UNIVERZITA KARLOVA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV TRANSLATOLOGIE

Diplomová práce

Bc. Alžběta Franková

Seriálová adaptace jako intersémiotický překlad: převod románu M. Atwood The Handmaid's Tale do televizního seriálu

TV Series Adaptation as an Intersemiotic Translation of M. Atwood's Novel The Handmaid's Tale

2019 Vedoucí práce: PhDr. Eva Kalivodová, Ph.D.

Poděkování

Děkuji Evě Kalivodové za vedení práce, za všechny rady a nápady. Díky rodině za podporu a obzvlášť mámě a Vojtovi za pečlivost. Terce Koželuhové díky za starost, Alžbětě Ambrožové, Kryštofu Heroldovi a Adéle Provazníkové za pomoc a všecko ostatní. Psychologu Pavlu Brenkusovi díky za nečekanou dávku empatie. A Péťovi díky za to, že tím vším prošel se mnou, a i tak mě má pořád rád.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 8. ledna 2019

Abstrakt

Diplomová práce zkoumá seriálovou adaptaci, kterou chápe jako druh intersémiotického překladu. Zasazuje se o interdisciplinární přístup k adaptacím a kombinuje postupy translatologie, adaptačních studií, naratologie a filmové vědy.

Analyzuje převod dystopického románu Margaret Atwood *The Handmaid's Tale* do první řady stejnojmenného televizního seriálu. Jako nástroj analýzy používá translatologicko-naratologicko-adaptační model Kateriny Perdikaki a s jeho pomocí sleduje a interpretuje posuny, k nimž při převodu dochází. Model kombinuje s přístupy Lindy Hutcheon a soustředí se na filmové prostředky (dialogy, voice-over, zvuk a hudbu, obraz, druhy záběru, pohyby a úhly kamery, střih, barvy, hloubku pole, světlo, narativní a fikční čas, herce, mizanscénu), jimiž seriál ztvárňuje významy v románu vyjádřené verbální narací.

Klíčová slova: intersémiotický překlad, translatologie, adaptace, tv seriál, román, filmové prostředky, literární prostředky, dystopie, interdisciplinarita

Abstract

This thesis examines TV series adaptation as a type of intersemiotic translation. Proposing an interdisciplinary approach to adaptations, it combines methods of translation studies, film theory, narratology, and adaptation studies.

The thesis analyses the translation of Margaret Atwood's dystopian novel *The Handmaid's Tale* into the first season of its TV series namesake. While using Katerina Perdikaki's translation/adaptation model, it studies and interprets the shifts that occur during the adaptation process. Applying hypotheses by Linda Hutcheon, it focuses on the film means used in the TV series to express meanings narrated in the novel (such as dialogues, voice-over, sound and soundtrack, types of camera shots, camera angles and movement, editing, colours, depth of field, light, narrative and story time, actors, or misanscene).

Keywords: intersemiotic translation, translation studies, adaptation, TV series, novel, film means, literary means, dystopia, interdisciplinarity

Obsah

1. Úvod ... 6
2. Teoretický rámec ... 8
2.1 Přehled stavu zkoumané problematiky ... 8
2.2 Specifika televizního seriálu ... 10
3. Metodologie ... 13
3.1 Analytický model ... 14
3.2 Teoretická klišé a jejich zpochybnění ... 18
3.3 Synopse: výstavba románového a seriálového příběhu *The Handmaid's Tale* s důrazem na klíčové události ... 21
3.4 Výběr scén ... 23
3.5 Seznam scén ... 23
4. Komparativní analýza ... 25
4.1 Scéna č. 1: Představení Offred ... 25
4.2 Scéna č. 2: První obřad ... 28
4.3 Scéna č. 3: Kolektivní poprava ... 31
4.4 Scéna č. 4: Porod ... 36
4.5 Scéna č. 5: Scrabble ... 43
4.6 Scéna č. 6: Státní převrat ... 49
4.7 Scéna č. 7: Nolite te bastardes carborundorum ... 53
4.8 Scéna č. 8: Útěk Moiry s June ... 57
4.9 Scéna č. 9: První sex June s Nickem ... 63
4.10 Scéna č. 10: Konec ... 66
5. Závěry plynoucí ze srovnávací analýzy ... 69
5.1 *The Handmaid's Tale:* styl románu, styl televizního seriálu ... 69
5.2 Postupy zpochybňování teoretických klišé ... 70
5.3 Televizní seriál jako realistické médium ... 72
5.4 Adaptační posuny ... 73
6. Závěr ... 77
7. Seznam literatury ... 78

