

Proměny myšlení o literatuře ve filmu

— Petr Bubeníček —

Od dob, kdy nové umění v pohybu začalo čerpat inspiraci z literatury, si kritikové, spisovatelé a později také akademici kladli dvě stěžejní otázky. Jaké jsou specifické znaky verbální, vizuální a posléze i audiovizuální reprezentace? A byl film dostatečně věrný své předloze? Teoretikové adaptace se dnes shodují v tom, že tyto dvě otázky tvoří jádro většiny textů věnovaných zfilmovaným knihám. Srovnávací případové studie založené na literární formalistické metodologii (Naremore 2000: 11) čtenářům předkládají nové „doklady“ o selháních režisérů a scenáristů, aby tak na obecné rovině podtrhly nezfilmovatelnost literárních děl a výjimečnost slovesné reprezentace. V komplexní románové struktuře je vždy množství míst podle některých badatelů buď nepřevoditelných do filmové podoby, nebo vyžadujících naprosto specifický a nekonvenční přístup filmařů. V angloamerickém prostředí takový pohled na intermediální fenomén souvisí s tím, že většina badatelů v oblasti adaptace vycházela z novokritických přístupů k literatuře. Pak je také zřejmé, proč byly často opomíjeny nejen všechny odstíny povahy filmové narace, ale také kulturní specifika a problémy spojené s ideologií. Řadu nesnází badatelům přinesla snaha využít pro

porozumění dynamického vztahu mezi verbálními a audiovizuálními médii teorie a koncepty vycházející z literární vědy. Vznikal tak postupně nesoulad mezi adaptační praxí a psaním o literatuře ve filmu. Řečeno s Kamillou Elliottovou: „Z adaptačního kacířství se dozvídáme více než z pokusů přizpůsobit adaptaci sémiotickým dogmatům a rigidním kategoriálním modelům“ (Elliott 2003: 181). Naráží tu na všudypřítomné pojetí obsahu a formy jako dvou nerozlučitelných kategorií.

Převážně literární kritici se emotivně pohoršují nad nájezdy filmařů do posvátných světů literatury, přičemž používají výrazů jako „zrada“, „zneuctění“, „znehodnocení“ (Stam 2005: 3) atd. Kořeny údajného napětí mezi oběma médii leží v tom, co Hillis Miller v osmdesátých letech minulého století nazval zápasem o „dominanci mezi obrazovými a jazykovými znaky“ (Mitchell 1986: 43). Slovo je dosud mnohými považováno za nadřazené obrazu v pohybu, byť ve 20. století došlo k tak zásadnímu oslabení verbální kultury (Hopfingerová 2006: 343). Je překvapivé, že se při postrukturalistickém přehodnocování diskurzu humanitních věd nepodařilo právě tento axiom zpochybnit do té míry, že by se tím alespoň snížil jeho vliv na adaptační studia. Ruku v ruce s logocentrismem jde i urputná snaha některých badatelů zpochybňovat studium adaptací určených mainstreamovému divákovi, k níž je vede kritický postoj vůči masové kultuře.

Důkladnější analýze filmových prepisů stála v cestě řada klišé. Linda Hutcheonová ve své knize *A Theory of Adaptation* (2006) přesvědčivě ukázala, že i filmová díla dokážou znázornit vnitřní svět postav, což je o to zřetelnější, užívají-li jejich autoři postupů avantgardní kinematografie a rozličných experimentů. Doložila také, že zámlka, symbol či metafora zdaleka nepatří jen verbální reprezentaci a jsou převoditelné do audiovizuálního média. V neposlední řadě se na psaní o literatuře ve filmu podepsala i nedostatečná reflexe zdrojů, z nichž obrazy v pohybu čerpají. Petr Mareš ve své studii „Citát a aluze ve filmu“ trefně shrnuje dvě základní vlastnosti filmu, které toto čerpání umožňují: „1) Pohyblivé obrazy jsou schopny do sebe pojmout nejružnější vizuálně vnímané znakové útvary (výtvarná díla, fotografie atd.); 2) film představuje sémioticky heterogenní, mnohokódové sdělení a obsahuje jako svou integrální součást vedle obrazů přinejmenším ještě znaky verbální (mluvené a psané) a znaky hudební“ (Mareš 1997: 10).

