezeným a neomezeným předkládáním informací o fabuli. Pokud se trochu zamyslíme dojdeme k závěru, že narace není vlastně nikdy zcela neomezená. Vždy se najde něco, co nám nebylo sděleno, i kdyby šlo jen o to, jak fabule skončí. Za typicky neomezenou naraci většinou tedy považujeme takovou, kdy syžet skáče z postavy na postavu a tím neustále mění náš

[178] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 127.

[179] Tamtéž, s. 127.

[180] Tamtéž, s. 127.

zdroj informací. Není běžná ani úplně omezená narace. Ačkoliv je syžet vystavěn okolo jedné konkrétní postavy, celý příběh obvykle obsahuje i několik scén v nichž tato postava přítomná není.[181] Rozsah, ve kterém syžet prezentuje informace o fabuli, vytváří hierarchii vědění. Ve kterémkoliv momentě se tak můžeme ptát, jestli divák ví více, méně nebo stejně jako postavy. Rozsah narace tak lze jednoduše analyzovat otázkou: „Kdo co kdy ví?- Divák musí být zahrnut v kategorii „kdo" nejenom proto, že může mít k dispozici více informací než kterákoli postava, ale také proto, že může disponovat znalostmi, které nemá žádná z postav."[182]

Filmová a seriálová narace také manipuluje s hloubko našeho vědění. Stejně jako neomezená a omezená narace stojí na opačných stranách spektra, můžeme totéž říci o subjektivitě a objektivitě. „Syžet nás může zcela omezit na to, co postavy říkají a dělají: na jejich chování. Tady je narace relativně objektivní. Nebo nám syžet filmu umožní přístup k tomu, co postavy vidí a slyší. Můžeme vidět hlediskové záběry (point-of-view shots), natáčené přibližně z pohledu postavy. – Nebo můžeme slyšet zvuky tak, jak by je slyšela postava – to zvukaři nazývají zvukovou perspektivou. Tyto vizuální nebo auditivní vjemy, jež sdílíme s postavou, nám nabízejí určitý stupeň subjektivity, kterou bychom mohli nazvat percepční subjektivitou." [183] Ještě větší hloubku nám zajistí, pokud syžet proniká do mysli postavy. Tento proces se však v literatuře a filmu značně odlišuje. Petr Bubeníček soudí, že zvláště pokud jde o adaptace literárního díla projevují se jisté obtíže toho média, které nahlíží na figury či věci zvnějšku. Pokud režisér nepoužije vypravěčský hlas (voice-over) je nucen hledat nová a veskrze vizuální řešení.[184] Podle Bordwella můžeme toto pronikání do mysli postav nazývat „mentální subjektivitou". „Slyšíme vnitřní hlas prozrazující myšlenky postavy nebo vidíme její „vnitřní obrazy", reprezentující vzpomínky, představy, sny či halucinace.Tímto

[181] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 128.

[182] Tamtéž, s. 128.

[183] Tamtéž, s. 129.

[184] BUBENÍČEK, Petr. Vnitřní svět viděný zvnějšku: narace v literárních a filmových Hodinách. *Pandora*: kulturně-literární revue. 2007, č. 15, s.101.

způsobem mohou narativní filmy prezentovat informace o fabuli v odlišných hloubkách psychologického života postavy.“[185]

Oba druhy subjektivity mohou být znázorněny specifickými filmovými postupy. Pomocí zpomaleného zvuku můžeme poznat, zda je postava opilá, zdrogovaná, dezorientovaná a stejné stylistické volby můžeme najít i ve chvílích, kdy hrdina sní nebo má halucinace. „- manipulací s hloubkou vědění může být dosaženo mnoha cílů. Ponoření se do hloubek mentální subjektivity přispívá našemu porozumění postavě a podněcuje opodstatněná očekávání toho, co postavy později řeknou nebo udělají.“[186]

Jednou z důležitých pasáží filmů/seriálů jsou titulky, které nám mohou nabídnout narativní informace až do poslední chvíle, kdy sledujeme. Jak dobře víme, titulky slouží k tomu, aby nás informovaly, kdo všechno se podílel na výrobě filmu/seriálu, což může zahrnovat i několik minut. „Koncem prvního desetiletí 20. století si filmaři uvědomili, že titulky by mohly být oživeny kresbami a malbami souvisejícími s příběhem filmu. Počínaje dvacátými lety dokázaly grafická podoba titulků a později i jejich hudební doprovod často rychle navodit čas i místo děje.” [187]
Během titulků nám mohou být naznačeny i prvky syžetu, například pomocí ilustrací, které předjímají některé scény. „Syžety filmů často končí epilogem, jenž velebí stabilní stav, jehož postavy dosáhly a který může být prezentován zároveň s titulky. Někdy jsou během závěrečných titulků znovu přehrávány klíčové scény filmu, případně může být ukázána nová událost syžetu.“ [188]

[185] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 129-130.

[186] Tamtéž, s. 130.

[187] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 132.

[188] Tamtéž, s. 132.

4.9. Filmové hledisko

Filmové hledisko bychom mohli spojit s literárně vědným termínem fokalizace, avšak bylo by velice obtížné nahlížet na filmové hledisko právě z postu literární vědy. V literatuře není nijak problematické nahlédnout do samotného nitra postavy. Může být použit kupříkladu vnitřní monolog či polopřímá řeč. U filmového hrdiny nedokážeme zcela nahlédnout do jeho nitra a myšlení tak, jako je toho schopná postava literární a z toho důvodu se ani nedokážeme natolik silně vnořit do všech jeho niterných stavů.

Pojem filmové hledisko je jednou z věcí, na níž Chatman naráží ve své knize *Příběh a diskurs*. Film podle něho poskytuje narativům nové a zajímavé možnosti manipulace s hlediskem. Důvodem je hlavně to, že filmy nepracují pouze s jedním, ale hned se dvěma simultánními informačními kanály: vizuálním a auditivním.[189] Tyto dvě hlediska mohou pracovat nezávisle (tmavé obraz a hudba, či kompletní obraz a ticho), nebo v různorodé kombinaci. Zvuk také může být s obrazem synchronizovaný (shodné pohyby rtů s tím, co postava říká), nebo nesynchronizovaný (rty postavy se nepohybují, ale přesto slyšíme nějaký hlas apod.). Složitější situace může také nastat, když se kupříkladu nechá zaznít současně *voice-over*[190] i *voice-on*[191].

Film, na který se díváme, tak před námi může proběhnout v úplné vizuální objektivitě, aniž by se kamera nějak výrazněji identifikovala s nějakou postavou. Pokud se jakkoliv ztotožníme s protagonistou, pramení tento fakt především z tematické empatie nebo třeba jen z toho důvodu, že se tato postava vyskytuje před kamerou častěji, než kterákoliv jiná. Pro zdůraznění hlediska postavy má režisér podle Chatmena dvě možnosti. Herce může do filmového obrazu umístit tak, aby se posílilo naše sepětí s ním. „Například se mohou jeho záda nebo boční profil objevit na úplném okraji plátna. Když se dívá do pozadí, my se díváme s ním."[192] Druhá možnost (neboli „montážní") využívá jednoduchý motivický střih (match - cut): „jestliže se v prvním záběru postava dívá mimo obraz, doleva nebo doprava, dopředu nebo dozadu, a pak následuje střih na další scénu v jejím zorném poli, předpokládáme, že postava vidí tuto věc z tohoto

[189] CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Překlad Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 165.

[190] hlas vypravěče mimo záběr nebo vnitřní hlas postavy

[191] hlas postavy v záběru

[192] CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Překlad Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 166.

percepčního hlediska. A že my ji vidíme s ní. (Nebo naopak nejprve můžeme vidět danou věc a teprve po střihu postavu která se na ni dívá).”[193] Na druhou stranu však není vždy jasné, zda vidíme daný objekt nezávisle na postavě, společně s ní nebo jejíma očima. „Jistí jsme si pouze jakousi percepční solidaritou s postavou.”[194] Kamera dokáže měnit hledisko velice rychle a plynule kteroukoliv změnou směru. Změnu hlediska tak lze provést velice snadno střihem, oddálením kamery atd.

