

Rajnošek, Leo

K problému tak zvané věrnosti filmových adaptací

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. [1970]-1971, vol. 19-20, iss. D17-18, pp. [61]-78

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108267>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LEO RAJNOŠEK

K PROBLÉMU TAK ZVANÉ VĚRNOSTI FILMOVÝCH ADAPTACÍ

Za pojmem „věrnosti“ adaptace se většinou skrývá spíše jakési bližší ne-specifikované kritérium nežli konkrétnější představa určitého vztahu předlohy a filmu. Bývá zvykem vyžadovat, aby adaptace byla především „věrná“; protože však každý z kritiků chápe pod tímto pojmem něco jiného, dochází i při pokusech specifikovat „věrnost“ ke značným diferencím. Nejčastěji je měřítkem „věrnosti“ mechanické srovnávání předlohy s filmem a sledování „rozdílů“ – od změn v dějové linii, kompozici, pásmu postav – až po zachování či nezachování „atmosféry“, „hlavních myšlenek“.

Protože problém „věrnosti“ je zásadní a nepominutelnou otázkou při kritickém hodnocení každé adaptace, chceme se pokusit o jeho přesnější vymezení: chceme ukázat na několik nejdůležitějších aspektů, k nimž je třeba především přihlížet a které nakonec určí možnosti i meze oné tzv. věrnosti. Všechny tyto problémy jsou velmi praktickými překážkami, které musí upravovatel zdolávat; řekněme rovnou, že se nebudeme zabývat hledáním žádného „mystického pouta“ mezi literaturou a filmem, jak se o to pokoušejí např. tzv. literární teorie filmu, považující kinematografii za jakousi modifikaci tvorby literární a stanovící ono „pouto“ za apriorní axiom. Dále chceme hned úvodem upozornit, že nepříjemnou komplikací našich úvah bude terminologická nejednotnost, jíž se chceme bránit alespoň pracovním zpřesňováním běžně užívaných, přitom však mnohoznačných a nepřesných termínů.

Pojem adaptace

Na potíže narážíme už při pokusu o vymezení nejzákladnějšího pojmu celé oblasti – pojmu „adaptace“. Pro naši potřebu jej vymežíme v těchto dvou významech:

1. jako proces úpravy literárního díla na dílo filmové,
2. jako výsledek tohoto procesu, tj. filmové dílo.

Odtud pak můžeme formulovat pracovní definici pojmu „adaptace“:

Adaptace je proces vzniku uměleckého díla (zde filmového), které vzniklo za soustavné inspirace jiným uměleckým dílem (zde literárním) a které si po dokončení uchovává s tímto dílem zjevné strukturní souvislosti.

Inspirojící literární dílo nazýváme dále *předlohou*.

Tím je vymezen i okruh filmových děl, jež označíme jako adaptace ve smyslu bodu 2: jsou to takové filmy, u nichž ještě existuje zjevná a dokazatelná souvislost se strukturou inspiroující předlohy, nikoli jenom s některou její složkou (např. s dějovou linií, postavami, zejména „věčnými“ apod.).

Domníváme se, že důkaz souvislosti struktur předlohy a filmu stačí pro označení filmu jako „adaptace“. Nehledíc však na různé parafráze či variace např. na „věčné náměty“, které mezi adaptace nezahrnujeme, musíme konstatovat, že i zmíněné strukturální souvislosti se mohou realizovat různou měrou a že by bylo vhodné stanovit i kvantitativní hranici, po níž bychom hovořili spíše o „transformaci“. Jak se dále ukáže, není však řešení této otázky pro naše potřeby nezbytné, a proto jí nebudeme rozšiřovat okruh těchto úvah.

Reprodukce a tvorba

Takovéto vymezení pojmu „adaptace“ zahrnuje všechny podstatné problémy, zejména problém vztahu předlohy a filmu. Na jedné straně je zřejmá jejich těsná sepijatost, která je ovšem dosti jednostranná — jde o vázanost filmu na předlohu, existující nezávisle na něm: její hodnota nemůže být výsledkem adaptačních úprav nijak ovlivněna (za liché považujeme obavy, jako by nezdařilá adaptace mohla předloze „ublížit“ v tom smyslu, že by ji „diskreditovala“, „odstrašovala“ potenciální čtenáře apod.); na straně druhé jsme v definici vyslovili požadavek, aby se filmová „verze“ stala originálním uměleckým dílem. Takto musí být adaptace procesem jak tvůrčím, tak reprodukčním. Od tohoto dilematu vycházíme při řešení problémů „samostatnosti“ a „věrnosti předloze“. Při úvaze o něm dovolíme si užít paralely s uměním divadelním.

Jevištní inscenace divadelní hry je převedení literárního textu do specificky jiné podoby. Ovšem jevištní podoba hry je v textu „obsažena“ — v podobě sémantické a estetické energie, která nicméně bude realizována vždy jiným konkrétním způsobem. Herec pracuje stále s jazykovým materiálem, avšak i v případě, že by bylo možné potlačit na minimum jeho projev gestický a mimický (např. v rozhlase) — přesto vždy vytváří projev vyššího řádu, než jakým je pouhý text hry, obohacuje jej o prvky vlastní hereckému umění, které text sám zahrnout nemůže (nepřihlížíme tu ke scénickým poznámkám — domníváme se totiž, že tyto poznámky mají pro realizátory hry jen velmi relativní význam). Je tedy divadelní realizace dramatického textu reprodukce — nebo tvorba?

Taková otázka je banální a teatrologie ji dávno zodpověděla. Domníváme se, že i odpověď na naši původní otázku je podobná. I adaptační proces se vyznačuje zvláštním, podvojným charakterem, dialektickým vztahem reprodukce a tvorby. Žádná z obou složek nemůže zcela převládnout — jinak adaptace dospěje k mechanické neuměleckosti (maximalizace složky reprodukční, odpovídala by na divadle mechanickému deklamování dramatického textu) — nebo vznikne zcela nové dílo bez zmíněné strukturální souvislosti s předlohou (maximalizace složky tvůrčí, odpovídá na divadle např. takovému „přepřepování“ textu, jako je úprava Shawova Pygmaliona na muzikál *My fair lady*). Obě tyto možnosti jsou ovšem ryze teoretické: jejich plné realizaci brání už odlišná povaha výrazových prostředků literatury a filmu.

Takto konstatovaná skutečnost vysvětluje i šíří pojmu „adaptace“. Záleží do značné míry na vůli upravovatele, která z obou složek bude v díle převládat; tím se dílo přibližuje nebo vzdaluje předloze. Problematika rozporné jednoty „reprodukčního“ a „tvůrčího“ se však nevyčerpává jenom svobodným rozhodnutím upravovatele. I při maximální snaze o podtržení reprodukční složky je upravovatelovo rozhodnutí značně omezováno nejen rozdílností výrazových prostředků literárního a filmového díla, ale i tím, že autor adaptace musí brát zřetel na jinou „konzumentskou obec“, musí počítat s tím, že hodnoty díla budou v nové podobě jinak působit, že budou výrazně ovlivněny i jeho subjektem, projevujícím se v tzv. interpretačním stanovisku atd. Je tedy i z těchto důvodů naprosté převládnutí reprodukční složky předpokladem čistě teoretickým.

