

Rozhovor

ADAPTAČNÍ STUDIA
NA KŘÍŽOVATCE

Rozhovor s Thomasem Leitchem

Petr Bubeníček a Lucie Česálková

Profesor Thomas M. Leitch v současné době působí při Ústavu anglistiky (Department of English) na University of Delaware ve Spojených státech amerických, kde od roku 1983 řídí oddělení filmové vědy. Doktorát získal na Yale University a v prvních letech své vědecké kariéry se soustředil zejména na problematiku detektivních románů, zabýval se tvorbou Charlese Dickense, Henryho Jamese či Donalda Barthelma, ale i žánrového hollywoodského filmu. Roku 1989 se podílel na vzniku Literature/Film Association, již několik let také řídil. Svá teoretická východiska našel v naratologii – jeho první samostatnou monografií bylo v roce 1986 *What Stories Are: Narrative Theory and Interpretation*. Jeho další práce se pak zabývaly filmovým thrillerem či detektivkou: *Crime Films* (2002); *Perry Mason* (2005); *Find the Director and Other Hitchcock Games* (2008). Souběžně se Leitch věnuje vztahům literatury a filmu v rámci adaptačních studií. Poslední prací Thomase Leitcha na toto téma je publikace *Film Adaptation and its Discontents: from Gone with the Wind to The Passion of the Christ* z roku 2007.¹⁾

* * *

Řada vědců dnes zdůrazňuje nutnost hledat vhodné metodologické a teoretické koncepty, které by mohly být použity jako protiváha k hodnotícím soudům o interpretovaných adaptacích. Daří se konečně badatelům najít společnou řeč?

Metodologické tabuizování hodnotových soudů je stejně marné jako protesty proti nezřízenému zobecňování, k němuž dochází v případě žánru. I když můžete dokázat, že neexistuje žádná kategorická definice westernu, která by zahrnovala všechny westerny a vylučovala vše ostatní, diváci stejně budou dále mluvit o westernech a rozlišovat, co je a co

1) Thomas M. Leitch, *What Stories Are: Narrative Theory and Interpretation*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press 1986. T ý ž, *Crime Films*. Cambridge: Cambridge University Press 2002. T ý ž, Perry Mason. Wayne: Wayne State University Press 2005. T ý ž, *Find the Director and Other Hitchcock Games*. Athens, University of Georgia Press 2008. T ý ž, *Film Adaptation and its Discontents: from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press 2007.

není western. Konceptuální kategorie, jakkoli jsou chybné nebo logicky neobhajitelné, jsou prostě příliš užitečné na to, abychom se bez nich obešli – například když se člověk rozhoduje, na který z filmů v multiplexu má zajít. Stejně tak budou lidé i nadále hodnotit filmy, ať už adaptace nebo jiné, už jen proto, že – abychom parafrázovali Henryho Jamese – není nad to, když se nám příběh líbí.

Proti subjektivním hodnotovým soudům jednoduše neexistuje lék a badatelé v oblasti adaptace by je měli spíše přijmout jako součást svého oboru. To ale neznamená, že by se adaptační studia měla sama věnovat takovýmto tendenčním soudům.

Sen o univerzálních pravidlech vkusu je stejně starý jako estetika sama. Od Kanta však dějiny estetiky jasně ukazují na to, že tento sen zůstává obecně nenaplněný. Teoretici nemohou očekávat, že budou vůči svodům tohoto snu imunní, v současném intelektuálním klimatu by bylo rozumnější spíše brát hodnocení jako součást předmětu zkoumání („proč tolik lidí dává přednost této adaptaci před tamtou?“) a ne je používat jako jeden ze základních metodologických principů.

V jednom ze svých nejnovějších článků upozorňujete na to, že jedním z přetrvávajících rysů teorie adaptace je snaha vytvářet taxonomie. Jak si vysvětlujete takovou životaschopnost této tendence?