4.10. Vypravěč

Ve vědě o filmové naraci je pozice vypravěče poněkud sporná. Jinak se na vypravěče dívá Bordwell a jinak Chatman. My se seznámíme s oběma pohledy těchto teoretiků.

Obecně je Bordwell toho názoru, že narace je proces, ve kterém syžet prezentuje divákovi informace o fabuli. „Tento proces může kolísat mezi omezeným a neomezeným rozsahem vědění a různým stupněm objektivity a subjektivity. Narace může také využívat vypravěče, specifického činitele, který nám má fabuli zprostředkovat.“[195] Vypravěč může podle něj být postavou fabule (neboli diegetickým vypravěčem). S tímto typem vypravěče se často setkáváme v literatuře a příhodně nám jej zastupuje právě Jane Eyrová, která líčí děj románu. Ve starších adaptacích se tak můžeme setkat s hlasem Jane Eyrové, která líčí (zvláště v úvodech seriálů) svůj život. Film/seriál také může využít nediegetického vypravěče čili vypravěče, který není postavou fabule. Běžně se s ním setkáváme v dokumentech, kdy nevíme a nedozvíme se, komu patří anonymní „boží hlas” v pozadí, který slyšíme. „Diegetický vypravěč může být vysoce subjektivní a líčit nám detaily ze svého vnitřního života, nebo může být objektivní a omezit své vyprávění jen na vnější události. Nediagetický vypravěč nám může umožnit přístup k subjektivním hloubkám – nebo se uchýlit k popisu vnějších událostí jako neosobní komentátor…Ať už je to jakkoli, divákův proces

[193] CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Překlad Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 166.

[194] Tamtéž, s. 166.

[195] Tamtéž, s. 135.

chápání vodítek, rozvíjení očekávání a konstrukce fabule ze syžetu bude částečně ovlivněn tím, co vypravěč řekne nebo zatají.“[196]

Nyní se podívejme na Chatmenova vypravěče. Ten říká, že Bordwellova vlastní teorie narace je natolik obdivuhodně zkonstruovaná , že si zasluhuje přijetí a diskusi. Jediné, s čím Chatman nesouhlasí je právě Bordwellova argumentace toho, „že film nemá jednání souhlasné s vypravěčem a že filmový narativ je nejlépe pojatý jako druh díla zcela představovaného divákem. Bordwell povoluje filmovou „naraci”, ale ne vypravěče.”[197] Podle Chatmana však oba chtějí zdůvodnit, proč film patří do obecné naratologie: „oba zdůvodňujeme, že filmy jsou vypravované a ne nutně lidským hlasem.”[198] Odlišují se tedy hlavně ve způsobu pojednání, které navrhují pro narativní přenos. V Chatmanově teorii je vypravěč závislý na implikovaném autorovi. Vypravěč nám tak sdělí jen to, co mu sdělí implikovaný autor. Chatman se tak zamýšlí nad tím, jak vypravěč došel k tomu, že „zná” informace, jež mu byly poskytnuty. „Bez implikovaného autora je bezpředmětné mluvit o „znalosti”, dokonce i když nahradíme „vypravěče” „narací”. Otázka se netýká znalosti, ale toho, na kolik a jakých informací je naprogramován filmový vypravěč implikovaným autorem, aby je prezentoval. Pouze implikovaný autor vymýšlí narativ, diskurz i příběh. Filmový vypravěč prezentuje to, co filmový implikovaný autor žádá.”[199] Podle Chatmana Bordwell příliš snadno odmítá potřebu konceptu filmového implikovaného autorství, které je podle Chatmana stejně životné pro filmovou tak i pro obecnou narativní teorii. Chatman nám udává příklad. Formou flashbacku je nám odvyprávěn příběh jehož hlavním tématem je vražda. Postupem času se však dozvídáme, že celý příběh (vyprávěný či zhlédnutý) byl lživý a vražda se stala úplně jinak. Zde si Chatman klade otázku: „Kdo vymyslel obě verze, správnou i nesprávnou? Bordwellova teorie by musela říci, že „narace”. Ale jaká narace, pokud jsou obě kompetentní? Zde musí být širší kontextuální záměr, který kontroluje obě narace - implikovaný autor. To implikovaný autor dává dvě narace

[196] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 136.

[197] CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. V Olomouci: Univerzita Palackého, 2000, s. 123.

[198] Tamtéž, s. 128.

[199] Tamtéž, s. 128.

příběhu do juxtapozice a „dovoluje" nám rozhodnout, která je pravdivá."[200] Ve filmu, stejně jako v literatuře, je implikovaný autor vnitřním činitelem příběhu, který zodpovídá za nárys včetně toho, zda ho sdělit skrz jednoho nebo několik vypravěčů. Filmový vypravěči jsou tak přenášejícími činiteli narativů a ne jejich tvůrci.

„Shrňme: pro filmy stejně jako pro romány, by bylo dobré rozlišovat mezi prezentérem příběhu, vypravěčem (který je komponentou diskurzu) a inventorem obou, příběhu i diskurzu (včetně vypravěče): to jest, implikovaný autor - ne jako původní příčina, původní biografická osoba, ale spíše jako princip v textu, k němuž přidělujeme invencionální cíle."[201] Chatman říká, že pokud odmítneme existenci implikovaného autora a filmového vypravěče, říkáme tím, že filmové narativy se vnitřně liší od narativů aktualizovaných v jiných médiích. „Ale ona implikace protiřečí principu, který Bordwell sám podporuje: totiž, že narace je „proces, který není ve svých základních cílech specifický pro žádné médium."[202]

Chatman tak souhlasí s výrokem Sarah Kozloffové, která podotkla: „Protože narativní filmy jsou narativní, musí tu být někdo, kdo je vypráví."[203] Odmítá názor, že filmový vypravěč by se měl omezovat jen na nahraný lidský hlas puštěný přes vizuální nosič. Domnívá se, že filmy jsou vždy prezentovány, předváděný a někdy i vyprávěny nějakým vypravěčem či vypravěči. Tohoto přítomného činitele, by tak nazval „filmovým vypravěčem", který není člověk, protože činitelé nemusí být vždy lidé. Podle jeho mínění právě filmový vypravěč předvádí film, ačkoliv existují ojedinělé případy, kdy je nahrazen jedním nebo více „vyprávějícími" hlasy, ať už na plátně nebo mimo plátno. Filmového vypravěče tak neslučuje s hlasem vypravěče. „Hlas vypravěče může být jednou složkou celkového předvádění, jedním z přínosů filmového vypravěče, ale příspěvek vypravěčova hlasu je většinou vždy přechodný, vzácně on či ona dominují filmu stejně jako dominuje literární vypravěč románu - to jest, tvoří každou jednotlivou jednotku sémiotické reprezentace. Obyčejně, a nejen v hollywoodské tradici, vypravěč mluví na začátku, méně často na konci a přerušovaně (jestli vůbec) během filmu." [204]

---

[200] CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. V Olomouci: Univerzita Palackého, 2000, s. 130.

[201] Tamtéž, s. 131.

[202] Tamtéž, s. 131.

[203] Tamtéž, s. 131.

[204] Tamtéž, s. 132.