Naznačené problémy vedly přední teoretiky adaptace k tomu, aby od konce devadesátých let minulého století hlasitě vyslovovali svůj kritický pohled na stav disciplíny, která podle nich stála stranou zájmu literární a filmové teorie. Metodologickým východiskem nové

adaptační vlny se staly poststrukturalistické, feministické a postkoloniální koncepty, což se projevilo novými otázkami kladenými při interpretování jednotlivých přepisů. Robert Stam, zřejmě nejvýraznější představitel tohoto obratu, navrhl cestu kupředu pojetím adaptace jako intertextuálního dialogu (2005); vyšel přitom z pojetí znakového systému jako textu, který vytváří síť tkaniv a vzájemných vztahů. V tomto smyslu jsou jeho inspiračními zdroji především Michail Bachtin, Julia Kristeva a v neposlední řadě i Gérard Genette, který ve svých *Palimpsestech* (1982) rozlišil pět druhů transtextuálních vazeb mezi texty existujícími v jednom rámci. Na Stamův návrh pak navázala Linda Hutcheonová svou „intertextualitou palimpsestu“ (2006: 21). Oba autoři se tímto způsobem brání odsuzující a moralistické perspektivě stavějící na hierarchiích a předsudcích. Filmové adaptace se totiž zřetelně vyjevují v „trvajícím víru intertextuální reference a transformace textů, jež generuje další texty s nejasným původem v nekonečném procesu recyklování, transformace a proměny“ (Stam 2005: 31). Dodejme jen, že o deset let dříve v českém badatelském prostředí přistoupil k literatuře ve filmu z intertextuálních východisek Petr Málek ve svých studiích „Teorie intertextu a literární kontexty filmu“ (1993a, 1993b).

Vraťme se na chvíli k počátkům teorie filmové adaptace, jež bývají spojovány s angloamerickým badáním a s kanonickou knihou George Bluestonea *Novels into Film* (1957). Ač se od té doby proměnila literárně-teoretická východiska a především se zformovala filmová teorie či nová filmová historie, způsob psaní o adaptacích zůstává paradoxně v zasetí představ, které popsal právě Bluestone. Jeho kniha měla dalekosáhlý vliv na myšlení o literatuře ve filmu, konkrétněji na formulování adaptačních modelů v sedmdesátých a osmdesátých letech a intermediálních naratologických konceptů, jež se měly stát metodologickým východiskem z bezbřehého psaní o adaptacích. Jedním z charakteristických rysů Bluestoneova myšlení je rozvíjení představy o nevraživosti mezi slovem a obrazem v pohybu, vycházející z odlišných možností vyjádření v románu a ve filmu. Proslulá jsou jeho slova o tom, že vztahy mezi literaturou a filmem jsou „na první pohled slučitelné, v skrytu nepřátelské“ (Bluestone 1957: 2). To vše vychází ze zdůrazněné speci-fičnosti obou médií. Paralela k Lessingově studii *Laokoon neboli O hranicích malířství a poezie* (1766) je zde zřejmá již jen ze způsobu označení dvou popisovaných uměleckých možností termíny jako hranice či limit (Elliott 2004: 2). Zatímco Lessing psal o hranicích malířství a poezie, Bluestone o limitech verbální a audiovizuální reprezentace.