Možná jsem snahu klasifikovat kritizoval ukvapeně, protože vypracování funkční klasifikace je jednou ze základních činností, jimiž se oblast studia přetváří ve vědní disciplínu. Co mne znepokojuje na klasifikacích, které teorie adaptace doposud vytvořila, je jejich malá užitečnost. Nejlépe to lze ukázat na způsobu, jímž teoretici konvenčně rozlišují tři druhy adaptace: Geoffrey Wagner rozlišuje transpozici, komentář a analogii, Dudley Andrew výpůjčku, křížení a transformaci a Linda Constanzo Cahirová adaptaci doslovnou, tradiční a radikální. V každém z těchto případů je jasné, jaké rozdíly jsou zde prosazovány, ale není úplně zřejmé, proč by tyto rozdíly měly být zásadní. Je sice pravda, že nás tyto klasifikace osvobozují od představy, že se všechny adaptace pokoušejí o totéž, jenže místo toho implikují, že se všechny adaptace snaží o jednu z přesně tří věcí. Cahirová dává najevo, že upřednostňuje tradiční adaptace před doslovnými. Já její preferenci nesdílím, když ji ale vezmeme v úvahu, pak jsou její kategorie jasnější a užitečnější.

Obzvlášť mě zaujala pětice typů transtextuality Gérarda Genetta (intertextualita, paratextualita, metatextualita, hypertextualita a architextualita) a šest přístupů k teoretizování vztahu mezi formou a obsahem adaptací, které navrhuje Kamilla Elliottová (nadpřirozený/psychický, břichomluvecký, genetický, (de)konstrukční, inkarnační a triumfující). Ani jedna z těchto klasifikací se primárně nezabývá vztahy mezi adaptacemi a jejich zdroji a ani jedna nepředpokládá normativní vztah mezi nimi – obě se tedy mohou oprostít od otázek hodnocení jak jednotlivých filmů, tak obecně filmu a literatury.

Teoretikové adaptace přijali mnoho podnětů z naratologie. Myslíte, že je tento zdroj stále přínosný?

Určitě. I když bezprostředním impulsem pro mou vlastní práci v oblasti adaptace byl film *PSYCHO* Guse Van Santa z roku 1998, mé kořeny leží v naratologii a má kniha *What*

Stories Are z roku 1986 byla hluboce ovlivněna Chatmanovou knihou *Příběh a diskurs*²⁾ a následnou diskusí o narativu vedenou v časopise *Critical Inquiry* v roce 1980. Nicméně odchýlil jsem se od směru vědeckého výzkumu, který reprezentuje Chatman, „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“ Rolanda Barthes³⁾ a autoři spojovaní v té době s časopisem *Poetics Today*, linie, ze které vzešla McFarlanova kniha *Novel to Film*.⁴⁾ Tito autoři, kteří všichni převzali zásadní rozlišení mezi příběhem a diskursem, strukturalisty vypůjčené od ruských formalistů (fabule a syžet neboli discours a histoire), považovali adaptaci za přetvoření již existujícího příběhu, převyprávění, které usilovalo o nové zachycení ducha nebo podstaty originálu.

Já jsem místo toho tvrdil, že příběh sám je konceptuální kategorií a ne předem existujícím přirozeným sledem událostí, který by stál v protikladu k estetickému nebo kulturnímu sledu vnucenému diskursem. Jak dobře ví novináři, už jen nazvat něco událostí znamená posuzovat její relativní význam, nikoliv pouze ji zaregistrovat. Noviny tedy nevyhnutelně utvářejí zprávy jako zprávy, místo aby je jen rozpoznávaly, a to skrze svá rozhodnutí udělit některým změnám a situacím status zprávy a jiným ne. Výsledkem bylo, že jsem spojil svou naratologickou práci s recepční estetikou, která vidí narativ jako konceptuální kategorii zavedenou autory a čtenáři a ne vědeckými teoriemi, které se soustředily na různé způsoby, jak může být daný příběh zpracován v diskursu.

Obliba strukturalismu za třicet let od vydání Chatmanovy knihy značně poklesla, ale recepční estetika se přetvořila v širší a vlivnější proud v důsledku stále významnějších tvrzení teoretiků kulturních studií, že generické, narativní a kulturní kategorie jsou vytvořené a neustále se mění, nikoli dané nebo neměnné. Práce Ricka Altmana o filmovém žánru, která má potenciál být nesmírně užitečná pro teorii adaptace, je pouze jedním příkladem této proměny inspirace naratologií a její neutuchající síly.