Tak můžeme adaptaci označit za tvůrčí reprodukci předlohy až po onu mez, kdy se reprodukční složka zmenší na minimum, což je — na rozdíl od opačného případu — snadno představitelné.

Z toho všeho je zřejmé, že složky reprodukční a tvůrčí jsou navzájem ve vztahu nepřímé úměrnosti: s narůstáním jedné zmenšuje se druhá. Chtěli bychom však upozornit na to, že narůstání tvůrčího vkladu nemusí znamenat růst umělecké úrovně; že protiklad „tvůrčí — reprodukční“ neznamená „umělecký — mechanický“, a že tedy adaptace není tím „umělečtější“, čím je předloze vzdálenější.

Umělecká samostatnost adaptace

Podvojný charakter adaptačního procesu i jeho výsledku dává vzniknout častým pochybnostem o umělecké samostatnosti výsledného díla. I když tuto otázku můžeme nejpřesvědčivěji zodpovědět úvahou o specifičnosti výrazových prostředků literatury a filmu,¹ je zapotřebí se jí dotknout i principiálně: má filmová adaptace i při přiznání značné inspirovanosti předlohou právo na označení „originální umělecké dílo“?

Abychom mohli odpovédět na tuto otázku, je nezbytné všimnout si blíže a obecně procesu vzniku uměleckého díla vůbec a jeho vztahu ke skutečnosti.

*Původní umělecké dílo vzniká odrazem a subjektivním přetvořením objektivní skutečnosti; výsledkem tvůrčího procesu je jistý ideově estetický obsah realizovaný v jazykovém materiálu, přičemž obě složky tvoří dialektickou jednotu.*²

Tuto definici můžeme bez potíží aplikovat na dílo filmové, chápeme-li pod pojmem „jazykový materiál“ systém výrazových prostředků filmové „řeči“.

Žádné umělecké dílo není tedy *objektivním* odrazem (zobrazením) skutečnosti; tento evidentní fakt zdůrazňujeme pro nebezpečí zjednodušení zejména v souvislosti s filmem, kde se omyl nabízí díky technice pořizování obrazů („záznamu“) a díky jejich „názornosti“ či „autentičnosti“.

¹ Tímto problémem jsem se podrobně zabýval v článku *Specifičnost filmového výrazu* (sborník *Otázky divadla a filmu I*, Brno 1970, str. 251 n.)

² V. I. Lenin; citováno z práce Jiřího Levého *Umění překladu* (Praha 1963, str. 17). Definice doplněna J. Levým.

Organizujícím elementem, který rozhoduje též o původnosti a umělecké samostatnosti díla, je pouze míra subjektivního přetvoření objektivní reality, a tak při posuzování umělecké samostatnosti adaptace je třeba hodnotit zejména podíl autora adaptace na onom subjektivním přetvoření skutečnosti.

Na počátku své práce stojí upravovatel před realitou poněkud zvláštního rázu: tato realita je sama uměleckým dilem, které samo ovšem zase je odrazem jisté reality, už subjektivně ztvárněným. Je tedy pro nás základní otázkou, co je pro autora adaptace „objektivní realita“: skutečnost původního námětu, nebo skutečnost hotového díla — předlohy?

Marie Majerová zobrazila v *Siréně* vývoj kapitalismu na Kladensku od jeho počátků až po vrcholnou fázi. Využila k tomu řadu lidských osudů, které skutečně proběhly, „objektivně existovaly“. Tyto osudy ovšem subjektivně ztvárnila, typizovala, pozměnila. Všechny změny byly dány tvůrčí individualitou autorky (to v hlavní míře), avšak i fakty, ležícími mimo autorčino subjektivní vědomí: její společenskou příslušností, historickou a politickou determinovaností, snad i momentálními psychickými dispozicemi atd. Souhrn „objektivních osudů“, ztvárněných uvedenými faktory, tvoří pak jako celek výsledný fakt — skutečnost uměleckého díla.

Realizátor filmové adaptace Karel Steklý stál před dvěma možnostmi: teoreticky mohl ovšem učinit východiskem adaptace touž realitu, z níž vyšla Marie Majerová, zkoumat a ztvárňovat skutečné osudy jednotlivých postav; nebo mohl využít už jednou subjektivizované reality hotového díla — *Sirény*. Všechny podstatné rysy ideověestetické koncepce výsledného filmu svědčí o využití druhé: postavy jsou typizovány stejným způsobem, ideověestetický záměr (nikoli výsledek) je u obou děl týž. Zdálo by se tedy, že se autor adaptace dobrovolně podřídil diktátu autorčina subjektu a tím se i zřekl umělecké samostatnosti.

Nicméně srovnáním předlohy s filmem zjistíme, že tomu tak není. Steklý sice přijímá řadu autorčiných „subjektivních přínosů“; film však obsahuje i další, rovněž subjektivní ztvárnění, která jsou přínosem režiséra. Konkrétně je to přepracování celkové koncepce — zvýraznění jedné z linií na dominantu, kondenzace děje, zvýraznění (a jisté zjednodušení) charakteristik postav a změny v motivaci jednání (až jistá naturalizace).

Tak docházíme k zajímavému poznatku „dvojí“ či „dodatečné“ subjektivizace: původní „objektivní realita“ prochází procesem subjektivizace dvakrát. Představíme-li si, že by se Karel Steklý pokusil vyjít přímo z původní „objektivní reality“, nemůžeme předpokládat výraznější souvislost jeho filmu s románem Marie Majerové; protože proces vzniku uměleckého díla je jedinečný, stěží by si Steklý vybral z nesčíslných možností právě „verzi“ M. Majerové, i když by snad užil týchž postav a jejich životních příběhů. Nemohl bychom ani hovořit o adaptaci.

Je tedy využití subjektivního vkladu autora předlohy zřejmou nutností; o umělecké samostatnosti adaptace tento fakt nicméně nerozhoduje. Umělecké dílo — předloha je před započítím adaptačního procesu stejnou „objektivní realitou“, jakou byl třeba pro Marii Majerovou její „materiál“. Subjektivní přínos autora předlohy je už zafixován v objektivní realitě hotového uměleckého díla, před nímž stojí autor adaptace jako před materiálem; z něhož pak může nebo nemusí vzniknout další umělecké dílo (film),

stejně jako z jakéhokoliv jiného materiálu. Řekli bychom, že subjekt autora předlohy je objektem pro upravovatele. Tvoří nedílnou součást předlohy a musí být patrný i ve filmu.

O tom, zda bude adaptace skutečně uměleckým dílem, rozhoduje však jedině subjektivní přínos *jejího* autora. Z toho pro nás plyne několik závěrů.

1. Sebevětší umělecké hodnoty předlohy nemohou samy o sobě zajistit uměleckou úroveň adaptace.
2. Předpoklad, že „věrným“ (ve smyslu: doslovným) přenesením co největší části předlohy do filmu (např. formou dialogů nebo komentáře) postihneme i její umělecké hodnoty, je nesprávný.
3. Z uměleckého hlediska nemohou se klást míře upravovatele subjektivního přínosu žádné meze; tyto meze jsou však stanoveny formálními hranicemi okruhu „adaptací“. Kromě toho existují meze, které bychom mohli označit jako „etické“.