Podle Bluestonea se stěžejní rozdíly mezi filmem a literaturou vyjeví v rovině odlišností mezi percepcí a recepcí: film byl pro něj médiem vizuality a přímé prezentace, kdežto literatura médiem jazykovým a diskurzivním. Jednoduše řečeno, filmaři nám obrazy v pohybu předkládají, zatímco verbální umění nás vede k vytváření mentálních konceptů (Bluestone a po něm celá řada dalších autorů připomínají známá slova Josepha Conrada z knihy *Černoch z lodi Narcissus* (1897): „Úkolem, kterého se snažím dosáhnout, je silou psaného slova nechat čtenáře zaslechnout, pocítit – a především pak *vidět*“ – Conrad 1968: 708). Dodejme, že literární badatelé s oblibou a často opakují, že tvorba těchto konceptů (ať již jde o mentální vizi krajiny či soukromé zviditelnění postavy) podporuje imaginaci, a je tedy pro nás na rozdíl od pasivního přijímání filmu dobrá. Zapomínají přitom jednak na audiovizuální povahu média (srov. Hutcheon 2006, McFarlane 1996), jednak na to, že mizanscéna je komplexní prostor rozličných vztahů, vyžadující naše pečlivé čtení.

Modely a pohledy

Odlišné pohledy na literaturu ve filmu výstižně a nekonvenčně odhaluje Kamilla Elliottová ve své knize *Rethinking the Novel/Film Debate* (2003). Podobně jako studie Thomase Leitche „Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory“ (2003) v ní autorka zpochybnila řadu představ o povaze vztahů mezi literaturou a filmem, jež byly po celá desetiletí nekriticky přijímány. Stěžejní je šestá kapitola její knihy, nazvaná „Literary Cinema and the Form/Content Debate“, kde popisuje šest způsobů, jimiž může být adaptace vymezena: spiritistický, břichomluvecký, genetický, rozkladu i skladu, inkarnační a trumfující. Jistě nejrozšířenější je spiritistické pojetí adaptace, tedy představa, že existuje duch románu či básně, který při správné (či ověřené) interpretaci lze uchopit a lze jej převést do filmového díla. Proměnlivá média tak mohou sdílet jednu duši. Tento pohled na literaturu ve filmu nebyl rozvíjen jen v rovině kritické, ale i teoretické: dokládají to adaptační modely (jeden z nejcitovanějších autorů v dané oblasti, Dudley Andrew, psal na konci osmdesátých let o věrnosti liteře a duchu). Onen duch díla pak bývá spojován s autorskou intencí, kterou je možné posvítit samotnými filmaři: stačí připomenout tendenci devadesátých let, kdy se objevovaly filmy s názvy jako *William Shakespeare's Hamlet* (1996), *Bram Stoker's Dracula* (1992) atd.

Elliottová dále píše o adaptaci pojímané jako břichomluvectví; její objasňující paralela k románu Emily Brontëové *Na Větrné hůrce* (1848) je zde trefným vodítkem: zatímco spiritistické pojetí adaptace bylo možné vyjádřit představou hlavních postav o jejich sdílení jedné duše, pojetí břichomluvecké má blízko k Heathcliffově nekrofilii. Při filmovém přenosu se nyní z jednoho znakového systému do druhého stěhuje mrtvé tělo povídky, novely či románu. Vycházejíc z teorie metajazyka Rolanda Barthesa, píše autorka o adaptaci jako o spojení románových označujících (tedy románové formy) s filmovými označovanými (filmovými významy). Takto přidané filmové významy jsou formulovány jednak vzájemně se obohacujícím a doplňujícím vztahem mezi kinematografií a kulturními diskurzemi, jednak omezeními vlastními filmové produkci (stopáž, rozpočet atp.).