Za jeden z nejvíce inspirujících přístupů k adaptaci v posledních letech považují komparativně orientovanou práci Lindy Hutcheonové. Vy sám jste v časopise Literature/Film Quarterly recenzoval její knihu A Theory of Adaptation.⁵⁾ Jak zapadá její koncepce do současného kánonu teorie adaptace a jak jej překračuje nebo přesahuje?

Kniha Lindy Hutcheonové obohatila teorii adaptace dvěma velice důležitými myšlenkami. Nejvíce pozornosti získalo její tvrzení v první větě knihy: „Pokud si myslíte, že je možné porozumět adaptaci pouze prostřednictvím románů a filmů, mýlíte se.“ Vliv této jedné věty na myšlení o adaptaci nelze přecenit. Teoretikové adaptace v Anglii a Americe, už předtím ovlivnění antologií Deborah Cartmellové a Imeldy Whelehanové z roku 1999, nazvanou *Adaptation: From Text to Screen, Screen to Text*,⁶⁾ se začali ještě více za-

2) Seymour Chatman, *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host 2008.

3) Roland Barthes, Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: Petr Koušek (ed.), *Znak, struktura, vyprávění*. Výbor z prací francouzského strukturalismu. Brno: Host 2002, s. 9–43

4) Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press 1996.

5) Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*. New York – London: Routledge 2007.

6) Deborah Cartmell – Imelda Whelehan, *Adaptation: From Text to Screen, Screen to Text*. New York – London: Routledge 1999.

bývat adaptacemi, které se vymykají modelu „od knihy k filmu“. *Asociace pro studium zfilmovaných literárních děl* (Association of Literature on Screen Studies) si změnila jméno na *Asociace pro adaptační studia* (Association for Adaptation Studies) a všude po světě vyrašily konference o nekinematografické adaptaci. Právě jsem se vrátil z konference pořádané *Literature/Film Association*, kde se celý velmi poutavý panel věnoval počítačovému hrám. Místnost byla plná mladých vědců – většinou šlo o zapálené hráče, kteří debatovali o otázkách různých druhů účasti zprostředkovaných různými prezentačními módy a také horlivě napadali příliš jednoduché rozdělení na aktivní účast hráčů v případě počítačových her a údajně pasivní konzumaci filmů. Odcházel jsem z tohoto bloku s velkým očekáváním ohledně budoucnosti adaptačních studií.

Ale druhý příspěvek Lindy Hutcheonové, kterému se dostalo mnohem méně pozornosti, mi připadá ještě důležitější. Je jím její rozhodnutí soustředit se na adaptace jako takové, bez primární reference k jejich zdrojovým textům (progenitor texts). Hutcheonová rozhodně není jediná teoretička adaptace, která jde touto cestou. Kniha Sarah Cardwellové *Adaptation Revisited*⁷⁾ pojednává o britských televizních adaptacích klasických románů jakožto o žánru, přičemž se soustředí na jejich vzájemné vztahy a ne na vztah každé série ke svému zdrojovému textu. Christine Geraghtyová ve své knize *Now a Major Motion Picture*⁸⁾ dává od první stránky jasně najevo, že ji rovněž zajímá celá škála různých aspektů adaptace v mnohem širším záběru, než představují vztahy adaptací k jejich předlohám. Mou motivací při psaní knihy *Film Adaptation and Its Discontents* nebylo pohřbít výzkum věnující se věrnosti, ale upozadit jej poukázáním na zajímavější problémy adaptace, které byly zastíněny jednostranným zaměřením na věrnost. Nikdo ale nemá takovou zásluhu na vymanění adaptací z dlouhodobého stínu jejich zdrojů jako Hutcheonová.

Váš výzkum pokrývá vztahy filmových adaptací nejen k literárním, ale také k neliterárním zdrojům. Zabýváte se rovněž ilustrovanými knihami, komiksy, počítačovými hrami atd. Můžete nastítnit základní metodologická východiska, která vám umožňují pokrýt tak rozmanité oblasti výzkumu?

