

Články k tématu

PŘELUDNÉ ADAPTACE:

Eukalyptus, průmysl adaptace a film,
který nikdy nebyl

Simone Murrayová

Po dlouhou dobu jsme v literární vědě zkoumali pouze formu a obsah textů.

Možná nastal čas, abychom se začali věnovat otázce materiálu.

Karin Littauová¹⁾

Jen málo humanitněvědných oborů se může pochlubit takovou metodologickou neměností, jako je tomu v případě studia adaptace. Od padesátých let, kdy se celý obor zformoval, upřednostňovali badatelé při zkoumání adaptace v drtivé většině metodu srovnávací textové analýzy, při níž se tištěný text (většinou román nebo povídka) srovnává a staví do protikladu s audiovizuálním textem (filmovou a/nebo televizní verzí).²⁾ Tuto metodu komparace formálně odlišných médií, písemného textu a filmu, zavedly zakládající práce oboru, například kniha George Bluestona *Novels into Film* (1957). Pozoruhodná je však téměř absolutní všudypřítomnost této metody v nadcházejících padesáti letech. Studium adaptace bezpochyby pokročilo v jiných ohledech: zohlednilo obousměrný pohyb písemného textu k filmu a filmu k písemnému textu, rozšířilo své analýzy o některé podoby populární kultury, jako jsou komiksy a počítačové hry, a v poslední době přeformulovalo problematiku adaptace ve smyslu ideologické kritiky a poststrukturalistické intertextové citace.³⁾ Přestože se „rejstřík“ zkoumaných textů bezpochyby rozšířil,

-
- 1) Karin Littau, *Theories of Reading: Books, Bodies, and Bibliomania*. Cambridge: Polity Press 2006, s. 59.
 - 2) Viz např. Morris Beja, *Film and Literature*. New York: Longman 1979; John M. Desmond, J. – Peter Hawkes, *Adaptation: Studying Film and Literature*. New York: McGraw Hill 2006; Michael Klein – Gillian Parker (eds.), *The English Novel and the Movies*. New York: Frederick Ungar 1981; Fred H. Marcus (ed.), *Film and Literature: Contrasts in Media*. Scranton: Chandler Publishing 1971; Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press 1996; John Orr – Colin Nicholson (eds.), *Cinema and Fiction: New Modes of Adapting, 1950–1990*. Edinburgh: Edinburgh UP 1992; Robert Stam – Alessandra Renzo (eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation*. Malden: Blackwell 2005; Geoffrey Wagnier, *The Novel and the Cinema*. Ruthford: Fairleigh Dickinson UP 1975, s. 43.
 - 3) Viz Deborah Cartmell – Imelda Whelehan (eds.), *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge 1999; Linda Hutcherson, In Defence of Literary Adaptation as Cultural Production. *Media and Culture Journal* 10, 2007, č. 2; L. Hutcherson, On the Art of Adaptation.

zůstala hegemonie srovnávací textové analýzy coby upřednostňované analytické metody ve skutečnosti nedotčena.⁴⁾ Robert Stam, který v mnoha ohledech oživuje někdy až příliš usedlý obor studia adaptace, přináší klasické shrnutí standardní textově orientované metodologie celé disciplíny, přičemž se zároveň snaží ukázat, jak jeho vlastní dílo v jiných aspektech posouvá „otázku metody“ za její stávající hranice, což vyznívá nechtěně ironicky:

Do značné míry posuzuji případnost adaptace na základě estetických hledisek. Zajímají mě především stylistické a narativní výzvy, které romány staví před toho, kdo je chce převést do filmové podoby. Nabízím proto detailní výklady konkrétních románových pasáží nebo scén ve filmových adaptacích, při nichž uplatňuji pečlivou srovnávací analýzu, abych zvýraznil odlišné módy reprezentace. Kladu důraz především na styl, hlas a vyprávěcí postupy.⁵⁾

Zaměřujeme-li pozornost výlučně na to, „co“ se při adaptování přeneslo z jednoho média do druhého, musíme zaplatit podstatnou, ovšem nepříznávanou cenu – opomíjíme přitom totiž, „jak“ adaptace funguje coby průmysl. Tím máme na mysli investory, různé instituce, obchodní dohody a zákonná omezení, která řídí výměnu obsahu mezi médii. Tato složitá síť zájmů, tvořící těžiště přítomného článku, představuje průmyslové a ekonomické uspořádání, které pro snadnější orientaci nazýváme literárně-filmovým „průmyslem adaptace“. Abychom přiblížili fungování natolik rozsáhlého a vnitřně spleteného systému, jakým je mezinárodní anglofonní průmysl adaptace, vybrali jsme si pro naši případovou studii smůlou pronásledovaný filmový projekt *Eukalyptus* (*Eucalyptus*, 2005) – středněrozpočtovou produkci studia Fox Searchlight, v hlavních rolích s australskými herci Nicole Kidmanovou, Russellem Crowem a Hugem Weavingem, režírova-

Daedalus 133, 2004, č. 2, s. 108–111; L. H u t c h e o n, *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge 2006; Thomas L e i t c h, *Film Adaptation and Its Discontents*. Baltimore: Johns Hopkins Press 2007; R. S t a m, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. In: James N a r e m o r e (ed.), *Film Adaptation*. London: Athlone Press 2000, s. 54–76; R. S t a m, Introduction. In: R. S t a m – A. R a e n g o (eds.), *Literature and Film*, s. 1–52; R. S t a m, *Literature through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Malden: Blackwell 2005.

- 4) Nedávno publikovaná práce Lindy Hutcheonové *A Theory of Adaptation* je vítanou výjimkou z tohoto pravidla. Hutcheonová se záměrně vyhýbá srovnávacím případovým studiím (viz s. XIII) a začleňuje do své práce krátké oddíly věnované ekonomickým a právním otázkám spojeným s adaptací (s. 86–91). Její hlavní zájem však spočívá v dekonstrukci hierarchie kulturních forem, přičemž rozšiřuje studium adaptace kromě románu a filmu i o další média a všímá si dynamiky mezikulturních adaptací – k nimž v převážné míře přistupuje z textového hlediska. Podobně odmítá R. Barton Palmer ve své esaji *The Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of Film Noir* (In: Robert S t a m – Alessandra R a e n g o /eds./, *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell 2004, s. 258–277) pro studium adaptace tradiční „atomistické“ případové studie, popisující jednotlivé dvojice románů a jejich filmových adaptací (s. 266). Palmer však používá termín „sociologický“ především k označení textových důsledků narativního přechodu mezi dvěma médii a filmových mezikulturních žánrových vlivů. Jeho esej se pouze letmo dotýká průmyslových, komerčních a regulačních kontextových faktorů – konkrétně se krátce věnuje masové migraci filmových tvůrců z Výmarské republiky do Spojených států, konvencím filmového marketingu a Haysovu kodexu – přičemž právě taková témata ve svém příspěvku označuje za „sociologická“ (s. 272).

- 5) R. Stam, *Literature through Film*, s. 17n.

ný australskou rodačkou Jocelyn Moorhousovou – jehož realizace byla odložena na neurčitou dobu jen několik dní před plánovaným začátkem samotného natáčení v únoru 2005.⁶⁾ Obtížně uchopitelný *Eukalyptus* tedy představuje ne-film, nebo skoro-film. Na rozdíl od připravovaných projektů ve stadiu natáčení se *Eukalyptus* nedostal do standardního referenčního zdroje filmového průmyslu, do Internet Movie Database (www.imdb.com). Nicméně předprodukční mašinérie kolem tohoto filmu stále existuje nebo ji můžeme rekonstruovat, a tak nám nabízí fascinující pohled do fungování širšího průmyslu adaptace. Právě proto hovořím o *Eukalyptu* jako o „přeludné adaptaci“: není to film, o němž by se v rámci filmového průmyslu pouze uvažovalo nebo diskutovalo, ale projekt, jehož příprava se maximálně přiblížila natáčení, aniž by se natočil a archivoval byť jediný metr filmového materiálu. Ještě ve větší míře než vůbec nerealizované filmové projekty představuje *Eukalyptus* jakousi skroadaptaci, a proto také lákavou možnost zkoumání. Výběr *Eukalyptu*, filmu, který nikdy nebyl, částečně motivovala jistá zvrácenost. Konstruktivněji řečeno, zaměření na takovouto „přeludnou“ adaptaci nám znemožňuje hledat útočiště ve srovnávací textové analýze a nutí obor studia adaptace využívat dalších možných metodologií, které mohou pomoci vysvětlit, jak adaptace funguje, nebo – což nás právě teď zajímá více – jak se jí fungovat nedaří.