Závislost adaptace na předloze

Všimněme si nyní blíže hranic, které omezují svobodný rozhled upravovatele tvůrčí fantazie. Prvním omezením je zřejmé *uvědomělý* fakt adaptace, tj. dobrovolný závazek zachovávat zmíněnou strukturní souvislost s předlohou. Ale i při dodržení tohoto požadavku může být stupeň závislosti adaptace na předloze (a tedy i stupeň uplatnění organizujícího subjektu upravovatelova) různý. Vedle aspektů uměleckých je pak nutno brát v úvahu ještě kritéria další, která bychom mohli charakterizovat jako *etická*.

Historie filmu poskytuje řadu případů, kdy byly vytvořeny adaptace zdánlivě (např. co do postižení umělecké specifičnosti předlohy) velmi „věrné“, které se přesto od předlohy podstatně odlišovaly. Koneckonců citovaná Steklého adaptace *Sirény* nabízí úvahu na toto téma: zmínili jsme se o podstatných zásazích do kompoziční výstavby předlohy, o naturalizaci postav atd. Přesto je *Siréna* příkladem zdařilé adaptace. Přes všechny změny je ideověestetický záměr Steklého i Majerové týž, obě díla se vyznačují tímž ideovým cílem a myšlenkovým podtextem. Množství jiných adaptací však tento požadavek, zdánlivě velmi průzračný a samozřejmý, nespĺňuje.

Domníváme se, že oním etickým omezením upravovatele tvůrčí svobody je požadavek *jednotného ideověestetického záměru*. Úpravu, která předlohu záměrně deformuje zejména v jejím ideovém charakteru, ať už vyslovenými změnami, vypouštěním, potlačováním jedněch složek a vyzdvihovááním jiných, nemůžeme považovat za adaptaci předlohy, jak je patrné i z naší definice — byť se předloze „podobala“ řadou podstatných momentů, dějovou linií, pásmem postav atd. Může jít nanejvýš o parafrázi nebo parodii, ne-li o záměrné zneužití popularity předlohy ke hlásání ideologie úmyslům autora předlohy přímo protikladné.

Na základě principu jednoty obsahu a formy a neoddělitelnosti „ideje“ od jejího estetického ztvárnění je ovšem nasnadě, že podstatná změna „ideje“ by měla znamenat i pokles umělecké úrovně. Platí to bez výjimky v extrémních případech „přestylizování“ předlohy s cílem hlásání reakčních myšlenek a názorů, přičicích se

umělecké pravdivosti; ale ve většině případů je možné změnit ideověestetický záměr autora předlohy velmi podstatně, aniž by vzniklo dílo nepravdivé nebo neumělecké. Tato skutečnost vyplývá ze zvláštního charakteru adaptačního procesu, proměnlivého vztahu předlohy a filmu i z nesouměřitelnosti výrazových prostředků literatury a filmu. Na druhé straně dodejme, že ani podstatná úprava, rezignující ze záměru býti adaptací, není omluvou pro hlásání myšlenek předlohy přímo protikladných (není-li film přímo zamýšlen jako „polemika“) – zvláště jde-li o úpravy předloh velké kulturní hodnoty.

Adaptační proces

Na tomto místě se můžeme již pokusit o popis vlastního adaptačního procesu, při němž dochází k „převedení“ sémantické a estetické energie do specificky jiné podoby. Pokusme se vyhledat rozhodující momenty adaptačního procesu a určit jejich vliv na „přetváření“ předlohy.

Celý proces vychází z předlohy a je – jak jsme již řekli – v podstatě procesem subjektivního přetváření předlohy jako objektivní reality. S kvantitativním postupem adaptačního procesu narůstají i změny kvalitativní: zatímco na začátku procesu je subjektivní vklad upravovatele nulový, pak na konci procesu dosahuje tento vklad maxima a *přímý* vliv předlohy je relativně malý. Podotýkáme už předběžně, že adaptační proces nekončí natočením posledního záběru nebo dokončením sestřihu filmu; významnou lohu v něm hraje i předvádění díla v kinech a „dotvoření“ reagujícím divákem.

Celý adaptační proces se dá rozdělit na několik relativně samostatných fází. Podle vztahu autorského subjektu upravovatele k předloze můžeme stanovit dvě základní etapy:

1. Pochopení předlohy (vztah subjektu k předloze je pasivní).
2. Interpretace předlohy (vztah subjektu k předloze je aktivní).

Ad 1) Řekli jsme, že v této fázi je vztah upravovatelova subjektu k předloze pasivní. K tomu krátké vysvětlení.

Upravovatel vystupuje v této fázi jako čtenář. Četba uměleckého díla není ovšem procesem pasivním, ale aktivním vytvářením představ, zapojením rozsáhlého rejstříku dosavadních zkušeností, znalostí, představivosti atd. Tuto činnost jako pasivní neoznačujeme; pasivitou tu rozumíme nikoli vztah čtenáře k uměleckému dílu, ale vztah upravovatele k realitě předlohy, která (pro něj) zatím nezískala onen objektivní charakter, jímž se stane materiálem aktivní činnosti – budování filmového díla. Upravovatel si tu nepodřizuje předlohu jako umělec objektivní realitu: sám se jí podřizuje jako čtenář subjektivizovanému odrazu skutečnosti v uměleckém díle. Je to tedy jakýsi napjatý „klid zbraní“, při němž jde o fixování jedinečného, konkrétního a subjektivního výkladu předlohy, který se na konci této fáze stane objektivní realitou, materiálem vlastní aktivní umělecké tvorby. Mohli bychom tedy tuto fázi upravovatelovy práce označit jako „konkretizování“ předlohy ve výše uvedeném smyslu; protože však pojmu „konkretizace“ bývá častěji užíváno s jiným významem, raději se mu zde vyhneme.

V čem spočívá podstata pochopení předlohy? Jak řečeno, vystupuje tu upravovatel v úloze čtenáře. Zatímco však čtenáře podněcuje dílo k vytváření obrazů, představ, jež mají význam jen pro něho samotného, pro jeho osobní estetický zážitek, pak smysl konečné představy upravovatele je vyšší a vlastně opačný: má objektivní charakter, slouží jako východisko

vzniku dalšího „podnětu“, na jehož podkladě se bude realizovat další obrovské množství individuálních estetických zážitků diváků.

Z tohoto konstatování vyplývá především mimořádná závažnost a odpovědnost upravovatelova „čtení“. Vyplývá z něho však i řada dalších momentů, které tuto zdánlivě jednoduchou činnost značně komplikují.

Z obecné povahy literárního zobrazení vyplývá jedinečnost každé čtenářské představy, podložená subjektivním niveau každého jednotlivého čtenáře, jeho dosavadní citovou a intelektuální „přípravou“ a dispozicí. Zatímco prostý čtenář má plné právo přetvářet literárně zobrazovanou skutečnost „k obrazu svému“, pak u upravovatele je toto právo značně omezeno. Nestačí totiž, aby uplatňoval niveau své; musí počítat především s úrovní diváků, jimž bude skutečnost díla dále sdělovat. A tu nastává rozpor: chápání uměleckého díla, proces bytostně subjektivní, se musí podřizovat stroze racionálním úvahám.

