

Marie Mravcová: Literatura ve filmu.

Praha 1990, 192 stran + 20 obr. příloh, náklad 1200 výtisků.

Jako šestý svazek záslužné, byť úrovní poněkud nevyrovnané melantrišské edice *Estetika divadelní a filmové tvorby*, jejímž smyslem a posláním je „seznamovat čtenáře zajímaví se hlouběji o divadlo a film s teoretickými otázkami těchto druhů umění“ (jak čteme na obálce), vyšla kniha Marie Mravcové *Literatura ve filmu*.

Literatura měla ve filmu vždy výsadní postavení. Podle André Bazina je i z krátkých dějin kinematografie patrné, že také film ve svém vývoji podléhá obecným zákonitostem vývoje umění: jednak ho ovlivnily již existující umělecké druhy, jednak se na něm projevil vliv dominujícího sousedního umění, kterým je literatura. Vztahy literatury a filmu se někdy pokládají za tak úzké, že např. polský filmový teoretik B. Lewicki je ochoten o filmu uvažovat jako o „druhém proudu literatury“. I když taková pojetí filmu můžeme jen stěží akceptovat, poukazují nicméně k pozoruhodné skutečnosti, „že ačkoliv film prokázal předurčenost k specifitějším funkcím – být dokumentem reality, obrazovou poezií, či bdělým snem, vyhranil se s naprostou převahou jako vypravěč příběhů: rozvíjel se ve stopách literární epiky“. ¹⁾ Vzájemné relace a interference obou uměleckých druhů se zákonitě staly předmětem teoretické reflexe. Jestliže před deseti lety autorka recenzované knihy ve své studii konstatovala, že „ačkoliv je oblast transformací literárních textů materiálově velmi bohatá, teoretický výzkum na tomto poli se zvláště u nás zatím příliš nerozvinul“ ²⁾, pak my toto tvrzení nepřipomínáme proto, abychom doložili, oč výzkum v této oblasti je dnes dál, ale proto, že je stále aktuální a jen nesměle je poopravují osamocené publikace z poslední doby (Gizela Miháliková, *Estetické paralely a osobitosti vztahu literatury, divadla, filmu a televize*. Bratislava 1987 a *Filmový sborník historický I. Film a literatura*. Praha 1989), pokoušející se dílčími sondami přispět k ujasňování základních teoretických východisek studia neobyčejně složitých souvztažností, korelací dvou odlišných znakových systémů. V již zmíněné studii upozorňuje M. Mravcová na ještě jeden závažný moment: „Tak jako jde z hlediska předmětu výzkumu o jev intersémiotický, tak se na druhé straně z hlediska metody výzkumu jedná o záležitost interdisciplinární. Ideálně by mělo jít tedy o propojení poznatků literárněvědných a filmologických.“ ³⁾ Patrně i zde bychom mohli hledat jednu z příčin, že ještě na počátku devadesátých let se u nás výzkum v sledované

1) M. Mravcová, *Několik poznámek k problematice filmového přepisu literárního díla*. „Film a doba“ 27, 1981, č. 3, s. 161.

2) Tamtéž.

3) Tamtéž, s. 162.

oblasti nachází v počátečním stádiu; a paradoxně to potvrzuje i recenzovaná práce, jejíž autorka, třebaže svým vzděláním a zaměřením požadavek interdisciplinarity naplňuje, na možnost širšího teoretického vymezení a uchopení problému předem rezignuje.