1. Úvod

Ve své diplomové práci si kladu za cíl provést „intersémiotickou translatologickou analýzu“ jedné, první, řady seriálové adaptace a její románové předlohy při záměrném odpoutání se od tzv. věrnostní kritiky. Ze svého hlediska studentky translatologie se v práci pokouším popsat způsoby, jakými audiovizuální médium vyjadřuje významy obsažené v adaptované, tedy intersémioticky „přeložené“, literární předloze. Pokouším se o vytvoření interdisciplinární případové studie, která kombinuje přístupy translatologie, adaptačních studií a filmové vědy.

V teoretické části práce, kterou obsahuje druhá kapitola, nastiňuji současný stav zkoumané problematiky a základní přístupy k adaptaci jako k překladu. Výchozím bodem k hledání vhodné metodologie mi byly podněty teoretiků Antona Popoviče, Gideona Touryho, Patricka Catrysse nebo Briana McFarlanea, modelem pro analýzu zase zjištění a postupy doktora Petra Bubeníčka (2007) a doktorky translatologie a adaptačních studií Kateriny Perdikaki (2016, 2017), která ve své práci prosazuje interdisciplinaritu mezi oběma obory. Funkčnost jejího modelu, který čerpá z translatologie, adaptačních studií a naratologie a který představuji ve třetí kapitole s názvem Metodologie, jsem se pokusila ověřit na adaptaci seriálové. V kapitole čtvrté provádím komparativní analýzu vybraných scén seriálu a pasáží románu. Analytický model kombinuji s přístupem Lindy Hutcheon (2010), která představuje několik teoretických klišé o „nepřeložitelnosti“ určitých aspektů literatury do filmu a konfrontuje je se zjištěními z praxe, jež tato klišé zpochybňují. Pátá kapitola shrnuje závěry vyvozené ze srovnávací analýzy.

V rámci analytické části práce jsem měla v úmyslu provést dílčí translatologickou analýzu části textu literární předlohy a odpovídající části literárního scénáře seriálové adaptace (a popřípadě i úryvku z českého scénáře pro dabing), produkční společnost mi však materiál neposkytla. Soustředila jsem se proto výhradně na ústřední cíl práce, tedy na srovnávací intersémiotickou analýzu.

Román *The Handmaid’s Tale* a jeho stejnojmennou seriálovou adaptaci jsem si k analýze vybrala především proto, že obě díla aktuálně rezonují ve

společnosti. Při rozboru zvažuji i události, které provázely odvysílání první řady seriálu (první měsíce Donalda Trumpa v úřadu prezidenta USA, březnový protestní pochod Women's March on Washington, už několik let probíhající czarne protesty útočící na interrupční zákony v Polsku, irská kampaň Repeal the 8th aj.), a způsob, jakým se svět adaptace odrazil ve světě reálném (kostýmy služebnic ze seriálu si ženy v USA, Irsku, Argentině a dalších zemích oblékaly například při protestech proti interrupčním zákonům nebo proti státním návštěvám Donalda Trumpa).

