

## DRAMA A FILM

Na téma filmových adaptací divadelních her byla napsána už řada zasvěcených prací, směřujících mnohdy k věrohodným a teoreticky podepřeným závěrům; pravda, bývají ty závěry dost odlišné a někdy i rozpačité. Nepůjde nám v tomto příspěvku o hledání další teorie filmové adaptace dramatu. Chceme spíš jen ukázat na několik aspektů problematiky, unikajících dosud — pokud víme — pozornosti teatrologů i filmologů zejména ve vzájemných souvislostech; přitom zavedeme do obvykle komplexně zkoumané oblasti „dramatu“ jistou diferenciaci. Pokusíme se zkoumat zmíněnou otázku na dvou modelech — na dramatu shakespearovském a na dramatu takzvaně „moderním“.

Pro první okruh máme k dispozici dostatek materiálu: vybereme z něho dvě vyhraněně koncipované adaptace Hamleta — Olivierovu (1948) a Kozincevovu (1964). Vyjdeme ze stručné charakteristiky obou koncepcí.

Obě adaptace dramatu Hamleta se pokoušejí o „věrnou“ adaptaci předlohy: tento fakt znamená zachování struktury textu bez zásahů do podstatných znaků, které jej jako strukturu charakterizují — tj. nejen beze změn významových, ale např. i se zachováním veršové výstavby textu. Jsou-li v interpretačním východisku, jímž je zmíněná „úcta k textu“, obě adaptace totožné, dále se koncepčně rozcházejí.

Kozincevovu koncepci můžeme označit jako „historicky rekonstrukční“: to znamená, že upravovatel se snaží o historizující „rekonstrukci“ prostředí, do něhož je interpretace předlohy zasazena, a že směřuje ke konkrétní dekoraci, k historizujícímu realismu, pravda, s četnými anachronismy, které nicméně divák pravděpodobně přehlédne. „Zreálnění“ prostředí, neustálé odkazování na určitou historickou epochu, v níž se „příběh“ odehrál, je důsledkem snahy o uplatnění filmové specifičnosti: konkrétního, názorného výrazu, umožňujícího „filmové“ koncipování časových a prostorových vztahů v rámci „příběhu“. Předloha zdánlivě tuto možnost přímo nabízí: četná filmová dějiště jsou jen dotvořením dějišť divadelních — vždyť Shakespeare v rámci divadelních možností dějiště velmi často střídá. Přesto cítíme, že prostorová „volnost“ je předloze neadekvátní: je sice „filmová“, ale je neshakespearovská.

Koncepce Lawrence Oliviera nesměruje k historickému realismu; prostředí jeho Hamleta je nápadně stylizované, vyhýbá se pokud možno všemu, co by odkazovalo na přesnější historické zařazení. Film i v koncipování časoprostorových vztahů sleduje předlohu, jen umírněně rozši-

řuje divadelní možnosti. Velmi nápadně tak omezuje *filmový výraz* právě v jeho časoprostorové volnosti.

Jaké jsou důsledky obou koncepcí ve vztahu k předloze? Kozincevova koncepce výrazně „ilustruje“ text předlohy: doplňuje jej konkrétním prostředím a rekvizitami, snaží se o bohatý „obrazový doprovod“, vycházejíc z předpokladu, že obrazová vrstva by měla mít přinejmenším stejnou informační hodnotu jako vrstva slovní – a raději větší. Obraz chce být rovnocennou komponentou slova, i pokud jde o sémantickou informaci. Kozincevova koncepce usiluje o „umocnění“ – i sémantické – předlohy, o její významové „obohacení“ specifickým repertoárem filmových výrazových prostředků; je to koncepce „filmová“. Naproti tomu záměr Olivierovy adaptace je jiný. I Olivier se snaží o „umocnění“ předlohy, avšak prostředky v podstatě vycházejícími z divadelní konvence: snaží se o „umocnění“ zejména v oblasti tzv. atmosféry díla; i filmové výrazové prostředky mají asociativní smysl (mají vyslovit především estetickou, nikoli sémantickou informaci). Tak usiluje Kozincev o významovou modifikaci textu (do popředí vystupuje aktuální interpretační aspekt), obrazová vrstva „usměrňuje“ zobecňující smysl textu. Olivier naopak preferuje text i v jeho mnohovýznamnosti – na úkor filmové specifičnosti.