Konkrétněji nás při výběru *Eukalyptu* coby předmětu podrobné případové studie vedl trojí zájem: z empirického hlediska nám celý příběh kolem *Eukalyptu* nabízí názornou

6) Označení Kidmanové a Crowea jako „australských“ herců je poněkud problematické a upozorňuje nás na zásadní nejednoznačnost v otázce národní identity v kontextu globalizovaného filmového průmyslu jednadvacátého století. Kidmanová se narodila na Havaji australským rodičům, byla vychována v Sydney a poprvé na sebe upozornila v australských filmech a televizních minisériálech *BMX BANDITS* (1983), *VIETNAM* (1987), *BANGKOK HILTON* (1989) a v *ÚPLNĚM BEZVĚTRÍ* (*Dead Calm*, 1989) Philipa Noyce, které pro ni představovalo vstupenku do Hollywoodu. Kidmanová si v Austrálii stále ponechává přinejmenším jeden dům, a to na sydneyjském předměstí Point Piper, a v žádném interview s australskými médii nevynechá zmínku o tom, jak je šťastná, že je zase (na chvíli) „doma“. Roku 2006 bylo Kidmanové uděleno nejvyšší australské občanské vyznamenání (*Companion of the Order of Australia*). Crowe se narodil na Novém Zélandu a vyrůstal převážně v Austrálii. Podílel se na různých australských a novozélandských filmových a divadelních projektech, než prorazil svou rolí ve filmu Jocelyn Moorhouseové *DŮKAZ* (1991), který se odehrává v Melbourne a v němž, mimo jiné, hraje též Hugo Weaving. Tento film a také vynikající role ve snímku Geoffreya Wrighta *ROMPER STOMPER* (1992) mu umožnily pokračovat v úspěšné kariéře na hollywoodské půdě, a to hereckými výkony ve filmech jako *L. A. – PŘÍSNĚ TAJNÉ* (1997) Curtise Hansona nebo *INSIDER: MUŽ, KTERÝ VĚDĚL PŘÍLIŠ MNOHO* (1999) Michaela Manna, které si získaly i ocenění kritiky. Crowe stále vlastní byt na sydneyjském předměstí Woolloomooloo, stejně jako venkovskou usedlost poblíž Coffs Harbour (ta měla sloužit jako jeho základna při natáčení *Eukalyptu* v blízkém Beltingenu). Kromě toho, že sám se agresivně prezentuje jako Australian (nebo možná protinožec), se Crowe pokusil upevnit svůj obraz „místního kluka, co to někam dotáhl“ tím, že koupil podíl ve zbankrotovaném klubu Národní ragbyové ligy South Sydney Rabbitohs. Osudy tohoto tradičního představitele sydneyjského dělnického sportovního života pod Croweovým vedením se staly předmětem nedávno natočeného dokumentárního seriálu ABC (*Australian Broadcasting Corporation*), nazvaného *SOUTH SIDE STORY* (2007). S tím, jak Austrálie přijímá Crowea za svého, pouze pokračuje v dlouhé tradici „adoptování“ známých Novozélandců coby čestných Australanů (napadnou nás filmová režisérka Jane Campionová, herec Sam Neill a hudebníci Tim a Neil Finnovi). Je to součást australského zvyku označit za „Australana“ někoho, hokoli usedlíka, který je ve světě dostatečně známý (což představuje jakýsi protějšek k postupu známému z námořnictví pod označením „výhodná mlajka“). Ve srovnání s dnešními slabými vazbami Kidmanové a Crowea k australskému kreativnímu průmyslu musíme uvést, že Cate Blanchettová a její manžel, dramatik a scenárista Andrew Upton, byli počínaje rokem 2008 jmenováni do funkce uměleckých spolutvůrců nejvýznamnějšího australského divadelního souboru, Sydney Theatre Company.

lekcí, jak rychle může projekt postoupit od publikování románu k mezinárodní filmové produkci jen proto, aby ztroskotal na poslední překážce a skončil zatrpklostí režisérky i herců a finanční ztrátou. Z metodologického hlediska je *Eukalyptus* vhodným případem k průmyslové analýze adaptace, protože odhaluje často komplementární a někdy naopak hluboce konfliktní vztahy mezi autorem, nakladatelem, filmovým studiem, producenty, režisérem, herci a štábem, kteří představují klíčové hráče v kulturní ekonomice adaptace. Za třetí umožňuje analýza *Eukalyptu* na pozadí průmyslu adaptace pronikavější teoretickou reflexi celého oboru studia adaptace, který se v současnosti v rámci humanitních oborů nachází ve slepé uličce.⁷⁾ Na rozdíl od příbuzných oborů literárních věd a filmové teorie vzdorovalo studium adaptace po dlouhou dobu pronikání materialistických způsobů analýzy. Tato situace však nemusí být nutně trvalá, což by si měl obor, jenž se zabývá proměnlivou a propustnou povahou textů, uvědomovat. Na obecné úrovni se tedy pokouším prozkoumat, co mohou sousedící disciplíny politické ekonomie, studia nakladatelského provozu a kulturní politiky nabídnout studiu adaptace, a co naopak může studium adaptace přinést každé z těchto paralelních myšlenkových tradic. Nechceme rozhodně naznačovat, že bychom měli hromadně zavrhnout veškerou práci, která se v oblasti studia adaptace uskutečnila – to by bylo teoreticky kontraproduktivní a prakticky nemožné. Spíše chceme přenést metodologické těžiště studia adaptace od současného převažujícího zaměření na působení textu k úvahám nad průmyslovými, obchodními a politickými kontexty, v nichž se texty objevují. Metodologie studia adaptace, schopná uchopit text a kontext v mnoha nuancích jejich vzájemného vztahu, bude mnohem lépe vybavena k tomu, aby nám pomohla pochopit vlny adaptací neustále zaplavujících kulturní trh – a vysvětlit výmluvnou absenci těch přeludných adaptací, jímž se to nepodaří.

***Eukalyptus*: od románu k filmu (tedy skoro)**

Kouzlo *Eukalyptu* jako předmětu případové studie spočívá v tom, že názorně předvádí, jak je Austrálie, coby okrajový hráč na poli anglofonního kulturního světa, schopna nalézt cestu k mezinárodnímu čtenáři a – kdyby byla produkce postupovala podle plánu – k mnohem širšímu celosvětovému publiku hollywoodských filmů. Osud tohoto konkrétního filmového projektu nám pomůže pochopit, jak může produkt lokální, australské kultury prorazit do mezinárodních kulturních sítí jednadvacátého století tím, že se stane základem globálně zaměřené adaptace do jiných mediálních formátů. Zároveň však *Eukalyptus* poukazuje na potenciální úskalí takového „postnárodního“ pojetí globálních kulturních toků.

7) Viz Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge UP 2003, s. 4; T. Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents*, s. 1–6; T. Leitch, Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. *Criticism* 45, 2003, č. 2, s. 149–171; James Naremore, Introduction. In: James Naremore (ed.), *Film Adaptation*. London: Athlone Press 2000, s. 1–16; R. Barton Palmer, The Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of Film Noir, s. 270; Robert B. R. R. y, The Field of Literature and Film. In: J. Naremore (ed.), *Film Adaptation*, s. 38–53; R. Stam, Beyond Fidelity, s. 62 a 76.

Murray Bail se narodil v Adelaide a od počátku u něj byla zjevná fascinace povahou národní identity. Je sice autorem jen několika, zato však kritikou dobře přijatých děl, která se často zabývají otázkami identity Australanů v mezinárodním prostředí, v němž je jejich rodná země spíše jen kuriozitou než známou veličinou. Částečně je Bailovo zaujetí těmito tématy součástí australského kulturně-nacionalistického hnutí, úzce spjatého se zvolením labouristické federální vlády Gougha Whitlama roku 1972, hnutím, které v australském kulturním životě stále hraje svou roli nekonečného hledání „autentického“ hlasu a hlediska australské literatury.⁸⁾ Román *Eukalyptus*, vydaný roku 1998, je Bailovou čtvrtou prozaickou knihou a pokračuje ve zkoumání příbuzných témat prostřednictvím příběhu vlastníka půdy v Novém Jižním Walesu, který se příznačně jmenuje Holland, v jemné narážce na původní název celého světadílu (New Holland – pozn. překl.). Ten dává čtenářům své krásné dcery Ellen na první pohled nemožný úkol; aby získali její ruku, musí správně pojmenovat každý z několika stovek druhů eukalyptů rostoucích na jeho pozemcích. Z této rámuující vyprávěcí situace se rozbíhá množství jiných příběhů, takže román částečně přenáší na australskou půdu znaky klasické mytologie a částečně zkoumá samotné umění vyprávění příběhů. Celý román je stylizován pomocí ironických, sugestivních australských idiomů, které probudily u jednoho recenzenta *New York Times* jakousi „slangovou závist“: „Proč nemůžeme *my* mít slova jako ‚shonky‘?“ (podle *Oxford English Dictionary* „nespolehlivý“, „nečestný“ – pozn. překl.).⁹⁾ Úvodní kapitola knihy, nazvaná „Once upon a time there was a man – what’s wrong with that?“ (Byl nebyl kdysi jeden muž – a co na tom?), udává typický tón celého textu, který se nese v duchu jak bláznivě fabulujícím, tak nevypočitatelně ikonoklastickým. Snad právě tato kombinace typicky australského prostředí s pohádkovými motivy, překračujícími hranice jednotlivých kultur, našla odezvu u čtenářů po celém světě. Nezávislé melbournské vydavatelství Text Publishing přineslo první vydání *Eukalyptu* v květnu 1998 a ve stejném roce úspěšně prodalo autorská práva pro oblast Spojených států amerických nakladatelství Farrar, Strauss & Giroux; práva pro oblast Spojeného království pak zakoupilo nakladatelství Harvill Press, zároveň s celou záplavou dohod o postoupení práv na překlad knihy. V Austrálii se dostalo *Eukalyptu* smíšeného kritického přijetí, přičemž konzervativní literární kritici byli knize obecně více nakloněni a vyzdvihovali záměrně zahořklý a obtížně uchopitelný literární styl.¹⁰⁾ Spíše levicově orientovaní literární kritici, jak v Austrálii, tak jinde ve světě, vyjadřovali své zklamání nad tím, jak román místy upadá do beletristické vyumělkovanosti, nad nedostatečnou psychologickou motivovaností hlavních postav a jeho směšně pasivními ženskými archetypy.¹¹⁾ V Austrá-

8) Viz Louise A d l e r, Missing in Action. *Sydney Morning Herald*, 13. 10. 2001, s. 4–5; Annie G a l l i g a n, The Culture of the Publishing House. In: David C a r t e r – Annie G a l l i g a n (eds.), *Making Books: Contemporary Australian Publishing*. Brisbane: University of Queensland Press 2007, s. 34–50; Peter H o l b r o o k, Lost Literature Refound. *Australian*, 15. 8. 2007, s. 25.

9) Michael U p c h u r c h, Enchanted Forest. *New York Times Book Review*, 4. 10. 1998, s. 6.