Hned v úvodu předesílá, že jejím cílem nebylo nic víc než pokusit se o detailní „rekonstrukci několika adaptačních záměrů a jejich ideově estetického naplnění“ (s. 5) a zdůrazňuje, že tuto cestu, cestu konkrétních dílčích analýz, nevylučujících ostatně i možnost jistých zobecnění, volila záměrně, neboť ji pokládala za funkčnější a lákavější než cestu kompilačního přetlumočení teoretických poznatků čerpaných ze zahraniční literatury. Příznačné pro současný stav domácí filmové teorie je, že autorka vůbec nebere v úvahu možnost teoretické reflexe nejen myšlenkově originální, ale přitom i napojené na soudobé světové myšlení o filmu, obohacované v živém kontaktu a dialogu s ním (což je ovšem docela něco jiného než pouhé kompilační přetlumočení). Přiznejme však zároveň, že v autorčině volbě rezignovat na široké teoretické a metodologické vymezení problému je i kus vědecké poctivosti, nedovolující přistoupit k zjednodušujícím závěrům v době, kdy stav vlastního bádání prostě zobecnění neumožňuje. Zároveň se v koncepci knihy podle našeho názoru odráží i určitá nedůvěra autorky k sebevědomým exaktním modelům vzdalujícím se živé umělecké komunikaci, k spekulativnímu ujasňování teoretických východisek in abstracto (to např. částečně poznamenalo zmiňovanou práci G. Mihálikové), obrácení se od apriorních jistot propracovaných metodologických modelů k nejistotám vstřícné a otevřené interpretace, která si znovu a znovu konfrontována s uměleckým textem „diktuje“ adekvátní přístupy, postupy, nástroje popisu apod.

Úvodní studii své práce M. Mravcová sama označuje za „pouhý nástin problematických vztahů literatury a filmu“ a stručně v ní rekapituluje dílčí aspekty problému adaptací v jejich teoretické i historické dimenzi. V rovině teoretické připomíná sémiotiku, v jejímž rámci se o filmovém přepisu uvažuje jako o intersémiotickém překladu, zmiňuje problém konkretizace jako jednoho ze základních aspektů filmového adaptování, letmo se dotýká problému času ve filmu a v literatuře, zdůrazňuje narativitu jako nejpevnější článek spojující film a román. Diskutabilní je autorčino nepolemické a předpokládáme tedy, že souhlasné přijímání pojetí filmového díla jako útvaru, stojícího na hranici jiných druhů umění, jak to postulují autorkou citované práce R. Ingardena (k němuž pouze malou poznámku: přes určité paralely jeho fenomenologické koncepce s konceptem strukturalistickým existují zásadní rozdíly a difference, které v žádném případě nedovolují označit jej za literárního vědce strukturalistického zaměření, /s. 11/) a B. Lewického; současná filmová teorie posuzuje filmové dílo jako imanentní. Ve stručném přehledu kontaktů literatury s filmem z perspektivy dějin filmu zaznamenává autorka základní etapy – od infantilního a současné bezostyšného kořistění redukováných fabulačních schémat ze známých a čtenářsky ově-

řených předloh (s. 13) až do fáze zralosti, kdy komplexnost a diferencovanost filmových výrazových prostředků umožňuje filmu „nejen věrněji adaptovat obsahy literárních děl, ale pokoušet se i o ekvivalent stylový, a tím obohacovat vlastní poetiku“ (s. 15). Tím se autorka dostává k další složité otázce, otázce vzájemného ovlivňování obou uměleckých druhů; tu se jí jako přehlednější a jednoznačnější jeví ovlivnění ve směru literatura – film, zatímco ve směru opačném konstatuje, že to, co se obvykle vysvětluje jako přejímání, je mnohdy fakticky výsledkem samotného literárního vývoje, což přesvědčivě dokládá na problému simultaneismu (s. 16). Celkově však úvodní studii charakterizuje malá poznatková obsažnost, přílišná zevrubnost; především nám pak schází vazba na následující studie knihy, korespondence s obecnějšími problémy, na které autorka neustále naráží při práci s konkrétním materiálem.

Vlastním jádrem knihy je sedm interpretací, reprezentujících „tradičně orientovanou“ metodu výkladu, opírající se především o důkladnou komparativní analýzu literárního a filmového textu a přihlízející, pokud je to relevantní, ke genezi jednotlivých projektů, k širším literárně-historickým souvislostem apod. I když by se jistě dalo polemizovat s autorčiným literárněcentristickým metodologickým východiskem, že se „předloha nutně stává kritériem hodnocení a požadím pro adekvátní pochopení a postižení smyslu své filmové verze“ (s. 5), že žádné adaptaci nelze porozumět hlouběji bez čtenářské zkušenosti (s. 115), opodstatnění metoda konfrontační analýzy literární předlohy a nově vzniklého tvaru v audiovizuálním kódu nesporně má, a to jako jeden z možných klíčů, otevírajících nám svět konkrétního filmového textu. Potvrzením užitečnosti a plodnosti takového přístupu jsou ostatně samotné studie.

