

K POJMU KONKRETIZACE V LITERATUŘE A FILMU

Petr Málek

V úvahách o filmových adaptacích se často operuje s pojmem konkretizace, jímž se obvykle odkazuje k známé skutečnosti, že na rozdíl od abstraktního slova v literatuře filmový obraz ukazuje smyslově konkrétní realitu, vizuálně a auditivně konkretizuje některou z možných podob předmětů a situací v literárním díle představených. Poněvadž bývá konkretizace pokládána za jeden ze základních aspektů i problémů filmového adaptování, aniž by však zmíněný problém byl blíže specifikován či analyzován, i proto, že právě v konkretizaci bývá spatřován jeden ze základních limitujících faktorů ve vztahu k literárním předlohám,¹⁾ pokládáme za užitečné nastínit alespoň v základních obrysech šíři uvedeného problému konkretizací a vymezit základní okruhy otázek, které se aktualizují v relaci s filmovou adaptací jako intersémiotickým překladem.

Vzhledem k tomu, že pojem konkretizace není vymezen zcela jednoznačně, pokládáme za potřebné uvést náš výklad připomenutím některých základních fakt. Je známo, že poprvé pojmu konkretizace užil Roman Ingarden ve své práci *Umělecké dílo literární* (1931), jehož nedávné české vydání (téměř šedesát let po vydání německém!) bylo ostatně vnějším impulsem k následujícím úvahám. Připomenutí Ingardena, o jehož výzkumy z oblasti ontologie uměleckých děl se budeme opírat především, se nám jeví o to aktuálnější, že právě v jeho fenomenologické koncepci je spatřován – vedle kriticky přehodnocovaných teorií hermeneutických, existenciálních i nejsoučasnějších teorií intertextu a dekonstrukce – jeden z inspirativních zdrojů soudobého post-strukturalistického myšlení

1) Srov. Jan Lukeš: „Vlastní účín literárního díla vzniká kdesi v mnohohrstevném oblouku mezi ním a čtenářovou fantazií, kdežto film předkládá divákovi už hotové konkrétní obrazy, které svou povrchní jednoplošností zůstávají často za chvějivou literární představou. Doslovnost vizuálnosti filmu a jeho pomíjivost v čase jsou základními limitujícími faktory ve vztahu k literárním předlohám.“ Srov. Jan Lukeš, *Film a mladší próza sedmdesátých a osmdesátých let*. „Filmový sborník historický“ 1. Film a literatura. Praha 1988, s. 277.

o umění, jeden z alternativních metodologických podnětů vůči v posledních desetiletích dominujícímu strukturálně-sémiotickému konceptu. Ingarden v Uměleckém díle literárním důsledně rozlišil dílo literární a jeho konkretizace; jeho model je založen na kategoriální opozici literárního díla jako intencionálního útvaru, který existuje sám o sobě a nezávisle na svých, tj. vnímatelových konkretizacích, a estetického předmětu, jímž se literární dílo stává až tehdy, když se odkrývá v konkretizaci.²⁾ S literárním dílem, které Ingarden chápe jako neměnný a schematický útvar, obsahující „mezery“, místa nedourčenosti (zvláště ve vrstvě předmětné), schematické aspekty, a jehož některé prvky ukazují jistou potenciálnost, můžeme esteticky obcovat a živě je postihnout pouze v podobě jedné z jeho možných konkretizací, během níž jsou zčásti vyplněna místa nedourčenosti a aktualizují se v samotném díle zahrnuté potenciality (pohotovostní aspekty, metafyzické kvality).³⁾ Literární dílo tedy nejsme schopni nikdy postihnout „plně ve všech jeho vrstvách a komponentách, nýbrž vždy jenom částečně, vždy pouze takříkajíc v perspektivním zkrácení“. ⁴⁾ Literární nebo umělecké dílo vůbec si Ingarden představuje jako organizovaný soubor možností a poukazů pro recipienta, tvořící podklad pro estetický předmět, ve kterém se tyto možnosti v procesu konkretizace různě, ale nikdy ne úplně, aktualizují. A nejen to. Obvykle nedochází pouze k již zmíněné aktualizaci a perspektivnímu zkrácení, ale i k posunům; konkretizace pak obsahuje nejen různé prvky, jež v díle reálně zahrnuty nejsou, avšak dílo je připouští, neboť každému z mnoha druhů a typů míst nedourčenosti přísluší jistý rozptyl možného vyplnění, nýbrž vykazuje také prvky dílu zcela cizí a více či méně je zakrývající.⁵⁾