Ze srovnání obou adaptací vyplývá jen opětovně potvrzení známého dilematu: Shakespeare – nebo film. Mohli bychom toto dilema vyjádřit také jinak: slovo – nebo obraz. Se stejným dilematem se ovšem setkáváme např. i při adaptacích klasické prózy; avšak tam se dá dojít ke kompromisu, a to v poměrně značném rozmezí, takže se vytváří pole mezi „extrémně věrnou“ a „extrémně volnou“ adaptací. Zdá se však, že v našem případě není podobný kompromis možný: rozhodnutí upravovatele (zaujetí interpretačního stanoviska – „věrně“ nebo „volně“) znamená vždy kvalitativní zlom a rozhoduje o „filmovosti“ výsledného díla. Potíž je totiž v tom, že struktura našeho modelu je podstatně odlišná od struktury prozaické předlohy a že kritéria zachování strukturální souvislosti s předlohou (které je apriorním předpokladem každé adaptace) splývají tu s požadavkem *totálního zachování předlohy*. Struktura dramatu je příliš těsná, případné modifikace se mohou projevit jenom v minimální míře (vypouštěním nebo substitucemi nevelkých textových úseků). Je jednoznačně určena *slovním* vyjádřením.

Toto konstatování se může zdát na první pohled paradoxní: dramatický text přece předpokládá divadelní, vizuálně-akustickou realizaci; jde však o to, že ji nejen předpokládá, ale že ji *určuje*. Text, „slovní vrstva“, řečeno filmovou terminologií, zahrnuje všechnu dramatickou energii, určující výstavbu „představení“ (realizace); počítá přitom s využitím všech specifických divadelních konvencí, především v tom, že žádný z výrazových prostředků divadla nepřevládne nad dominujícím slovem. V našem případě je tato skutečnost podtržena veršovou výstavbou textu, kterou ovšem není možno „zrušit“ (přepsat text do prózy), když má významotvornou funkci.

Specifičnost filmového díla však vychází z jiného předpokladu – že totiž žádná z vrstev díla nepřevládne trvale nad dominujícím obrazem.

Jak je zřejmé z příkladů Shakespearových her, nedají se potíže vznikající při adaptování dramatu vysvětlovat dosud častým argumentem „malé dějovosti“: Shakespearovo dílo je v tomto směru velmi bohaté. Je však –



Upravovateli se podařilo dosáhnout skutečně „filmového“ tvaru výsledného díla, a to za cenu takovýchto úprav: expozici příběhu situoval do 18. století, závěr do doby současné; střední část filmu se odehrává v prostředí adekvátním předloze. Dějiště jsou velmi stylizovaná, „abstraktní“, autor upozorňuje na filmovou konvencionálnost podívané velmi nápadnými prostředky – např. vkládáním titulků do obrazové vrstvy. K čemu směřují všechny tyto úpravy? Podle Pasoliniho mají zdůraznit „všečasovost ideí předlohy“ a ukázat její „aktuální interpretace“, např. freudovskou a marxistickou (úvod a závěr). Je možné toto vysvětlení přijmout; nicméně s tím, že pak už nejde o film o Oidipovi, ale o interpretacích oidipovského mýtu. Pak přijmeme i zásahy do textu předlohy, zmíněnou stylizaci, zavedení „modelových demonstrací“ na straně jedné – i velké „zkonkrétnění“ na straně druhé (ukazuje se např. sebevražda Jokasty, viz i „aplikaci“ v závěru apod.). Oba tyto protikladné postupy vedou k témuž důsledku, k oslabení smyslu – mnohovýznamnosti – předlohy: přes „zmodelování“ postrádá film významovou lapidárnost předlohy, neboť byla oslabena ona sémantická energie textu, směřující k velkému množství možných interpretací; místo toho nabízí film pouhé tři interpretace. Film je pak volným zpracováním tematiky předlohy, a pokud jde o smysl, ve srovnání s předlohou neobstojí. Je to „variance na téma“, či lépe „konkretizace tématu“.