Na tuto otázku by se dalo lépe odpovědět, kdybych ji otočil. Proč se věda o adaptaci po tak dlouhou dobu omezovala jen na filmové verze literárních textů? Důvody pravděpodobně souvisejí s tím, čemu Kamilla Elliottová říká odvěká interdisciplinární rivalita mezi romány a filmy obecně a obzvlášť mezi univerzitními katedrami literatury a filmu. Román, který hrál vůdčí roli v oblasti fikce v devatenáctém století, se vždy díval na film, který tuto roli převzal ve dvacátém století, jako na svého rivala. Ve skutečnosti ta rivalita mohla být podnícena vlastní nejistotou romanopisců, kteří byli ve sféře vážného umění sami relativními nováčky. Literáti, kteří pracovali jako scénáristé pro Hollywood, byli často obviňováni z toho, že se zaprodávají, že vyměňují umění za obchod. Když román ztratil velkou část svého kdysi širokého publika ve prospěch kinematografie, opět se na

7) Sarah C a r d w e l l, *Adaptation Revisited: television and the classic novel*. Manchester: Manchester University Press 2002.

8) Christine G e r a g h t y, *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*. Devon: Rowman & Littlefield Publishers 2007.

sebe začal dívat jako na vysoké umění ve srovnání s filmem, jehož ohromná přitažlivost pro proletářské, často nevzdělané publikum v Americe pobídla Williama H. Gasse k poznámce, že klasická díla populární kultury nikdy nedosáhnou síly monumentů vysoké kultury, i kdyby všechen dobytek světa vyjádřil opačný názor. Adaptace populárních i klasických románů ve třicátých letech pomohly jednak uspokojit chuť hollywoodských studií na nový materiál, jednak nakrmit rodiny ambiciózních scénáristů, aniž by dodaly filmařství kulturní prestiž spojenou s vydáváním knih. Podobně třicet let poté dodalo připsání teorie adaptace do univerzit – jakožto součásti literární vědy, v níž však stejně hrálo jen zřetelně podružnou úlohu – chození do kina punc intelektuální vážnosti.

Od té doby se toho mnoho změnilo. S tím, jak se román rozdělil na hodnotnou literaturu a bestsellery, které literatuře prospívají tím, že v branži drží komerční nakladatelství, začala vážná literatura hrát v našem kulturním diskursu stále menší a menší roli, a trháky, které všichni čtou, se pořád více a více podobají filmové povídce. Takže román a jeho obránci už nezaujímají postavení kulturní nadřazenosti nebo kulturních strážců. Vydávání knih je také stále více ovlivňováno proměnlivostí trhu, částečně protože čtenáři nekupují tolik románů jako dříve, částečně protože nakladatelství jsou stále častěji ve vlastnictví mediálních konglomerátů, jejichž mottem je souhra, ne osobitost jejich jednotlivých značek. Man Bookerova cena se v Anglii možná ještě dostane na první stránky novin, ale amerických románů je pro novináře zajímavých jen velmi málo. Není divu, že se James Frey pokusil prodat *Milion malých střípků* jako autobiografický román. Zároveň však už není ani film převažujícím způsobem zpracování populárního vyprávění příběhů. I když jsou hollywoodské produkce mnohem dražší než jejich televizní ekvivalenty, mají menší publikum. Američané tráví mnohem více času u televize než v kině. Utratí více peněz za počítačové hry než za vstupenky do kina. Podle některých odhadů utratí více peněz za „direct-to-video“ filmy, hlavně pornografické, než za běžnou produkci filmových studií. Takže kontrast mezi románem jakožto hlavním vysokým narativním uměním a kinematografií jakožto hlavním masovým narativním uměním se zhroutil na obou stranách. Dramatický rozpad této dichotomie našel ozvěnu v akademickém prostředí v podobě oslabení takového typu teorie, který nejlépe charakterizuje název Chatmanova článku „What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)” (Co dokážou romány a nedokáže film /a obráceně/).⁹⁾ Kritika této pozice v knize Kamilly Elliottové *Rethinking the Novel/Film Debate*¹⁰⁾ přesvědčivě ukázala, že opozice mezi romány jako verbálními texty a filmy jako vizuálními texty je spíše politická než popisná, a McFarlaneova kniha *Novel to Film* mezitím upozornila na to, že existuje hodně věcí, které film dokáže, i když byste si možná mysleli opak, a že pozornost věnovaná tomu, jak prezentační módy posunují své údajné limity zobrazování, je často pro čtenáře a diváky důležitým zdrojem potěšení.