2. Teoretický rámec

2.1 Přehled stavu zkoumané problematiky

Intersémiotický překlad (neboli „transmutaci“) poprvé definuje Jakobson (1959: 233), a to jako „interpretaci verbálních znaků prostřednictvím znaků nonverbálního sémiotického systému“. Více se ve svém textu k tomuto typu překladu Jakobson bohužel nevyjadřuje. Levý jej (doslovně) zmiňuje rovněž pouze v souvislosti s Jakobsonovým vydělením typů překladu (2012). Ovšem Anton Popovič (1983), který intersémiotický překlad definuje jako situaci, kdy se literární text překládá anebo adaptuje do jiného uměleckého kódu (či naopak), deklaruje, že termín „překlad“ je možné použít v souvislosti se všemi typy překódování v umění a literatuře (1983: 94).

Jak píše Matouš Hájek (2017: 66), intersémiotický překlad zůstává pro zprvu lingvisticky orientovanou translatologii na okraji zájmu od konce padesátých až do devadesátých let, kdy k intersémiotice v překladu poprvé důkladněji obrací pozornost případová studie Patricka Cattrysse *Film (Adaptation) as Translation* (1992). Cattrysse se ve své metodologii opírá o polysystémovou teorii Itamara Even-Zohara (1979) a překladové/adaptované dílo stejně jako Zohar pojímá v širším sociokulturním kontextu. Více prostoru je pak intersémiotickému překladu věnováno na přelomu tisíciletí, kdy se začíná ustavovat obor adaptačních studií. Roku 2014 Cattrysse vydává obsáhlou monografii *Descriptive Adaptation Studies* (2014) a už jejím názvem navazuje na Gideona Touryho (2012), jehož přístup orientovaný na cílový komunikát (a zdůrazňující normy řídící proces překládání) představený roku 1995 translatologii na přelomu tisíciletí významně ovlivnil.

Adaptaci (jak filmovou, tak seriálovou) lze jako intersémiotický „překlad“ chápat ve smyslu Touryho „assumed translation“, tedy tzv. domnělého překladu, za nějž lze označit jakoukoli promluvu, která je v „cílové kultuře“ jako překlad prezentována nebo za překlad považována: „[...] any target-culture text for which there are reasons to tentatively posit the existence of another text, in another culture/language, from which it was presumably derived by transfer operations and to which it is now tied by a set of relationships based on shared features, some of which may be

regarded – within the culture in question – as necessary and/or sufficient." (2012: 31) Za onu jinou kulturu, v níž existuje jiný text, z něhož byl cílový text odvozen a k němuž ho nyní vážou početné vztahy založené na rysech, které spolu sdílejí, je v případě adaptace jako intersémiotického překladu možné považovat „globální" kulturu literární – za cílovou kulturou pak „globální" kulturu filmovou/seriálovou. Toury nestanovuje povahu překladu ani netvrdí, že by snad byla daná. Nabízí tak rozšíření oblasti zkoumání, a to například za účelem, aby nedocházelo k omezování toho, co všechno je a bude za překlad ochotná považovat společnost.

Zde se nabízí zmínit ještě postoj intersémiotické odnože „translatologie v širším smyslu" k tzv. protikladu věrnosti a volnosti. Například Brian McFarlane (2007) odsuzuje hodnocení filmové věrnosti předloze jako nevhodné a bez přínosu pro pochopení či posouzení díla jako takového. Řadu mýtů o (důležitosti) věrnosti původnímu textu a nadřazenosti literatury nad filmem pomohl zbořit i strukturalismus, který hlásá, že oba druhy umění jsou si rovnocennými texty v mnohem širším textu kultury (Bubeníček, 2007: 17). Tzv. „věrnostní kritika" (*fidelity criticism*), tedy kritika hodnotící podle míry „věrnosti" převodu/adaptace, která studiu adaptačních filmových převodů v druhé polovině 20. století dlouhá léta dominovala, je jako metoda na akademickém poli již léta překonaná; tomuto tématu se podrobněji věnují například Linda Hutcheon s Garym R. Bortolottim (2007).