Není také příliš obvyklé, aby film využíval vnitřního monologu a proudu vědomí. Z toho důvodu, že film všechno předvádí, začaly být hlasy mimo záběr a zejména hlasy mluvící v jakési okleštěné syntaxi a fungující na principu volné asociace, považovány za neumělecké a rušivé.[205] Samotná realizace vnitřního monologu je po technické stránce velice jednoduchá. Hlavní je pouze to, aby divák rozpoznal voice-over a přiřadil ho k určité postavě, jejíž rty se nepohybují. Závisí ovšem zcela na kontextu, zda se skutečně jedná o vnitřní monolog, samomluvu nebo snad o retrospektivní komentář k ději.[206]

4.11. Mizanscéna

Jednou z věcí, která by měla být ve výstavbě filmu zmíněna je mizanscéna, která je podle Bordwella nejlépe známá ze všech filmových prostředků a vážou se na ní mnohé z našich hluboce vrytých vzpomínek na film.[207]

Nejprve bychom si měli odpovědět na otázku, co si pod pojmem mizanscéna vůbec představit. Původní francouzský výraz znamená „dát na scénu“ a na počátku se týkal spíše režírovaní divadelních her. „Filmoví badatelé termín přenesli na filmovou režii a označují jím režisérovu kontrolu nad tím, co se objeví ve filmovém okénku. Jak lze očekávat, mizanscéna zahrnuje ty aspekty filmu, které lze rozeznat i v divadle: prostředí, osvětlování, kostým a chování postav. Kontrolou mizanscény režisér inscenuje událost pro kameru.“[208] Mizanscény však nemusejí být vždy naplánované. Režisér k jejímu vytvoření může využít i nenadálé změny počasí (např. bouřky) a scéna mizanscény je tak mnohdy spontánní a nepředvídatelná.

Mizanscéna je také velice často hodnocena podle toho, nakolik je realistická. „Auto se zdá realistické vzhledem k období, které film zachycuje, a naopak určité gesto

[205] CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. V Olomouci: Univerzita Palackého, 2000, s. 204.

[206] Tamtéž, s. 204.

[207] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 159.

[208] Tamtéž, s. 159.

se jeví nerealistické, protože „skuteční lidé se takto nechovají“. Realismus by však neměl být primárním měřítkem kvality. Samotné pojetí realismu se podle Bordwella liší v závislosti na kultuře, časovém období i na konkrétním člověku.[209] „- trvat neoblomně na realismu u všech filmů nás může činit slepými k široké škále možností, které mizanscéna nabízí.“[210] Měli bychom zkoumat spíše funkce mizanscény. Jeden film tak může využít mizanscénu hlavně proto, aby byl co nejblíže realitě a jiný film může usilovat o něco dočista jiného, jako je například komická přehnanost, vyvolání nadpřirozeného děsu a mnoho dalších funkcí. Funkce mizanscény by tak měla být analyzována v celkovém filmu - jak je motivována, jak se mění či vyvíjí nebo jakou roli zastává ve vztahu k ostatním filmovým postupům. Bordwell ve své knize *Umění filmu* mluví o čtyřech oblastech mizanscény, se kterými filmaři pracují a mohou je kontrolovat: kostýmy a masky, osvětlení a inscenování. Jen krátce si tyto čtyři kategorie shrneme.

Již od počátku kinematografie bylo jasné, že filmové prostředí zastává ve filmu velice důležitou roli (daleko důležitější, než zastává v divadle). André Bazin napsal: „Není divadla bez člověka, ale filmový příběh může probíhat bez herců. Dramatičnost mohou nabývat zavírající se dveře, list ve větru, vlny narážející na pobřeží. Některá filmová veledíla používají člověka pouze jako přídavku: jako komparzu nebo v kontrapunktu k přírodě, která se stává tou skutečnou ústřední postavou.“[211] Někteří režiséři zdůrazňují hlavně autenticitu, jiní na ni tolik nedbají. „Při práci s prostředím v konkrétním záběru může filmař využít rekvizitu (property, zkráceně prop). I tento termín je vypůjčen z divadelní mizanscény. Plní-li určitý předmět v probíhajícím ději nějakou funkci, říkáme mu rekvizita.”[212] Stejně jako prostředí, plní kostým své specifické funkce. Také u kostýmu se může klást důraz na autenticitu. Různé filmy tak mohou kostýmy vysoce stylizovat, aby plánovaně přitáhly pozornost na svou výtvarnou kvalitu.

Osvětlení do značné míry ovlivňuje působivost obrazu. Nejen že osvětlení ve filmu nám umožňuje vidět, co se děje na scéně, ale světlejší a tmavší místa obrazu nám

[209] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 159.

[210] Tamtéž, s. 160.

[211] Tamtéž, s. 162.

[212] Tamtéž, s. 166.

pomáhají vytvořit celkovou kompozici záběru a tímto způsobem naši pozornost mohou směřovat k určitým věcem a událostem. Jasně osvětlená oblast tak může vést naše oko k důležitému gestu, zatímco stín je schopný skrýt detaily nebo zvyšovat napětí.

Režisér v mizanscéně kontroluje také chování figur. Bordwell schválně využívá slova figura, jelikož zahrnuje nejen osoby, ale také zvířata, objekty nebo pouhé tvary. „Mizanscéna takovým figurám umožňuje vyjadřovat pocity a myšlenky, případně je může rozpohybovat, aby vytvořila různé kinetické vzorce.“[213] Výkon herce je stejně, jako další aspekty mizanscény, stvořen k tomu, aby byl natočen. Výkon herce tak závisí na vizuálním projevu, kam počítáme gesta, výrazy tváře apod. a na projevu zvukovém, kam patří hlasy a jiné zvukové projevy. U hereckého výkonu se divák často domáhá realistického projevu, ale v samotných dějinách filmu se pohled na realistické herectví proměňuje. „Měnící se pohled na pojetí realismu však není jediný důvod, proč být ostražitý, když si pro rozbor herectví zvolíme právě toto hledisko. Jestliže lidé nazvou výkon nerealistickým, často ho automaticky hodnotí jako špatný. Ne všechny filmy se ale realismu snaží dosáhnout. Výkon herce je součástí celkové mizanscény, a proto můžeme ve filmech najít širokou škálu hereckých stylů. Místo abychom předpokládali, že herectví musí být realistické, měli bychom se snažit porozumět tomu, jaký styl herectví odpovídá danému filmu.“ [214]

[213] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 180.

[214] Tamtéž, s. 182.

5. Jane Eyrová - narativní analýza

V předchozích kapitolách jsme se seznámili s myšlením o adaptaci, specifickými rysy seriálu a narativními postupy filmu, které se stejnou měrou vztahují k naraci seriálové a lze je tak ve značné míře aplikovat. Pro narativní analýzu použijeme seriálové adaptace *Jane Eyrové* kterou vydala Charlotte Brontëová roku 1847. Více než samotné porovnání s knihou, ačkoliv ani tomu se zcela vyhneme, se budeme zabývat vzájemnou komparací jednotlivých seriálových zpracování. Primárně tedy využijeme britské adaptace z roku 1973, 1983, 2006, poté okrajově seriál jež vznikl roku 1972 v Československu a nakonec si jen krátce analyzujeme nejnovější filmovou adaptaci z roku 2011.

Jen velice stručně se seznámíme s obsahem románu. Příběh začíná, když je Jane deset let a žije u své tetičky Reedové na panství Gateshead Hall. Pan Reed, který je již po smrti, se zavázal o malou Jane starat, ale Jane je ubližováno jak ze strany své tety, tak i jejích dětí. Na popud lékaře pana Loyda je tetou poslána do Lowoodské školy pro sirotky, kde ovšem děvčata hladoví a žijí ve špatných podmínkách. Během této doby se seznámí s dívkou Helenou, která umírá na tuberkulózu, zatímco ve škole propukne epidemie tyfu. Nakonec na škole zůstává jako učitelka. V osmnácti letech si podává inzerát na pozici vychovatelky a je pozvána na Thornfieldské panství, kde se setkává s Edwardem Rochesterem a jeho schovankou Adélou. Jane je na panství svědkem děsivých událostí, které se týkají upálení Rochestera v posteli a napadení jeho přítele. Jane a Rochester se postupně sbližují a Rochester požádá Jane o ruku. V den jejich svatby však vyjde najevo, že Rochester je již ženatý a svou bláznivou ženu drží zamčenou na půdě, aby nikomu neublížila. Jane se nedokáže s tímto faktem smířit a dalšího rána utíká. Za poslední peníze se nechává odvézt daleko od Thornfieldu a několik dní bloudí po vřesovištích i vesničce, než se jí ujmou St John, Diana a Mary Riverovi o nichž se brzy dozví, že jsou její příbuzní. Jane vezme práci vesnické učitelky a St John jí nabídne sňatek s tím, že hned poté odjedou jako misionáři do Indie. Jane odmítá a po nějakém čase (uslyší na vřesovišti Rochesterův hlas) se rozhodně vrátit a ujistit se, že je na Thornfieldu vše v pořádku. Ten je však vyhořelý a v troskách. Dozví se, že Rochesterova manželka zapálila dům, zabila se a Rochester při záchraně jí a služebnictva oslepl a přišel o jednu ruku. Jane s ním zůstává a bere si ho za manžela.