Upravovatelova čtenářská subjektivita je omezována i dále. Každý čtenář má sklon aplikovat na dílo své osobní sympatie a antipatie, vyplývající z často těžko vysvětlitelných (protože těžko uvědomitelných) zkušeností emocionálních. Kořeny takových sympatií a antipatií jsou hluboké a těžko zjištělné; určitá pasáž díla, postava apod. vyvolávají ve čtenářově podvědomí nejasnou (a často i neuvědomělou) asociaci k vlastní zkušenosti třeba dávno zapomenuté — nicméně i taková nejasná stopa stačí představu ovlivnit výrazným emocionálním podtextem. Je nasnadě, že takovému jevu se dá bránit tím nesnadněji, čím nejasnější je jeho příčina. Prostý čtenář si ovšem nemusí dělat s takovým faktem starosti: zařadí jej do řady ostatních emocí, jež v něm dílo vyvolalo. Ne tak ovšem upravovatel: pokud by podobné emocionální podtexty dále sdělil, působily by bez oné podvědomé motivace jako naprostá libovůle.

Všechny tyto skutečnosti souvisejí se zvláštní povahou literárního zobrazení. Existují však ještě další faktory determinující upravovatelovu výslednou představu, jejichž podstata leží zcela mimo oblast literatury.

Je to především společenskohistorická determinovanost čtenáře. Je známou skutečností, že totéž umělecké dílo působí v každém historickém a společenském kontextu jinak: zorný úhel čtenáře, určovaný právě tímto historickospolečenským zařazením, jeho světovým názorem, preferuje v díle určité prvky a potlačuje jiné. Zdálo by se, že tato skutečnost není u adaptace příliš na závalu: světónázorová determinovanost upravovatele by totiž měla být — zejména v našem společenském systému — alespoň v hlavních rysech totožná s determinovaností diváků, takže by nemělo docházet k výraznějším konfliktům. Přesto vyplývá z uvedeného faktu nejméně dvojí nebezpečí. První plyne z povahy světového názoru. I když je u upravovatele i u diváků materialistický, tedy principálně stejný, přesto jeho vyhraněnost a zaměření bývají dosud velmi nestejnorodé. Uveďme namátkou jen prvky náboženské, které např. vyvolaly nečekané reakce na Herzův film Sběrné surovosti (na besedě o filmu část diváků ostře protestovala proti scéně řezání dřevěných andělů, i když tato scéna nemá protináboženský charakter). Tak se může stát, že to, co upravovatel považuje za historickou ilustraci (náboženské motivace jednání), pochopí část diváků jako „návrat k Bohu“ apod. U adaptací historických předloh může uvedená skutečnost vést ke značnému zkreslování nebo naopak k otrocké popisnosti: známé jsou při-

klady zjednodušené materializace příčin husitského hnutí, které byly — v souladu se světovým názorem interpretů — hledány jenom v oblasti ekonomickosociální, zatímco prvek náboženský, v 15. století velmi silný, byl opomíjen. Je pochopitelné, že adaptace historických předloh podtrhnou ty faktory, které jsou současnému světovému názoru nejbližší; nelze je však ukazovat jako faktory jediné. K historické předloze nutno zaujímat historický postoj.

A naopak: ve snaze vyhnout se tomuto nebezpečí je možno upadnout do opačného extrému — do otrocké snahy o vystižení skutečnosti předlohy tak, jak ji vystihuje její autor. Ačkoliv se takový postup právě zdůvodňuje snahou o „věrnost“, je už naprosto neúnosný: znamená buďto ztotožnění se zastaralým světovým názorem, nebo snahu o „objektivnost“, tj. formální popisnost, končící téměř zákonitě uměleckým nezdařením.

Vidíme tedy, že i zdánlivě jednoduché „pochopení předlohy“ naráží už od počátku na řadu potíží. Není pak divu, že u četných adaptací (zejména klasických předloh) musíme hledat příčiny neúspěchu už zde.

V souladu s tezí priority ideověstetického obsahu musíme vyžadovat, aby právě on byl správně pochopen. Tu musíme upozornit, že něco jiného je dílo *porozumět* a něco jiného dílo *pochopit*. Proces chápání díla postupuje od jednotlivosti k celkům. Nestačí utvořit si jasně koncipovanou představu každé jednotlivé postavy; je nutné vidět tyto postavy ve vzájemných souvislostech, vztazích — v každém okamžiku těchto vztahů. Jinými slovy: nejen pochopit jejich jednání v předloze, ale pochopit *princip* jejich jednání vůbec (a tedy i předpokládané reakce v situacích, které předloha neuvádí). To pak má, jak vidíme, mimořádný význam pro tzv. substituci. Prakticky takový požadavek znamená ujasňovat si smysl stále větších a větších celků — úryvků, pasáží, kapitol, dějových linií, jednotlivých konfliktů atd. — až nakonec dospějeme k pochopení celku díla jak po stránce ideověstetické, tak po stránce formální a stavební struktury.

Zde končí proces „čtenářského“ pochopení předlohy. Domníváme se však, že je to teprve polovina první etapy adaptačního procesu, že totiž dílo je třeba dále postihnout i v jeho detailním rozboru stylistickém. Takový požadavek se snad může zdát poněkud pedantský, a po tom, co jsme už naznačili o nesejnorodosti výrazových prostředků literatury a filmu, může se podobná činnost zdát i samoúčelná. Přesto však se domníváme, že je nutná — a to v míře závislé na upravovatelské koncepci. Je totiž podmínkou pro postižení tzv. atmosféry předlohy, specifického stylu jejího autora, který zejména „věrné“ adaptace musejí vystihnout.

Ad 2) Cílem první etapy bylo utvoření konkrétní a specifické výkladové verze, která — jak jsme již řekli — zahrnuje v sobě subjektivní přínos autora předlohy a která tento přínos objektivizuje na novou „skutečnost díla“, realitu, jejíž subjektivizovaný odraz bude upravovatel tvořit. Tímto krokem tedy dochází ke kvalitativní změně vztahu upravovatele k předloze: jeho přímý vztah k jejím kvalitám se mění ve vztah zprostředkovaný výrazovým aparátém filmu. Obrazně bychom řekli, že upravovatel přestává být čtenářem a stává se prvním divákem, i když zatím jen ve své fantazii.

Fakticky se tento přechod stvrzuje formulováním *interpretačního stanoviska*: je to rozhodnutí o postoji autora filmu k jednotlivým skutečnostem předlohy, podtržení jedněch a potlačení jiných složek. Jestliže mělo „uvědo-

mování“ při chápání předlohy charakter subjektivně pasivní, pak charakter interpretačního stanoviska je objektivně aktivní: subjektivní postoj k předloze se tu totiž mění na *objektivní organizační princip*, který bude v průběhu dalších prací – vlastní realizace – určovat jak globálně, tak v každém detailu jejich zaměření a charakter.

Stanovení interpretačního stanoviska je pravděpodobně nejdůležitějším krokem v celém adaptačním procesu. Je v něm zahrnuto rozhodnutí o všech praktických problémech realizace: vychází z ideje předlohy a zase k ní směřuje v tom smyslu, že podřizuje všechny výrazové prostředky a postupy jejímu vystižení. Na interpretačním stanovisku závisí i „věrnost“ adaptace – je v něm totiž zahrnuta zmíněná míra etické odpovědnosti i míra samostatnosti vůči předloze, tj. rozhodnutí v dilematu „reprodukční – tvůrčí“.