Linda Hutcheon (2010) vysvětluje, co se děje při posunu od modu „telling", tedy vyprávění, k modu „showing", předvádění: při převodu románu do filmu nevyhnutelně dochází ke zhuštění a zmenšení rozsahu, naopak může být přidávána dějová motivace. Při přesunu od představivosti ke skutečně viděnému a slyšenému, kdy se popisy a vnitřní monology převádějí do mluvy, činnosti a vizuálních obrazů, nevyhnutelně dochází k posunu v závažnosti témat, postav a děje. Na rozdíl od znaků a symbolů obvyklých v literatuře musí audiovizuální adaptace užívat indexy a ikony (konkrétní osoby, místa a věci). K adaptování literárních děl se pak vážou různá klišé o „nepřeložitelnosti" některých aspektů literatury do filmu – podrobně se jim věnuji v podkapitole 3.2.

Profesorka Kamilla Elliott (2010) se v souvislosti s filmovými adaptacemi literatury vymezuje proti strukturalistické zásadě neoddělitelnosti označujícího od označovaného a zdůrazňuje pro sémiotiku „kacířskou“ myšlenku, že při adaptaci se forma odděluje od obsahu a destilovaný obsah se následně přenáší do filmu. Na základě této hypotézy vyděluje Elliott šest různých pojetí adaptace, např. adaptaci jako inkarnaci (zde dochází k tzv. realizaci, kdy se dílo převádí z abstraktního druhu umění do druhu méně abstraktního[1]; když je ovšem „realizace“ až příliš skutečná, uchylují se filmaři k odtažitým strategiím, aby udrželi vzdálenost mezi reprezentací a publikem – takových postupů si lze všimnout i v adaptaci *The Handmaid's Tale*, která velmi naturalisticky zobrazuje násilí, od publika se však odtahuje například vysoce stylizovanými záběry z ptačí perspektivy). Bubeníček (2007) stanovuje, že základní spojnicí mezi prozaickým literárním dílem a jeho filmovou adaptací je příběh, který tato média podávají rozličnými prostředky, a tak narativ aktualizují. Naratolog Chatman (2008), který vychází z Genettova modelu aspektů narativní fikce (2003) o třech rovinách (příběh, vyprávění, narace), rozlišuje pouze mezi příběhem (to, co se v narativu zobrazuje) a diskurzem (jak se to zobrazuje) a počítá i s jiným než jen literárním uskutečněním příběhu (např. filmovým).

2.2 Specifika televizního seriálu

Naratolog Seymour Chatman uvádí (2008: 125–132), že specifika seriálového narativu tkví primárně v důrazu, jaký klade na rozvoj postav, a v kontinuitě dějové linie, která se napříč epizodami rozvíjí. Největší potěšení, jaké moderní narativy podle Chatmana skýtají, je právě rozjímání nad charakterovými rysy a motivací postav. Klenutý příběh seriálu zase skrze iluzi toho, že postavy vedou vlastní životy i mimo obrazovku, tedy za hranicemi jednotlivých epizod, pomáhá utvářet dojem realističnosti. A jelikož si klenutý příběh udržuje kontinuitu a brání se uzavření, umožňuje divákovi přesunout pozornost z dějové linie na jednotlivé postavy.

[1] Spíše než aby uvedený přístup k adaptaci hlásal blízkost filmových označujících k označovaným skutečného světa, zdůrazňuje jejich „relativní jevový realismus“ (2010: 85).