Celý román má chronologické vyprávění a unikátní je především tím, že je psán v ich formě, vše je tedy vyprávěno z pohledu hlavní hrdinky. Právě ich forma měla nemalý vliv i na seriálová zpracování.

S různými adaptačními přístupy Pavla Aujezdského jsme se již seznámili. V případě adaptací *Jane Eyrové* se svým způsobem můžeme setkat se dvěma přístupy. Adaptace z roku 1973 a 1983 můžeme označit jako věrné předloze, ačkoliv drobné odchylky a vstupy adaptátora najít samozřejmě můžeme. Adaptaci z roku 2006 a československou z roku 1972 již můžeme označit za díla, která mají silný a patrný tvůrčí vklad adaptátora. V adaptaci z roku 2006 je kupříkladu vynechána postava slečny Templové (oblíbené učitelky Jane, kvůli které zůstala učit v Lowoodu a po jejímž odjezdu se rozhodla také školu opustit). Československá adaptace je například ochuzena o hrdinčino dětství a zásahy do scénáře jsou více než znatelné, na druhou stranu se však v mnoha případech velice věrně drží předlohy a nemůžeme toto dílo tak úplně řadit k volné adaptaci.

5.1. Sedmdesátá a osmdesátá léta

Adaptace *Jane Eyrové* z roku 1973, hlavní role ztvárnili Sorcha Cusack a Michael Jaystone, je podle internetového průzkumu u nás prakticky neznámá. V komparaci se seriálem z roku 2006 je však nepostradatelná. Tato adaptace je silně podřízena předloze a v porovnání s ostatními adaptacemi se jí co nejvíce snaží připodobnit. Příběh zachovává chronologičnost i stěžejní narativní struktury. Právě v této adaptaci se setkáváme v největší míře s diegetickým vypravěčem. Díly jsou zaplněny vstupy diegetického vypravěče (Jane Eyrové), které nám přibližují myšlenky, emoce i názory hlavní hrdinky na události a podněty ve svém životě. Vesměs všechny vstupy vypravěče jsou výňatky z románu, stejně jako dialogy, což je velice častým jevem zvláště u starších adaptací kanonických děl. Setkat se také můžeme s monology hlavní hrdinky, které nejsou příliš časté, ale například ve scéně, kdy je malá Jane zavřena v ložnici zesnulého strýčka, monologem scéna zdůrazňuje dívčin strach.

Adaptace z roku 1983 je u nás již více známá a v hlavních rolích můžeme vidět Zelah Clarkeovou a Timothyho Daltona. Adaptace si stále zachovává chronologický vývoj událostí, ačkoliv je jednou narušen během posledního dílu, kdy je Jane v troskách

Thornfieldu vyprávěno, co se událo během velkého požáru. Muž začne vyprávět a formou flashbacku jsme tak na okamžik přeneseni k okamžiku, kdy Rochesterova manželka začne podpalovat panství. Také věrností se adaptace snaží do nejvíce přiblížit originálu, ale vliv diegetického vypravěče již není tak silný, jako v předchozí adaptaci. Jane Eyrová nás sice svým vyprávěním uvede do děje, ale dále se ozývá jen velice sporadicky a nemá již na diváka takový vliv.

Jednou ze zajímavých modifikací, kterou se adaptace z roku 1983 odlišuje od ostatních, je zobrazení událostí v Lowoodské škole. Všechny adaptace se ve větší či menší míře zaměřují na utrpení malých dívek, propuknutí nemoci a zvláště smrt Heleny, která zemře vedle malé Jane, která ji celou noc objímá. Adaptace z osmdesátých let tyto hrůzné události nelíčí tak dramaticky, jako ostatní. Hladovění ani kruté zimy nejsou v seriálu zobrazeny a je zcela vynechána i scéna s mrtvou Helenou. Jane se v jednom okamžiku od doktora dozvídá, že Helena již brzy zemře a další záběr nám již ukazuje její hrob a informace o tyfu a smrti ostatních dívek jsou odvyprávěny diegetickým vypravěčem.

O zakončení jednotlivých dílů seriálu jsme již v obecné rovině mluvili, proto by bylo příhodné přiblížit si je konkrétněji. *Jane Eyrová* z roku 1973 má celkem pět dílů, které trvají zhruba padesát minut. První končí Rochesterovým pádem z koně, druhý odchodem Jane od Rochestera poté, co ho zachrání před uhořením, třetí končí smrtí tety Reedové, ve čtvrtém se Jane ocitá na křižovatce na vřesovišti po útěku z Thornfieldu a pátý odjezdem kočáru, kde spolu sedí Jane a Rochester.

Adaptace z roku 1983 má celkem jedenáct půl hodinových dílů. S dřívější adaptací má společné zakončení jen v případě smrti tety Reedové. Jednotlivé díly nemůžeme označit za přehnaně dramatické, jak jsme na to zvyklí u soudobých seriálů, stále však navozují zvědavost a touhu po pokračování. Adaptace z roku 1973 víceméně těží z postavy Rochestera jako hybatele děje a z tajemství ohledně činů jeho manželky. Adaptace z osmdesátých let je první dva díly zaměřena na změnu prostředí v němž se hlavní hrdinka nachází. První díl končí odjezdem Jane do školy a druhý jejím podáním inzerátu na místo vychovatelky. Třetí díl by mohl být koncem podobný adaptaci ze sedmdesátých let, v té však příběh končí pádem Rochestera z koně a jeho otázkou odkud Jane přichází. Adaptace z osmdesátých let se posouvá v ději dál a nechává Jane poznat, že jezdec, který spadl z koně, byl Rochester a v závěru dílu si s ní sjednává schůzku na další den. Sedmdesátá léta tedy pracují s otázkou, kdo je tajemný jezdec zatímco osmdesátá nám na tuto otázku již odpovídají a pracují tak spíše s očekáváním,

co se na setkání Jane a Rochestera stane. V dalších dvou dílech se již objevují záhadné události. Rochester nechává sedět Jane u sebe v pokoji poté, co ho zachránila a odchází a v dalším díle ji vede po strašidelném křiku ke komusi zraněnému. V případě požáru se zde opět setkáváme s určitou podobností s dřívější adaptací, ale úplně jinému následnému očekávání diváka. Sedmdesátá léta končí odchodem Jane z Rochesterova pokoje poté, co jí děkuje za záchranu života a je spíše zaměřen na rodící se pouto mezi postavami. Rochester Jane nechce pustit, drží jí za ruku atd. Adaptace z osmdesátých let je tak zaměřena spíše na záhadnou událost a divák se tak nesoustředí na romantické emoce hlavních hrdinů, ale spíše na tajemný útok na Rochestera a nevědomou Jane, která sedí v pokoji a má zákaz komukoliv něco říci. Šestý díl adaptace z roku 1983 je dějově totožný z dřívějším zpracováním a poslední záběr je věnován smrti tety Reedové. Další díly jsou již více dramatické a to zvláště z toho důvodu, že v sedmém díle se Jane dozvídá, že Rochester má již manželku. Osmý díl je tak zajímavý již svým začátkem, kdy se poslední zlomová scéna sedmého dílu opakuje, aby navodila dramatický okamžik, který jsme při předchozím sledování opustili. Poslední tři díly jsou tak víceméně vystavěny na otázce, zda se Jane k Rochesterovi opět vrátí. Osmý díl končí scénou v pekařství, kam unavená Jane přijde žádat o trochu jídla a je vyhnána s tím, že pekařka nebude živit tuláka. Devátý díl končí Rochesterem, který žádá pana Briggse, aby našel Jane a desátý Jane slyší na vřesovišti Rochesterův hlas a odchází od St Johna, aby se mohla vrátit na Thornfield. Úplný závěr celého seriálu je vyjádřen idylickou scénou, kdy Jane čte slepému Rochesterovi v zahradě na lavičce a jako diegetický vypravěč Jane vstupuje s dodatečnými informacemi, že jsou spolu již deset let a Edwardovi se uzdravilo jedno oko chvíli před tím, než se jim narodilo první dítě. Podobný závěr můžeme najít i u adaptace z roku 1973. Hlavní postavy jedou v kočáře a diegetický vypravěč nám předkládá závěrečné informace o Rochesterově uzdraveném oku a narození dítěte.