Dále vychází Ingarden z představy, že určité složky utvářející dílo jsou stále a jejich identita se v jednotlivých konkretizacích nemění. Je si sice vědom dobové podmíněnosti čtení díla celkovou literární atmosférou, ale příčiny proměn rozličných konkretizací shledává ve složkách nedokreslených, zejména ve vrstvě znázorněných předmětů, tj. předmětů podávaných prostřednictvím čistě intencionálních předmětných stavů, které jsou označeny významem vět vstupujících do struktury díla, a ve vrstvě schematických aspektů. V práci O poznávání literárního díla charakterizuje tato místa nedourčenosti jako místa, která se objevují všude tam, „kde na základě souboru vět patřících do díla nelze říci, ani že určitý

2) Pro úplnost je třeba doplnit, že Ingarden pracuje vedle této opozice i s rozlišením hmotná věc, tj. hmotná báze díla, a estetický předmět; my budeme v souvislosti s vymezeným problémem sledovat pouze výše zmíněnou opozici, s níž typologicky korespondují obdobné pojmové modely: text – dílo, logogén – imagén apod.

3) Srov. R. Ingarden, *Umělecké dílo literární*. Praha 1989, s. 334.

4) Tamtéž, s. 331.

5) Tamtéž, s. 335.

předmět P má z jistého hlediska vlastnost V, ani že tuto vlastnost nemá⁶⁾. Jako příklad nedourčenosti uvádí Ingarden barvu vlasů Mickiewiczova pana Tadeáše; zdůrazňuje, že každé místo nedourčenosti může být vyplněno v souladu s významovou vrstvou daného díla mnoha různými, přitom však rovnocennými způsoby (tedy pan Tadeáš může být stejně tak brunet jako blondýn) s tím, že tato rozličná doplnění vedou nutně k rozličným konkretizacím daného literárního díla jako celku.⁷⁾ Vnucuje se samozřejmě otázka, zda právě barva vlasů titulní postavy je relevantní či určující pro rozdílné estetické vnímání díla, zda právě zde můžeme a máme shledávat zdroj polysémantičnosti díla, umožňující jeho stále nové a nové konkretizace. Nicméně poznamenejme na okraj, že právě při filmových přepisech potenciálně hraje tento aspekt konkretizací, jak ještě uvidíme, velice důležitou roli, podstatně významnější než při běžném čtení.

Strukturalistickou kritiku Ingardenova pojetí konkretizace provedl Felix Vodička,⁸⁾ který samotný pojem převzal, ale používá jej v poněkud odlišném významu; rozumí konkretizací obecně „odraz díla v povědomí těch, pro něž je dílo estetickým objektem“.⁹⁾ Strukturu díla chápe jako součást vyšší struktury literárního vývoje a zdůraznil význam kontextu (tj. zejména dobové literární normy), který je vždy přítomen jako činitel organizující estetickou působnost díla, stává-li se toto estetickým objektem.¹⁰⁾ Při přihlédnutí k tomuto kontextu nepodléhají změnám (tj. nejsou konkretizována) pouze místa schematická a nedourčená, zatímco by si jiná uchovávala svou identitu, ale struktura i estetická účinnost celého díla. Proti Ingardenovu poněkud statickému a izolovanému pojetí literárního díla, které činí estetickou hodnotu nezávislou na vývoji dobové normy a vede k představě možnosti adekvátního vyjádření díla v konkretizaci, v tzv. ideální konkretizaci, kdy jsou uplatněny všechny estetické kvality díla, položil Vodička důraz na jeho proměnlivost: „Jakmile je dílo při vnímání zapojeno do nových souvislostí (změněný stav jazykový, jiné literární postuláty, změněná struktura společenská, nová soustava duchovních i praktických hodnot atd.), mohou být v díle pociťovány jako esteticky účinné právě ty vlastnosti, které dříve v díle jako esteticky účinné pociťovány nebyly, takže kladné hodnocení může být opřeno o důvody zcela protichůdné¹¹⁾... Lze tedy obecně připustit několikerou estetickou i významnou interpretaci vnímaného díla, při čemž každá má v zásadě stejnou

6) R. Ingarden, *O poznávání literárního díla*. Praha 1967, s. 45.

7) Srov. tamtéž, s. 48.

8) Především ve studii *Problematika ohlasu Nerudova díla* (1941). K dané problematice srov. studii Z. Pešata, *Výstavba díla a vnější kontext. K interpretaci uměleckého literárního díla*. Praha 1970.

