Zprávy

Sci-fi ve škole aneb Udělej si svého Verna

Tento článek shrnuje a rozšiřuje výstup studentů FF UK pronesený na kolokviu *Tvůrčí psaní v akademickém prostředí* konaném v Brně 22. května. Zde představený projekt si klade za cíl seznámit žáky středních škol s možnostmi adaptace literárních děl do rozhlasové hry a motivovat je k vytvoření vlastní, svébytné adaptace jimi zvoleného textu žánru science fiction. Žáci by byli vedeni k tomu, aby svou tvůrčí iniciativu dokázali skloubit se základními teoretickými nástroji. Optimální provázání praxe s teorií považujeme za konstruktivní a inspirující přístup. Zvláštní důraz je pak kladen na didaktickou polohu projektu: jakým způsobem by se měli žáci s adaptací seznámit a jak by jim k tomu mohli pomoci učitelé? Chtěli bychom, aby byl žákům dopřán dostatečný prostor pro seberealizaci, který by byl podpořen korektním vedením pedagogů.

Projekt stojí na samém počátku, jedná se spíše o jakýsi pokus, u nějž se prozatím ustavila a zdůvodnila jeho metodika a zacílení. Podobná koncepčnost charakterizuje i samotný článek. Jeho úkolem je informovat, jak se doposud ustálilo směřování projektu v meandrech dílčích problémů, nikoli podat zasvěcený výklad o dosud netušených výsledcích. Několik určujících otázek, s podstatou projektu neodbytně spjatých, by však bylo vhodné zodpovědět hned zpočátku. Začněme tím, proč byl projekt „zaštítěn" otcem vědeckofantastické literatury.

Důvodů, které nás vedly k výběru Julese Verna jako autora vhodného k adaptování, bylo hned několik. Zaprvé je Verne autorem, s jehož knihami se žáci často setkávají již v dětském věku, a tak lze předpokládat, že jsou více či méně seznámeni s povahou jeho děl. O to víc lze předpokládat, že také učitelé se již s Vernem setkali při různých příležitostech. Filmové adaptace Vernových románů se dodnes objevují na televizních obrazovkách a ikonickou postavu kapitána Nema nezná jen málokdo. Běžně se o Vernovi dočteme ve většině středoškolských učebnic, v čítankách se objevují úryvky z mnoha jeho děl. V neposlední řadě za volbou stály také prozaičtější důvody: Vernovy texty nemají příliš komplikovanou výstavbu, čtenář zpravidla není zahlcen velkým počtem postav či vedlejších dějových linií a vypravěč, který je ve verneovkách dostatečně viditelnou až svébytnou entitou, děj přehledně instruuje.

Dílo Julese Verna bylo od počátku bráno jako výchozí, nakonec se však – i z podstaty semináře, v němž se původní myšlenka přetavila v projekt a jenž nesl název *Sci-fi* ve škole – adaptace možných textů rozrostla na celé žánrové, vědeckofantastické spektrum.

V záplavě audiovizuálních děl, která jde ruku v ruce s rozvojem internetu a kabelových televizí, můžeme rozhlas označit za skomírající médium. V souvislosti s tím je jedním ze sekundárních cílů projektu oživení zájmu o rozhlasové hry mezi žáky středních škol. Chtěli bychom rozvíjet zvukovou představivost a pojmové myšlení, které v důsledku výše zmíněného zakrňují na úkor myšlení ikonického. Kromě toho do rozhodnutí zasáhly i ekonomické důvody – nároky na tvorbu scénáře a jeho následou realizaci jsou podstatně nižší než u filmové tvorby. Jde o formu, která je snadno realizovatelná ve školním prostředí. V první fázi si žáci vystačí pouze s tužkou, po sestavení scénáře potom postačí jakékoliv nahrávací zařízení.

Jelikož projekt vznikl v rámci předmětu Literatura pro děti a mládež, často se naše pozornost stáčela k filmovým či jiným adaptacím známých literárních děl a jejich recepci. Nejvíce pozornosti jsme věnovali zejména adaptacím Vernových děl, které vytvořili Karel Zeman a Jiří Horčička[1].