10) Viz Laurie C l a n c y, The Trees of Man. *Canberra Times*, 16. 5. 1998, s. 22; Brian M a t t h e w s, Out of the Woods. *Weekend Australian*, 2. 5. 1998; Andrew R i e m e r, Seduced by a Story. *Sydney Morning Herald*, 2. 5. 1998, s. 11; Imre S a l u s i n s z k y, Love on a Limb. *Australian*, 13. 5. 1998.

11) Viz Allan M a s s i e, A Tree Piece That May Prove a Little Too Sweet. *Scotsman*, 1. 8. 1998, s. 15; Anne S u m m e r s, Leaving Women Up a Gum Tree. *Sydney Morning Herald*, 6. 7. 1998, s. 15.

Pouhé dvě recenzentky, feministické kulturní kritičky Anne Summersová z Austrálie a Natasha Walterová

lii se *Eukalyptus* nejprve prodával „líně“, dokud se mu nedostalo zvýšené pozornosti díky tomu, že vyhrál nejvýznamnější australskou literární cenu za prózu, Miles Franklin Award pro rok 1999, a později toho roku také mezinárodní Commonwealth Writers' Prize.¹²⁾ Díky posvěcení těmito cenami se *Eukalyptus* dostal mezi nejprodávanější knihy v Austrálii. Udělené ceny měly také vliv na většinou pozitivní (někdy až nadšený) kritický ohlas v mezinárodních médiích – jako příklad připomeňme *Spectator*, *Observer* a *Washington Post*.¹³⁾ *New York Times* označily *Eukalyptus* za „pozoruhodnou knihu“ roku 1999, čímž snad utišily Bailovy obavy, že Commonwealth Writers' Prize „nám hlavně dává nějaké body za snaživost v rámci Commonwealthu, a pro zbytek světa nic moc neznamená. Musíme počkat, jestli se jí dostane také nějaké pozornosti ve Státech“.¹⁴⁾ Bailův snový úspěch vstupoval do svého druhého poločasu, když v říjnu 2004 začal časopis *Variety* šířit zvěsti o úmyslu Bailovu předlohu zfilmovat, v hlavní roli s Nicole Kidmanovou.¹⁵⁾ Australská rodačka, režisérka Jocelyn Moorhousová, napsala scénář a snažila se přesvědčit Baila, aby si ve filmu zahrál nějakou malou roli, přičemž se během prosince 2004 svěřovala australským médiím se svým nadšením pro tento „překrásný projekt“.¹⁶⁾ V souladu s pravidly australských odborů Kidmanová souhlasila, že bude pracovat za minimální plat v australském filmovém průmyslu, 570 australských dolarů týdně, stejně jako představitel hlavní mužské postavy, v Austrálii trvale žijící Russel Crowe.¹⁷⁾ S ohledem na následující peripetie celého projektu není bez významu, že na oplátku pro sebe Crowe úspěšně vyjednal titul výkonného producenta. Z rozpočtu studia Fox Searchlight ve výši 18 milionů amerických dolarů se vybudovala rozsáhlá scéna Hollandovy farmy (za 6,4 milionů australských dolarů) v Novém Jižním Walesu, konkrétně ve městě Bellingen.¹⁸⁾ Ekonomika celého města nadšeně očekávala významný

z Velké Británie, vyjádřily nekompromisní kritiku toho, co alespoň pro ně představuje nejnápadnější rys *Eukalyptu*, totiž jeho zcela překonaného pojetí genderových rolí. Walterová ostře odsuzuje celý román pro jeho „absurdní pohled na lásku a vztahy mezi muži a ženami“, přičemž se podle ní nad celým textem klene konzervativní „filozofie naprosté odlišnosti pohlaví“, v níž „jsou ženy nezvratně spojovány se strohy, krví a pasivitou, zatímco muži s věděním, pohybem, aktivitou“ (Natasha Walter, *Eucalyptus* Twee, *Guardian*, 4. 7. 1998, s. 10).

- 12) Erin O'Dwyer, The Power of a Whisper Campaign. *Sun-Herald* [Sydney], 6. 3. 2005, s. 79; Jason Stenger, A Chat with the Queen for Writer. *Age* [Melbourne], 1. 5. 1999, s. 11.
- 13) Michael Hulse, Up a Gum Tree. *Spectator*, 1. 8. 1998, s. 32; Andrew Morton, She Might Have Married a Koala... *Observer*, 5. 7. 1998, s. 17; Jack Sullivan, Species of Desire. *Washington Post*, 22. 11. 1998, s. X05. Z dalších pozitivních recenzí mimo Austrálii viz např. Eileen Battersby, The Man Who Planted Trees. *Irish Times*, 18. 7. 1998, s. 68; Valmai Howe, Love amongst the Eucalyptus. *Globe and Mail*, 28. 11. 1998, s. E13; Francis Spufford, Dad's Got You up a Gumtree, Girl. *Evening Standard*, 22. 6. 1998, s. A49; Erica Wagner, The Magic Far-Away Tree. *Times*, 25. 6. 1998, s. 43.
- 14) J. Stenger, A Chat with the Queen, s. 11.
- 15) Aussie All-Stars in Line for „Eucalyptus“. *Variety*, 18. 10. 2004, s. 2.
- 16) Garry Maddox, Shooting Stars Aim to Revive Film Industry. *Sydney Morning Herald* (Film), 17. 12. 2004, s. 3; Jonathan Moran, Moorhouse Targets Eucalyptus Author Murray Bail for Film. *Australian Associated Press General News*, 16. 12. 2004.
- 17) Andrew Pierce, Nicole Kidman. *Times* [UK], 18. 1. 2005, s. 15.
- 18) Crowe Likely to Take Over as Eucalyptus Director. *Australian Associated Press General News Wire*, 17. 2. 2005, s. 1; Tony Davis–Susan Wyndham, Crowe Scuttles Eucalyptus Film. *Sydney Morning Herald*, 12. 2. 2005; Peter Thompson, What's Wrong with the Australian Film Industry? *Sunday*, 27. 2. 2005; Sharon Waxman, Peril of Star Power Is Seen in the Collapse of a Fox Film. *New York Times*, 19. 2. 2005, s. B 11.

krátkodobý příliv kapitálu – stejně jako možné dlouhodobé zisky plynoucí z turismu – a proto nepřekvapí šok, který nastal, když 10. února 2005, v průběhu předprodukčního pročitání scénáře v sydneyjských Fox Studios Australia, oznámil prezident Fox Searchlight Peter Rice, že produkce se na neurčitou dobu pozastavuje v důsledku problémů se scénářem.¹⁹⁾

Skutečné příčiny ukončení produkce tohoto filmového projektu jsou pohřbeny pod hromadou tiskových prohlášení a protiprohlášení hlavních aktérů. Méně vlivným členům produkčního týmu bylo již dříve podpisem dohody o mlčenlivosti účinně zabráněno v tom, aby médiím poskytovali informace (alespoň na záznam) o komplikované situaci. Když se prokousáme navzájem si odporujícími novinovými zprávami a informacemi, které unikly ze zákulisí, objevíme jistá stále se opakující témata, a to zvláště v mediálních zdrojích ze Sydney, které byly geograficky nejbližší epicentru celého příběhu. Konkrétně se dovídáme, že scénář byl skutečně hlavním jablkem sváru mezi soupeřícími stranami. Crowe byl přesvědčen, že jeho postavě se dostává příliš málo prostoru a na poslední chvíli požadoval přepsání scénáře, které by ji posílilo.²⁰⁾ Dovídáme se také, že Moorhousová Foxu navrhla, že z projektu raději odstoupí, než aby připustila další zásahy do páté verze scénáře, kterou považovala za zralou k natáčení.²¹⁾ Bez ohledu na věrohodnost jednotlivých tvrzení a protitvrzení, která zaplavila mezinárodní média, je *jisté*, že Moorhousová a Kidmanová nezávisle na sobě od projektu krátce nato odstoupily. Crowe pokračoval ve funkci výkonného producenta a v polovině února 2005 se dokonce zdálo, že uvažuje o tom film režisrovat. Nato se v souvislosti s celým projektem krátce objevovala jména dalších australských režisérů, kteří měli v Hollywoodu jisté jméno, Bruce Beresforda a Freda Schepisiho.²²⁾ Pozdější dohady, které ve filmovém průmyslu kolovaly

19) Nick G r i m m, Filming on Eucalyptus May yet Go Ahead. *The World Today*, 17. 2. 2005; Kathy M a r k s, High Drama Down Under: First Film to Star Kidman and Crowe Is Axed. *Independent* [UK], 17. 2. 2005; Rebecca M u r r a y, Production on the Movie „Eucalyptus“ Is Postponed. *About, Inc.: Hollywood Movies*, 10. 2. 2005; Bec. S m i t h, Script Woes Delay „Eucalyptus“. *Hollywood Reporter*, 11. 2. 2005.

20) Stává se to téměř pravidlem: Crowe a režisér Ron Howard žádali změny ve třetí verzi Hollingsworthova scénáře k filmu TĚŽKÁ VÁHA (2005). Při svém jednání o hlavní úloze v dalším celovečerním filmu Ridleyho Scotta LABYRINT LŽÍ (2008) požadoval Crowe „vyčištění“ scénáře před tím, než smlouvu podepíše (<www.imdb.com/news/wenn/2007-06-29>).