Interpretační stanovisko autora adaptace není určováno jenom vztahem k umělecké skutečnosti předlohy: značně je ovlivňují už motivy, které k adaptaci vedly. Tak např. interpretační stanovisko autora, který pořizuje komerční adaptaci, těžící z popularity předlohy, bude jistě jiné než u „polemika“ nebo u toho, kdo chce filmovými prostředky umocnit latentní kvality předlohy.

Všimli jsme si zatím těch aspektů interpretačního stanoviska, které směřují k předloze; avšak stanovisko upravovatele je ovlivňováno i z opačného směru, předpokládaným divákem. I kdyby se autor sám domníval, že sleduje cíle pouze umělecké, je přesto omezován faktem, že realizace filmu je i ekonomickou záležitostí a že se od něho vyžaduje rentabilnost značné investice. Takové vlivy se snad zdají důstojné uměleckého charakteru filmové tvorby, jejich existence je však nepochybná. Ostatně toto konstatování nemusí nutně znamenat nadbíhání špatného vkusu publika ani záměrné snižování estetických hodnot: jde spíše o to vzít na vědomí, že autor nevytváří adaptaci pro sebe, nýbrž pro diváckou obec, a že tedy dílo musí být této obci v dostatečné míře přístupné. Sám autor rozhoduje, jak široká tato obec bude: vedle filmů určených širokému, málo diferencovanému publiku jsou i jiné, u nichž se předem počítá s omezeným okruhem diváků (např. ve filmových klubech). Autor tedy modifikuje své interpretační stanovisko i předpokládaným určením a dosahem díla.

Vedle interpretačního stanoviska se někdy hovoří ještě o tzv. koncepci, která bývá chápána jako vztah k ideji předlohy; přes jasně rozdíly se však domníváme, že obsah pojmu „koncepte“ lze zahrnout do interpretačního stanoviska.

Pro úplnost ještě upozorňujeme na zjevný fakt, že interpretační stanovisko je sice prvním předpokladem pro úspěch či nezdar adaptace, že však samo o sobě úspěch nezaručuje. Při jeho realizaci docházejí uplatnění schopnosti autora – stejně jako při realizaci kteréhokoliv původního námětu.

Do adaptačního procesu jsme zahrnuli i předvádění hotového filmu v kině. Ačkoli v tomto stadiu se už dílo prakticky nedá ovlivnit dalšími zásahy upravovatele, nemůžeme promílení od procesu adaptace odloučit: probíhá tu totiž závěrečná fáze tohoto procesu: vytváření definitivní představy – divákovy. Do adaptačního procesu zapojuje se tedy další subjektivní činitel, naposled přetvářející skutečnost díla. I když jsme řekli, že upravovatel musí reakce diváků předvídat a přizpůsobovat se jim, vyplývá už ze sub-

jektivní povahy těchto reakcí jejich jedinečnost; na tom nic nemění ani názornost filmového obrazu, ani fakt přijatých konvencí filmového umění. Je to tedy až divák, kdo uzavírá adaptační proces. Po tomto zjištění nebude snad považován za přehnaný požadavek sociologického studia divácké obce, které by se mělo stát důležitým aspektem interpretačního stanoviska upravovatele.

Shrneme-li předchozí úvahy, zjistíme, že předloha se podrobuje značnému množství principiálních a nevyhnutelných přetvoření. Původně zobrazovaná skutečnost byla podrobena subjektivizaci autorem předlohy, upravovatelem a divákem. K tomu přistupují vlivy dané rozdílností literárního a filmového výraziva. Srovnává-li pak divák původní skutečnost nebo i skutečnost předlohy s jejím filmovým zpracováním, neví většinou nic o složitém postupu *skutečnost — autor předlohy — předloha — autor adaptace — film — divák*. Nepochopení této složité cesty bývá často příčinou mylných názorů na filmový realismus, které se i v kritické praxi projevují zjednodušeným požadavkem „věrnosti předloze“. Můžeme nyní přistoupit k analýze tohoto pojmu.

Problém „věrnosti předloze“

Nemusíme snad zatěžovat tuto stať polemikou se zastánci bohužel stále velmi rozšířené koncepce — mechanického srovnávání předlohy a filmu; zjistili jsme, že o „absolutní věrnosti“ se nedá uvažovat ani jako o čistě teoretickém ideálu. Nabízí se ovšem otázka, zda má v takové situaci pojem „věrnosti“ adaptace vůbec smysl. Nepochybně má; přinejmenším slouží stanovení kritérií „věrnosti“ jako omezení upravovatelovy libovůle v těch oblastech, kde postižitelnost předlohy nezávisí *přímo* na charakteru používaných výrazových prostředků. Odtud i zaměření dalších úvah: při hledání kritérií „věrnosti“ nemá smysl hledat tato kritéria v oblasti výrazových prostředků čili hledat možnosti „nahraditelnosti“ slova obrazem; stejně tak nemá smysl lpět na formální výstavbě předlohy. Nebudeme tedy vycházet ze srovnání jednotlivých částí předlohy a filmu, ale z obou děl jako celků. Jazykový či obrazový materiál se v těchto souvislostech stává záležitostí až druhořadou.

Základní teoretické východisko řešení problému „věrnosti“ jsme naznačili konstatováním dvojí normy filmové adaptace — normy reprodukční a tvůrčí. Nevyhnutelné dilema, v němž se upravovatel ocitá při rozhodování o vkladu obou těchto složek, řešili jsme tak, že ideální stav by nastal zachováním nutného minima reprodukovatelnosti při maximu vkladu tvůrčího. Tím však problém jen vyvstává v celé složitosti: co je vlastně „nutné minimum reprodukovatelnosti“?

Domníváme se, že tento pojem neoznačuje konstantu, ale že jeho obsah závisí na smyslu a určení adaptace, tj. na interpretačním stanovisku upravovatele. V souvislosti s těmito okolnostmi můžeme v oblasti adaptací vymezit dvě základní skupiny.

1. Jako *věrné* označíme adaptace, vznikající už s předpokladem pokud možno maximálního převládnutí reprodukční složky, tj. adaptace, zaměřené na postižení většiny estetických i sémantických informací předlohy (postižení přímé i zprostředkované), a to i za cenu potlačení vlastního umě-

leckého přínosu (tedy tvůrčího subjektu) upravovatelova. Takový postup bývá obvyklý při adaptacích vrcholných děl klasické literatury; téměř pravidlem pak bývá skutečně jistá podřízenost filmu literatuře, když všestrannému postižení složité struktury předlohy se podřizuje nejen vlastní přínos upravovatele, ale i objektivní zákony filmového umění. Po filmové stránce bývají taková díla velice průměrná, až špatná: dějová linie, přesně sledující předlohu, se řídí i její formální, „technickou“ kompozicí, která ovšem nerespektuje formální časový rámec filmu. Vznikají tak několika-dílné filmy, přičemž kompoziční výstavba jednotlivých dílů, které jsou přece samostatnými filmy, bývá velmi slabá: filmy postrádají rytmus, mnohdy dějový spád, gradaci; k tomu stačí uvést např. kterýkoliv ze dvou „samostatných“ dílů Steklého adaptace Osudů dobrého vojáka Švejka. Takové „epopeje“ mají i další nedostatky – přemíru dialogů, někdy i pře- jatý text pásma vypravěče (jako komentář), stylizaci, např. podle známých ilustrací, které už s předlohou těsně souvisejí (opět Švejk) aj. Jestliže diváci takové filmy přesto přijímají, dokonce mnohdy velmi příznivě, pak nikoliv kvůli jejich filmovým hodnotám, ale kvůli předloze.