Horčičkův kreativní přístup k transformaci původního materiálu se stal dalším směrodatným faktorem určujícím cíle semináře. Studenti se pokoušeli vymanit z povrchní, ale poměrně zakořeněné představy o adaptaci a vnést do procesu adaptace ve větší míře prvky tvůrčího psaní. Jestliže totiž přijmeme vágní tezi, že se má adaptace co nejvíce podobat primárnímu textu, zbývá zde vůbec nějaký prostor pro vlastní, tvůrčí iniciativu? Studenti si začali klást rudimentární otázky typu Do jaké míry je nutné a nosné, aby výsledná adaptace „odpovídala" primárnímu dílu? A co se vůbec skrývá ve významu slova „odpovídat"? Řadu odpovědí poskytuje *Teória adaptácie* Lindy Hutcheon, která vymezuje adaptaci nejen jako výsledný produkt, ale také jako samotný proces adaptování, jehož podstatnou složkou je interpretace výchozího textu. Adaptace jako produkt v sobě zahrnuje nazírání adaptace jako překladu, či lépe kódování „do novej série pravidiel a tiež znakov" (HUTCHEON 2012: 32). Poměrně striktní pojetí jako by nepřipouštělo jiné změny než ty, které jsou nutné v rámci intermediální transpozice. Adaptátor je zde pouhým překladatelem. Adaptace jako proces oproti tomu počítá s tím, že skrze adaptátora může být text nebývale obohacen. „[Adaptátori] cíti, že adaptovanie zahŕňa v sebe možný proces prisvojenia si, privlastnenia si príbehu niekoho iného, a v určitom zmysle jeho filtrovanie skrze vlastnú citlivosť, záujmy a vlohy. Preto sú adaptátori v prvom rade interpretátori a až potom tvorcovia" (HUTCHEON 2012: 34). Adaptátor není

1) V šedesátých letech minulého století byla adaptována přehršel klasických literárních děl do rozhlasových her a je to právě Jiří Horčička, který je dodnes pokládán za klíčovou osobnost rozhlasu. Režíroval např. *Válku s mloky* (1958) nebo hru Ludvíka Aškenazyho *Bylo to na váš účet* (1964). Realizoval také např. texty Ivana Vyskočila *Cesta do Úbic* (1967) nebo Ivana Klímy *Ženich pro Marcelu* (natočeno 1969, prem. 1990). Řada jeho postupů je dodnes nepřekonaným zdrojem inspirace, jmenujme například důmyslnou kondenzaci děje do jediného okamžiku, který dokáže vyjádřit více než několik odstavců textu, rozbíjení pomyslné jednoty zvukovými sekvencemi či důraz, který kladl na akce, jež dokázal výborně prokládat uvolněnými pasážemi.

chápán jako strojový překladač, jehož výslednou práci můžeme ohodnotit přiložením matrice s jednoznačnými podmínkami a pravidly, které musí dodržet. Naopak: jako *interpret-tvůrce* má náhle daleko širší pole působnosti. Může převzít myšlenku původního díla a adaptovat ji zcela do nové doby a prostředí, pro lepší pochopení a akcentování autorova (adaptátorova) záměru může volně rozšiřovat a zkracovat původní text… Zkrátka uvádí do pohybu proces „premeny adaptovaného materiálu na svoj vlastný" (HUTCHEON 2012: 36).

Určení žánru a média, do nichž se má původní text adaptovat, samo osobě značně omezují a možná i ztěžuje snažení žáků, na druhou stranu však jisté ohraničení a zacílení jedním směrem dokáže žáky podnítit k soustředěnější práci. V součinnosti s pojetím adaptace jako procesu má pak žák nespočet možností, jak svůj scénář psát.

Adaptace na semináři

Pokus o adaptaci *Ocelového města* v rámci semináře Sci-fi ve škole odkryl řadu problémů, z nichž mnohé efektivně (a efektně) řešil právě Jiří Horčička. Asi nejpalčivější otázky vzbuzovala podoba vypravěče. Jak jej do scénáře dostat a jakým způsobem by se měl projevovat? Jeden z konzervativních postojů byl, že by se pouze odlišily výpovědi, které lze přiřadit postavám, a popisy a vyprávění, jež bychom mohli jednoznačně připsat vypravěči. Vypravěč v rozhlasové hře by pak měl podobu standardního heterodiegetického vypravěče tak, aby byl co nejvěrnější své předloze. Byť se jedná zřejmě o nejkonzervativnější možný přístup, i zde by bylo nutné učinit mnohé ústupky, z nichž nejvýraznější by tkvěl v eliminaci přechodného pásma polopřímých výpovědí. Druhá možnost, stojící tentokrát na druhém konci škály, počítala s vyškrtnutím vypravěče ze hry. Tím by byla povinnost vyprávění děje přenesena na postavy, ruchy a práci s časem. Rozhlasová hra však nedisponuje stejnými možnostmi jako vizuální narativ, proto není takováto zkratka pro audiální médium příliš vhodná. Ve výsledku by do adaptace románu stojícího primárně na příběhu, nikoli dialozích vnesla pouze zmatek.