Podoba televizního seriálu se začala přetvářet v 90. letech, kdy se americká stanice HBO pustila do produkce vlastních programů. Průlomovým dílem byl v tomto ohledu seriál *The Sopranos* (v české produkci *Rodina Sopránů*), který HBO začala vysílat v roce 1999 a který radikálně proměnil seriálové tempo: nová forma vyprávění výrazně zpomalila, začala se soustředit na stylizovanost a kvalitu záběrů a připomínat spíše kinematografii než televizi. Díky násobně delší stopáži si ovšem mohla dovolit vyjadřovat nejrůznější (vedlejší) významy a rozvíjet aspekty výstavby děje, na jejichž propracování film zkrátka neměl dostatek času. Ještě před *The Sopranos* se ale v roce 1990 objevil seriál *Twin Peaks* a v televizi spustil vlnu estetických inovací, jaké pro obrazovky nebyly do té doby vůbec příznačné (Bubeníček, 2017: 127). Vznikla tzv. „quality TV", jejíž inovativní formát je dnes velmi populární a bývá oceňován na podobné úrovni jako film (Holohan, 2017). „Quality TV", později „complex TV", se vyznačuje vysokými estetickými kvalitami, komplikovanými vyprávěcími postupy, odlišnými strategiemi seriality[2], zaměřením na specifické, vzdělané publikum apod.

Na vzniku televizního seriálu se podílí značné množství lidí, kteří do různé míry rozhodují o jeho konečné podobě: předně to je stabilní tým scénáristů oproti jednorázově (pro určitý počet epizod) najímaným režisérům. Vedoucí scénárista, který je zároveň výkonným producentem, se nazývá „showrunner" a projekt seriálu řídí (Bubeníček, 2017: 127–128).

Televizní seriál *The Handmaid's Tale* (v české produkci *Příběh služebnice*) začala streamingová služba Hulu vysílat 26. dubna 2017, kdy divákům zpřístupnila rovnou tři epizody najednou. Následující dva měsíce pak zveřejňovala pravidelně jeden díl týdně. Koncem března roku 2018 spustila Hulu řadu druhou, tentokrát dvěma prvními díly ve stejný den i čas[3]. Tento specifický způsob zpřístupňování seriálu jako by stál na pomezí tradičního seriálového vysílání (např. pravidelně každou neděli) a vysílání

[2] Serialitu Radomír Kokeš (2016) popisuje jako vztah mezi stavem věcí v makrosvětě díla na konci stávající epizody a stavem věcí v makrosvětě na konci epizody předcházející a vyděluje různé typy seriality – The Handmaid's Tale podle jeho klasifikace představuje serialitu návaznou (dále uvádí serialitu nenávaznou, polonávaznou, oddělenou a rozrušující).

[3] Druhé řadě seriálu se ovšem budu věnovat jen velmi okrajově, jelikož řadu první pojímám jako uzavřený celek vzhledem k předloze (stejnojmennému románu). První řada sleduje a vlastním způsobem rozvíjí víceméně stejnou dějovou linku jako román, a je tedy příhodné použít ji pro účely analytického modelu Kateriny Perdikaki jako znak k románu paralelní.

typického pro americkou společnost Netflix, která zveřejňuje všechny epizody každého seriálu ve své distribuci najednou. Rozdíl mezi těmito postupy má rovněž za následek rozdíl v recepci děl: v prvním případě pravidelnost vysílání vyvolává v divákovi napětí a očekávání od pravidelného pokračování a posiluje dojem z jednotlivých uzavřených epizodních světů oproti celkovému dojmu z makrosvěta seriálu; případ druhý vybízí k tzv. „binge-watching" (maratonovému sledování), které může celistvost oddělených epizodních světů rozrušit. Způsob vysílání *The Handmaid's Tale* má sice blíž ke způsobu zde vyloženému jako první, i tak je ovšem potřeba poukázat na jeho nevšednost.