Genetický přístup k adaptaci je nejčastěji spojován s naratologickou metodologií: mezi literaturou a filmem existuje genetická příbuznost (jakási DNA) na úrovni základních či hloubkových narativních struktur, které se badatelé jako Seymour Chatman, François Jost či Brian McFarlane pokoušejí popsat. Byly to právě Chatmanovy strukturálně pojaté intermediální výklady inspirované koncepty Waynea Bootha, které ovlivnily myšlení o literatuře ve filmu především v osmdesátých a devadesátých letech. Elliottová – a později v širším kontextu i Simone Murrayová – upozorňuje na meze výkladu, který si za cíl klade tzv. „objektivní“ přístup k literárnímu a filmovému narativu. Opomíjí totiž recepci výsledného díla, setkání s ním a otázky kontextuální. Znepokojující je podle ní „především náznak, že zbavit se subjektivity je žádoucí – že díky němu lépe porozumíme adaptaci“ (Elliott 2003: 156). Dnes se strukturálně orientovaný přístup k literárnímu a filmovému dílu opouští alespoň mezi vědci v oblasti adaptace, což dokládají slova Thomase Leitcha, pro nějž je příběh „konceptuální kategorií, a ne předem existujícím přirozeným sledem událostí, který by stál v protikladu k estetickému nebo kulturnímu sledu vnucenému diskurzem“ (Leitch 2010: 133). Leitch sice v osmdesátých letech vycházel právě ze strukturální analýzy, která se zabývá onou genetickou vazbou mezi literaturou a filmem, nicméně později se nechal inspirovat recepční estetikou a začal si být vědom proměn kulturních – a tedy i narativních kategorií (ibid.: 133).

K recepci a percepci nás vede pojetí adaptace jako rozkladu a skladu. Toto pojetí má opět velmi blízko k věrnosti či nevěrnosti, neboť adaptátoři jsou nejprve čtenáři předloh a jejich čtení se může lišit od běžné či interpretačními komunitami posvěcené recepcce. Jak

si povšimla řada badatelů, román i jeho adaptace se mísí ve vědomí diváků a je započato setkání s „novým dílem“. Do hry vstupují také kulturní významy a přispívají ke znejistění pevných hranic literárního a filmového díla. Spojení literárního obsahu a společenského kontextu pak podle Elliottové může vést k velmi rozličným pastem na diváka (dostáváme se tak k problematice ideologie či kulturního průmyslu).

Velmi rozšířené pojetí filmových přepisů jako inkarnací má podle Elliottové blízko ke křesťanské teologii: stávání se tělem je zde právě aktem inkarnačním. Zatímco úvaha o spiritistickém přístupu je založena na transcendenci významu, který bývá nejčastěji spojován s „autorským duchem“, v tomto případě je transcendována forma, což souvisí s přechody mezi dvěma uměními (zde verbálním a audiovizuálním). Referenty slov románů se zhmotňují do nového života na plátně. Takový přístup nastoluje opět nespokojenost s výsledným přepisem (došlo ke svatokrádežné loupeži?), ale zdůrazňuje také autorskou a interpretační kreativitu: „Když činí inkarnace realizaci příliš skutečnou nebo se jazyk stává příliš neskutečným, vypravěči, literární vědci, stejně jako filmaři, se uchylují k odtažitým strategiím, rozprostírají jazykové, kontextové a vizuální mlhy a závoje, aby udrželi vzdálenost mezi reprezentací a publikem“ (Elliott 2003: 172).

Poslední, trumfující přístup je opět velmi známý, neboť činí z knihy a filmu dva soupeře na poli reprezentace. Zatímco někteří filmoví kritici a vědci poukazují na dominanci hraného filmu, literární vědci upozorňují na výjimečnost literatury jako prostoru svobody tvůrčího aktu. Představitelé trumfujícího přístupu mohou chápat adaptaci jako kritické či dekonstruktivní čtení románu, film se staví proti staršímu čtení knihy atp.

Žánr a kontexty

Za jedno z východisek debaty o adaptacích dnes bývá považována rezignace na tradiční srovnávací metodu. Nabízí se přitom zkoumat literaturu ve filmu ze dvou úhlů pohledu: z perspektivy filmu jako takového (bez sledování vazeb k jeho verbálním předchůdcům), nebo z pohledu kontextuálního. První téma je nesené především urputnou snahou osvobodit se od opakujících se otázek; proto Linda Hutcheonová odhlíží od tradičně popisovaných intermedialních referencí. Autoři jako Christine Geraghtyová a Thomas Leitch si pak kladou