Jistá podoba vypravěče se tedy v adaptaci *Ocelového města* musela objevit. Studenti se však předem domluvili, že se vypravěče pokusí do scénáře začlenit v co nejmenší možné míře. Mnohé přístupy otevřeně přiznávaly inspiraci Horčičkovými pracemi, jako např. nahrazení vypravěče kameloty a zejména krátkými novinovými zprávami, které uváděly do souvislostí jednotlivé dramatizované scény a posouvaly děj.

Ačkoliv Horčička pracoval často velmi intuitivně a mnohdy nezdůvodňoval způsoby práce, kterých v adaptaci užil, na semináři se postupovalo odlišnou cestou. Všichni zúčastnění studenti v předchozích ročnících absolvovali semináře teorie literatury, ovládají tedy přinejmenším základy naratologie. A právě znalost jistého teoretického základu se jevila jako klíčová pro komparaci dosažených praktických výsledků.

Po shromáždění studentských prací se následně rozebíralo, jak jednotlivé pracovní skupinky postupovaly. Jakou možnost studenti zvolili a proč upřednostili zrovna tu konkrétní transformaci vypravěče před jinou? Horčičkovy postupy byly podrobeny důkladnějším pozorováním a zkoumáním tak, aby metoda adaptace nepůsobila arbitrárně.

Teorie jako opěrný pilíř

Uvědomění si, jak důkladně a komplexně jsou v literárněteoretickém diskursu analyzovány a popsány entity vyprávění, může učitelům na středních školách a žákům samotným pomoci při výběru toho či onoho postupu v adaptování. Jinými slovy: podněty k tvůrčí činnosti nemusejí vzejít pouze z intuice, na základě nejasného, ale přesvědčivého pocitu, ale také z osvojení si základních teoretických konceptů.

Gérard Genette vypracoval důkladnou typologii vypravěčů a vyprávěcích situací v próze. Vypravěči jsou klasifikováni podle toho, na jaké rovině je příběh vyprávěn, zda v extradiegetické, či intradiegetické (tedy konstituuje-li vypravěč samotný primární narativ, nebo jestli je vyprávěn příběh v příběhu) a zda se vypravěč účastní či neúčastní příběhu (zde se nabízí přirovnání k obecně užívaným pojmům ich-forma a er-forma). Velmi podstatným nástrojem klasifikace je fokalizace, novější pojmenování (a přeformulování) dříve užívané perspektivy. Pomocí těchto tří rovin Genette vytyčuje celkem 9 (!) druhů vypravěčů.[2] Samozřejmě by bylo nesmyslné bezhlavě aplikovat jednotlivé typy vypravěčů v tvůrčím procesu psaní; většina nástrojů teorie literatury je použitelná pouze uvnitř své vlastní disciplíny a příbuzných oborů. Přesto bychom se mohli zastavit u fokalizace. Ta určuje, odkud, tedy z jaké pozice je příběh vyprávěn. Je vypravěč vševědoucí? Poskytuje nám opravdu všechny informace a jen nás příběhem provází, nebo nám zatajuje klíčovou informaci (standardní poloha detektivních románů)? Nebo je příběh vyprávěn prostřednictvím člověka, který se probral z bezvědomí a zjistil, že si nic nepamatuje? Nově nabyté informace jsou neustále vyhodnocovány a přepisovány v závislosti na tom, zda odpovídají aktualizované realitě fikčního světa. Nově se tedy musí počítat s možnou nespolehlivostí vypravěče... Uvědomění si množství možných způsobů vyprávění a jejich konkrétních podob může interpretu-tvůrci pomoci při hledání vhodné metody transformace vypravěče do rozhlasové hry.

Velmi zajímavou podobu vypravěče, zde spíše vypravěčů, zvolil Horčička ve své adaptaci *Ocelového města*. Namísto popisného vypravěče postavil proti sobě dva pozorovatele, muže a ženu, kteří však nezůstávají mimo dění, ale aktivně do něj vstupují. Tím

2) Volba Genetta je zčásti arbitrární a má za úkol obhájit nutnost hlubší znalosti teorie literatury, chceme-li se zabývat adaptacemi i na půdě středních škol. Kapitola mohla být vystavěna na práci jiných literárních teoretiků: poetikou vyprávění se dále zaobírá např. Shlomith Rimmon-Kenanová, pojem fokalizace ve svých pracích zpřesňuje Mieke Balová.

je nabouráno konvenční, lineární plynutí děje. Horčička vypravěče postavil do roviny vyprávění. Postavy o nich sice nevědí, přesto nám připadá, že jsou vypravěči přímými svědky všeho, co se udává. Svými vstupy pak zrychlují čas a vysvětlují si navzájem situaci, která by jinak mohla být posluchači obtížně pochopena. Jádrem těchto funkcí dvou vypravěčů (a nesourodých interpretů) je snaha udržet divákovu pozornost a touhu dovědět se, jak příběh pokračuje. Společně k tomu přispívá i tajemství, které vypravěči přenášejí na posluchače. Tajemství svědka, který nenápadně prodlívá uvnitř příběhu.