Současní čtenáři a diváci se koneckonců nezabývají tvrzeními o románech jakožto románech a filmech jakožto filmech tolik jako za dob Bluestonova *Novels into Film*,¹¹⁾ protože

9) Seymour Chatman, What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa), *Critical Inquiry* 7, 1980–1981, č. 1, s. 121–140.

10) Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press 2003.

11) George Bluestone, *Novels into Film*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2003.

se tolik nezabývají romány a filmy samotnými. Ve světě tak naplněném médií, jako je ten náš, bychom se neměli ptát, proč se někdo rozhodne zkoumat vzájemné vztahy mezi texty a širokou škálou médií. Podstatnější je spíše to, proč by někdo chtěl ignorovat potenciál takové velké části současné textové produkce a otázky, které toto rozrůstání médií vznáší ohledně toho, jak a proč čteme.

V jednom ze svých článků tvrdíte, že adaptační studia stojí na křižovatce. Kterým směrem se máme vydat?

Křižovatku, o které jsem mluvil ve své recenzi, představovalo dilema mezi výukou adaptace hlavně jako svébytného díla, abych použil krásně úspornou frázi Lindy Hutcheonové, nebo ve vztahu k zdrojovým textům. Dnes je naprosto jasné, pokud už to nebylo jasné tenkrát, že teoretické odvětví myšlení o adaptaci – čili to odvětví, které produkuje knihy a eseje a konferenční příspěvky na toto téma – zvolilo první možnost, kterou jsem popsal jako cestu do budoucnosti.

Příliš jasné není, do jaké míry byl tento posun zaznamenán mimo obor a jak hluboko pronikl do výuky adaptace. Novinářský pohled na nové adaptace od POKÁNÍ po X-MENY se stále točí kolem otázky jejich vztahu ke zdrojům a hodnotí je převážně na základě jejich schopnosti zachovat věrnost svým zdrojům. Nedávný film STRÁŽCI Zacka Snydera je zajímavou výjimkou potvrzující pravidlo. V tomto případě se totiž diváci shodli, že ačkoli je film pozoruhodně věrný grafickému románu Alana Moora a Davea Gibbonse, je ochromen svými až dusivými pokusy o věrnost dialogům a vizuálnímu designu románu. „Je to tak věrné, až z toho jde strach,“ řekl mi jeden z nich – a to je něco, co jsem o seriálu televize BBC PÝCHA A PŘEDSUDEK z roku 1995 nikdy neslyšel.

Ještě problematičtější je otázka výuky adaptace na školách. Téměř všichni američtí učitelé adaptace, které znám, učí přepisy v první řadě ve spojení s jejich literárními zdroji. Ať už ve svých člancích a knihách o adaptaci prosazují jakékoli teorie, ve své pedagogické praxi nastolují zdrojový text – zpravidla jeden jediný text – jako privilegovaný kontext, který už předem diktuje způsob, jakým se bude o adaptaci diskutovat. Potrvá asi ještě léta, než současný výzkum v oblasti adaptací změní podobu mediálních debat o nich, ale příští metou jsou pro mě školy – místo, kde je možné okamžitě a radikálně změnit způsob, jak bude nová generace studentů vnímat adaptaci.

Simone Murrayová a jiní vědci tvrdí, že bychom měli věnovat pozornost adaptačnímu průmyslu a nepřicházet s novými případovými studiemi. Na druhou stranu bychom neměli zapomínat, že se stále zabýváme estetickými artefakty. Nebudují takovéto návrhy jen nové zdi mezi nesmiřitelnými názorovými protivníky?

Po tom, co jsem zatím řekl, vás nepřekvapí, že bych badatele raději viděl budovat nové katedry obydlené nezvykle smiřitelnými rivaly. Proto mi dovoluť uvést svou odpověď na tuto otázku několika obecnými poznámkami o povaze akademických rivalit.

I když mě velmi povzbudilo a nadchlo velké množství monografií o adaptaci vzniklých v posledních deseti letech, za nejslibnější vývoj v tomto období považuji práci vycházející z Univerzity De Montfort v Leicesteru: založení *Centre for Adaptation Studies* (Cent-

rum pro adaptační studia), časopisu *Adaptation: The Journal of Literature on Screen Studies* a úspěch každoroční konference věnované výhradně adaptaci. Souběžné založení časopisu *Journal of Adaptation in Film and Performance* znamenalo, že vědci, kteří se snažili publikovat články týkající se adaptace, měli k dispozici nebývalou škálu časopisů, jejichž cílovou skupinou jsou čtenáři se zájmem právě o adaptaci.