Proces vzniku analyzované adaptace vypadal tak, že původní výkonná producentka seriálu Ilene Chaiken se seriálovou adaptaci románu v produkční společnosti MGM Television snažila prosadit už přibližně od roku 2011. Nejprve byl problém udat projekt nějaké vysílací společnosti, později dostala Chaiken na starost seriál jiný. O *The Handmaid's Tale* se začal starat ředitel televizní produkce MGM Television Steve Stark, který nejprve v přesvědčení, že tuto feministickou dystopii by nedokázal úspěšně ztvárnit žádný muž, začal hledat scénáristku. Nakonec ovšem projekt získal scénárista Bruce Miller (současný showrunner seriálu), do role protagonistky se podařilo obsadit hvězdu tehdy velmi populárního seriálu *Mad Men* Elisabeth Moss a byla uzavřena smlouva s distribuční společností Hulu. Režii prvních tří epizod dostala tehdy poměrně nezkušená režisérka Reed Morano. Autorka románu Margaret Atwood je v závěrečných titulcích uváděna jako konzultující producentka. Proces a jeho aktéři, tedy patroni (Lefevere, 1992), patří do vnějšího kontextu překladu – ten ovlivňuje výběr díla k překladu i způsob překládání.

3. Metodologie

Metodami „close-watching“ a „close-reading“ jsem porovnávala převod s předlohou a psala si poznámky. Používala jsem tištěné vydání *The Handmaid's Tale*[4] a seriál jsem sledovala prostřednictvím služby HBO GO.

Při podrobné analýze převodu z jednoho znakového systému do druhého se soustředím na filmové prostředky (dialogy, voice-over, zvuk a hudbu, obraz, druhy záběru, pohyby a úhly kamery, střih, barvy, hloubku pole, světlo, narativní a fikční čas, herce, kostýmy, mizanscénu atd.), jimiž seriál ztvárňuje významy v románu vyjádřené verbální narací. První řadu televizního seriálu uvažuji jako svébytný celek. Pro jeho analýzu si vybírám konkrétní, tematicky zásadní, významotvorné scény (viz podkapitoly 3.4 a 3.5), které utvářejí obraz dystopického světa a naturalisticky vizualizují představy v románu. Na jejich základě je pak možné ilustrovat proces intersémiotického převodu. K tomu zaprvé využívám model adaptačních posunů Kateriny Perdikaki (2017), zadruhé se soustředím na doklady zpochybňující klišé o nepřevoditelnosti určitých aspektů literatury do audiovizuálního díla (Hutcheon, 2010). Mým cílem není zachytit všechny posuny: soustředím se na posuny tematicky zásadní, které klasifikuji a interpretuji s ohledem na jejich funkčnost.

Kromě adaptace seriálové existuje ještě dřívější adaptace filmová z roku 1990[5]. Tuto jsem se po zvážení rozhodla do své analýzy nezahrnout, a to především kvůli už tak velkému objemu materiálu, jejž poskytuje seriál sám o sobě, zčásti ale i z důvodu převážně negativního kritického přijetí filmu, které by mohlo svádět ke zjednodušující hodnotící komparaci a odvádět pozornost od popisu intersémiotičnosti převodu. Již odvysílané druhé řadě televizního seriálu se v práci rovněž nevěnuji, s výjimkou zmínek o motivech zdrojového románu, které tvůrci seriálu ztvárnili právě až v rámci řady druhé.

---

[4] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. 479 stran. Vintage Classics. ISBN 978-1-78487-144-4.
[5] *The Handmaid's Tale* [film]. Režie Volker SCHLÖNDORFF. USA, 1990.

3.1 Analytický model

Základními zdroji filmové analýzy mi v prvé řadě jsou monografie *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* Davida Bordwella a Kristin Thompson (2011), dizertační práce Petra Bubeníčka (2007) a studie analyzující film *Občan Kane* od Laury Mulvey (2009).