9) F. Vodička, *Struktura vývoje*. Praha 1969, s. 199.

10) Srov. tamtéž, s. 198.

11) Tamtéž, s. 41.

platnost a přesvědčivost, ovšem časově, společensky a do jisté míry i individuálně omezenou.¹²⁾ Zatímco pro Ingardena byla konkretizace doplněním něčeho, co v schematickém díle o sobě scházelo, položil Vodička důraz na aktivní účast recipienta, která má charakter spolutvorby, a příčinu variability estetických objektů viděl jednak v netotožnosti kódu tvůrčova a vnímatelova, jednak v samé povaze literárního díla, jehož komplexní význam „je výsledkem integrace dílčích významů, nesených složkami velice rozdílnými a četnými, odvolávajícími se k rozmanitým kódům a vstupující do nesčetných vztahů“.¹³⁾ Významové sjednocení se u vědomí rozmanitosti těchto vztahů i vnitřních rozporů struktury „jeví jako úkol zadaný vnímateli, jehož řešení může být mnohonásobné a není vlastnostmi artefaktu jednoznačně předurčeno“.¹⁴⁾

A opět tu stojíme před otázkou, která se nám nabídla už několikrát, totiž před otázkou hranic variability těchto jednotlivých konkretizací, jež úzce souvisí s problémem identity literárního díla. Aniž bychom se cítili způsobilí řešit zde v celé šíři ontologickou otázku literárního díla, připomínáme ji přesto, poněvadž mj. koresponduje v kritické reflexi filmových adaptací s tolikrát diskutovanou otázkou adekvátnosti či ne-adekvátnosti jednotlivých filmových prepisů, otázkou jejich věrnosti, přípustnosti apod. Jsme toho názoru, že pokud o literárním díle uvažujeme jako o určité ne-konečné množině možností, nabízející neustále nové potenciální konkretizace, měli bychom uvažovat maximálně o intencích díla, a to ještě intencích proměnných. Ale i tuto představu, jež předpokládá ještě existenci určitého významového či interpretačního horizontu, v němž je polysémie díla uzavřena, zpochybňuje dnes dekonstrukce zdůrazňováním nekonečného pohybu sémantiky textu; sémantická jednota textu se zakládá, konstituuje až v procesu recepce, smysl textu je rozptýlen v jeho pohybu, existují pouze situačně podmíněné výklady. Připomeňme v této souvislosti ještě inspirativní Barthesovy úvahy o „pře-pisování“ díla, během něhož recipient dílo znovu „píše“, oddává se hře textu, kouzlu konotací. „Otevírá se cesta nekonečnému procesu značení: vzcházení konotací je neovladatelné, jejich potenciál je v zásadě nevyčerpatelný.“¹⁵⁾ Odmítá se tu tradiční pohled, traktující a zkoumající literární dílo jako znakovou strukturu, která je pouhou aktualizací určitého systému, aktualizací „jazyka“ ve smyslu saussurovské „langue“, rozbíjí se tradiční schéma vztahu autora, na jehož straně je všechna aktivita, a čtenáře jako spotřebitele, pasivního příjemce textů.¹⁶⁾ I když se nehodláme stavět na stranu stoupenců absolutní au-

12) Tamtéž, s. 198.

13) M. Červenka, *Základní kategorie pražského literárněvědného strukturalismu*. „Slovenská literatúra“ 37, 1990, s. 319.

14) Tamtéž, s. 320.

15) M. Petříček jr, *Nahlédnutí do S/Z*. „Kritický sborník“ 1990, 1, s. 21.

16) Srov. tamtéž.