Při zvolené koncepci knihy – jde o souhrn studií – portrétů jednotlivých adaptačních projektů – nabytí na významu výběr materiálu, kritéria tohoto výběru a jeho utřídění. Filmová díla, která si autorka vybrala (*Okouzlení* – M. Schnell, *Francouzova milénka* – K. Reisz, *Oblomov* – N. Michalkov, *Slečny z Vlčí* – A. Wajda, *Cesta do Indie* – D. Lean, *Oidipús král* – P. P. Pasolini, *Romance pro křídlovku* – O. Vávra) měla splňovat předpoklad interpretačního přístupu k předloze a vysokého stupně náročnosti scenáristického a režijního řešení, vyplývajícího z mimořádných literárních kvalit předlohy, z významové zvrstvenosti její struktury a ze statutu závažného kulturního jevu (s. 5). Jestliže autorka ve svém výběru položila důraz především na originalitu jednotlivých adaptátorských přístupů, jak to signalizují už podtituly jednotlivých studií, usilující tu přesněji, tu spíše esejisticky o pojmenování, vystižení klíčového problému, základního východiska, dominujícího úhlu pohledu, z kterého adaptátoři k literární předloze přistoupili a který se pak autorce stal osou teoretické reflexe, pokusíme se my dát vystoupit oněm dílčím zobecněním, která empirický pohled zdola nevylučují, pokusíme se po prvotním dojmu nahodilosti ve výběru materiálu, kterým na nás kniha zapůsobí, nalézt její vnitřní logiku.

První kategorií, která prochází celou knihou a dovoluje autorce abstrahovat od konkrétního materiálu k dílčím zobecněním, je druhovost a žánrovost. Mezi analyzovanými předlohami nalézáme klasický román (Gončarov-Oblomov, Forster-Cesta do Indie), moderní/post-moderní /?/ román (Fowles-Francouzova milénka), novelu (Turgeněv-První láska, Iwaszkiewicz-Slečny z Vlčí), lyricko-epickou skladbu (Hrubín-Romance pro křídlovku), drama Sofoklés-Oidipús vladař). Každý z těchto útvarů klade před adaptátory problémy, na jejichž obecné aspekty autorka v práci poukazuje. Tak u Turgeněva a Iwaszkiewicze se zmiňuje o tom, jak novela vyznačující se silnou vázaností motivů může (ale nemusí, jak to autorka dokládá na Schellovi a Wajdovi) činit adaptátora ve vztahu k syžetu nesvobodným, nedovolovat filmovému tvůrci interpretační rozvíjení tematických prvků, významovou aktualizaci a dotváření; scénářistická úprava může, nemá-li být porušena kontinuita děje, vypustit jen velmi málo. Polemizuje tu tak s obecně tradovaným názorem, že vzhledem k uplatnění dramatického principu, časově omezený rozsah jednání, sevřenost, komornost, hutnost apod. jsou novela a povídka jako epické žánry pro filmovou adaptaci nejvhodnější. Naproti tomu se často konstatuje, že román s široce koncipovaným dějem, polyfónností dějové osnovy, množstvím postav a jejich vnitřním životem, autorskými úvahami apod. se přímo vzpírá filmové adaptaci. Je zřejmé, že vtěsnat rozlehlé prostory románu do scénáře je obtížné, ba nemožné, a je nutná redukce. Pokud se adaptátoři dají (a také se většinou dávali a dávají) cestou nejmenšího odporu, tj. vyexcerpují hlavní dějové motivy a mechanicky krátí, dochází v podstatě k převyprávění fabule a tyto pokusy končí zákonitým nezdarem. Jedinou plodnou cestou se zde ukazuje, jak M. Mravcová přesvědčivě dokládá na Michalkovově *Oblomovovi*, cesta svobodné tvůrčí aktualizované adaptace. V případě *Romance pro křídlovku* se autorka vyrovnává s otázkami, spjatými s přepisem básnické předlohy – romance, která sice obsahuje příběh a souvisí tak s epikou, ale základní výpovědní situace je v ní lyrická. Sledujeme proces transpozice lyricko-epické skladby s dramatickými prvky do filmové podoby, v níž se lyrika projevuje jako nadstavba epicko-dramatického, i způsob, jakým bylo fragmentární dějové pásmo Hrubínovy romance v rámci filmové dramatické objektivizace doceleno. Posun v rovině druhové charakteristiky zaujal autorku i v případě Pasoliniho *Oidipa krále*, u něhož zaznamenává zepičtění, které odpovídá posunu archaizačnímu, neboť dříve, než se stal onen příběh dramatem, existoval v podobě ztraceného eposu Oidipodeia z thébského cyklu (s. 160). Přesto právě studie o Pasoliniho Oidipovi – jakkoli je to znovu ukázka vynikající interpretace, poučené a přitom pokorné před materiálem – působí v knize poněkud disproporčně. Odbíhá – kupř. ve srovnání s minuciózními analýzami Hrubína či Gončarova – často „od věci“, výklad se opírá v značné míře o sekundární prameny, rozbíhá se mnoha směry najednou – k Pasoliniho homosexualitě, jeho světonázorovému vývoji, poznámky k dalším Pasoliniho filmům neústrojně přerůstají takřka v portrét Pasoliniho tvorby jako