2. Jako *volné* označíme adaptace, snažící se využít předlohy jako materiálu, na němž se plně projeví výrazové možnosti filmu. Takové adaptace vznikají při snaze o aktualizaci, polemiku, obohacení či využití latentních „filmových“ možností poskytovaných předlohou. Uvedme příklad až extrémně volné adaptace: původní příběh dvou uprchlíků z transportu, vedený v realistické racionální rovině Arnoštem Lustigem, přetvořil upravovatel J. Němec (Démanty noci) ve smyslu podvědomé, až surrealistické stylizace zkoumání postav v „mezí“ situaci. Němec tu výrazně využívá faktu sémantického obohacování, vznikajícího neobvyklým spojováním obrazových znaků, tak, že začleňuje zdánlivě „nesouvisející“ obrazy – jako např. buñuelovský záběr obličeje posetého mravenci. Takovými emocionálně sémantickými podněty posunuje celý původně racionální příběh do oblasti podvědomí a podstatně tak mění i smysl objektivní výpovědi díla jako celku. Ideově estetický obsah předlohy souvisí s filmem velmi obecně.

Stanovili jsme extrémě věrné a volné adaptace. V praxi se s nimi setkáváme poměrně zřídka: většinou se upravovatelé snaží o kompromis, příklá- nějíce se na tu či onu stranu, jak to odpovídá jejich záměrům. Z našeho extrémního protikladu však můžeme vyvodit principy, na nichž spočívá realizace věrných a volných adaptací. Domníváme se, že

věrná adaptace zdůrazňuje v celku díla *momenty zvláštní*,
volná adaptace zdůrazňuje *momenty obecné*.

Věrná adaptace se přimyká co nejtěsněji ke specifičnostem předlohy a snaží se ji postihnout všestranně, zejména v jejích zvláštnostech (i formálních), zatímco adaptace volná usiluje o pohled „z odstupu“, o postižení obecné záměru a smyslu předlohy; jde jí o celkovou výpověď, výslednou asociaci, a prostředky k jejímu vyvolání volí sama z repertoáru prostředků filmových.

Poměr obecných a zvláštních momentů je mírou věrnosti adaptace.

Z toho pak vyplývá logický závěr, že čím je adaptace volnější, tím je „filmovější“, tím méně se v ní projevuje napětí, plynoucí z rozporu vy-

jadřovacích prostředků literatury a filmu. Protože však i ideově estetický obsah je od výrazových prostředků neodlučitelný, narůstá s mírou volnosti i nebezpečí deformace, která může po překročení únosné hranice změnit adaptaci na parafrázi. Tak docházíme zase ke konstatování, že každá adaptace je kompromis: čím více se snaží postihnout obecnou platnost předlohy, tím více se předloze vzdaluje v oblasti její umělecké specifičnosti.

Nelze ovšem vidět mezi momenty obecnými a zvláštními nějakou umělou přehradu: mohli bychom konstatovat, že obecné vyplývá do určité míry ze zvláštního. Je však mezi zvláštními momenty určitá hierarchie. Tak např. v *Divé Báře* Boženy Němcové můžeme za zvláštní prvky považovat i archaismy, které nevyplývají z autorčiny tvůrčí metody, ale z dobové situace vzniku díla. Takové momenty nemají pro dílo samotné žádný sémantický smysl, leda snad ten, že dílo jako celek historicky zařazuje; to se však děje i způsobem uvědomělým, tedy dokonalejším. Extrémně věrná adaptace by zachovávala i tyto prvky. Jiný smysl však mají tytéž archaismy v historickém románu, kde skutečně vytvářejí „dobový kolorit“ apod.; tam bude jejich zachování (např. v dialogu) opodstatněné i v adaptaci volnější. Totéž se týká např. dialektismů apod.

Substituace

Zachování zvláštních prvků, zejména pokud jsou nositeli obecných významů, naráží na potíže, plynoucí nejčastěji z odlišnosti výrazových prostředků literatury a filmu. Avšak z vícevrstevnosti filmové „řeči“ (obraz-zvuk) vyplývá často užívaná možnost, jak přímo vyjádřit i řadu momentů pásma vypravěče, které by jinak bylo třeba obtížně vyjadřovat obrazovými znaky: je to *dialogizace*, tj. přenesení těchto prvků do pásma postav. Původně autorské vypravování se prostě vloží (po formálních úpravách) do úst některé z postav, případně se o okolnostech, původně obsažených v pásmu vypravěče, dovidáme z dialogu. Tento postup nabývá na významu zejména při adaptacích moderní prózy, která už sama o sobě často stírá rozdíly mezi vypravěčem a postavami (např. tzv. polopřímou řečí). Avšak i adaptace klasické prózy tohoto postupu často využívají; je jednoduchý a účinný, zahrnuje však řadu nebezpečí:

Zjednodušení: při takové úpravě dochází většinou jen k odevzdání nejn nutnější informace, zatímco estetické ztvárnění se do značné míry ztrácí. Má tedy tento postup charakter spíše funkční nežli estetický.

Dostatečná subjektivizace: zatímco vypravěč je (zejména u klasických předloh) „objektivní“, jeho výpověď mívá objektivní platnost, jsou výpovědi postav subjektivizované. Proto se takto mohou upravovat jenom promluvy, které si také po „druhotné subjektivizaci“ uchovají tuto objektivní platnost.

Konečně je zde nebezpečí zformalizování, potlačení filmového charakteru a „zliterárnění“ adaptace. Pohodlná cesta dialogizace může svádět k užívání této metody i tam, kde to není nutné, na úkor obrazového vyjádření („umlouené“ filmy).

Organičtější metodou zachování zvláštních momentů je *substituace*, tj. vyjádření zprostředkované. Nejvýraznějším typem substituace je *kompenzace*: jestliže byla předloha v procesu adaptace ochuzena o důležité prvky, jež nikterak nebylo možné zachovat, kompenzují upravovatelé toto ochuzení dodatečným vložením prvků, které sice v předloze nebyly, ale které

do ní organicky zapadají (a jsou ovšem filmově snadno sdělitelné). Vedle prvků, upravovatelem k tomuto účelu speciálně vytvořených, užívá se i prvků přejatých z jiných děl téhož autora: mají tu přednost, že zahrnují specifické rysy autorského stylu.

Za kompenzaci můžeme považovat i „spojování“ postav: protože mnohdy nebývá možné přenést do filmu všechny postavy předlohy, postupují upravovatelé tak, že jedné z postav přisoudí některé z vlastností postav jiných, vypuštěných. Tak vznikne „kondenzovaná“ postava, plnící řadu zástupných funkcí. I když je taková metoda nouzovým východiskem a vyžaduje značného citu při psychologické motivaci jednání „kondenzované“ postavy i při samotné „homogenizaci“, je přece jednou z možností zachování prvků jinak nepostižitelných.