tonomie vnímatele ve vztahu k textu, zproblematizování otázky identity literárního díla nás přesto nutně vede k určité obezřetnosti, rezervovanosti k úvahám o „věrnosti“ či „adekvátnosti“ jednotlivých prepisů. Musíme se totiž zákonitě ptát, o jakou „věrnost“ tu jde a především „věrnost“ čemu. Chtělo by se odpovědět, že dílu o sobě, onomu dílu-možnosti, které existuje před recepcí, během níž se konkretizuje, dourčuje, subjektivizuje, modifikuje, přetváří, příp. deformuje atd. Problém je však v tom, že dílo se stává skutečností, reálným faktem právě až v recepční empirii, čtenářském zážitku. Pregnantně to vyjádřil polský teoretik K. Bartoszyński: „Předpokládáme, že elementárním a snad nejbezprostředněji daným faktem není text, ale jeho čtení.“¹⁷⁾ Odkud pak ono přesvědčení o prioritě textu před dílem, jednoznačně situující onen záhadný předmět – transrecepční, transkomunikační dílo (text) jako fakt blíže neurčeného vědomí – před čtenářsky zakoušené dílo, do ontologického prostoru nezávislého na čtenářském zážitku?¹⁸⁾ A pokud připustíme oprávněnost Plesnikova podezření, že v teoretické reflexi se dílem o sobě ve skutečnosti myslí na jeho výsledný, abstraktní model, konstituující se na základě jistých analytických procedur teoretického myšlení, pak musíme současně zdůraznit, že tento nemá ve vztahu k recepci ani zakládající, ani nezávislé postavení a jako fakt vědomí historického subjektu je pevně spjat se svou dobou, s jejími estetickými i mimoestetickými hodnotami, zvláštními způsoby vnímání či dispozicemi k vnímání uměleckého díla apod., je i výslednicí určité tradice chápání díla, odrážející nepochybně i postupně se konstituující stereotypy percepce a způsoby interpretace. Zřetelně se to ukazuje v okamžiku, kdy zásluhou adaptátora dojde k novému „přečtení“ klasického díla nebo, řečeno s Barthesem, k „pře-psání“ textu ke čtení.¹⁹⁾ Připomeňme zde alespoň bouřlivou diskusi, kterou svého času v Sovětském svazu vyvolala Michalkovova adaptace Gončarovova Oblomova (1979), kdy nedošlo k ničemu jinému než ke střetnutí dobově saturované, zautomatizované konkretizace, tradičního chápání díla, založeného proslulou recenzí Dobroljubova Co je to oblomovština (1859 sic!), s přístupem, který to, co může být čteno – text ke čtení – uchopil jako něco, co lze dnes psát (pře-pisovat) – text k psaní, a dal vzniknout „svébytné vizi na oblomovské téma“ (M. Mravcová), přehodnocující fenomén oblomovštiny a podtrhující jeho existenciální, nadčasový rozměr. Současně však taková adaptace je díky dosahu svého působení disponována k založení nové tradice „čtení díla“, zformování nové podoby konkretizace, ustálení nového tzv. společenského statusu díla (F. Miko).

17) Cit. podle: L. Plesnik, *K metodologickej situácii v polskej literárnej vede*. „Slovenská literatúra“ 37, 1990, s. 157.

18) Srov. tamtéž, s. 157–159.

19) Podle Barthes text ke čtení představuje vzhledem k textu k psaní protihodnotu, negativní, relativní hodnotu: „... to, co může být čteno, nikoli psáno: text ke čtení. Všecky texty ke čtení nazýváme klasickými.“ Srov. M. Petříček, c. d., s. 20.

Přijmeme-li tedy představu literárního díla jako rezervoáru ne-konečných, předem jednoznačně nepředurčených konkretizací, jako něčeho, co je v neustálém pohybu a jehož smysl je konstituován znova a znova v procesu četby, pak nás nemůže překvapit četnost rozdílných názorů na „věrnost“ jednotlivých adaptací nejen v publicistických článcích, postavených nejčastěji na nezávazných úvahách o tom, co filmová adaptace nepostihla, oč je literární dílo (připomínáme, že namnoze v publicistově čtenářské konkretizaci) bohatší a přepis schematictější apod., ale i v teoretických studiích, založených na detailní analýze obou textů, literárního i filmového. Doložme to alespoň na jednom příkladu: zatímco Zdena Škapová ve své rigorózní práci, věnované tvorbě Františka Vlácil, dochází, opírajíc se o výsledky důkladné analýzy literární i filmové podoby *Markety Lazarové* (1965), k závěru o jejich podstatné adekvaci, Jiří Holý v knize *Práce a básnivost* konstatuje podstatnou blízkost na úrovni výrazových prostředků, ale ve „vyšších patrech“ stavby obou děl shledává podstatné a zřetelné difference.²⁰⁾