Zvláště u starších adaptací Eyrové jsou dobře patrné tendence tvářit se jako omezené narativy, které se soustředí jen na vyprávění z pohledu Jane (tak, aby se dostálo autentičnosti knihy, která je vyprávěna ich formou). V každé z těchto adaptací je však několik scén, kterých se Jane neúčastní a fungují tak spíše pro podporu divácké zvědavosti a zájmu. Jako příklad můžeme uvést právě konec devátého dílu z roku 1983, kdy zoufalý Rochester žádá pana Briggse, aby začal pátrat po Jane, která utekla.

Mohli bychom říci, že největší vnoření do mysli postavy nastává právě v adaptaci z roku 1973. Román, užívající ich formy, je silně zaměřen na nitro hlavní

hrdinky a adaptace se tomuto vnoření blíží právě kvůli častým promluvám diegetického vypravěče. Na druhou stranu se však můžeme již v první díle setkat s něčím, co je v seriálech i filmech velice časté. Ačkoliv má adaptace z roku 1973 nejvíce vstupů diegetického vypravěče, jsou některé vysvětlující a informační pasáže přenechány ostatním postavám. V předloze například Jane vysvětluje, poté co je za trest zavřena v pokoji pana Reeda, proč je v domě tety Reedové vůbec trpěna. „Nemohla jsem se na něj pamatovat, ale věděla jsem, že to byl můj vlastní strýc - bratr mé matky - a že si mě vzal jako osiřelé miminko k sobě domů a že v posledních chvilkách života si vyžádal na paní Reedové slib, že mě bude vychovávat a zaopatřovat jako jedno ze svých vlastních dětí."[215] V adaptaci je tato skutečnost vysvětlena v rozhovoru paní Reedové se svými dětmi a navazuje diegetickým vypravěčem, který při záběru na Johna Reeda, syna paní Reedové, popisuje jeho krutou a namyšlenou povahu.

Ohledně samotných postav je zajímavé zaměřit se na samotný vzhled obou protagonistů, protože i ten se v každé adaptaci mění. Jak Jane tak i Rochester nejsou popisováni jako krásní a vzhledově nějak pohlední lidé. Takto se popisuje Jane v předloze: „Občas jsem litovala, že nejsem pohlednější. Někdy jsem dokonce zatoužila mít růžové tváře, rovný nos a malá ústa s třešňově červenými rty. Také jsem toužila být vysoká a statná a mít pěkně vyvinutou postavu. Pociťovala jsem to jako nepřízeň osudu, že jsem tak malá a bledá a že mám tak nepravidelné a nenápadné rysy."[216] Rochestera pak líčí následovně: „Poznala jsem v něm jezdce s jeho širokým srostlým obočím, hranatým čelem, které působilo ještě hranatějším dojmem, jak měl černé vlasy sčesané na stranu. Poznala jsem ho i podle nosu dodávajícího tváři odhodlaný výraz, který byl pozoruhodný spíše pro tuto charakteristickou vlastnost, než že by byl nějak krásný. Pomyslela jsem si, že i velké chřípí jistě souvisí s prchlivou povahou. Nebylo pochyb, že ústa, brada i spodní čelist dodávají tváři zachmuřený výraz - ano, všechny tři působily velice podmračeným dojmem."[217] Rochesterovi Jane dokonce oznámí, že se jí vzhledově nelíbí a Rochester to samé řekne jí. Seriálová i filmová zpracování jsou tak stavěna před důležité rozhodnutí. Zachovat věrnost předloze nebo zvolit herce esteticky

[215] BRONTË, Charlotte. *Jane Eyreová*. Překlad Matouš Ibl, Pavla Iblová. V Praze: Československý spisovatel, 2012, s. 16.

[216] BRONTË, Charlotte. *Jane Eyreová*. Překlad Matouš Ibl, Pavla Iblová. V Praze: Československý spisovatel, 2012, s. 112.

[217] Tamtéž, s. 138.

příjemné na pohled? Ve většině případů jsou herci opravdu odlišní od klasických měřítek krásy, které jsou nám v mnoha případech podsouvány. Zvláště v adaptaci z roku 1973 nelze mluvit o kráse, ani přílišném charisma obou protagonistů. Již v osmdesátých letech je však do role Rochestera obsazen Timoty Delton, který si jen o rok později zahrál Jamese Bonda ve filmu *Dech života*, čímž zbavuje postavu Rochestera představy nehezkého zachmuřeného cynika. Oproti němu je Zelah Clarkeová opravdu malá, drobná, bledá a nepříliš výrazná přesně tak, jak se nám popisuje Eyrová v předloze.

Československá adaptace se v mnoha ohledech velice liší od britské produkce. Jak již bylo řečeno, snímek nezačíná dětstvím Jany Eyrové, ale jejím příchodem na Thornfield. Celý, černobílý a pochmurně laděný snímek, se vyznačuje zvláště dlouhými nepřerušovanými záběry, které pracují jen s přibližováním a oddalováním kamery. Velký důraz je dán také na dlouhé záběry okolní přírody. Samotné hlavní postavy jsou poněkud odlišné od předlohy i od ostatních adaptací. Rochester není tak cynický, Jane zase tak odvážná a vytrácí se žertování a popichování s nímž pracují britské adaptace. Zajímavé jsou také promluvy Jany Eyrové, které však nemají klasickou podobu diegetického vypravěče ačkoliv i s nimi se v této adaptaci můžeme setkat. Československá adaptace místo toho často pracuje s básněmi Victora Huga, kterými se nám nitro postavy přibližuje. Celý seriál je také položen na pomalých dlouhých rozhovorech hlavních postav a výrazněji dynamické scény jsou tak spojeny jen s hlavními dějovými zvraty. Chronologie děje také není nijak narušena a pokud jsou některé události vynechány po vizuální stránce, jsou později krátce vysvětleny, ačkoliv v mnoha případech se zdá, že celý příběh je nakloněn více informovaným divákům.

Zajímavé pojetí má také scéna, kdy se Jane rozhodně odjet zpátky na Thornfield a ubezpečit se, že je vše v pořádku. Britské adaptace se drží knižní předlohy.

„Neviděla jsem nic, ale slyšela nějaký hlas, jak kdesi volá:

‚Jane! Jane! Jane!' - to bylo vše.

‚Panebože! Co to je?' vydechla jsem.

Právě tak jsem se mohla zeptat: ‚Odkud to přichází?', protože se nezdálo, že by se to ozvalo v místnosti, nebo v domě, či na zahradě. Nepřicházelo to ani ze vzduchu, ani z podzemí, ani odněkud shůry. Slyšela jsem to - odkud, bylo jednou provždy nemožné se dozvědět! A byl to hlas lidské bytosti - známý, milovaný hlas, který jsem si dobře pamatovala - patřil Edwardu Fairfaxu Rochesterovi a zněla v něm bolest a žal, divoký, děsivý, naléhavý.