Když začaly vycházet tyto dva nové časopisy, mnoho z mých kolegů je považovalo za hrozbu čtvrtletníku *Literature/Film Quarterly*, který pod vedením Jima Welshe přes třicet let udával tón bádání o filmových prepisech, přinejmenším v Americe. Já jsem je ale vnímal spíše jako přátelské rivalry, jejichž úspěšný rozvoj může být vznikající disciplíně jediné ku prospěchu. Pokud byste současnou vědeckou práci v humanitních vědách nahlíželi prostřednictvím amerického bulvarizujícího tisku, mysleli byste si, že v akademickém světě existuje jistá verze Greshamova zákona, podle kterého by špatná věda vytlačila dobrou vědu. Ovšem přinejmenším v případě adaptačních studií je opak pravdou. Myslím, že je zatím předčasné prohlašovat tuto novou disciplínu za bitevní pole různých metanarací nebo za oběť svého vlastního úspěchu. Její budoucnost vypadá mnohem slibněji než volba mezi dvěma soutěžícími metodologiemi, protože přátelská rivalita zůstává nezvykle přátelská. Dave Johnson, který spolu s Elsie Walkerovou převzal po Welshovi vedení *Literature/Film Quarterly*, se rozhodl poslat svou esej o DOGTOWN AND Z-BOYS do *Adaptation*, místo aby ji publikoval ve svém vlastním časopise. Členové Literature/Film Association a Association for Adaptation Studies létají za oceán, aby mohli diskutovat se svými protějšky. Každoroční konference obou organizací přispěly spíše k produktivní debatě mezi jednotlivými stranami než k posílení výlučných „stranických linií“. Zkrátka, současné klima v teorii adaptace nejen skýtá debatérům v jakékoli možné diskusi v oboru řadu příležitostí, ale také je aktivně povzbuzuje k tomu, aby spolu mluvili a vzájemně si naslouchali.

Povzbudivé výsledky této nebývalé možnosti dialogu jsou možná nejviditelnější v *In/fidelity*, sborníku příspěvků z konference LFA v roce 2005, sestaveném Davidem Kranzem a Nancy Mellerskiovou. Editoři zaujímají jasné stanovisko k otázce, zda by adaptace měly být posuzovány na základě věrnosti svým zdrojům. A činí tak i každý z příspěvateľů. Ale neshody, které nevyhnutelně vyvstávají, jsou tak dobře formulovány, tak slušně vedeny a tak nestranně prezentovány editory, že výsledkem je nejužitečnější kniha o věrnosti předloze, kterou jsem kdy viděl.

Abych se tedy konečně vrátil k vaší konkrétní otázce týkající se rozporu mezi formalismem a kontextualismem v teorii adaptace – považuji jej spíše za inspiraci a výzvu než povolání do zbraně. Poněvadž mně samotnému trvalo mnoho let, než jsem se vymanil ze své vlastní ulity – ze své náklonnosti k formální textové analýze –, s potěšením jsem poznal provokativní práci takových vědců, jako jsou Simone Murrayová, Gueric de Bona a Peter Lev, kteří tíhnou ke kontextové analýze.

Myslíte, že by se teorie adaptace mohla nějakým způsobem inspirovat teorií možných světů?

To je úžasný nápad, ten by zaujal obzvláště Burkeho. Musím se upřímně přiznat, že mě zatím nenapadlo inspirovat se teoriemi možných světů, ale rozhodně by to dávalo smysl. Většina článků, které jsem napsal od knihy *Film Adaptation and Its Discontents*, se toči-

la kolem stejné myšlenky: co by to znamenalo pro teorii adaptace, kdybychom se dívali na jeden text nebo korpus a jeho adaptace – na „Zabijáky“ nebo *Podivný případ Dr. Jekylla a pana Hyda* nebo romány Dumase staršího nebo příběhy o upírech nebo Jamese Bonda nebo Robina Hooda – jako na vzorový?