21) Viz Tony D a v i s – Alexa M o s e s, Director Soon Saw the Writing on the Wall. *Sydney Morning Herald* (Film), 17. 2. 2005, s. 3; Jocelyn M o o r h o u s e, *Eucalyptus*. Screenplay Based on the Novel by Murray Bail. 5th Draft. Los Angeles: Fox Searchlight Pictures 2004. Scénář *Eukalyptu* Jocelyn Moorhousové zachovává metanarativní podobu románové předlohy tím, že postavy vyprávějí své příběhy přímo do kamery v druhé osobě. Se zvyšujícím se počtem charakterů si postavy příběhy vyprávějí navzájem ve třetí osobě. Je dobré si také povšimnout, že na rozdíl od Bailova románu scénář postupně odhaluje postavy rozvíjejících se příběhů jako obyvatele fiktivního města Russen v Novém Jižním Walesu, takže se hlavní, rámcující příběh s doprovodnými příběhy proplétají, aby vzbudily dojem lidského společenství, spojeného dohromady prostřednictvím příběhů. Ohledně sporů o údajně nízké úrovni scénáře musíme podotknout, že je výborný a ve srovnání s Bailovým románem dává postavám větší hloubku, stejně jako psychologickou motivaci (zvláště ústředním postavám Hollanda a Ellen). Na rozdíl od románového historického bezčasí zasazuje Moorhousová hlavní příběh do roku 1954, což činí tajemnou genderovou politiku hlavního motivu, princezny držené ve věži, poněkud hodnověrnější.

22) Viz Russell Crowe to Direct Eucalyptus. *Female First*, 18. 2. 2005; Nick G r i m m, Filming on Eucalyptus May yet Go Ahead. *The World Today*, 17. 2. 2005; Robert L u s e t i c h, Crowe Wants Beresford or Schepisi for Eucalyptus. *Australian*, 18. 2. 2005, s. 3.

ohledně oživení celého projektu, se zdají neopodstatněné, protože produkce *Eukalyptu* se nikdy znovu nerozběhla. Pokud můžeme něco říci s jistotou, potom jen tolik, že tento milostný příběh, zacílený na mezinárodní publikum a na sezónu filmových cen kritiků, byl zastíněn právě natáčeným projektem Baze Luhrmanna – dobovým epickým příběhem AUSTRÁLIE (2008), v němž hrají také Nicole Kidmanová a (v jedné fázi přípravy filmu) Russell Crowe.²³⁾ Je sporné, zda by se vůbec na přeplněném mezinárodním kulturním trhu ve stejnou dobu našlo místo pro dva australské epické příběhy z buše.²⁴⁾ Stejně tak, jako román *Eukalyptus* vypráví příběh, z něž se odvíjí příběhy další, nachází se epizoda téměř završené adaptace *Eukalyptu* na průsečíku různorodých narativů australské kulturní produkce. Dva z nich, kterým ve zbytku svého článku budu věnovat větší pozornost, představují jednak role nezávislých vydavatelů, jednak fenomén takzvaných „runaway“ produkcí (tj. hollywoodských filmových produkcí, které odcházejí z Kalifornie do výrobně a daňově příznivějších lokací).²⁵⁾

Text Publishing:

„Mohli bychom vyprávět své vlastní příběhy“

Od osmdesátých let projevovalo studium adaptace velký zájem o politiku mezikulturního adaptování uměleckých děl, ale dodnes se tento zájem obracel téměř výlučně ke změnám provedeným na úrovni textu, spíše než aby se zabýval analýzou toho, *jak* a *proč* určité texty vstupují do globálních distribučních kanálů adaptačního průmyslu.²⁶⁾ Právě

23) Crowe se vzdal obsazení v AUSTRÁLII v září 2006 se slovy: „nedělám charitu pro velká studia“ a v hlavní mužské roli jej nahradil rodilý Australan Hugh Jackman (<www.imdb.com/namenm0413168/news>). Viz též Karen Halla, Stars Shine Night and Day. *Age* [Melbourne], 4. 8. 2007 (Travel), s. 3; Draw Warrne-Smith, Scan Steater. *Australian*, 2007, December (Wish Magazine), s. 44–52.

24) Způsoby reprezentace „buše“ jsou věčným tématem australských filmových studií (Felicity Collins – Therese Davis, *Australian Cinema after Mabo*. Melbourne: Cambridge UP 2004; Neil Rattigan, *Images of Australia: 100 Films of the New Australian Cinema*. Dallas, TX: Southern Methodist UP 1991; Graeme Turner, *National Fictions: Literature, Film, and the Construction of Australian Narrative*. Australian Cultural Studies Series. Sydney: Allen & Unwin 1986). Pokud shrneme rozmanité výsledky bádání v této oblasti, zjistíme, že v bělošském filmovém zobrazení vnitrozemí se objevuje několik převažujících směrů. Jeden z nich představuje vnitrozemí jako majestátní divočinu, jako pozadí žhavého romantického příběhu, dobrodružství a zkoušky vůle jednotlivce, což je paradigma, které si většinou spojujeme se západní hranicí v severoamerické kultuře (např. PTÁCI V TRNÍ, 1983). Druhý směr využívá buš jako vizuálně ohromující a sugestivní prostředí pro komické eskapády bezradných figurek (např. KROKODÝL DUNDEE, 1986; DOBRODRUŽSTVÍ PRISCILLY, KRÁLOVNY POUŠTĚ, 1994). Třetí, patrně převládající směr, představuje buš jako neutěšené místo strastí, odcizení a rezignovaného fatalismu (např. SUNDAY TOO FAR AWAY, 1975; MOJE SKVĚLÁ KARIÉRA, 1979) nebo také v pochmurně conradovském duchu jako místo bez zákonů, stranou „civilizačních“ evropských vlivů, kde vládne násilí, lidé se okrádají a zneužívají (např. ZAPADÁKOV, 1971; PIKNIK U HANGING ROCK, 1975; ZPĚV O JIMMIEM BLACKSMITHOVI, 1978; OSCAR A LUCINDA, 1997; STOPAŘ, 2002; PROPOSITION, 2005). Ztělesněním tohoto třetího způsobu je mezinárodně úspěšná nízkorozpočtová vyražovačka Grega McLeana WOLF CREEK (2005). Je dobré si uvědomit, že v románu *Eukalyptus* se Bail pokouší překonat právě tento třetí typ lawsonovských [narážka na Henryho Lawsona, 1867–1922 – pozn. překl.] „šedivých [...] smolařských příběhů“ (s. 2). Činí tak bizarní pohádkou o buši, jak se postupně skládá z vyprávění jednotlivých postav. Předběžné zprávy o Luhrmannově AUSTRÁLII na druhé straně naznačují, že bude patřit spíše k prvnímu, individuálně heroickému způsobu zobrazování australského vnitrozemí, i když se v ní objeví také prvky onoho třetího, temného pohledu.

v tomto kontextu je výmluvná role nakladatelství Text Publishing při produkci Bailova *Eukalyptu* a jeho následných osudech.

Text Publishing je nezávislé nakladatelství sídlící v Melbourne, jeho redakci tvoří čtrnáct zaměstnanců a vydává asi čtyřicet titulů za rok.²⁷⁾ Nakladatelství založili roku 1994 jako součást Text Media Group Michael Heyward a Diana Gribbleová, jejíž jméno v té době bylo synonymem nezávislého vydávání knih v Austrálii, a to díky tomu, že již dříve pomáhala založit vlivný nakladatelský podnik – McPhee Gribble.²⁸⁾ V australském nakladatelském prostředí, jemuž dominují nadnárodní podniky, není Text Publishing úplně výjimečný. Středně velké podniky jako Allen & Unwin, stejně jako množství univerzitních nakladatelství a nízkonákladových vydavatelů také vydávají knihy mimo země nadnárodních firem. Při bližším pohledu má však Heyward pravdu, když líčí Austrálii jako „zemi s nevalnou a smutnou historií nezávislého vydávání knih“.²⁹⁾ Mezinárodní zaměření Text Publishing a jeho jednoznačná oddanost výjimečným literárním hodnotám, stejně jako starost nakladatelství o své autory a velkovýroba knih po domácku, mohou způsobit, že se bude jevit jako bizarní anomálie v rámci průmyslu, vyznačujícího se stále vzrůstající koncentrací a konglomerací na nadnárodní úrovni.³⁰⁾ Jak nekompromisně prohlásil Heyward: „Jsme si vědomi, že k úspěchu nás vede pečlivá ediční práce, udržování blízkých vztahů s autory a to, že vydávání knih chápeme jako staromódní řemeslo.“³¹⁾ Na sklonku roku 2003 firmu Text Publishing koupila australská

25) Greg Elmer a Mike Gasher (*Contracting Out Hollywood: Runaway Productions and Foreign Location Shootings*. Lanham: Rowman and Littlefield 2005, s. 1–2) uvádějí, že do roku 1998 představoval tento typ filmových produkcí 28% veškeré americké filmové a televizní výroby, stejně jako 45% televizních filmů.

26) Michael Heyward cit. podle Michael S h m i t h, Text Authors Double Booked. *Age*, 30. 9. 2006, Insight, s. 7. Viz také L. H u t c h e o n, *A Theory of Adaptation*; R. S t a m, Introduction: The Theory and Practice of Adaptation.

27) Viz <www.textpublishing.com.au>. Viz také Anne G a l l i g a n, Text Publishing. In: Craid M u n r o – Robyn S h e a h a n - B r i g h t (eds.), *Paper Empires: A History of the Book in Australia 1946–2005*. Brisbane: University of Queensland Press 2006, s. 113–117; Micheal S h m i t h, Text Authors Double Booked.

28) Hilary McPhee a Diana Gribbleová založily společnost McPhee Gribble v Melbourne roku 1975, aby mohly vydávat moderní australskou literaturu, zvláště pak kvalitní prózu. Svou kariéru v tomto nakladatelství odstartovali významní autoři jako Tim Winton, Helen Garnerová, Drusilla Modjeska a Kathy Letteová. Poté, co se koncem osmdesátých let dostalo nakladatelství do finančních problémů, zakoupil je roku 1989 Penguin a od následujícího roku začalo McPhee Gribble fungovat jako součást tohoto nadnárodního vydavatelství se sídlem ve Velké Británii. Diana G r i b b l e, McPhee Gribble. In: Craig M u n r o – Robyn S h e a h a n - B r i g h t (eds.), *Paper Empires: A History of the Book in Australia 1946–2005*. Brisbane: University of Queensland Press 2006, s. 108–111; Hilary M c P h e e, *Other People's Words*. Sydney: Picador 2001.