‚Už jdu!' vykřikla jsem. ‚Počkej na mě! Ach, hned přijdu!' "[218]

Jane tedy slyší Rochesterův hlas, který třikrát vykřikne její jméno a právě to je hlavním důvodem, proč se za ním vydá. Československá adaptace nestaví toto rozhodnutí jen na hlase, který Jana slyší, ale také na jejím vlastním rozhodnutí, ke kterému dospěje po rozhovoru s pastorem Reedem. Jana sice uslyší hlas pana Rochestera, který ji volá (na rozdíl od předlohy a britských adaptací jen dvakrát) ale zároveň i argumenty Reeda, aby ho neposlouchala. Ve scéně vidíme zrcadlo nad krbem kde je i odraz Jany, která se do něho dívá a v tmavé části zrcadla se objevují obličeje Reeda i Rochestera. Jejich hlasy se pak snaží Janu přimět k rozhodnutí, zda si vzít nebo nevzít pastora Reeda. Po vstupu diegetického vypravěče jenž nám přibližuje i názor samotné Jany se dostáváme k jejímu rozhodnutí, že se musí s Rochesterem rozloučit a jen naposledy se na něj jet podívat.

Další zajímavou změnou, kterou československý seriál má, je reakce Jany na to, že je Rochester slepý. Britské adaptace jsou v tomto směru totožné s knižní předlohou.

„Zastavila jsem se a zatajila dech a pozorovala jsem ho. Chtěl jsem si jej důkladně prohlédnout, sama nepozorovaná a bohužel pro něj i neviditelná. Bylo to náhlé setkání - jedno z těch, při kterém bolest zdusí v člověku prvotní nadšení. Nedělalo mi potíže udržet se a hlasitě nevykřiknout, ani se k němu hned nerozběhnout.

Obrysy jeho postavy prozrazovaly silného a statného člověka jako dřív, držení těla bylo dosud vzpřímené, barvu černých vlasů měl stále havraní. Ani tahy obličeje se nezměnily, ani ho neměl propadlý. Zato ve výrazu tváře jsem změnu hned poznala - bylo v něm vepsáno zoufalství a jistá zahloubanost. Připomnělo mi to uvězněná divoká zvířata či ptáky, jimž někdo ublížil. Nebylo radno se k nim přiblížit kvůli jejich smutnému osudu. V kleci uvězněný orel, jehož zlatě orámované oči krutost oslepila, by mohl připomínat toho oslepeného Samsona.

Čtenáři, myslíš si, že jsem měla strach z jeho slepé zuřivosti? Jestliže ano, pak mě málo znáš. Lítost se mísila s blaženou nadějí, že už brzy bych mohla zlehounka políbit čelo pevné jako skála a přísně sevřené rty."[219]

Britské adaptace tak pracují s Jane jako postavou, která ani na okamžik nezaváhá nebo se nezhroutí nad tím, že je Rochester slepý a zmrzačený. Československá adaptace tento

[218] BRONTË, Charlotte. *Jane Eyreová*. Překlad Matouš Ibl, Pavla Iblová. V Praze: Československý spisovatel, 2012, s.489.

[219] BRONTË, Charlotte. *Jane Eyreová*. Překlad Matouš Ibl, Pavla Iblová. V Praze: Československý spisovatel, 2012, s. 502-503.

okamžik v předloze pojímá zcela opačně. Jana se při pohledu na slepého Rochestera rozpláče a uteče ven z domu, kde jí musí Rochesterova služebná skoro přemlouvat, aby neodjížděla. Na rozdíl od britských adaptací má také postava Rochestera stále zavřené oči a tápe rukama okolo, aby se zdůraznila jeho slepota. Pokud bychom porovnali samotnou podobu slepého Rochestera ve všech třech adaptacích dojdeme k poznání, že každá adaptace i tento aspekt pojímá zcela odlišně. Adaptace z roku 1973 se zcela drží popisu v knize i pokud jde o zraněnou ruku. „Vztáhl nyní pravou ruku (levou paži, tu znetvořenou, měl ukrytou na hrudi), a zdálo se, že po hmatu si chce představit, co se nachází kolem něj."[220] Adaptace z osmdesátých let se více zaměřila na to, aby dostatečně ukázala nakolik je Rochester zohavený. Z jeho levé ruky, které chybí celá dlaň, zřetelně vidíme pahýl a přes jedno oko má silnou jizvu, která mu zavírá víčko.

Již u britských adaptací tak vidíme znatelný vývoj, který je o to víc patrný v porovnání s adaptacemi současnými.

5.2. Soudobé adaptace

Adaptace *Jane Eyrové* z roku 2006 je nejznámějším seriálovým ztvárněním tohoto románu z britské produkce. Hlavní role si zde zahráli Ruth Wilsonová a Toby Stephens. Již pokud jde o chronologičnost, věrnost předloze či dramatizaci, shledáme jasný posun, který od adaptací ze sedmdesátých a osmdesátých let nastal.

Na rozdíl od starších adaptací jsou zde častěji události představovány mimo chronologický pořádek, formou *flasbacku* a *flashforwardu*. V předchozích adaptacích se tento způsob práce se syžetem příliš nevyskytuje a příběh je většinou vyprávěn striktně chronologicky tak, jak šly události za sebou. K *flashforwardu* se tak dostáváme kupříkladu ve třetím díle seriálu v okamžiku, kdy se Jane dozví pravdu o Rochesterově manželce a je zavřená ve svém pokoji. Čtvrtý díl však začíná okamžikem, kdy Jane leží opuštěná na vřesovišti a my se teprve v průběhu dílu dozvídáme, co tomu předcházelo. Se zajímavým *flashbackem* se pak můžeme setkat při Rochesterově vyprávění o Adélině matce a setkání se svou bývalou manželkou. Adaptace z roku 1973 a 1983 se drží románové předlohy. Rochester tyto příběhy vypráví Jane a obraz ukazuje jen tváře obou hlavních hrdinů. Adaptace z roku 2006 již pracuje jinak. Rochesterovo vyprávění je i

[220] BRONTË, Charlotte. *Jane Eyreová*. Překlad Matouš Ibl, Pavla Iblová. V Praze: Československý spisovatel, 2012, s. 503.

vizuální a vidíme tak scénu, kdy přistihl svou francouzskou milenku s jiným mužem, tudíž je použito *flashbacku* na místě, kde starší adaptace pracovaly jen s verbální vzpomínkou.

Rozdíl mezi adaptacemi, které byly natočeny v sedmdesátých a osmdesátých letech a adaptací z roku 2006 je opravdu silný. Na jednu stranu je zřejmý rozdíl v technickém provedení, pohybu kamery, nasvícení atd., a na druhou i v samotném pojetí příběhu, který je modifikován tak, aby se přizpůsobil soudobému divákovi. Právě přiblížení některých prvků televizního seriálu z roku 2006 nám celkový rozdíl osvětlí. První, čeho si můžeme při vzájemné komparaci všimnout, jsou výrazné dramatické prvky, které jsou celému příběhu přidány. Začíná to již scénou, kdy je Jane zavřená v pokoji, kde zemřel její strýček Reed. Celý výjev je téměř hororový. Červené světlo, vidina mrtvého strýčka v posteli, malá vyděšená holčička, to vše umocňuje dramatičnost této scény. Stejně tak silně jsou vylíčeny zážitky malé Jane z Lowoodské školy. Všechny záběry jsou temné a ponuré. Od příjezdu Jane je vše točené za tmy či šera, aby byla zdůrazněna atmosféra, za které dojde k zesměšnění Jane před celou školou i smrti její přítelkyně Heleny. Světlo se mění až ve scéně, kdy se malá Jane, kreslící na hřbitově kostel, rakve a hroby, střihem změní na dospělou, osmnáctiletou Jane, kreslící květiny. Spolu se světlem je nám změna atmosféry dána najevo i změnou hudby z pomalé a smutné v rychlejší a veselou.