celku. I když jsme si vědomi, že tento přístup je částečně opodstatněný autobiografičností a vzájemnou provázaností Pasoliniho tvorby, cítíme v studii i nejistotu autorky, která se nemůže opřít o analýzu a komparaci konkrétních textů. Jednak proto, že neměla patrně k dispozici scénář ani dialogovou listinu, jednak proto, že Pasoliniho *Oidipús král* je, jak konstatuje i autorka, především mýtizovanou autobiografií a evokací prastarého mýtu, jeho archaizující a psychoanalytickou interpretací, a až poté adaptací jednoho z vrcholných dramatických děl antiky.

Druhým centrálním teoretickým problémem, kterého se autorka ve svých analýzách znovu a znovu dotýká, je problém kategorie vypravěče nebo širěji narativní či vyprávěcí perspektivy. Vzhledem k ústřednímu postavení kategorie vypravěče v narativních textech, se prakticky žádná analýza filmové adaptace nemůže tak zásadní otázce vyhnout. Ve studii o přepisu Turgeněvovy novely *První láska* je konfrontována vyprávěcí situace předlohy, v níž je vše v důsledku zdvojení vypravěčského já na já minulé a já přítomné viděno z odstupu jako součást autobiografické reminiscence, a filmu, který oba reflektující subjekty ruší; autorka se pak snaží vysledovat, čím bylo oslabení lyrického napětí a ochuzení vnitřní dějovosti kompenzováno. Na Wajdově adaptaci zase dokládá úskalí spjatá s transpozicí prózy, jejíž „výrazová i významová složka je určována užitím typu personálního vypravěče, jehož zorný úhel pohledu spočívá v jedné ze zobrazených postav, což je perspektiva pohledu pro filmovou konkretizaci – obrazovou a akční – dostupná jen v malé míře“ (s. 101). Jiné problémy před adaptátory staví prózy s tzv. vševědoucím vypravěčem ať už klasickým v Oblomovovi a v *Cestě do Indie* (zejména otázka, čím kompenzovat absenci autorských komentářů, vnitřních monologů a vypravěčových vševědoucích vhledů do nitra postav) – nebo moderním – ve Francouzově milence, vyznačujícím se bravurní hrou s vyprávěním a vrstvou autorských komentářů a reflexí, propojujících těsně viktoriánskou milostnou romanci s historizujícím sociologickým esejem. Problému vypravěče v 1. osobě–básníka, identického s lyrickým subjektem i postavou, se autorka věnuje při analýze *Romance pro křídlovku*.