Čeho chceme dosáhnout u žáků SŠ?

V návaznosti na Lindu Hutcheon a procesuální pojetí adaptace usilujeme u studentů o to, aby se nesvazovali přílišnou snahou o věrohodnost, ale aby rozvíjeli kreativitu a pomocí vlastních schopností a jistých nástrojů se zapojili do procesu adaptace. Proces adaptování se nám jeví být cestou, která může žákům nabízet různé perspektivy, jakým způsobem je možné uchopit text, jak s ním pracovat a jak si jej podmanit. Samozřejmou součástí procesu adaptování je, že žáci a studenti, kteří se do něho pustí, budou řešit problémy, jež se jim postaví do cesty, např. již výše zmíněný problém vypravěče (jakým způsobem jej přetransformovat do nové, netradiční podoby). Budou rovněž nuceni činit závažná rozhodnutí týkající se zejména volby situací, které se jeví k adaptování jako nejvhodnější, s čímž dále souvisí i nutnost kondenzace děje a eliminace postav.

Již v samotném procesu adaptování vidíme velký přínos pro výuku literatury na základních i středních školách. Žáci mohou ve skupinkách vytvářet hierarchii prvků, z nichž je příběh vystavěn, a určovat, které si mohou dovolit vypustit a které je třeba rozvést.

Mezi další z cílů projektu patří vytvoření jakéhosi manuálu, příručky, která by jak žákům, tak učitelům pomohla v tvorbě a hodnocení výsledných adaptací. Manuál chápejme jako pracovní označení didaktického textu, který by v upravené a zjednodušené podobě představoval nejrůznější chápání textu a práci s ním, a to jak na základě teoretických poznatků (viz odbočka ke Genettovi)[3], tak na základě praktických zkušeností absolventů semináře Sci-fi ve škole. Žákům se tak rozšíří možnosti pojetí adaptace a učitelé budou schopni lépe a přesněji pojmenovat, k čemu vlastně žáci v adaptaci dospěli. Tím se předejde situacím, kdy by učitelé nemuseli plně docenit kvality žákovských scénářů čistě proto, že nebudou s to určit a analyzovat jednotlivé přístupy, užité

3) „Pro smysluplné tázání po tvářnosti filmové adaptace je užitečné hledat takové modely výkladu, jež by nám umožnily obsáhnout bohatost neliterárních vlivů, kterou zanedbávají formalisticky orientovaní badatelé, a zároveň neupustit od pojmenování jevů a aspektů estetické povahy, jež pro změnu lehkomyslně opouštějí představitelé kulturálních studií“ (BUBENÍČEK 2013:166). Byť se jedná o výrok o filmových adaptacích a týká se problému nahlížení adaptace, nikoliv jejich tvorby, zdá se, že podobně lze vnímat i proces adaptace: upřednostňování intuitivního přístupu na úkor teorie a naopak nemusí být vždy výhodou.

v adaptaci. Motivace studentů by tak nemusela trpět povrchním slovním hodnocením typu „Moc pěkná práce, žák rozhodně ví, co píše," ale byla by podpořena komplexním a důsledným výstupem.

S motivací souvisí i druhý bod. Domníváme se, že by bylo záhodno zapojit studenty do (celorepublikové) soutěže. Adaptování jakéhokoliv textu je náročnou prací, která by na ZŠ a SŠ šla nad rámec vyučovacích hodin. Studenti by tak za svou tvorbu (převážně) ve volném čase byli odměněni možností poměřit svou práci s jinými. Chtěli bychom tak vytvořit příjemné prostředí pro setkávání žáků, studentů a učitelů se zájmem o vědeckofantastickou literaturu a její proměny v rámci různých forem.

Martin Zima

Literatura

GENETTE, Gérard
1988 [1983] *Narrative Discourse Revisited*. Přel. J. E. Lewin. Ithaca (NY: Cornell University Press)

HUTCHEON, Linda
2012 [2006] *Teória adaptácie*. Přel. S. Nyitrayová (Brno: JAMU)

BUBENÍČEK, Petr
2013 „Zásahy adaptace. Ke studiu literatury ve filmu", *Česká literatura* 61, č. 2, s. 166