Převod románu The Handmaid's Tale do seriálu zkoumám v originálním jazyce, tedy v angličtině, jelikož se ve své práci zaměřuji na převod mezi médii, nikoli mezi přirozenými jazyky. K tomu využívám již zmíněný translatologicko-naratologicko-adaptační model Kateriny Perdikaki (2017) se zřetelem na zpochybnění několika teoretických klišé, která uvádí Linda Hutcheon (2010). Perdikaki v naratologii vychází ze Seymoura Chatmana (2008), který odlišil části narativu, jež je do filmové adaptace třeba převést (jádra narativu, *kernels*), od těch, jež je možné vypustit (satelity, *satellites*). Na převoditelnost narativu se soustředí i Brian McFarlane (1996), který tvrdí, že úspěšnost adaptace určuje způsob, jak jsou převedeny tzv. *kardinální funkce*, které přibližně odpovídají Chatmanovým jádrům narativu (oproti *katalyzátorům*, tedy přibližně Chatmanovým satelitům). Teoretikové začínají na počátku 21. století hovořit o obligatorních a fakultativních posunech, z nichž první vznikají přirozeně z inherentních rozdílů mezi různými médii a druhé ze zapojení prvku kreativity při převodu. Perdikaki přebírá a analýze adaptačního převodu uzpůsobuje komparativní model translatoložky Van Leuven-Zwart (1989), který původně sloužil k analýze posunů (na mikro- a makrotextové úrovni) v literárním překladu. Po vzoru Perdikaki se i já soustředím na funkci konkrétních posunů v novém znakovém systému, nikoli na jejich obligatornost/fakultativnost.

Model sestává ze dvou složek: **1. deskriptivní/komparativní** a **2. výkladové**. V rámci složky deskriptivní (která vychází z modelu Van Leuven-Zwart) jsou zkoumány adaptační posuny, k nimž dochází při převodu narativu ze zdrojového románu do cílové filmové adaptace. Posuny vznikají ve čtyřech kategoriích (narativních jednotkách), které jsou podle naratologických a adaptačních teorií nezávislé na druhu média, a jsou tedy společné jak médiu knižnímu, tak tomu filmovému: ve *výstavbě děje* (tedy v příběhu), *narativních technikách* (v *posloupnosti*, tedy v řazení událostí či

době jejich trvání, nebo v jejich *provedení*, tedy ve způsobu, jakým jsou vykresleny), *charakterizaci* (jak postav, tak jejich vzájemných vztahů) a v *prostředí* (v jeho časové či místní dimenzi); viz tabulka níže. Co se aspektu času týče, rozlišuje se narativní čas potřebný pro filmové/seriálové převyprávění příběhu a fikční čas, během nějž se příběh odvíjí. V rámci *narativních technik* se pozoruje, jak se mění způsob narace (zda je opět použita narace verbální, buď prostřednictvím hlasu mimo obraz, který má ovšem ve své podstatě literární rysy, či filmového dialogu, nebo ji (ve větší míře) nahrazuje monstrace – tedy dramatizace / vizuální narace, ne/provázená verbální narací). V případě zachování narace verbální prostřednictvím hlasu mimo obraz je možné sledovat určitý druh překladu intralingválního a posuny, k nimž dochází v jeho rámci.

Při převodu zmíněných kategorií do nového média dochází k posunům trojího druhu: **1. modulace** (zvýraznění či zeslabení významu aspektů románového narativu), **2. modifikace** (výrazné změny, alterace v adaptaci) a **3. mutace** (přidávání či vypouštění prvků).

Modulační posuny se v narativních kategoriích *výstavba děje*, *charakterizace* a *prostředí* projevují tzv. **amplifikací** či **simplifikací**: posilují či naopak oslabují význam některé události, postavy nebo vztahu mezi postavami, časové či prostorové dimenze prostředí. Modulace v *charakterizaci* může vypadat například tak, že je některé z postav dán větší prostor, jsou rozvedeny její charakterové rysy a v narativu je jí přidělena výraznější, důležitější role. V kategorii *narativní techniky* k modulačním posunům dochází v rámci trvání události a provedení: doba, po kterou událost trvá, může být buď prodloužena (v takovém případě dochází k pauze), nebo zkrácena (a vzniká elipsa) a verbální narace v románu je v adaptaci ztvárněna zase verbálně, hlasem mimo obraz nebo dialogem (případně hudbou a texty písní).