Oproti předchozím dílům také v nejnovější seriálové adaptaci zmizelo několik postav, které v knižní předloze sloužily jako hybatelé děje. Seriálové zpracování tak jejich primární funkci přiřklo jiným postavám. Můžeme mezi ně počítat postavu doktora Loyda, který v knize navrhne paní Reedové, aby Jane poslal do školy, kdežto v seriálovém zpracování je to nápad samotné paní Reedové. V knize i předchozích adaptacích je také důležitá postava slečny Tempelové, která je pro Eyrovou velkým vzorem a jedinou přívětivou dospělou postavou v Lowoodské škole. Právě ona je důvodem, proč Jane zůstává ve škole učit a poté, co se slečna Tempelová provdá a odjede, rozhodne se také opustit školu a najít si pozici vychovatelky. V této adaptaci však postava slečny Tempelové mizí a Jane si podává inzerát na nové místo hlavně kvůli vzpomínce na kamarádku Helenu, s níž o těchto plánech mluvila.

Hlavní linie příběhu je obecně vystavěna na vytváření tajemství. Příběh nám záměrně zatajuje příčiny a tím v nás podněcuje zvědavost. Jane se v Rochesterově domě potýká s tajemstvím, které je rozřešeno až v den její svatby. Setkáváme se tak s děsivým smíchem, Jane slyší kroky těsně před tím, než najde Rochestera v podpálené posteli,

stará se o Rochesterova hosta, který je poškrábán a pokousán a noc před svatbou jí někdo vstoupí do pokoje a roztrhá svatební závoj. Rochester nechává Jane při tom, že vše dělá jedna z jeho služebných. Příčiny těchto událostí jsou nám však zamlčovány a jejich vysvětlení je jen poloviční a nedůvěryhodné. I v tomto případě je v adaptaci z roku 2006 vše zesíleno a drobné náznaky posilují divákovo napětí a touhu najít pravdu.

Zvýšení dramatičnosti můžeme také zaznamenat u zakončení jednotlivých dílů. Ve starších adaptacích je kupříkladu pokus o upálení Rochestera zakončen buď tím, že Jane odchází nebo sedí v zakouřeném pokoji a čeká na Rochestera, který odejde. Rok 2006 již zakončuje díl záběrem na Jane, která vchází do pokoje a vidí Rochestera ležícího v hořící posteli. Divák je tak strategicky postaven před relativně otevřený konec (zemře x nezemře) a je tak zajištěna jeho touha po pokračování. Odjezd Jane za její umírající tetou je zase zdramatizován Rochesterem, který jede na vyjížďku s krásnou lady Ingramovou a odjezd kočáru pozoruje z okna panství neznámá postava, ze které vidíme jen kousek rozmazaných vlasů.

Zejména záběry, jako jsou pohledy z okna, rozmazané části těla atd., které navozují dojem, že někdo pozoruje hlavní hrdiny, jsou v této adaptaci velice časté. Příběh tak nepracuje jen se zvukovými podněty, jako je smích či kroky, které slyší i hlavní hrdinka, ale i se skrytou vizuální hrozbou, o níž hlavní postava netuší a divák má tak více informací s nimiž může pracovat. Příběh je tudíž mnohem více odchýlen od dojmu omezeného narativu, v němž jsme závislí jen na tom, co vidí, slyší a ví hlavní hrdinka.

Proměnou prošel i samotný závěr příběhu v němž na rozdíl od adaptací z roku 1973 a 1983 má v samotném závěru Rochester obě ruce (předchozí dvě adaptace se držely knižní předlohy), stejně tak je v tomto směru nezraněn ve filmu (2011) a v československém seriálu. Jelikož mluvíme o závěru příběhu, je také zajímavé všimnout si očividného propojení mezi začátkem prvního dílu a koncem posledního. V prvních minutách prvního dílu totiž vidíme malou Jane Eyrovou, která si čte schovaná za závěsem, zatímco se zbytek rodiny nechává namalovat na obraz. Malíř se ptá, proč ona také není na obraze a jedna ze sestřenic mu odpovídá, že Jane Eyrová nepatří k jejich rodině. Poslední díl seriálu tak končí scénou, v níž Jane pozve všechny své přátele a i s Rochesterem a jejich dítětem se nechávají namalovat. Záběr na celou skupinku lidí je točen skrz exoticky vypadající obrazový rám na němž je v rohu přimalován obličej St Johna a emocionálně tak navozuje dojem klasického happyendu i přes Rochesterovu trvající slepotu.

Pokud se celkově podíváme na zakončení celého seriálu u všech seriálových adaptací, dojdeme k závěru, že žádný není věrný knižní předloze. Román nevěnuje poslední stranu Jane ani Rochesterovi, ale St Johnovi. Jane v knize vypráví, že St John se neoženil a ani nikdy neožení. V jeho posledním dopise, který Jane obdržela, St John očekává, že již brzy zemře. „Proč vlastně kvůli tomu naříkat? St Johnovu poslední hodinku nezatemní strach ze smrti. Mysl bude mít nezastřenou, srdce nevylekané, bude si jistý svou nadějí, jeho víra bude skálopevná. Jeho vlastní slova jsou toho zárukou: „Můj Pán," píše, „mě nepřestává varovat. Denně a stále jednoznačněji mi oznamuje: ‚Dozajista přijdu brzo!,´ a já každou hodinu stále nedočkavěji odpovídám: ‚Amen, přijď, Pane Ježíši!´"[221] Je však očividné, že již pro adaptaci z roku 1973, která je velice věrná předloze, byl tento závěr nevyhovující a v každém seriálovém zpracování je tak vyzdvižen šťastný konec, místo posledního dopisu od St Johna.

Film z roku 2011 je v první řade uzpůsoben širokému publiku. Do role hlavních postav byli dosazeni Mia Wasikowka a Michael Fassbender, což samo o sobě představuje velký rozdíl od herců, obsazených do seriálu roku 1973. Pro soudobý film potřebující oslovit co nejvíce diváku je však tato volba více než pochopitelná. Stejně jako u *Pýchy a předsudku* se můžeme utvrdit v tom, že film mnohem více podléhá komerčním účelům a záleží na tom, aby byla adaptace klasického románu atraktivní pro co nejširší publikum. Příběh již není vyprávěn chronologicky a začíná v okamžiku, kdy hlavní hrdinka opouští panství a utíká pryč. Tuto dějovou linii tak chápeme jako přítomnost ze které se Jane přerušovaně vrací do své minulosti a jsme tak seznamováni s různými okamžiky z jejího dětství dospívání a následného pobytu v Thornfieldu. Část příběhu, tedy její útěk od Rochestera, je tak několik minut opakován aby navázal na příběh, který byl již odvyprávěn. Film tak, jako jediný, vytváří u diváka jiné očekávání, než je tomu u chronologicky vyprávěných seriálů. Již prvním záběrem totiž vstupujeme do započaté dějové akce a naše očekávání o způsobu, jakým bude příběh vyprávěn, je narušeno. Teprve během retrospektivně vyprávěných událostí je nám ke konci příběhu odpovězeno na otázku, proč hlavní hrdinka v úvodní scéně pláče a utíká. Způsob vyprávění je tak zcela odlišný od toho seriálového.

Vývojem prošly i samotné hlavní postavy. Jane Eyrovou si v předloze představujeme jako sice nepříliš hezkou, avšak velice vzdělanou mladou ženu, která

[221] BRONTË, Charlotte. *Jane Eyreová*. Překlad Matouš Ibl, Pavla Iblová. V Praze: Československý spisovatel, 2012, s.527.

touží po svobodě, nebojí se postavit proti cynickému Rochesterovi a právě svou výřečností a osobností na něj zapůsobí, stejně jako on na ni. Československá adaptace a také filmová ukazují hlavní hrdinku spíše jako vážnou a trochu plachou osobnost, která se za celou dobu jen málokdy usměje a pozornost je tak spíše vedena k emočně vypjatým událostem, které musí zvládnout.