Přes své dlouhodobé zaměření na něco, co by se dalo nazvat alegoriemi adaptace, mě nikdy nenapadlo nahlížet na literaturu paralelních světů jako na alegorii adaptace, ačkoli zkoumání možných světů poskytuje mnohem flexibilnější a podnětnější model. Nebo spíše celou sérii modelů. Představte si, jaký dopad na teorii adaptace mohou mít dystopické romány jako *1984* nebo *Příběh služebnice* – varování před možnými katastrofickými důsledky vývoje jazyka a morálky na lidské možnosti. Vlastně si nejsem jistý, jestli teorie adaptace nebyla po mnoho let v rukou vědců inspirovaných právě takovouto dystopickou literaturou. Představte si, jak by změnilo představy o adaptaci, kdyby prototypickým textem pro adaptaci byl gamebook. Představte si, jak by se změnil zájem adaptace, kdybychom místo fikčních textů srovnávali fikční světy nebo kdybychom se dívali na každý text a jeho svět jako na pozvánku k další fikcionalizaci.

Na jaké otázky by nám pak takové přístupy mohly pomoci odpovědět?

Slepým místem, které oslabilo zejména filmové adaptace, je a vždy byla jejich tendence zacházet se svými zdroji jako s historií, a to ne moc sofistikovanou historií. Ať už se od sebe jednotlivé adaptace *Šarlatového písmene* jakkoli odlišují, všechny vypouští „Celnicí“, dlouhou úvodní kapitolu, protože nemá žádnou spojitost s příběhem románu. Nathaniel Hawthorne však tuto nesouvislost konstruuje proto, aby nás distancoval od událostí příběhu Hester Prynnové, a zdůraznil tak jeho záhady, skryté motivace a tajemné prvky, které se nedají vysvětlit. Proč se Arthuru Dimmesdalovi poté, co byl odhalen jeho milenecký poměr k Hester, objevilo na hrudi šarlatové písmeno A, přirozená nebo nadpřirozená ozvěna toho A, které byla donucena nosit Hester? A shodli se vlastně opravdu svědci, že na Dimmesdalově hrudi bylo písmeno A? Filmové adaptace Hawthorna takovými otázkám vůbec nevěnují pozornost, protože chtějí prezentovat události tak, jako by se opravdu staly. Ale tento přesvědčivý realistický efekt, tak oblíbený u komerčních filmařů, postrádá sugestivní moc Hawthornovy prózy, protože s ní zachází jako s kronikou.

Hawthorne dokola zdůrazňuje, že neřekne všechno, zejména v povídkách jako například „My Kinsman, Major Molineux“ (Můj příbuzný, major Molineux), „Mladý hospodář Brown“, „Černý závoj“, „Wakefield“ a „Rappacciniho dcera“. Jeho zatvrzele hravá mnohoznačnost padá za oběť adaptacím, které se mylně domnívají, že tím hlavním, co literáti dělají, je prezentace příběhů pomocí pravdy a její moci. Ale tím hlavním, čím se literáti zabývají – jak Hawthorne velmi dobře věděl – jsou domněnky a dohady. Ve skutečnosti je to také hlavní naplň práce historiků. Pokud zrovna nepíší ten nejjednodušší typ kroniky, historikové stejně jako romanopisci a básníci vymýšlejí vysvětlení dostupných důkazů, a pak se oddávají hypotetickým úvahám. Jak literatura, tak historie jsou v jádru hypotetické úvahy.

Kdybychom vzali za vzor pro adaptaci literaturu možných světů – science fiction, literaturu paralelních světů, kontrafaktuální literaturu, literaturu založenou na imaginárních světech nebo imaginární historii – místo abychom brali jako ideální model realistické

romány (nebo spíše kroniky, které se romány typu *Robinson Crusoe* snaží napodobit), pak by se tvůrci adaptací stejně jako teoretikové nestarali tolik o adaptace Shakespeara a Austenové a Dickense, ale spíše o adaptace Hawthorna, Jorge Luise Borgese nebo Stanislaw Lema. To, že většina adaptací Hawthorna urovnává jeho nejednoznačnosti, aby mohly prezentovat idealizovanou verzi americké koloniální historie, a že adaptace Borgese a Lema od *LA STRATEGIA DEL RAGNO* (Úskok pavouků) po *SOLARIS* mají tendenci podávat jako realitu to, co Borges a Lem prezentují jako hypotézu, nasvědčuje tomu, že by si model adaptace jako hypotézy zaslouhoval bližší prozkoumání. Stejně tak model literatury jako hypotézy, který se v něm odráží. Pokud si myslíte, že Borgesova a Lemova literatura se moc nehodí k adaptaci, je to jen další známkou toho, že potřebujeme alternativní modely adaptace, které by je nepouštěly tak pohotově ze zřetele.