29) Viz <www.textpublishing.com.au>.

30) Anne G a l l i g a n, The Culture of the Publishing House: Structure and Strategies in the Australian Publishing Industry. In: David C a r t e r – A. G a l l i g a n (eds.), *Making Books: Contemporary Australian Publishing*. Brisbane: University of Queensland Press 2007, s. 46–48; A. G a l l i g a n, Text Publishing. In: Craig M u n r o – Robyn S h e a h a n - B r i g h t (eds.), *Paper Empires: A History of the Book in Australia 1946–2005*. Brisbane: University of Queensland Press 2006, s. 113–117; Michael S h m i t h, Text Authors Double-Booked. *Age*, 30. 9. 2006, s. 7.

31) Jason S t e g e r, Text Publishing Starts Its Next Chapter with New Owner, but Still Independent. *Age*, 26. 6. 2004, s. 7.

mediální skupina Fairfax, ale Heyward během několika měsíců dosáhl toho, že ji získal zpět management nakladatelství prostřednictvím nově vzniklého joint venture s edinburským nakladatelstvím Canongate Books.³²⁾ Podobně jako Text Publishing uspělo i Canongate Books s překvapivě mezinárodně úspěšným bestsellerem v Kanadě žijícího Yanna Martela *Pí a jeho život*, který získal Man Booker Prize za rok 2002.³³⁾ Podle dohody o joint venture mohou obě nakladatelství společně nakupovat práva na nové tituly. Další spolupráce s Grove Atlantic ve Spojených státech umožňuje alianci Text Publishing a Canongate Books uzavírat smlouvy na třech klíčových anglofonních knižních trzích, ve Spojených státech, Velké Británii a Austrálii, čímž vytváří zcela novou situaci pro nezávislé nakladatele, kteří jsou takto schopni soupeřit s nadnárodními podniky při knižních aukcích a nabízet smlouvy špičkovým autorům.³⁴⁾ Jak se Heyward usilovně snažil zdůraznit, když oznamoval podepsání dohody mezi oběma nakladatelstvími, expanze na mezinárodním poli nemusí vždy probíhat na úkor nezávislosti: „S tím, co děláme, se nestáváme jen jakousi pobočkou průmyslové korporace.“³⁵⁾

Dohoda s Canongate Books zřejmě přináší zisk oběma stranám. V roce 2006 se dostaly romány Kate Grenvilleové a M. J. Hylanda, původně vydané Text Publishing, na užší seznam kandidátů nejvýznamnější britské literární ceny, Man Booker Prize. Bylo to poprvé, kdy se najednou dostali do užšího výběru dva australští autoři, a poprvé, kdy se do něj dostala australská autorka. Ačkoli byla cena za rok 2006 nakonec udělena v Indii narozené a ve Spojených státech žijící Kiran Desaiové a jejímu románu *Dědictví ztráty*, publicita, a s ní spojené prodeje románů obou zmíněných autorů, byla, podle Heywardových slov „pro autory a život podniku obrovská“.³⁶⁾ Další příval cenné mezinárodní publicity přinesl román Lloyda Jonese *Pan Pip* (2006), vydaný v Text Publishing, který se dostal do užšího výběru pro Man Booker Prize za rok 2007 a během horečnatých spekulací médií v posledních týdnech před vyhlášením výherce této ceny byl favoritem britských bookmakerů, než byl ohlášen vítěz, jímž se stala irská autorka Anne Enrightová s románem *Shledání* (2007).³⁷⁾

Úspěch, který zaznamenalo Text Publishing s Bailovým románem *Eukalyptus*, a následné uzavření dohody s Canongate Books pozměňují spory o tom, jak nejlépe mohou tradičně okrajové anglicky mluvící země předvést svou literární produkci celosvětovému publiku. Rychlé převzetí Bailova románu pro filmovou adaptaci jednou z nejvýznamnějších studiových divizí pro artovou tvorbu bezesporu popírá předpoklad, že pouze nadnárodní vydavatelé, kteří jsou součástí multimediálních konglomerací, mohou nabídnout knihy s typicky australskými tématy celosvětovému filmovému publiku. Zároveň je však Heywardův postup na míle vzdálen kulturnímu nacionalismu, který ovládal vydávání

32) A. G a l l i g a n, *The Culture of the Publishing House*, s. 34–50; táž, *Text Publishing*, s. 113–17; Malcolm K n o x, *Text Publishing Joins Forces with British Group*. *Sydney Morning Herald*, 22. 6. 2004, s. 13; M. S h m i t h, *Text Authors Double-Booked*, s. 7; J. S t e g e r, *Text Publishing Starts*, s. 11; srov. též <www.canongate.net/>.

33) Viz <www.themanbookerprize.com/prize/archive/35>.

34) J. S t e g e r, *Text Publishing Starts*, s. 7.

35) M. K n o x, *Text Publishing Joins Forces*, s. 13.

36) M. S h m i t h, *Text Authors Double Booked*.

37) Viz <textpublishing.com.au>; <www.themanbookerprize.com/prize/thisyear/winner>.

knih v Austrálii po většinu dvacátého století. Ten se totiž domníval, že k zajištění rozvoje místního knižního průmyslu je třeba rozšířit domácí trh s beletrií, zvláště pak prostřednictvím výuky australské literatury na školách a univerzitách.³⁸⁾ V zemi s pouhými 21 miliony obyvatel (navíc roztroušenými po obrovském území), mluvícími nejrozšířenějším světovým jazykem, bude podpora dynamického místního nakladatelského průmyslu pouze prostřednictvím rozvoje domácího trhu vždy představovat sisyfovský úkol. Heyward byl při zprostředkování dohody s Canongate prozíravý: pochopil, že obrací-li se australská literatura převážně na domácí publikum, vystavuje se nejen obchodnímu riziku, ale ve věku globalizace je možná také intelektuálně a umělecky zápečnická.³⁹⁾

[Australsí nakladatelé] nejsou dostatečně podnikaví při prodeji autorských práv, což je ovšem věc zásadní důležitosti. Mé nakladatelství vydává několik velmi, velmi dobrých romanopisců, jejichž prodej v Austrálii je skrovný. Díky dohodám o prodeji autorských práv, které jsme byli schopni vyjednat, však nijak nestrádají, zatímco pracují na dalším románu, s nímž potom prorazí. Tak funguje nakladatelská praxe jinde a tak musí fungovat i zde.⁴⁰⁾

Nakladatelská strategie Text Publishing dává sporům o národní kulturu nový směr. Podporuje esteticky odvážnou prózu prostoupenou australským způsobem vyjadřování, australským pohledem na věci a místními motivy, ale zaměřenou na mezinárodní kosmopolitní čtenáře.⁴¹⁾ Text Publishing je argumentem ve prospěch prózy pevně zakořeněné v konkrétním národním prostředí a zkušenosti, jež ovšem zároveň touží využít nadnárodní povahy současného nakladatelského provozu. Poukazuje dále na to, že australsí výrobci kulturního zboží nyní při adaptování australských uměleckých námětů pro globální publikum vykazují ochotu k uzavírání spojenectví s představiteli mezinárodního mediálního průmyslu. Pokud by úspěšná filmová adaptace navíc zvýšila domácí výrobu filmů, nebo dokonce ve svém důsledku podpořila turismus v Austrálii, bude to jen dobře. Hranice mezi pojmy národní a globální či kniha a film se v průmyslu adaptace jednadvacátého století zjevně staly pružnými a propustnými. Míru této propustnosti si můžeme ukázat na titulku, který se objevil v nejvýznamnější publikaci o australském nakladatelském trhu, *Australian Bookseller and Publisher* z roku 2004. Krátce předtím než studio Fox Searchlight (dceřiná společnost nyní již americké News Corporation)

38) Annie G a l l i g a n, *The Culture of the Publishing House*; Richard N i l e, *The Making of the Australian Literary Imagination*. Brisbane: University of Queensland Press 2002, s. 109, 236.

39) Michael H e y w a r d, *Word Wise, Book Poor. Age* [Melbourne], 8. 9. 2007, s. A2, 14–15.

40) *The Fate of Fiction. Books and Writing*, 28. 11. 2004 (panelová diskuse s Henry Rosenbloomem, Michaellem Heywardem a Ramonou Kovalovou (www.abc.net.au/rn/arts/bwriting/stories/s1252776.htm)).

41) Existují zde pozoruhodné paralely s nástupní přednáškou Roberta Dixona při jeho jmenování profesorem australské literatury na University of Sydney. Dixon apeluje na to, aby se obor australské literatury více účastnil mezinárodních vědeckých diskusí a aby se ve větší míře zapojoval do interdisciplinárních akademických sítí. Zvláště pak požaduje „transnárodní přístup [který] zohlední, jak je australská literatura propojena s mezinárodní nakladatelskou praxí a zábavním průmyslem, a to včetně korporací, zaměstnanců, edičních postupů a oblasti duševního vlastnictví“ (Robert D i x o n, *An Agenda for our Own Literature. Australian*, 28. 3. 2007, Higher Education, s. 37).

mělo začít natáčet román *Eukalyptus*, vydaný nezávislým nakladatelstvím Text Publishing, se časopis ve vši vážnosti ptá: „Zachrání knihy australský film?“⁴²⁾

**Eukalyptus na filmovém plátně:
„V tento film vkládala spousta lidí velké naděje“**

Příprava natáčení *Eukalyptu* se odehrávala v průběhu jedné z periodických krizí australského filmového průmyslu.⁴³⁾ Jsme svědky znepokojivé dichotomie: na jedné straně dosáhli australští herci, režiséři a kameramani významných úspěchů v mezinárodním filmovém průmyslu (což místní média poněkud neobratně označila jako „Aussiewood“);⁴⁴⁾ na straně druhé však domácí filmový průmysl vyprodukoval nejnižší počet celovečerních filmů za posledních jedenáct let, přičemž těch několik filmů, které se objevily, kritika smetla a do kin na ně přišlo jen velmi málo lidí.⁴⁵⁾ Zpráva Australské filmové komise (AFC) o produkci za období let 2003 až 2004, naznačující neblahý stav australského filmu, se objevila v době obav z nevýhodnosti tehdy navrhované dohody o volném obchodu mezi Austrálií a Spojenými státy (Australia-US Free Trade Agreement – AUSFTA) pro australskou kulturu.⁴⁶⁾ To vše vedlo k posílení strachu, že se Austrálie vrátí ke stavu ze šedesátých let, kdy byla jen jakousi kulturní kolonií Hollywoodu.⁴⁷⁾

Jiné komentáře však rychle poukázaly na fakt, že přímé paralely se situací v šedesátých letech situaci australského filmového průmyslu v jednadvacátém století příliš zjednodušují. Na rozdíl od doby před „novou vlnou“ australského filmu sedmdesátých let se mohla Austrálie roku 2004 chlubit nesrovnatelně aktivnější filmovou výrobou. Tu navíc podporovaly zahraniční, ve většině případů americké, runaway produkce, které využívaly

42) Books to Save Australian Film Industry? *Australian Bookseller and Publisher*, 2004, December, s. 25.