Od problému vztahu konkretizace a identity literárního díla přejdeme k dalším aspektům konkretizace. Obvykle se v souvislosti s adaptací jako reakcí na původní text uvažuje o interpretaci, a konkretizace vstupuje do „hry“ až ve fázi realizační, materializující. Ale je tomu tak skutečně? Obecně se konkretizace uskutečňuje v rámci procesu recepce, primárně ve vědomí recipienta; nás bude zajímat od okamžiku, kdy získává textovou podobu, kdy je zvnějšněna. Domníváme se, že chápeme-li obsah pojmu konkretizace v intencích Vodičkových a rozumíme-li jím „konkrétní podobu určitého díla, jež se stalo předmětem estetického vnímání“²¹⁾, můžeme pak uvažovat o filmové adaptaci jako o specifickém typu textově vyjádřené konkretizace určitého literárního díla (Vodička v podobném smyslu uvažuje o divadelní inscenaci jako o konkretizaci dramatického textu). A jako konkretizace by měly být filmové adaptace, jakkoli se v nich literární předloha objevuje jen v hrubém zkreslení, předmětem literárně historického studia ohlasů literárního díla; i proto, že mohou provokovat k „restaurování původní sémantické struktury, při němž bude teprve možno rozpoznat pravý význam některých aspektů“.²²⁾ Pokud o filmové adaptaci uvažujeme jako o specifickém typu textově vyjádřené konkretizace literárního díla, pak tato specifičnost je podmíněna dvěma momenty zásadního významu. Jednak je dána jejím ambivalentním postavením: představuje vůči předloze – literárnímu uměleckému dílu jako intencionálnímu útvaru a schematickému předmětu s místy nedourčenosti a organizovanému souboru podnětů a možností dotvoření – estetický předmět, v němž se konkretizací některé z těchto možností aktualizují, ale sama je rovněž umě-

20) Z. Škapová, *František Vlácil*. (Rigorózní práce FFUK) Praha 1977, s. 117–225. J. Holý, *Práce a básnivost*. Praha 1988, s. 111.

21) F. Vodička, c. d., s. 199.

22) F. Stanzel, *Teorie vyprávění*. Praha 1988, s. 111.

leckým dílem, zakládajícím v percepční činnosti diváka nové estetické předměty. Současně je nutné o filmové adaptaci uvažovat jako o intersémiotickém překladu, uvažovat o transpozici z jazyka prózy do jazyka filmu a překódování znaků, které nutně přináší zánik některých významů výchozího textu a vznik nových (A. Popovič hovoří o tzv. intersémiotickém posunu). Připomeňme zde, že Vodička, když uvažuje o překladu, píše, že není než konkretizací v kontextu jiného jazyka.²³⁾ Má samozřejmě na mysli – podle Jakobsonovy klasifikace – tzv. pravý překlad, překlad interlingvální, ale není v jistém smyslu i filmová adaptace také takovou konkretizací v kontextu jiného jazyka, odlišného znakového systému? Mluvíme-li o intersémiotickém překladu, při němž se uskutečňuje přechod mezi různými typy znaků, myslíme na operaci, kdy je do filmové podoby, do podoby textu se silným podílem neverbální složky překládáno nikoli výchozí literární dílo, ale scénář, výsledek vnitřnějazykového (intralingválního) překladu či přestylizování. Jestliže jsme výše konstatovali, že konkretizace se uskutečňuje primárně ve vědomí recipienta, pak scénář je jednou z možných podob textově vyjádřené konkretizace; s tím ovšem, že jako „struktura, jejímž cílem je stát se jinou strukturou“ (P. P. Pasolini)²⁴⁾ anticipuje scénář filmové dílo, je určitým předobrazem nebo projektem výsledného filmového artefaktu, svojí genezí, strukturou a funkcí se váže na filmovou interpretaci, na fotofonografické dotvoření a přetvoření.²⁵⁾ Ve scénáři jako textově vyjádřené konkretizaci se tedy prostupují její oba aspekty – interpretační (vzhledem k literární předloze) i realizační (kdy do hry vstupuje otázka povahy a možností vyjadřovacích prostředků filmu, povahy filmového materiálu apod.).

Navrhujeme-li uvažovat o filmové adaptaci jako o specifickém případě konkretizace, jsme si samozřejmě dobře vědomi nebezpečí příliš široce vymezeného pojmu, nicméně máme za to, že je užitečné i terminologicky postihnout spjatost a prostupnost obou etap vzniku filmového díla: literárně-dramaturgické, v níž tkví základ interpretačního „přečtení“ předlohy, a realizační, v níž zásadní je ono fotofonografické dotvoření, tj. tedy konkretizace ve smyslu chápání a pojetí díla a konkretizace vizuální a auditivní. Doložme to zatím alespoň na dvou jednoduchých příkladech. Jestliže kompozice některých scén Čáповy adaptace *Babičky* (1940) je stylizována podle známých ilustrací A. Kašpara, pak tato vizuální konkretizace v rovině realizační koresponduje s celkovým Čáповým přístupem, který vychází vstříc tradičnímu chápání a pojetí díla. V Moskalykově a Pavlíčkově přepisu zase modelace účesu Barunky, upomínající na známý portrét Němcové z dívčích let, umožnila autorům v jedné z předsmrtných vizí babičky, kdy se jí

23) F. Vodička, c. d., s. 219.