otázku, zda adaptace neupozorňuje na svůj status přepisu nějakým specifickým způsobem. Leitch v tomto kontextu popsal základní znaky filmu, jež mají samy o sobě vést publikum k poznání, že se jedná o adaptaci – jeho přístup je žánrově klasifikační. Tyto narážky „vedou filmové diváky k zakoušení adaptace jako adaptace, ač neví nic o jejích zdrojích“ (Leitch 2008: 111). Prvním znakem je fetišizace historie nákladnou dobovou výpravou, což platí především v případě přepisů kanonických románů. Jiným typickým znakem má být dobová hudba, která ovšem nemusí pocházet právě z období, jehož je film uměleckým obtiskem. Dalším znakem odhalujícím adaptaci je pak specifické využití titulků, což odhaluje romanopisce či psané slovo jako modlu. *Nebezpečné známosti* (1988) Stephena Frearse začínají tím, že kamera ukazuje ženské ruce otevírající obálku s nečitelným adresátem. Po rozlomení pečeti se ukáže, že dopis v sobě skrýval název filmu. Od počátku je tak zřejmé, že na tajemství i jeho rozuzlení se bude ve filmu podílet to, co je napsáno na dopisním papíře (akt psaní i čtení je zde mnohokrát zachycen).

S Leitchovým návrhem lze pracovat jen s výhradami: taková taxonomie je platná pouze u adaptací, jež na svůj status zjevně upozorňují. Týká se v zásadě tradičních přepisů nebo těch, které jsou určeny poměrně širokému publiku. To ostatně dokládá i autorův výběr filmů: Leitch se opírá o přepisy Dumasových *Tří mušketýrů*. Ani to však není zcela přesné. Nedávno uvedené filmy vycházející z třídílného bestselleru Stiega Larssona *Milénium* (2005–2007) nedávají najevo svůj status adaptace těmito znaky, ale spíše pevnou vazbou ke svému zdroji. Toho je docíleno okázalou přesností při zachycení literárního světa příběhu; důvod je zřejmý – jejich autoři se pokoušejí navázat na komerční úspěch Larssonových románů.

Kontextuální přístup k adaptacím odhaluje meze srovnávací interpretace. Řada čtení literárních látek filmaři byla zásadní měrou ovlivněna soudobými politickými a komerčními tlaky. Inspirativním podnětem v tomto směru byly analýzy tzv. „prestižních filmů“, které odhalily vliv soudobé kultury a politiky na přepisy románů 19. století atp. Historie je v nich oslavována, zcela z ní mizí rozporuplná témata, uvedená teprve postkoloniálním tázáním. Ve Velké Británii se toto tíhnutí nejčastěji spojuje s tvorbou z produkce Merchant Ivory. Zcela opačný postup zvolil v kontextu pojetí autorství nové anglické vlny (Free Cinema) Karel Reisz, když v adaptaci Fowlesova románu *Francouzova milenka* (1969, adaptace 1981) převedl ironické hodnocení viktoriánských gentlemanů a jejich sexuálních potřeb do rozhovorů mezi

dvěma herci a když zdůraznil sociální aspekt viktoriánské éry záběry na zbídačené dělnice. Timothy Corrigan předestřel, jak se němečtí filmaři Wim Wenders, Helke Sanderová, Volker Schlöndorff a Rainer Werner Fassbinder svými adaptacemi vyslovovali k soudobému stavu ve své zemi – zde již přepis neznamená „prestiž nebo dědictví, ale způsob, jak vytvořit ne zcela průhledný komentář soudobé německé politické paranoie (a cenzury)“ (Corrigan 2007: 10). Zmíněné meze formalistické metody lze dokreslit tím, jak *Plechový bubínek* (1979) Volkera Schlöndorffa interpretovala Marie Mravcová: i přes přiznanou kvalitu filmu (související s celkovou tvorbou „auteura“ Schlöndorffa) podle jejího výkladu došlo k ochuzení „barokně přebujelého díla“ (Mravcová 2001: 294).