Nespornou výhodou převedení příběhu do filmové či seriálové podoby je také auditivní složka. Atmosféra snímku je tak mnohdy dokreslována hudebním doprovodem, který nám pomáhá orientovat se a chápat pocitové zabarvení okamžiku. Ovšem i v tomto případě můžeme sledovat znatelný vývoj. Adaptace z roku 1973 má nejméně častý hudební doprovod ze všech zmiňovaných adaptací. Najdeme zde specifickou hudbu pro titulkový úvod i závěr, stejně jako je tomu i u ostatních adaptací, ale během příběhu je jen málo okamžiků, kdy je vyprávění doplněno hudebním doprovodem. Objevuje se jen v okamžicích, kdy nezní žádný dialog a přestává mluvit i diegetický vypravěč. Adaptace z roku 1972 a 1983 mají již hudební doprovod o něco častější a mnohdy nám i přiblíží atmosféru, na níž se má divák naladit. Nejsilnější hudební složku mají tak nejnovější adaptace, které nám již názorně emočně doprovázejí vizuální část. Na rozdíl od starších adaptací hudba doprovází i mnoho dialogů a hudební doprovod, ačkoliv stále orchestrální, je také mnohem rozmanitější.

Adaptace z roku 2006 je také již daleko obraznější a dává si záležet na honosných a malebných záběrech přírody i interiérů. Již samotný začátek příběhu je silně ovlivněn potřebou vizuálně vyjádřit i to, co předchozí adaptace zanedbávaly. Malá Jane si schovaná na okně čte knížku o exotických zemích a kamera nás tak pohotově přenese i s hrdinkou na poušť v západu slunce. I přes tyto jasně patrné modifikace, změny a silný vstup adaptátora, který uzpůsobuje dílo soudobému širokému publiku, jsou televizní seriály přeci jen stále o něco více nakloněny detailnímu zpracování předlohy než film.

Podívejme se ještě na oblibu všech uvedených adaptací. Na českém internetovém portálu csfd.cz můžeme vyhledat všechny čtyři seriálové adaptace a samozřejmě i tu nejnovější filmovou z roku 2011. Procentuální hodnocení všech výše uvedených adaptací je velice podobné a poměrně vysoké, pohybující se kolem osmdesátí procent. Podle počtu hodnocení však můžeme také zjistit, které adaptace jsou nejznámější. Nejvíce diváci hodnotili nejnovější filmové zpracování, které bylo určeno i do kin. S velkým odstupem jej pak následuje seriálová adaptace z roku 2006. Následuje Jana Eyrová z roku 1972, adaptace s Timothy Deltonem z roku 1983 a nejméně známá

je tak adaptace z roku 1973. Tímto jednoduchým srovnáním diváckého hodnocení je tedy patrná naprostá nadvláda filmového zpracování, které je hodnoceno téměř deseti tisíci uživateli. Adaptace z roku 2006, u nás známá jako *Osudová láska Jany Eyrové*, oproti filmu hodnotilo jen něco málo přes tisíc uživatelů.

Na vzájemné komparaci všech seriálů i filmu byl jasně patrný vývoj, kterému dnešní adaptace klasických děl podléhají. Představa věrnosti, přejímání celých dialogů z předlohy, vzhled postav i výstavba příběhu se postupem let stále více vzdaluje od přiblížení se k originálu směrem k přiblížení se divákovi. Uzpůsobení řeči, samotné záběry i navyšování dramatičnosti jsou proměny, které přibližují klasická románová díla soudobému divákovi zvláště pokud se jedná o film.

6. Závěr

Celá práce nám jasně ukázala, že literatura a film jsou zcela odlišné sémiotické systémy. Literatura je čistě verbální a film můžeme označit za vícevrstvé médium obsahující obraz i zvuk. Spojujícím prvkem tak zůstává schopnost vyprávět příběhy a přenos příběhů z jednoho média do druhého. Obliba adaptací podle známých literárních děl, tak byla již od počátku více než patrná a promítla se do filmů a později i do seriálů. Seznámili jsme se s konkrétními rozdíly filmové i seriálové tvorby, specifikovali si různé seriálové modely a zaměřili se na celkovou výstavbu vyprávění seriálu. Komparací téže adaptace z různých časových období jsme také definovali výrazné rozdíly mezi jednotlivými seriály a zároveň je postavily proti filmovému zpracování. Od sedmdesátých let tak můžeme sledovat výraznou proměnu adaptací *Jane Eyrové* a stále silnější tendence přizpůsobit se divákovi. Můžeme si tak všimnou například zjednodušených dialogů, většího důrazu na dynamiku a dramatičnost vyprávění i mnohem malebnější vizuální stránku a výběr přírodních scenérií.

Samotné adaptace již nelze analyzovat pouze na základě věrnosti, ačkoliv ani tomu se nelze zcela ubránit. Adaptace vždy budou odkazovat k nějakému původnímu dílu, ať už jen pouhým názvem, postavou nebo celým příběhem. Tento, již od počátku zavrhovaný, obor je bezesporu schopen se dále vyvíjet a klást si nové otázky, které budou rozvíjet teorii napříč disciplínami.

Seznam použité literatury

Primární literatura

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyreová*. Vyd. 1. Překlad Matouš Ibl, Pavla Iblová. V Praze: Československý spisovatel, 2012, 542 s.

Filmy

JORDÁNOVÁ, Věra. Jana Eyrová, 1972
CRAFT, Joan. *Jane Eyre*. BBC, 1973.
AMYES, Julian. *Jane Eyre*. BBC, 1983.
WHITE, Susanna. Jane Eyre. BBC, 2006.
FUKUNAGA, Cary. *Jane Eyre*. Universal Pictures, 2011.
LANGTON, Simon. *Pride and Prejudice*. BBC, 1995.
WRIGHT, Joe. *Pride and Prejudice.* Universal Pictures, 2005.

Sekundární literatura

AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu: úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009, 57 s

BÍNA, Daniel. *Literární komunikace v multimediální době*. V Českých Budějovicích: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, 2009, 192 s.

BUBENÍČEK, Petr. *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*. Iluminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010, č. 1, s. 7-21.

BUBENÍČEK, Petr. Vnitřní svět viděný zvnějšku: narace v literárních a filmových Hodinách. *Pandora*: kulturně-literární revue. Ústí nad Labem: Nad Labem, 2007, č. 15, s. 97-103.

CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. *Pandora*: kulturně-literární revue. Ústí nad Labem: Nad Labem, 2010, č. 20, s. 105-118.

ČESÁLKOVÁ, Lucie. Adaptace. *Cinepur*, 15, 2006, č. 47, s. 46-47.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2004, 330 s.

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Překlad Bronislava Grygová. V Olomouci: Votobia, 1997, 196 s.

ELLIOTTOVÁ, Kamilla. Literatura ve filmu v kontextu diskuzí nad obsahem a formou. *Pandora*: kulturně-literární revue. Ústí nad Labem: Nad Labem, 2010, č. 20, s. 58-104.

HELMANOVÁ, Alicja: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr, (eds.): *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha : Národní filmový archiv, 2005, s. 133 – 144.

HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci. *Iluminace*: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010, č. 1, s. 23-59.

HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 246 s.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Překlad Milan Orálek. Brno: Host, 2008, 328 s.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. V Olomouci: Univerzita Palackého, 2000, 259 s.

KOKEŠ, Radomír D. Teorie seriálové fikce. In: JEDLIČKOVÁ, Alice - FEDROVÁ, Stanislava (eds.) (2011): *Intermediální poetika příběhu*. Praha: ÚČL AV ČR - Akropolis, s. 228 - 257.

LEITCH, Thomas. Výjimečná věrnost. *Iluminace*: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010, č. 1, s. 61-82.

MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. 2., rev. vyd. Překlad Miloš Calda. Praha: Mladá fronta, 2011, 399 s.

MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. 1. vyd. Překlad Jan Bernard. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, 270 s.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s.

MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1990, 188 p.

MURRAYOVÁ, Simone. Přeludné adaptace: Eukalyptus, průmysl adaptace a film, který nikdy nebyl. *Iluminace*: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010, č. 1, s. 83-100.

SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Vyd. 1. Praha: ISV nakladatelství, 2000, 176 p.