24) Srov. P. P. Pasolini, *Scenár ako „štruktúra, ktorej cieľom je stať sa inou štruktúrou“*. In: *Antológia súčasnej filmovej teórie*. Sv. 1. Bratislava 1980, s. 227–240.

25) Srov. P. Mihálik, *Kapitoly z filmovej teórie*. Bratislava 1983, s. 107.

běžící Viktorka promění v Barunku, tematizovat blízkost tragického osudu Viktorky a milostné deziluze samotné autorky, což bylo v intencích prohloubeného, biografického přečtení předlohy.²⁶⁾

Vraťme se nyní v naší úvaze zpět k R. Ingardenovi a jeho nosné představě vrstevné výstavby a skladby uměleckého díla, na jejímž pozadí se nám význam konkretizace v kontextu filmových adaptací dále ozřejmí. Problematiku vrstevné výstavby Ingarden v celé šíři formuloval a analyzoval především na uměleckém díle literárním, pojímaném jako předmět sestávající z řady heterogenních složek, jako vícevrstvý útvar, ve kterém je nutno rozlišit: 1. vrstvu zvukové podoby slov a na ní budovaných zvukových útvarů vyššího stupně; 2. vrstvu významových celků, vytvořených ze smyslů vět vstupujících do struktury díla; 3. vrstvu schematických aspektů, v nichž se ukazují předměty podané v díle; 4. vrstvu znázorněných předmětností. Každá z těchto čtyř základních heterogenních vrstev literárního díla má osobitý podíl na jeho výstavbě, a i když se v Ingardenově řazení rýsuje jakási hierarchie vrstev, pak to není hierarchie ve smyslu větší či menší závažnosti podílu na výstavbě celku, nebo že by se jedna vrstva literárního díla spotřebovala tím, že zakládá vrstvu další. V těchto jednotlivých vrstvách se konstituují jisté hodnotové kvality, řečeno s Ingardenem: „Pokud je literární dílo hodnotným dílem uměleckým, každá z jeho vrstev obsahuje (potenciálně) specifické kvality estetických hodnot, které – tím, že spoluvystupují v díle v takovém nebo jiném výběru – vytvářejí osobitou polyfonní harmonii estetických kvalit.“²⁷⁾ Tato polyfonní harmonie činí, pokud se v díle současně vyjevují metafyzické kvality, z díla dílo umělecké. „Hodnotová polyfonie tak tvoří celek vnitřně spjatý se všemi vrstvami díla, a právě tento celek bývá tím, co esteticky vnímáme a z čeho máme požitek.“²⁸⁾

Uvažuje o filmu, konstatuje Ingarden absenci vrstvy jazykových útvarů²⁹⁾ a vrstvy významových celků, tj. poloviny z těch vrstev, které jsou pro literární dílo podstatné, přičemž zvuková vrstva (vedle toho, že spolukonstituuje onu polyfonii literárního díla – srov. dosah změny při překladu do cizího jazyka) tvoří vnější, nepostradatelnou schránku vrstvě významových celků, v níž se nachází vlastní konstitutivní základ literárního díla, v níž se rodí osobité estetické hodnoty, kde se setkáváme s tím, co vytváří styl textu uměleckého díla apod. Už z těchto skutečností zcela jednoznačně vyplývá, že absence těchto dvou vrstev nemůže znamenat pouze jisté ochuzení, „ztrátu dvou hlasů“ v polyfonii umělec-

26) Srov. J. Cieslar, *Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou (televizní) interpretací*. „Filmový sborník historický“ 1. Film a literatura. Praha 1988, s. 233–258.

27) R. Ingarden, c. d. Praha 1967, s. 11.

28) R. Ingarden, c. d. Praha 1939, s. 366.