43) Viz vyjádření herce a ikony australské filmové renesance 70. let Jacka Thompsona o osudu *Eukalyptu* (cit. in P. Thompson, What's Wrong with the Australian Film Industry?). Thompson byl obsazen do role otce Hollanda poté, co konflikt v termínech zakázek přiměl oscarového australského herce Geoffreyho Rushe k odstoupení z projektu.

44) Označení „Aussiewood“ často používají mezinárodní média, ale v Austrálii se stalo známým především v souvislosti s vydáním knihy Michaely Bolandové a Michaela Bodeyho. Podle autorů toto označení zahrnuje australské herce a režiséry, ale poznamenávají, že „spousta dnešních nejvýznamnějších kameramanů jsou také Australané; jejich příběhy by vydaly na další knihu“ (Michaela Boland – Michael Bodey, *Aussiewood: Australia's Leading Actors and Directors Tell How They Conquered Hollywood*. Sydney: Allean and Unwin 2004, s. 4).

45) Don Groves, Under Down Under: Oz prod'n Dips Despite Offshore Coin. *Variety*, 3. 8. 2004; Garry Maddox, Shooting Stars Aim to Revive Film Industry. *Sydney Morning Herald*, 17. 12. 2004 (Film), s. 3; P. Thompson, What's Wrong with the Australian Film Industry?

46) AUSFTA byla podepsána v květnu 2004 a nabyla platnosti k 1. lednu 2005. Podle této bilaterální dohody se Austrálie zavázala zachovat stávající podíl pořadů s domácím obsahem (local content) na bezplatných komerčních televizních stanicích, s tím, že stávající kvóty bude možné v budoucnosti udržet, ale nikoli zvýšit (<www.dfat.gov.au/trade/negotiations/us_fta/index.html>).

47) Jock Given, *America's Pie: Trade and Culture after 9/11*. Briefings Series. Sydney: University of New South Wales Press 2003; D. Groves, Oz guilds Upset Over U.S. Prod'n Stance: Accuse U.S. of Hypocrisy in Free-trade Talks. *Variety*, 2. 11. 2003; Simone Murray, Think Global, Act Global: Corporate Content Streaming and Australian Media Policy. *Media International Australia Incorporating Culture & Policy*, 2005, č. 116 (August), s. 100–16.

velké studiové komplexy, jako jsou Fox Studios Australia v Sydney, Warner Roadshow Studios v Gold Coast a novější Central City Studios v přístavní oblasti Melbourne.⁴⁸⁾ Lá-kavé byly také pobídky federální vlády (Production Incentive Location Rebate) ve výši 12,5%, které měly do Austrálie přilákat zahraniční filmové produkce.⁴⁹⁾ Ti, kdo v Aus-trálii navrhovali tyto pobídky, inspirované úspěšným kanadským modelem, zdůrazňova-li jejich výhody v oblasti najímání australských filmových štábů, příjmů pro australská postprodukční zařízení a zvýšené pravděpodobnosti mezinárodních koprodukcí, jež by využívaly australské tvůrčí pracovníky.⁵⁰⁾ Pro (tehdejšího) výkonného ředitele AFC Kima Daltona představoval nárůst runaway produkcí jednoduše „internacionalizaci produkce amerických filmů“ nebo, jak to poněkud pesimističtěji formulovala veřejnoprávní vysí-lací síť, odsunutí Austrálie do role „laciných hollywoodských exteriérů“.⁵¹⁾

Pokračující spory kolem runaway produkcí, nebo méně pejorativně řečeno, „foreign ser-vice“ produkcí (produkcí využívajících „cizích služeb“) zdůrazňují jakousi instantní ge-ografii globalizující se audiovizuální produkce jednadvacátého století.⁵²⁾ Konkrétně pak tyto debaty zaměřují svou pozornost na měnící se definice dávno ustálených pojmů kul-turní politiky, jako jsou „lokální“, „národní“ a „globální“. Pozorujeme tu dva hlavní ná-zorové směry, které stojí částečně v protikladu. Zaprvé naznačují debaty kolem runaway produkcí zmenšující se roli národní kulturní politiky, a to vzhledem ke vzrůstající důle-žitosti lokálních institucí, stejně jako v důsledku globálních sítí vedoucích tvůrčích pra-covníků, členů výrobních štábů a zaměstnanců v postprodukcii. Zároveň se však objevu-je i druhý trend: stírá se hranice mezi lokálním a globálním a vytrácí se zprostředkovací pozice národního (příčemž tato pozice byla po dlouhou dobu při analýzách kulturní po-litiky dominantní). Zvláště zřetelná je tato prostupnost lokálního a globálního především v případě studiových komplexů, které neústupně ztrácejí svou lokální identitu jakožto

48) Australian Film Commission, *Foreign Film and Television Drama Production in Australia: A Research Report*. Sydney: Australian Film Commission 2002, s. 16–17.

49) Don G r o v e s, Destination: Australia – Wizards of Oz Hang Tough. *Variety*, 12. 4. 2004, s. A4–5; Bo-rys K i t, Australia Sheds Right Light for „Superman“. *Hollywood Reporter*, 5. 7. 2006, s. 18; Sean M u r p h y, The Future of Australia's Film Industry. *The 7.30 Report*, 27. 3. 2002. Pro federální rozpo-čet na období 2007–2008 byla tato podpora zvýšena na 15% a v důsledku lobbování ze strany místního filmařského průmyslu se nově týká také mezinárodních televizních produkcí. Viz Ausfilm, *Ausfilm Fac-tsheet: Australian Screen Production Incentives*. Ausfilm.com 2007, 14 Aug. 2007 (<www.ausfilm.com.au/file_banks/ausfilm/misc_pdf/Ausfilm_Incentives%20Factsheet.pdf>).

Sandy George, Tales of Local Heroes Lost in the Rushes. *Australian*, 15. 8. 2007 (Film), s. 16; Garry M a d d o x, Shooting Stars;

50) Australian Film Commission, *Foreign Film*; Greg E l m e r – Mike G a s h e r (eds.), *Contracting Out Hollywood: Runaway Productions and Foreign Location Shootings*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield 2005; Tim H a r c o u r t, Hollywood Stars Bring Export Wins Back Home. *Austrade*, 1. 3. 2004; Dave M c N a r y, Runaway Drain? – Study: Pic Biz in Big Production Pickle. *Variety*, 31. 7. 2006; S. M u r -p h y, The Future of Australia's Film Industry.

51) S. M u r p h y, The Future of Australia's Film Industry. Ausfilm (australská federální agentura pro přilá-kání zahraničních filmových výrobců) vypracovala fascinující Locations Doubling Map (jako součást me-zinárodně oceněné reklamní kampaně „Australia: Anywhere You Want To Be“), která přináší mapu Aus-trálie s označenými místy, která mohou posloužit, nebo už posloužila, jako lokace nahrazující jiná místa po celém světě. Viz <www.ausfilm.com.au/childsplay/cgi-bin/show_page.pl/2/201>.

52) Viz G. E l m e r – M. G a s h e r (eds.), *Contracting Out Hollywood*; Ben G o l d s m i t h – Tom O ' R e g a n, *Cinema Cities, Media Cities: The Contemporary International Studio Complex*. Sydney: Australia Film Commission 2003, s. 11.

katalyzátory center zaměstnanosti v kreativním průmyslu, přičemž současně žádají státní a regionální vlády o daňové úlevy.⁵³⁾ Zároveň však tyto studiové komplexy, hrdě se hlásící k lokální příslušnosti, často nesou název nějakého nadnárodního mediálního konglomerátu s pevnými vazbami k největším hollywoodským studiím, jako je tomu v případě Fox Studios nebo Warner Roadshow Studios. Takže jakoukoli pevně členěnou hierarchii kulturní produkce – kde „lokální“ představuje tu nejprovinčnější oblast zájmů a „regionální“, „státní“, „národní“ či „mezinárodní“ představují soustředné kruhy rozšiřujících se zájmů – kontext přípravy filmu jako *Eukalyptus* jednoznačně problematizuje. Bylo by však poněkud ukvapené se v překotné snaze o zachycení „pokračující globalizace hollywoodské audiovizuální produkce“ úplně vzdát kategorií lokálního a národního.⁵⁴⁾ Vždyť nakonec si národní a státní vlády uchovávají dostatečné jurisdikční prostředky pro stanovení úrovně daňových úlev a produkčních pobídek, aby tak podpořily plány expanze filmových studií a financovaly reprezentanty filmového průmyslu, jakými jsou AFC, Ausfilm a státní filmové agentury. Takže zatímco kategorie lokálního, národního a globálního jsou stále otevřenější, udržují si přece jistou analytickou přínosnost a neměli bychom je zcela zavrhnout.