Mluvili jsme zatím o dramatu shakespearovském a sofoklovském; domníváme se, že bychom mohli totéž demonstrovat dále – např. i na hrách Moliérových. Znamená to, že dramatická předloha je ve všech případech filmově neadaptovatelná? Předpokládáme, že nikoli: můžeme teď už dokonce naznačit model takového dramatu, které bude pro filmovou adaptaci vhodné. Bylo by to drama, jehož podstatným rysem by byla „výrazová rezerva“ – prostor pro uplatnění obrazové informace; tedy drama, které se nevyčerpává jenom slovním výrazem. Pokusme se demonstrovat takový případ.

Zejména americká kinematografie velmi často produkuje filmové „přepis“ her úspěšných současných dramatiků; motivace je samozřejmě především komerční. Nás však zajímá solidní „filmařská“ úroveň většiny těchto adaptací. U nás jsme z nich viděli např. film Richarda Brookse *Sladký pták mládí* (1962) podle hry Tennessee Williamse. Na tomto profesionálně téměř perfektně ztvárněném díle nebylo ani stopy po váhání nad podobným dilematem, jaké jsme objevili u adaptací *Hamleta*; nebylo dokonce ani zřejmé, že jde o adaptaci dramatické předlohy: dějiště – interiery hotelů, automobilů, exteriery pláží atd. – se střídala pestře a logicky, dialogy plynuly volně a přirozeně, beze stop „divadelní“ stylizace a nikterak nedominovaly nad obrazem.

Odkud plyne ona „filmovost“ Williamsovy předlohy? Domníváme se, že z velké volnosti její struktury, připouštějící skutečně značné „dotvoření“, aniž se změní smysl celku. Ona volnost je pak dána nejen faktem, že se ve hře – na rozdíl třeba od dramát uvedených výše – mnoho neděje, ale zejména tím, že hra je toliko variací schematických modelů, které konkretizuje osobitým, ale nikoli jediným možným způsobem. Řečeno stručně – že je to hra à la thèse:

- a) někteří žoviálně se tváří byznysmeni-politikové bývají darebáci,
- b) existují nepřekonatelné společenskotřídní bariéry,

c) honba za peníze a společenským „úspěchem“ demoralizuje.

Toto je vše, co Williams — pravda, dovedně — demonstruje. „Situace“ jsou modelové, demonstrativní — dají se k nim přidat všelijaká „ozvláštňení“, aniž se změní jejich apriorně stanovený smysl. O „problémech“ se mluví a je lhostejné, zda se „problémový“ dialog pronese před hospodou, v autě nebo na pláži. Hry à la thèse poskytují prostor „filmovému“ dotvoření, protože obsahují velké významové rezervy: tyto rezervy plynou z jisté informační nadbytečnosti.

Tak konstatujeme existenci dramatu jiného typu, nežli bylo drama antické nebo alžbětinské: dramatu takzvané moderního, odvozeného — domníváme se — od ibsenovského modelu. Hlavní rozdíl proti předchozímu vidíme v tom, že fabulační síla např. Shakespearových her byla nahrazena jednak zvýšenou abstraktností, jednak tendencí k naturalismu en detail (všimněme si nyní, jak s těmito tendencemi koresponduje Pasoliniho úprava Oidipa). Právě přechod od fabulace k abstraktní úvaze, k „sondě“ do lidské psychiky atd., „uvolnil“ strukturu dramatu. Jsme přesvědčeni, že ustrnutí takového modelu vedlo mimo jiné i k četným pokusům o „zepičtění“ divadla nebo k zavádění „vypravěče“, komentujícího dění na scéně a plnicího funkci „zkratky“, která byla dříve dostatečně plněna samotným monologem nebo projevem chóru. „Spojovací“ funkci vypravěče — ať skutečného nebo začleněného mezi jednající postavy — může obrazová vrstva filmového díla plnit ne-li lépe, tedy alespoň pestřeji. „Moderní“ drama usiluje o formálně kontinuální koncepci interpretace: neustále začleňuje předváděný model „do širšího kontextu“, snažíc se takto ukázat jeho obecnou platnost; zahrnuje postavy, které nemají jinou funkci než ono „spojování s širším kontextem“, a obětuje „navazování kontinuity“ leckdy příliš mnoho času. Jinými slovy, drama tohoto druhu usiluje o navození iluze takové časoprostorové kontinuity, jejíž postihování je vlastní právě filmovému umění.