Pokud jsme věnovali pozornost především otázkám spjatým s literárně dramaturgickou fází vzniku filmové adaptace, bylo tomu tak proto, že tu leží těžiště konfrontačních analýz recenzované knihy, což ovšem neznamená, že by autorka opomíjela kvality výsledného filmového artefaktu (obrazové řešení, herecký projev, složka zvuková a hudební); vždy se snaží postihnout významovou a stylovou funkci jednotlivých komponent (srov. např. poznámky, jak způsob snímání subjektivizuje vyprávění v Schellově *Okouzlení*, postřehy o funkci světla a zvuků ve Vávrově *Romanci pro křídlovku* nebo střihu v Leanově *Cestě do Indie* apod.). Cenné jsou i pokusy zasadit filmové adaptace do širších souvislostí, nejen literárně historických (tak u Turgeněva akcentování literárně historických souvislostí umožnilo autorce sledovat, jak v Schnellově přepisu – snad mimoděk –

zaznívá spisovatelova pesimistická filozofie lásky, v První lásce ještě ztlumená, a přesvědčivě doložit, jak posunutí času děje, provázené posílením dekadentních motivů a zdůrazněním smyslné stránky erotiky, plně odpovídá celkovému interpretačnímu záměru – domýšlení námětu z hlediska historického pesimismu samotného autora), ale i kulturně společenských (srov. úvahy o aktualizaci tradičních hodnot v souvislosti s Michalkovým Oblomovem).

Je docela možné, že jsme usilovně hledali souvislosti tam, kde nejsou, a studie byly vybrány podle jiných kritérií a třeba jen z radosti a pro radost (kniha by pak mohla nést podtitul „Filmové adaptace a já“). Ale to vše není až tak důležité, neboť kniha M. Mravcové, přes všechny dílčí nedostatky, přináší především potěšení ze vstřícného, odborně zaujatého neortodoxního a přitom fundovaného přemýšlení o složitých otázkách komparatistiky uměleckých druhů. A kdyby kniha nepřispěla než k tříbení interpretačních schopností, nebylo by to při žalostné úrovni domácí filmové kritiky (tak bezradné právě v konfrontaci s filmovými adaptacemi) zdaleka tak málo, jak by se na první pohled mohlo zdát.

Petr Málek

* * *

Nový filmologický časopis v Moskvě

Kinovedčeskije zapiski

(1989) č.2, 196 s.; (1990) č. 1, 176 s.

My máme už třetí rok Iluminaci, Maďari letos zahájili Moveast, vycházející anglicky a zahrnující příspěvky k teorii a historii filmu ze zemí bývalého „Ostbloku“ a v Moskvě vycházejí od roku 1988 *Kinovedčeskije zapiski*. Dostala se mi do ruky čísla 2/1989 a 4/1990. Redakce (Kozlov, Listov, Trošin, Fomin, Černěnko, Šilovová, Jampolskij) je definuje jako diskusní tribunu teoretického uměnovědného myšlení v oblasti filmu. K pravidelným rubrikám patří Proces: problémy a úvahy (na téma současné kinematografie), Z historie filmové teorie (překlady pozoruhodných textů) a Ejzenštejnovská čtení. Rozsah zhruba 200 tištěných stran formátu A5.

Zatímco ti starší objevují možnosti High Definition TV (M. Goldovská) a didaktické práce s videem (A. Dubrovin) v době, kdy nastupuje CD digitální záznam a obrat k oslavě kvalitní filmové projekce na plátně, relativně mladší filmoví vědci se pokoušejí udržet krok s dobou. Sem patří třeba studie V. Šitové o postmoderních filmech S. Solovjova Assa a Černá růže, či výtečný rozbor tématu filmu v dílech W. Wenderse od A. Děmenoka. V mnoha případech Rusové