Navíc, ačkoli se australské zapojení do mezinárodních sítí filmové výroby v jednadvacátém století podstatně zintenzivnilo, existují zde důležité historické precedenty. Možná nejznámějším je filmová adaptace bestselleru Nevila Shutea *Na břehu* (1957) za režie Stanleyho Kramera, jejímiž největšími hvězdami byli Gregory Peck, Ava Gardnerová a Fred Astaire. *NA BŘEHU* je postapokalyptický příběh o lidech, kteří přežili nukleární holocaust a pokoušejí se usadit na jedné z posledních obyvatelných oblastí na Zemi kolem Port Phillip Bay u Melbourne ve státě Victoria. Tento hollywoodský film, distribuovaný ve Spojených státech společností United Artists, byl natočen na lokacích v Melbourne a jeho okolí, aby využil místní fascinující pobřežní scenérie. Nesporně ošumělé Melbourne padesátých let tak bylo elektrizované kouzlem Hollywoodu.⁵⁵⁾ Odpověď Avy Gardnerové na v té době běžnou otázku australských novinářů, pokládanou všem celebritám: „Co si myslíte o Melbourne?“ se stala místní legendou. Hollywoodská hvězda údajně zavrčela, že považuje Melbourne za „dokonalé místo pro natočení filmu o konci světa“.⁵⁶⁾

Představovala-li vůbec kdy dvojice pojmů „národní“ a „mezinárodní“ nějakou oporu pro porozumění pozadí výroby filmů, potom *Eukalyptus* upozornil na to, že je zvláště nevhodná pro pojmové uchopení fungování filmového průmyslu v jednadvacátém století.

53) B. Goldsmith – T. O'Regan, *Cinema Cities*, s. 7–10.

54) G. Elmer – M. Gasher (eds.), *Contracting Out Hollywood*, s. 14.

55) Gideon High, Shute the Messenger. *The Monthly* [Australia], červen 2007, s. 42–53; Constantine Verevis, Once More on to the Beach. *Metro Magazine*, 2001, č. 127/128, s. 156–61; Richard Yallop, The End is Nigh. *Australian* 18, prosinec 1999.

56) Někoho možná zklame, že proslulá drtivá odpověď Gardnerové je zřejmě neautentická. Článek z roku 1999, připomínající čtyřicáté výročí uvedení filmu *NA BŘEHU*, odhalil, že potouchlý článek novináře Neila Jilletta pro *Sydney Morning Herald* uváděl tuto odpověď Gardnerové jako nepotvrzenou, ale jiný pracovník redakce ji změnil v přímý citát herečky. Proslulou poznámku bychom tedy měli číst spíše jako ukázkou desetiletí trvajícího soupeření mezi Sydney a Melbourne než jako symbol pozdějších napjatých vztahů mezi Austrálií a Hollywoodem. Viz R. Yallop, *The End is Nigh*.

Eukalyptus byl příslibem překonání poněkud suchopárných sporů na téma „Austrálie versus Hollywood“ tím, že by využil mezinárodně známých australských herců a dobře hodnocené australské režisérky, aby vyprávěl příběh s jednoznačně australským tématem a prostředím, a to s pomocí finančních zdrojů hollywoodského studia. Z tohoto důvodu oslavovala australská média *Eukalyptus* jako „spasitele australského filmového průmyslu“, a proto také Moorhousová na sklonku roku 2004 v místním tisku opakovaně zdůrazňovala, že film představuje „oslavu Austrálie“.⁵⁷⁾ Fakt, že australské lokace budou skutečně představovat Austrálii, měl přispět ke zvýšení zaměstnanosti a kvalifikace filmových pracovníků, stejně jako možných dlouhodobějších zisků z turismu, pokud by film byl komerčně a umělecky úspěšný.⁵⁸⁾ Nadšení nad filmovou adaptací Bailova úspěšného románu tedy nemělo mnoho společného se samotným příběhem. Spíše se opíralo o naději, že tato adaptace ukáže domácímu filmovému průmyslu cestu z už dříve známé patové situace, kdy byla Austrálie nucena přihlížet, jak doma vyškolení tvůrci poprvé zazáří v australských filmech, aby potom smetanu slízl Hollywood, když jim nabídne mnohem větší platy. Domácí filmový průmysl, který je objevil a vychoval, zatím zůstává závislý na skromných vládních almužnách. S *Eukalyptem*, rozplýval se v tiskovém prohlášení ze začátku února 2005 Russell Crowe, se v Austrálii vyškolení herci vrátí pracovat domů, budou používat svůj vlastní přízvuk, film bude využívat místní exteriéry, ale zaštití jej produkční a distribuční síla hollywoodského studia:

Já a několik přátel si tento film představujeme jako zásadní výpověď, která vymezí nové pole působnosti, prohlášení o síle vzájemné spolupráce, které je proto ohromným podnětem celému filmovému průmyslu. Pokud to přepočítáme na počet obyvatel, příspěvek Australanů a Novozélandanů světovému filmu je ohromný. Bojujeme v jiné váhové kategorii. Tento projekt dokáže našim ctižádostivým spisovatelům, že australský režisér s australskými herci mohou použít mezinárodní finance pro vyprávění australského příběhu.⁵⁹⁾

Ted, když už se můžeme ohlédnout zpět, nám může připadat, že klást bezvýhradné rovnítko mezi zahraniční produkční sílu a rozvoj domácího filmového průmyslu je naivní. Je tomu tak částečně proto, že použití zisků z runaway produkcí k ozdravení domácí výroby filmů je vždy vysoce nejisté a závisí na proměňujících se výměnných kurzech a roz-

57) K. M a r k s, High Drama Down Under; J. M o r a n, Moorhouse Targets Eucalyptus Author.

58) Takový doprovodný zisk z turismu může být pro malé město, které se objevilo v mezinárodních filmových projektech, dosti podstatný. V Kununurře, městě v Západní Austrálii, kde se uprostřed roku 2007 natáčely některé záběry pro Luhrmannovu AUSTRÁLIÍ, vzrostl roční počet návštěvníků ze 64 000 v roce 2001 na 90 000 poté, co bylo zveřejněno, že se tam bude natáčet film, a to ještě před mezinárodní premiérou roku 2008. Nejnapadnější příklad turismu stimulovaného filmem v poslední době představuje novozélandskou vládou podporovaný zlatý turistický důl, který se otevřel po uvedení filmové trilogie PÁN PRSTENŮ (2001–2003). Viz Film Provides Tourism Drawcard for Kununurra. *ABC News*, 28. 5. 2007; Greg E l m e r – Mike G a s h e r (eds.), *Contracting Out Hollywood*, s. 13; David N e w m a n, Regions and Runaways: Film Assistance in New Zealand and British Columbia, 1999–2005. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, 117, 2005, s. 11–30.

59) Cit podle Rebecca M u r r a y, Filming Begins on Eucalyptus Movie. *About, Inc.: Hollywood Movies*, 1. 2. 2005.

marech vládních rozpočtů.⁶⁰⁾ Představa, že filmové hvězdy „Aussiewoodu“ je možné jednoduše angažovat v menších produkcích, je navíc pochybná v tom, že přehlídí dopady, které s sebou nese zapojení těch největších hvězd s nezanedbatelným egem do práce na adaptaci, jejíž scénář napsal režisér a která stojí na skupinové spolupráci. Fox Searchlight, zvláštní oddělení 20th Century Fox, se prezentuje především svou oddaností myšlence autorských, středněrozpočtových produkcí, zaměřených na získání kritického uznání a ocenění, stejně jako prodeje na festivalech, nikoli na návštěvníky multiplexů.⁶¹⁾ Jakmile se zapojí do projektu velké hvězdy – a jakmile, jako v případě Crowea, se stane výměnou za zlomek jejich běžného honoráře pozice výkonného producenta – je tvůrčí autonomie režiséra nevyhnutelně zpochybněna. Takže kultivovaný film stojící na skupinové spolupráci se pod finančním tlakem lehce promění v prostředek k prezentaci hvězd nebo v projekt postavený na jednoduché a snadno obchodovatelné premise (*high concept*).⁶²⁾ Bohatý subžánr filmů o natáčení filmů nabídl katarzi (nebo pomstu) mnoha režisérům, jejichž umělecky ambiciózní filmy hvězdy ukradly. HRÁČ Roberta Altmana je pouze jedním ze známějších příkladů.⁶³⁾ Když se tedy ohlédneme nazpět, nalézáme nemalou ironii v radostném oznámení Moorhousové z doby přípravných prací, že „Croweovo angažování dovolilo, aby ‚vskutku australskou love story‘ financoval Hollywood, přičemž je obsazena pouze domácími herci a podílí se na ní pouze australský štáb“.⁶⁴⁾ Zdá se tedy, že i když nemusí být mezinárodní financování v protikladu s vyprávěním místního příběhu, síla hvězdného obsazení, nutná pro získání těchto peněz, může nezhojitelně poškodit citlivý ekosystém filmu, který spočívá na autorské práci režiséra a dává více-méně stejný prostor celé skupině herců.

60) Viz Australian Film Commission, *Foreign Film*; G. E l m e r – M. G a s h e r (eds.), *Contracting Out Hollywood*; Garry M a d d o x, Boom Busts After Hollywood Dollars Dry Up. *Sydney Morning Herald*, 10. 11. 2006, s. 7.

61) Viz <content.foxsearchlight.com/studio/node1218>. Některé z posledních kriticky a umělecky úspěšných filmů Fox Searchlight zahrnují NAPOLEON DYNAMIT (2004), BOKOVKA (2004), DĚKUJEME, ŽE KOUŘÍTE (2005), ZÁPISKY O SKANDÁLU (2006), POSLEDNÍ SKOTSKÝ KRÁL (2006), ONCE (2006) a MALÁ MISS SUNSHINE (2006).