29) Ingarden uvažuje sice o filmovém díle němém, ale i ve zvukovém filmu absentuje vrstva jazykových útvarů ve funkci konstitutivního základu, slova jsou tu pronášena znázorněnými osobami, náležejícími tedy k vrstvě znázorněných předmětností.

kého díla, ale nutně zakládá polyfonii zcela novou. Jestliže prostředkem zobrazení a konstitutivní základnou literárního díla, konkrétně jeho vrstvy zobrazených předmětů, je výlučně dvojvrstva jazyka díla – znění slov, které mají určitý význam, intencionálně určuje zobrazené předměty –, ve filmu podle Ingardena jediný konstituující „materiál“ tvoří rekonstruované vizuální aspekty, které plní svou konstitutivní funkci tím, že ukazují odpovídající předměty.³⁰⁾ Přitom tuto vrstvu aspektů nelze ztotožňovat s odpovídající vrstvou literárního díla; zatímco v literárním díle jsou schematické aspekty přítomny pouze pohotově a ve své konstituci jsou odkázány na jiné vrstvy díla, ve filmovém díle nejsou aspekty ve stejném smyslu schematické, rozvíjejí se konkrétně a nacházejí při tom základ své existence v určitých reálných, vně samotného díla se nalézajících předmětech a procesech.³¹⁾ Ingarden sice z absence poloviny vrstev, které jsou pro literární dílo podstatné, vyvozuje, že se tím podstatně zužuje okruh metafyzických kvalit, jež se mohou ve filmově znázorněném světě vyjevit, ale zároveň zdůrazňuje, že to nemusí být nutně pokládáno za nedostatek filmového díla, které prostě ukazuje jenom jiný výřez ze znázorněvaného bytí, události a věci, jež se mohou projevit ve vizuálních aspektech.³²⁾

Vrstevné posuzování literární a filmové struktury se nám jeví jako plodné a inspirativní. Zároveň se ale ukazuje potřeba určité modifikace Ingardenova modelu, který v případě filmu dostatečně nepřihlíží k jeho fotofonografičnosti, a proto je potřebné, jak navrhuje A. Jackiewicz, počítat ještě s fonofotografickou vrstvou, která vzhledem k ostatním vrstvám plní funkci konstitutivní, proniká jimi, je formou jejich existence v díle, a vrstvou významově pojmovou.³³⁾ Se specifickým postavením fotofonografické vrstvy úzce souvisí patrně základní otázka filmového uměleckého díla, totiž otázka jeho vztahu k realitě; v kontextu filmových adaptací pak tedy opět problém vizuální a auditivní konkretizace. To, že do obsahu filmu jako intencionálního předmětu nevstupuje „skutečnost záměrně projektovaná“ pomocí např. jazykových výtvorů (jako je tomu v literárním díle), ale její mechanická kopie, dovoluje A. Ochalskému uvažovat o filmu jako o intencionálním předmětu na okraji reality; podstatu filmového díla shledává v neustálé oscilaci mezi okrajem „reality“ a okrajem „záměrnosti“, přičemž není schopen žádného z nich dosáhnout.³⁴⁾ Podobně se u A. Helmanové setkáváme s tezí, že podstata filmového díla spočívá v oscilaci mezi „reprodukcí“ a „zna-

30) Srov. R. Ingarden, c. d. Praha 1989, s. 321–322.

31) Srov. tamtéž, s. 322.

32) Srov. tamtéž, s. 323.

33) Srov. A. Jackiewicz, *Úvahy o metodologii zkoumání filmového díla*. In: *Úvod do výzkumu filmového díla*. Sv. 1. Praha 1968, s. 52.

34) Srov. A. Ochalski, *Struktury času ve filmovém díle*. In: *Úvod do významu filmového díla*. Sv. 1. Praha 1968, s. 52.