Samozřejmě, že toto konstatování neznamena apriorní diskvalifikaci ibsenovského nebo čechovovského dramatického modelu; jeho vznik je toliko důsledkem tendencí vývoje všech umění, směřujících k postižení determinovanosti soudobého člověka a jeho sepětí se společenskohistorickým kontextem. Toto sepětí, tato determinovanost jsou ovšem jiné, nežli bylo působení fata v antické tragédii, a např. otázka volby je něčím kvalitativně jiným, nežli bylo rozhodování postav Shakespearových. Determinovanost soudobého člověka je subjektivně beze zbytku nepostižitelná, takže z pokusů o „vzpoury“ mohou plynout často jen stavy zklamání, smutku, beznaděje atd., což jsou pocity zobrazované na jevištích čechovovských i třeba sartrovských.

Pravda, soudobé drama se nevyčerpává jen takovýmto modelem: je tu ještě drama vycházející z jiných životních koncepcí, věřících v aktivní postavení člověka ve světě, tedy z koncepcí, vylučujících pocity beznaděje a pasivity; zdá se však, že si takové drama ještě zcela nestačilo najít adekvátní výraz a že se realizuje stále „zaktivněnou“ modifikací čechovovského modelu.

Při setkání s takto koncipovaným dramatem má filmové umění značné možnosti uplatnit svou specifickou; neboť prostor „zkratek“, důsledek malé fabulativnosti, může být iniciativně naplněn právě obrazovou vrstvou. Filmová adaptace může pak předloze značně prospět, aniž se jí zpronevěří,

pokud nevnese do díla významy přímo odporující ideověestetickému záměru autora předlohy: je např. snadno možné (i žádoucí) „dotvářet“ čechovovskou atmosféru lyrizující obrazovou linií exteriérů; je možné ukázat plně to, co divadlo — napodobujíc ostatně často film nebo ho dokonce přímo využívajíc — ukazuje jenom náznakově: viz např. scény odehrávající se v prostředí městských ulic. V takových případech poskytuje předloha filmu přímo podněty k zobrazení, s nimiž nemůže jevištní inscenace nikdy soutěžit. Otevřenou jen zůstává otázka, po jakou mez ještě drama zůstává dramatem — a kdy se stává poloprázdným prostorem, jen mezerovitě obsahujícím onu sémantickoestetickou energii, která, zcela vyplňujíc předlohu, bránila adaptaci Shakespearových her.

Co vyplývá z našich úvah?

Nemá smysl mluvit o „neadaptovatelnosti“ dramatických textů; je jen třeba rozlišovat. Film je mladé umění, které se zrodilo z jisté kulturní (v nejširším smyslu slova) situace a které této situaci odpovídá i svými možnostmi. Jakkoli je to umění „syntetické“ (z kteréhožto faktu plyne jeho značná schopnost korespondovat s uměními jinými, např. s literaturou — i s dramatem), přece se brání interpretacím, které jsou svou filosofií, plynoucí z jiných historickospolečenských kontextů, samy už jen historické. Není-li možné filmově vystihnout Odysseu, a to v jejím *smyslu*, pak nikoli pro „nedokonalost“ filmových výrazových prostředků ani pro neumění filmařů, ale proto, že principy „filmové“ komunikace prostě nejsou s to tlumočit onen epický paralelismus, který je adekvátním výrazem Homérových postav. A vlastně z téhož důvodu, z takto motivovaného „omezení“ filmové komunikace, lze sice adaptovat Čechova, ale nikoli Shakespeara.