62) Edward Jay E p s t e i n, The Indie Game: The Secret to Success is a Hollywood Star. *Slate*, 12. 9. 2005; Sharon W a x m a n, Peril of Star Power Is Seen in the Collapse of a Fox Film. *New York Times*, 19. 2. 2005, s. B 11.

63) Další příklady tohoto stále produktivního žánru zahrnují ZPÍVÁNÍ V DEŠTI (1952) Stanleyho Donena, VELKÉ TRABLE MALÉHO MĚSTA (2000) Davida Mameta, TRISTRAM SHANDY (2005) Michaela Winterbottoma a NOMINACE NA OSCARA (2006) Christophera Guesta. Co se týče dokumentární podoby tohoto žánru, nabízejí se příklady HEARS OF DARKNESS: A FILMMAKER'S APOCALYPSE (1991) Faxe Bahra, George Hickenloopera a Eleanory Coppolové, stejně jako ZTRACEN V LA MANCHA (2002) Keitha Fultona a Louise Pepeho. Rozbor sebereflexivního žánru „film o filmu“ a další příklady z různých národních kinematografií přináší ve svém článku Adrian M a r t i n (The Mirror Cracked. *Age*, 3. 9. 2005 /Review/, s. 8).

64) Garry M a d d o x, Shooting Stars Aim to Revive Film Industry. *Sydney Morning Herald*, 17. 12. 2004, Film, s. 3.

Závěr

Jaký je širší význam příběhu kolem *Eukalyptu* – jak filmu, tak knihy – obecně pro obor studia adaptace? Tento článek se opřel o jednu stránku studia adaptace, a to o srovnávací analýzu, přičemž prozkoumal pozadí produkce publikovaného románu spolu s pozadím plánovaného filmu, z nichž vyplývají pozoruhodné podobnosti. V obou kulturních oblastech jsme nyní svědky poklesu důležitosti *národní* dimenze, která se dlouho považovala za hlavní platformu tvorby kulturní politiky, ve prospěch rostoucí závažnosti lokálních institucí (nakladatelství a studiových komplexů), stejně jako mezinárodních sítí (dohody o nakladatelské spolupráci, mezinárodní literární ceny, nadnárodní mediální konglomeráty a po celém světě cestující tvůrčí pracovníci). Přiznávám, že národní vlády stále hrají svou roli: jejich legislativa upravuje kvóty pro domácí obsahy a stanovuje pobídky pro runaway produkce. Zároveň je však stále zřejmější, že cestou ke zpřístupnění okrajového kulturního obsahu celému světu je obejít národní struktury ve prospěch „mezinárodních“ sítí. Takže pečlivé empirické studium dynamiky literárně-filmového průmyslu adaptace může nabídnout kulturní politice, politické ekonomii, kreativnímu průmyslu a studiu nakladatelské praxe přesvědčivé pohledy do podstaty věcí.

Co může naopak nabídnout oboru studia adaptace využití materialistického, na politiku a průmysl zaměřeného způsobu výzkumu? Po několik desetiletí hlásal celý obor zavádění nového způsobu uvažování, a to tím, že se rozloučil se svazující, moralistickou svěrácí kazajkou věrnostní kritiky, jež hodnotí adaptace na základě jejich věrnosti psané podobě (většinou literárního) originálu.⁶⁵⁾ Přesto však s sebou téměř výhradní zájem studia adaptace o výklad „existujících“ literárních a filmových textů nese podtón věrnostní kritiky, i kdyby jen proto, že výběr existujících textů činí některé podoby srovnávací kritiky téměř neodolatelnými. Zkoumání přeludných adaptací se jako alternativní přístup zásadně rozchází s takovým hluboce zakořeněným kritickým nutkáním. Obrací pozornost nejen k tomu, „co“ se adaptuje, ale také „jak“, „proč“ a „proč ne“. Zviditelňuje latentní mechanismy adaptačního průmyslu, přičemž zdůrazňuje, které texty jsou pro adaptaci vybírány, kým, z jakých důvodů a s jakými kulturními důsledky. Stejně jako dekonstruktivisté zdůrazňovali s použitím psychoanalýzy závažnost a platnost popřehého, vytěsňeného, potlačeného a zneuznaného, studium adaptace by mělo zkoumat, které texty *nejdou* mašinérií Hollywoodu vybrány pro celosvětovou distribuci, a ptát se, proč tomu tak je. Kdo má moc k tomu dát projektu zelenou, nebo jej zastavit? Jaké typy obsahu se

65) Fred H. M a r c u s (eds.), *Film and Literature: Contrasts in Media*. Scranton, PA: Chandler Publishing 1971, s. xv; Stuart Y. M c D o u g a l, *Made into Movies: From Literature to Film*. New York: Holt, Rinehart & Winston 1985, s. 6; Robert G i d d i n g s – Keith S e l b y – Chris W e n s l e y, *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization*. London: Macmillan 1990, s. xix, 9–10; Deborah C a r t m e l l – Imelda W h e l e h a n (eds.), *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge 1999, s. 3; Robert B. R a y, The Field of „Literature and Film. In: James N a r e m o r e (ed.), *Film Adaptation*. London: Athlone Press 2000, s. 45; Thomas L e i t c h, Twelve Fallacies, s. 161–62; R. Barton P a l m e r, The Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of *Film Noir*. In: R. S t a m – Alessandra R a e n g o (eds.), *A Companion to Literature and Film*, s. 264; L. H u t c h e o n, *A Theory of Adaptation*, s. 6–7; L. H u t c h e o n, In Defence of Literary Adaptation as Cultural Production.

v adaptačním průmyslu nejrychleji dostávají do procesu výroby, propagace a distribuce, a které nikoli? A co je nejnaléhavější: jaký je dopad takového výběru na globální cirkulaci adaptovaného obsahu, který představuje hnací sílu současné kultury?

Přeložil Miroslav Kotásek

Přeloženo z anglického originálu: Simone Murray, *Phantom adaptations: Eucalyptus, the Adaptation Industry and the Film that Never Was*. *Adaptation* 1, 2008, č. 1, s. 5–23.

Citované filmy:

Austrálie (Australia; Baz Luhrmann, 2008), *Bangkok Hilton* (TV miniseriál; 1989), *BMX Bandits* (Brian Trenchard-Smith, 1983), *Bokovka* (Sideway; Alexander Payne, 2004), *Děkujeme, že kouříte* (Thank You for Smoking; Jason Reitman, 2005), *Dobrodružství Priscilly, královny pouště* (The Adventures of Priscilla: Queen of the Desert; Stephan Elliott, 1994), *Důkaz* (Proof; Jocelyn Moorhouse, 1991), *Hears of Darkness: A Film-maker's Apocalypse* (Faxe Bahr, Georg Hickenlooper, Eleanor Coppola, 1991), *Hráč* (The Player; Robert Altman, 1992), *Insider: Muž, který věděl příliš mnoho* (Insider; Michael Mann, 1999), *Krokodýl Dundee* (Crocodile Dundee; Peter Faiman, 1986), *L. A. – Přísně tajné* (L. A. Confidential; Curtis Hanson, 1997), *Malá Miss Sunshine* (Little Miss Sunshine; Jonathan Dayton, Valerie Faris, 2006), *Moje skvělá kariéra* (My Brilliant Career; Gillian Armstrong, 1979), *Napoleon Dynamit* (Napoleon Dynamite; Jared Hess, 2004), *Na břehu* (TV film, On the Beach; Russell Mulcahy, 2000), *Labyrint lží* (Body of Lies, Ridley Scott 2008), *Nominace na Oscara* (For Your Consideration; Christopher Guest, 2006), *Once* (John Carney, 2006), *Oscar a Lucinda* (Oscar and Lucinda; Gillian Armstrong, 1997), *Pán prstenů: Dvě věže* (The Lord of the Rings: The Two Towers; Peter Jackson, 2002), *Pán prstenů: Návrat krále* (The Lord of the Rings: The Return of the King; Peter Jackson, 2003), *Pán prstenů: Společenstvo Prstenu* (Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring; Peter Jackson, 2001), *Piknik u Hanging Rock* (Picnic at Hanging Rock; Peter Weir, 1975), *Poslední skotský král* (The Last King of Scotland; Kevin Macdonald, 2006), *Proposition* (The Proposition; John Hillcoat, 2005), *Ptáci v trní* (TV seriál, The Thorn Birds; Daryl Duke, 1983), *Romper Stomper* (Geoffrey Wright, 1992), *South Side Story* (dokument; Sunny Abberton, 2007), *Stopař* (The Tracker; Rolf de Heer, 2002), *Sunday Too Far Away* (Ken Hannam, 1975), *Těžká váha* (Cinderella Man, Ron Howard, 2005), *Tristram Shandy* (Tristram Shandy: A Cock and Bull Story; Michael, Winterbottom, 2005), *Úplně bezvětrí* (Dead Calm; Philip Noyce, 1989), *Velké trable malého města* (State and Main; David Mamet, 2000), *Vietnam* (TV seriál; John Duigan, Chris Noonan, 1987), *Zapadákovi* (Wake in Fright; Ted Kotcheff, 1971), *Wolf Creek* (Greg McLean, 2005), *Zápisky o skandálu* (Notes on a Scandal; Richard Eyre, 2006), *Zpěv o Jimmiem Blacksmithovi* (The Chant of Jimmy Blacksmith; Fred Schepisi, 1978), *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain; Stanley Donen, Gene Kelly, 1952), *Ztracen v La Mancha* (Lost in La Mancha; Keith Fulton, Louise Pepe, 2002).

Poznámka o autorce:

Simone Murrayová je docentkou na Univerzitě v Melbourne (Monash University) a ředitelkou *Centra knihy*. Zabývá se vztahy mezi knihou a jinými médii, současným knižním a adaptačním průmyslem, kulturní ekonomikou, mediálními teoriemi atd. V roce 2004 vydala knihu *Mixed Media: Feminist Presses and Publishing Politics*.