Na první pohled se zdá, že většina nejnovějších příspěvků k teorii adaptace vzniká na britských nebo amerických univerzitách. Jste ale obeznámeni se situací v jiných zemích? Jsou koncepce adaptace v jiných kulturních nebo národních kontextech odlišné?

Největším ziskem z mé účasti na několika málo evropských konferencích bylo, že mě upozornily na modely z jiných oblastí než z angloamerické sféry. Udělalo na mě dojem, jak odlišně vnímají kontinentální vědci své verze žánru, kterému se v Anglii říká „heritage cinema“ (kinematografie národního dědictví) – jak překvapivě odlišné konotace mají „Heimat“ a „heritage“ a jak dramaticky se liší jejich dopad na různé evropské kinematografie. Velmi mě zaujala a poučila kontinentální práce v oblasti intermediality, což je souhrnný název pro překračování hranic od jednoho způsobu zprostředkování k druhému, který dost možná předznamenává budoucnost myšlení o adaptaci. Se závěstí jsem postřehl, že mediální vzdělanost je vyžadována na školách ve všech industrializovaných zemích kromě té mé. A s pokorou jsem pozoroval, o kolik lépe znají kontinentální teoretikové anglicky psané práce týkající se adaptace, než já znám ty jejich.

Všechny tyto tendence se spojují v práci Eckarta Voigts-Virchowa, jehož induktivní, vědecké smýšlení poskytuje užitečnou korektivu mému deduktivnímu, někdy až intuitivnímu způsobu myšlení. Rozdíl mezi námi je obsažen už v ústředních termínech, které používáme. „Intermedialita“ slibuje komplexnost a vědeckou neutralitu; „adaptace“ je termín s mnohem silnějším podtextem, jehož zátěží se nevyhýbám, nýbrž jsem se rozhodl přijmout ji jako součást svého tématu. Ale tento protiklad je komplikovanější než se může zdát. Zatímco „intermedialita“ je utopický termín, upínající se k vědecké budoucnosti, která se částečně teprve ukáže, „adaptace“ je historický termín, jenž hledí zpět do bohaté a často pestré minulosti, o kterou se nadále velmi zajímá.

Znamená to nové výzvy pro vaši práci?

Skončit s psaním o adaptaci a posunout se dále je pro mne těžší, než jsem čekal. Obvykle neexistuje žádný efektivnější způsob, jak ztratit chuť přemýšlet o daném problému, než napsat o něm knihu. Ale i když jsem se už víckrát dušoval, že přestanu psát o Hitchcockovi, protože jsem měl za to, že už jsem řekl vše, co jsem říct mohl, a že bych se měl stáhnout a dát prostor jiným vědcům, stále mě to táhne zpět k projektům týkají-

cím se Hitchcocka. Adaptací je má mysl infikována zřejmě ještě více, protože jsem zatím nebyl schopný dát si ani krátkou pauzu.

Na konci srpna odevzdáme s Lelandem Poaguem nakladateli manuskript nového sborníku esejí *A Companion to Hitchcock Studies*, který společně editujeme. Den nato mi začíná roční studijní volno, které hodlám věnovat knize s názvem *Answer Yes or No*.

I když toto téma přímo souvisí s mou prací na intertextualitě, očekávám, že mě kniha vyvede za hranice mé zóny pohodlí, protože zatím nejsem úplně kompetentní ji napsat – i když tak jsem se cítil i při psaní knihy *Film Adaptation and Its Discontents*. Každopádně se to téma asi ideálně hodí k někomu, kdo se snažil, seč mohl, aby prošel celým tímto rozhovorem, aniž by na jedinou otázku odpověděl ano nebo ne.

Přeložila Zuzana Fonioková