Na pomezí kompenzace stojí možnost do filmu prvky vypravěčského pásma předlohy *komentářem*. I když dnes — proti starším názorům — nepovažujeme komentář za „nefilmový“ prostředek, přece praxe ukazuje, že jeho nadužívání vede nejčastěji k „ilustrované literatuře“. Výjimku ovšem představují případy, kdy je „ilustrativnost“ tvůrčím záměrem (obvykle u extrémně věrných adaptací), kdy upravovatel skutečně vytváří především obrazový doprovod textu, případně kdy se snaží o konfrontaci obrazové linie s textem předlohy: to je případ loutkových filmů J. Trnky, kde ve zvukové vrstvě četl J. Werich téměř neupravený Haškův text.

Nejvýraznějšího a umělecky nepotencionálnějšího vyjádření dochází však substituce *ve filmové metafoře*. Filmová metafora má ovšem vedle estetické i sémantickou funkci, může ve zkratce a výstižně postihovat i složité „významy“, jak o tom svědčí např. vrcholná díla sovětského „velkého němého“ filmu. Její hlavní funkce však spočívá v navozování specifických „nálad“, tzv. atmosféry.

Atmosféra

Atmosférou předlohy rozumíme specifičnosti organizování výrazových prostředků, jak se v literatuře realizují prostřednictvím tzv. autorského stylu. Tyto specifičnosti představují podstatný díl estetické hodnoty literárního díla, jsou od něho neoddělitelné a jejich případné zrušení postihuje zásadním způsobem celou strukturu předlohy; jsou totiž i odrazem autorova ideového postoje, který je zase východiskem hodnocení zobrazované skutečnosti. Z tohoto důvodu je postižení tzv. atmosféry předlohy nutným požadavkem, pokud upravovatel hodlá realizovat skutečně adaptaci.

Souhrn tendencí organizování výrazových prostředků označujeme podle Jana Mukařovského jako *základní dynamický princip, jímž je řízen významový pohyb textu*; tento princip nezávisí na konkrétních výrazových prostředcích. Pokusme se ukázat příklad praktické aplikace základního dynamického principu při adaptačním procesu.

K nejvýraznějšímu autorským stylům naší literatury patří bezesporu styl K. Čapka. Základním principem tohoto stylu je — podle Mukařovského — „neustálé kolísání mezi obecným a zvláštním, mezi pravidlem a výjimkou“. Tak v textu vzniká zvláštní napětí, kontrast dvou opačných vlivů, neustále se prolínajících. Ze základního principu odvodíme tendence ve výběru lexikálních prostředků — tendenci k výběru prostředků hovorových a přísně

spisovných, až knižních, tendenci k přesnému vyjádření, ale i k zvláštní záměrné nepřesnosti, k užívání novotvarů a specifík i k využívání jemných významových nuancí řady synonym stavených vedle sebe; dále v oblasti syntaktické stavby parataktické schéma, obvyklé v hovorové řeči (prosté přiřazování), ale i vazby knižní až archaické, celkovou složitost souvětí, a konečně v oblasti kontextové snahu o subjektivizaci vypravěče, jeho přibližování postavám, tj. uvádění v pochybnost i faktů podávaných vypravěčem — vedle klasické „objektivity“ vypravěče.

Všechny tyto poznatky (ovšem nikoli vyčerpávající) můžeme aplikovat na kterékoli Čapkovo dílo, tedy např. i na První partu, předlohu stejnojmenné adaptace pořízené Otakarem Vávrou: čapkovská „snová“ atmosféra se tu projevuje — zhruba řečeno — např. v kontrastech havířského prostředí a podivně neskutečného vztahu Marie a Adama, Adamovy práce a jeho „biblické“ povahy, sugestivně realisticky zachyceném úsilí o záchranu havířů a neznámou silou, která toto úsilí nakonec zmaří — atd.

Vávra se pokusil tuto čapkovskou atmosféru co možná nejpřesněji postihnout. Srovnáním předlohy se scénářem zjistíme, že román přešel do scénáře (po drobných úpravách dějové linie) prakticky bez textových změn; pouze se výrazně odlišila pásma vypravěče a postav; zatímco pásmo postav vytvořilo slovní vrstvu filmu, pásmo vypravěče funguje jako „scénické poznámky“, čili podřizuje se přeměně slovo—obraz. K dosažení čapkovské atmosféry bylo třeba též organizování obrazů podříditi zmíněnému dynamickému principu: i v oblasti obrazové měl se projevit týž kontrast, realizovaný filmovými prostředky — montáží, hereckým projevem, kamerou, světlem atd. Ve filmu však probíhá obrazové sdělování v jediné, plynulé, realistické (místy až naturalistické) rovině, bez jakékoliv diferenciací. Tak v díle vzniká jiný, nechtěný kontrast — mezi až naturalisticky popisným obrazem (např. záběry zasypaného havíře) a čapkovsky koncipovaným dialogem. Vzhledem k prioritě obrazu nemohlo se pak podařit postižení atmosféry předlohy, ačkoliv adaptace je velmi věrná v detailech — naopak, dialogy působily vlivem obrazové linie afektovaně. Došlo k nepříjemnému nesouladu mezi obrazovou a slovní vrstvou.

Nelze to ostatně Vávrovi příliš zazlívat; po této stránce je předloha adaptace velmi obtížná, což plyne z povahy dynamického principu a z charakteru obrazového znaku.

Jako příklad zdařilého postižení atmosféry předlohy uveďme Menzlovu adaptaci Vančurova Rozmarného léta. I Vančurova knížka staví na ostrém konfliktu, ještě nápadnějším, nežli je u Čapka: proti sobě tu stojí malost zobrazovaného a velkolepost zobrazení, titěrnost „obsahu“ sdělovaného monumentálním a poetickým jazykem.³ Zdá se, že postihnout filmovými prostředky tento princip, maximálně těžící z možností poskytovaných slovním znakem, bude téměř nemožné.

Jiří Menzel vyšel ovšem z Vančurova jazyka: převzal dialogy, nepotlačuje nijak jejich stylizovanost, a rozhodl se stylizovat obrazovou linii; koncipoval ji jako řadu metafor, pečlivě se vyhýbaje konkrétní „jednoznačnosti“ a popisné „náznornosti“. Celé prostředí, v němž se „příběh“ odehrává, je

³ Srov. Milan Kundera, *Umění románu* (Praha 1969).

jakoby z jiného světa, „ozvláštněné“ nezvyklou barevností a zjednodušením, jdoucím místy až k náznakům kulisy. Podobně i postavy se diferencují znaky co nejnápadnějšími. Charakteristickým rysem je jakási „nespojitosť“, lépe „izolovanost“ každého faktu, zaměření na detaily, z nichž si divák ex post, sám skládá obraz poněkud nezvyklých proporcí. Obrazová linie Rozmarného léta – to je adekvátní prostor pro slovo, které vždy dominuje. Je zřejmé, že zaměřením na zvláštní znaky Vančurova stylu, substitucí celého pásma vypravěče, pečlivě stylizovanou metaforikou obrazové vrstvy, vytvořil Menzel velmi věrnou adaptaci předlohy, když „kongeniálním“ uplatněním Vančurova dynamického principu při organizování odlišných, filmových výrazových prostředků dosáhl vnitřní jednoty díla. Jeho tvůrčí přínos spočívá právě v oné „kongeniálnosti“ substituovaných prvků, což můžeme považovat za optimální řešení.