Dvě naznačená směřování by neměla vzbudit dojem, že se jedná o jediné správné možnosti. Bádání o adaptaci prochází obdobím hledání, což dosvědčují v současné době knihy vydávané k tématu Hollywoodu, průmyslu či autorství. Má-li se ovšem disciplína pohnout kupředu, bude zapotřebí hledat nové otázky, jež se vymykají z horizontů určených obvyklými srovnávacími případovými studiemi. Impulzy přicházející z oblasti literární a filmové teorie či kulturologie jsou v tomto smyslu vítány i podněty.

Literatura

BLUESTONE, George

1957 *Novels into Film* (Baltimore: Johns Hopkins University Press)

CONRAD, Joseph

1968 „Condition of Art“, in Morton D. Zabel (ed.): *The Portable Conrad* (New York: Viking Press) [1954]

CORRIGAN, Timothy

2007 „Literature on Screen, a History: in the Gap“, in Deborah Cartmell, Imelda Whelehan (eds.): *The Cambridge Companion to Literature on Screen* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 29–43

ELLIOTT, Kamilla

2003 *Rethinking the Novel/Film Debate* (Cambridge: Cambridge University Press)
2004 „Novels, Films, and the Word/Image Wars“, in Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.): *A Companion to Literature and Film* (Malden: Blackwell Publishing), s. 1–22

GENETTE, Gérard

1997 *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, přel. Channa Newman, Claude Doubinsky (Lincoln: University of Nebraska Press) [1982]

GERAGHTY, Christine

2007 *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers)

HOPFINGEROVÁ, Maryla

2006 „Slovo a obraz“, přel. Petr Szczepanik, in Petr Mareš, Petr Szczepanik (eds.): *Toořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře* (Praha: Národní filmový archiv), s. 343–362 [1997]

HUTCHEON, Linda

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

CHATMAN, Seymour

1990 *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press)

LEITCH, Thomas

2003 „Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory“, *Criticism* 45, č. 2, s. 150–161

2008 „Adaptation, the Genre“, *Adaptation* 1, č. 2, s. 106–120

2010 „Adaptační studia na křižovatce“ [rozhovor vedli Petr Bubeníček a Lucie Česálková], přel. Zuzana Fonioková, *Illuminace* 22, č. 1, s. 131–140

MÁLEK, Petr

1993a „Teorie intertextu a literární kontexty filmu 1“, *Illuminace* 5, č. 2, s. 7–31

1993b „Teorie intertextu a literární kontexty filmu 2“, *Illuminace* 5, č. 3, s. 7–36

MAREŠ, Petr

1997 „Citát a aluze ve filmu“, *Illuminace* 9, č. 2, s. 5–11

McFARLANE, Brian

1996 *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Clarendon Press)

MITCHELL, William J. Thomas

1986 *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press)

MRAVCOVÁ, Marie

2001 *Od Oidipa k Francouzově milence. Světová literatura ve filmu* (Praha: Národní filmový archiv)

MURRAY, Simone

2008 „Materializing Adaptation Theory: the Adaptation Industry“, *Literature/Film Quarterly* 36, č. 1, s. 4–25

NAREMORE, James (ed.)

2000 *Film Adaptation* (New Brunswick: Rutgers University Press)

STAM, Robert

2005 „Introduction: The Theory and Practice of Adaptation“, in Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.): *A Companion to Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (Oxford: Blackwell), s. 1–52

Changing ideas regarding literature on screen

This article deals with contemporary adaptation studies as a developing discipline. The study of film adaptations has been marked by a great deal of prejudice that influences the debate about relations between literature and film. The “rivalry” of novel and cinema fueled by authors and scholars became a widespread assumption within literary and even film criticism. Leading figures in the discipline have questioned moralistic approaches to literature on screen. The article introduces a proposal by Kamilla Elliott, who developed six approaches to the relationship between the form and content of adaptation. The second part of the article concerns topics such as genre and ideology as possible interpretative keys to literature on screen.

Keywords

adaptation theory, fiction, film, film narration