kem".³⁵⁾ Podle J. M. Lotmana určuje základní vlastnosti filmu jako umění to, že svět na plátně je vždy součástí nějakého jiného světa; tento dvojaký vztah k realitě – ve filmu je reprodukován svět zároveň jak samotným objektem, tak i modelem tohoto objektu – je pro film jako umění zdrojem specifického sémantického napětí.³⁶⁾ Film zůstává daleko více než jiná umění zakotven v životních, „mimotextových“ souvislostech, do filmového vyprávění vstupují mnohé mimotextové asociace (kulturní, historické, společenské), film je nasycen mnoha všeobecnými, mimouměleckými kódy doby. Hovoří-li Lotman o syntetické či polyfonní povaze filmu, má tím na mysli nejen jeho schopnost organizovat všechny sémiotické vrstvy – obrazovou, slovní, hudební (zvukovou) – do jednoho systému, ale i schopnost aktualizovat mimotextová spojení, která k filmu připojují různorodé struktury významů.³⁷⁾ Tak kupř. ve Viscontiho adaptaci Mannovy novely *Smrt v Benátkách* (1971), která představuje pozoruhodný příklad polyfonní struktury, nacházíme jednak složitou a významově bohatou montáž hudby (adagietto z V. symfonie G. Mahlera) a obrazu, jednak množství kulturních asociací, které jsou spjaty s výtvarným řešením jednotlivých záběrů. Poněvadž film jako umělecký druh má svou „paměť“, může vizuální či auditivní konkretizace aktualizovat intertextová spojení. Zajímavý příklad aluzivního navazování nacházíme v Němcových *Démantech noci* (1963–1964). Máme zde na mysli záběr chlapecké ruky pokryté rozlézajícími se mravenci, který můžeme interpretovat jako aluzi na proslulý záběr s mravenci z Buñuelova *Andaluského psa* (1928). Příklad je o to zajímavější, že motiv pavouků nebo hrozných zvířátek s tisíci nožkami je jedním z důležitých motivů Lustigovy předlohy (povídka *Tma nemá stín*); několikrát se vrací jako symbol skrytého, pouze tušeného, ale o to intenzivněji prožívaného nebezpečí. Vizuální konkretizace aktualizovala intertextové spojení a otevřela prostor pro hru konotací; samozřejmě za předpokladu, že diváci aluzi i text – zdroj odhalí. V každém případě se ukazuje, že ne vždy a nevyhnutelně musí vizuální konkretizace v rovině konotací znamenat redukci a ochuzení.

Cílem naší úvahy, v níž je mnoho věcí nedopovězených, spíše jen nadhopených, opírajících se pouze o nekompletní a dílčí analýzy, nebylo formulovat odpovědi na vznikající pochybnosti, ale spíše je vyvolávat, předložit komplikace a problémy spojené s pojmem konkretizace. Ten byl pak osou našeho výkladu, neboť se domníváme, že dostatečně široce a operativně vymezený pojem konkretizace společně s modelem vrstevné výstavby literárního i filmového díla nám umožňuje patřičně zdůraznit vzájemnou spjatost literárně-dramaturgické a reali-

35) Srov. A. Helmanová, *Dualizmus filmového diela*. In: *Antológia súčasnej filmovej teórie*. Sv. 1. Bratislava 1980, s. 189.

36) Srov. J. M. Lotman, *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava 1975, s. 20.

37) Tamtéž, s. 123.

začnící fáze vzniku filmového díla, postihnout pojetí filmové adaptace jako procesu, v němž tvoří materiál a koncepce díla od počátku neodlučitelný a vzájemně podmíněný proces.

SUMMARY

The Concept of „Concretization“ in Literature and Cinema

Petr Málek

The author of the study deals with the problem of „concretizations“, concentrating mainly on questions in relation to film adaptation as an intersemiotic translation. First he recalls the „classic“ delimitation of the concept, given by Roman Ingarden within his phenomenological conception, and its structuralistic modification of Felix Vodička. Starting both at Ingarden's researches on ontology of the works of art and Vodička's reflections on reception as a co-creation and concerning with the problem of concretization, the author also touches upon the question of the variability of each concretization, being closely connected with the identity problem of a literary work and hereby, indirectly, also with the often propounded question of fidelity, adequacy or inadequacy of film adaptation. Reflecting the incomplete movement of textual semantics and the possibility of multiple aesthetic and semantic interpretation of a perceived work, that enables multifarious semantic integration, not being unambiguously predestinated by qualities of the work, he demonstrates conditional and, in a sense, irrelevant character of these questions.

In the further part of the study the author suggests it might be useful, on certain ideal level, to think of film adaptation as of the specific type of the textually expressed concretization of a certain literary work (concretizations – film adaptations as such should be part of the literary – historical study of the impacts of literary works), thus enabling to express the close connection between the both generating stages of a film work by means of terminological apparatus: the literary-dramaturgical stage, representing the basis of interpretative reading of the literary model – with scenario as its textual expression and the stage of realization, bringing about the pphotophonographic implementation, i. e. the concretization in the sense of comprehension and conception of the work and the visual and auditive concretization. Afterwards, the author elucidates the meaning of the visual and auditive concretization using Ingarden's modified model of the stratified construction and composition of the work of art (stressing the specific position of the pphotophonographic stratum in the film.). He believes that the sufficiently broad and operative delimitation of the concept of concretization enables, together with the model

of the stratified construction of the literary and the film work, to express the conception of the film adaptation as the process, in which material and conception of the work represent an indivisible and mutually conditioned progression.