Pokusili jsme se dobrat atmosféry uměleckého díla. Nelze pochopitelně předpisovat konkrétní výrazové prostředky, jimiž se dá realizovat ten který „princip“. Pokusili jsme se také ukázat, že tyto prostředky nejsou důležité, ale že jde o jejich uspořádání. Můžeme si představit i jiné postupy nežli Menzlův; nechceme však tuto stať zatěžovat dalšími rozbory, domnívajíce se, že uvedené dva jsou dostatečně názorné.

Adaptovatelnost

Jacques Feyder prohlásil, že „Všechno lze přenést na plátno“, že „Zajímavý a lidský film lze natočit . . . podle odstavce Nietzscheho Zarathustry, stačí jen filmově vidět“. I když je tento výrok jistě poněkud provokativní a snad i přeceňuje ne-li možnosti filmu, tedy alespoň možnosti „filmového vidění“, ukazuje se oprávněným aspoň potud, pokud jde o vývoj adaptačních teorií a vývoj filmového umění. Každá adaptační teorie totiž preferuje určitý typ předlohy, který je pro ni nejpříjemnější; s rozvojem filmových možností rozšiřuje se i repertoár předloh na další a další, ještě před nedávnem považované za stěží adaptovatelné.

Zdá se, že teoreticky je adaptovatelná každá předloha. Jestliže je podstatou adaptace realizace „dynamického principu“ autora předlohy, jestliže je tento princip objektivně zjištělný a nezávislý na konkrétních výrazových prostředcích, pak se dá *vždycky* aplikovat na prostředky filmové a postihnout tak podstatu předlohy i vyjádřit ideově estetický záměr jejího autora. Otázka dějových linií, charakteristik atd. je až druhořadá.

Přesto není situace takto jednoduchá. Spočívají-li ideově estetické záměry autora předlohy ve vyjádření problémů po výtce abstraktních a je-li dynamický princip realizace příliš subtilní, pak ona „abstrakce“ zasahuje všechny složky předlohy – od námětu přes výstavbu textu až po typ poslední postavy. Adaptace takové předlohy je mimořádně obtížná; projevu je se tu v plné míře zásadní protiklad mezi slovním (abstraktním) a obrazovým (konkrétním) znakem. Závisí tedy adaptovatelnost přímo na míře tématické abstraktnosti předlohy? Zdá se, že ano; Jirásek bude snáze adaptovatelný nežli Kafka.

Příklad se zdá být evidentní; avšak naše úvahy jsou zatím poněkud jednostranné, protože neberou v úvahu diferenciaci současného filmu. Uvažujeme-li o obecném modelu adaptace, nemůžeme přehlížet status quo ani

v této oblasti: v současném filmu totiž konstatujeme výraznou „abstraktizující“ a subjektivizující linii, která se právě snaží o zachycení myšlenek a vztahů velmi abstraktních. V oblasti filmového výrazu tato linie staví na symbolické podstatě filmového obrazu, na faktu „zástupnosti“ obrazového znaku znakem slovním⁴ a pokouší se o stejnou mnohovýznamnost, jaké je schopno slovní vyjádření v literatuře. Do tohoto proudu patří pokusy o adaptaci velmi „abstraktních“ předloh.⁵

Z předchozích úvah vyplývá teoretická možnost abstraktního filmového vyjádření zdůrazněním symboličnosti filmového obrazu, ale stejně z nich plyne i omezení této možnosti právě v adaptačním procesu: čím abstraktnější je literární obraz, tím větší je rozpor mezi ním a obrazovým znakem a tím abstraktnější („volnější“) musí být i obrazová symbolika. Jelikož při takových adaptacích jde o postižení úvahové, filosofické stránky — a nikoli stránky fabulační (ta je často vedlejší dokonce i v předloze), musí se upravovatel zaměřit k momentům obecným na úkor zvláštních. Tím se ovšem adaptace značně „uvolňuje“, tj. odpoutává se od předlohy v oblasti jejích výrazových specifičností, osamostatňuje se. Tak vznikají adaptace povětšinou velmi volné.

Neadaptovatelná by pak byla předloha, u níž by vystižení obecných znaků bylo natolik složité, že by filmu nezbyla — z jakýchkoliv důvodů — žádná „výrazová rezerva“ pro vystižení znaků zvláštních; upravovatel by mohl vytvořit leda variaci na téma předlohy nebo zcela originální film, jen zhruba inspirovaný předlohou. Neadaptovatelná by byla i předloha, jejíž zvláštní znaky jsou vzhledem k obecným zanedbatelné; tu však už opouštíme oblast umělecké literatury.

⁴ Podrobněji o tomto problému viz citovaný článek *Specifičnost filmového výrazu*.

⁵ Viz např. nerealizovaný pokus J. Němce o adaptaci *Proměny* Franze Kafky (scénář ve Filmu a době 1965, č. 2).

SOME FACTS TO THE PROBLEM OF FILM ADAPTATION FIDELITY

The term "fidelity" is very often the preeminent postulate at the critical appreciations of film adaptations proceeding from literary model. The article deals with studying of the term "fidelity" and tries to delimitate it.

Firstly, film adaptation must be defined: we regard it as process when a new work of art is coming into existence (here it is a new film) being under the systematic inspiration with the other work of art (here is it literary model). This new work (film) keeps with this model after being finished demonstrably structural continuity.

First of all the continuity between model structures and film must be proved, if we want to name the film – adaptation.

The attitude which is taken up to the dilemma: "reproduction – creation" forms then the main problem with the solution of the term "fidelity".

Degree of subjective transformation of objective reality is decisive for aesthetic independence of film. The article shows how reality once subjectively transformed (in the model) becomes "objective material" once more, used by adapter and how this objective material submits to further subjections.

This resulted in:

- Aesthetic value of model doesn't warrant aesthetic value of adaptation.
- Verbatim transferring of the greatest part of model (e.g. dialogues) doesn't mean transferring of aesthetic values.
- From aesthetic point of view it's impossible to put any limits to adapter's subjections – as far as the limits concerned above (limits of structural continuity with model).

Dependence upon model can be realised above all in getting hold of author's idea – aesthetic design (author of model).

The article deals then in detail with analysis of the proper process of adaptation, starting with understanding of model, through interpretation to the cinema performance.

Complexity of this process resulted in the fact that the principal transferring of model eliminates possibility of mechanic finding of "similarities" and "differences" between model and film as it is common among the critics of present days.

The author of this article solves the proper question of "fidelity" according to the attitude of adapter to dilemma "reproduction – creation"; he names adaptation with dominating reproduction component as "fidel" and those ones in which the creative component dominates are called "free".

As far as the principles of realization of "fidel" and "free" adaptations are concerned, we can say that:

- "fidel" adaptation points out special moments from model
- "free" adaptation points out common moments.

The relation between common and special moments – that is what is called the degree of "fidelity of adaptation".

At the end the article deals with some practical problems of adaptation, such as – substitution (replacing intransferable special moments), creation of so called “atmosphere” and getting hold of author’s style.

Also the limits which can be reached while adapting model are determined here.

L. R.