Modifikace v kategoriích *výstavba děje* a *prostředí* představuje **alteraci**, změnu některé z více či méně důležitých událostí a místa/času, kde a kdy se příběh odehrává. V rámci *narativních technik* se v podkategorii *posloupnost* proměňuje řazení událostí a v *provedení* způsob ztvárnění románové narace – v adaptaci je předvedena převážně monstrací, tedy

vizuální narací (do větší či menší míry doplněnou dialogem, hlasem mimo obraz nebo hudbou). Co se týče *charakterizace*, Perdikaki uvádí tři podtypy posunů: **dramatizaci** (postavy se vyznačují sklony k dramatickému, přehnanému chování), **objektivizaci** a **erotizaci** (sensualisation). Pro potřeby zkoumané adaptace, jíž je zde seriál *The Handmaid's Tale*, navrhuji doplnit ještě dodatečné dva podtypy: **zlidštění** a **odlidštění**. Jejich konkrétní manifestace uvádím ve čtvrté kapitole.

Mutační posuny se ve všech kategoriích projevují **přidáním** či **vypuštěním** aspektů narativu, a to scén/událostí, postav a jejich vztahů, lokací a období. V *narativních technikách* (a v *prostředí*) se **mutační posuny** odvíjejí od **mutačních posunů** ve *výstavbě děje*: pokud je některá scéna **vypuštěna**, není ani ztvárněna a s touto změnou se mění i *posloupnost* děje; **přidání** události naopak vyžaduje její ztvárnění a opět související proměnu v *posloupnosti*.

Následující tabulka podává přehled posunů v jednotlivých kategoriích:

Kategorie / Typ posunu	*Výstavba děje*	*Narativní techniky*		*Charakterizace*	*Prostředí*	
		posloupnost	provedení		čas	prostor
Modulace	amplifikace simplifikace	trvání události	narace → narace (diegésis)	amplifikace simplifikace	amplifikace simplifikace	
Modifikace	alterace	řazení událostí	narace → monstrace (mimésis)	dramatizace objektivizace erotizace odlidštění zlidštění	alterace	
Mutace	přidání vypuštění	přidání vypuštění		přidání vypuštění	přidání vypuštění	

Tabulka č. 1[6]**:** Přehled adaptačních posunů v jednotlivých kategoriích narativu

[6] Názvy kategorií, podkategorií, druhů a poddruhů posunů překládám z anglických originálů, které používá Perdikaki (2017, 13–19). Při překladu podkategorie „temporal sequence" ctím autorčin zavedený pojem a používám pojem „posloupnost", jsem si ale vědoma problematičnosti takového řešení i samotného názvu v angličtině. Vzhledem k tomu, že se v této podkategorii mění buď řazení událostí nebo doba jejich trvání, byly by možná pro

Druhá složka modelu poskytuje nástroje k výkladu, vysvětlení, proč k posunům při převodu dochází. Udává tři skupiny důvodů: **1. ekonomické** (komerční aspekty výroby filmů/seriálů), **2. kreativní**, **3. společenské** (vliv sociokulturního, místního a dobového kontextu). Důvody se pochopitelně v jednotlivých případech prolínají a kombinují. Nástroji k výkladu posunů jsou v prvé řadě paratexty odkazující jak k adaptaci, tak k románové předloze (v mém případě by to byly rozhovory se scénáristou Brucem Millerem, režisérkami a režiséry, herečkami a herci, rozhovory s autorkou předlohy, tiskové konference, ale rovněž recenze a rozbory; vše jak ve formě článků, tak videí).

Já se ovšem při analýze seriálové adaptace *The Handmaid's Tale* soustředím na interpretaci posunů a zhodnocení jejich funkčnosti: beru v potaz, že film tvoří systém vzájemně souvisejících prvků, z nichž každý má svou funkci a plní nějakou roli – a to nezávisle na záměru autora či na okolnostech vzniku filmu. Nesnažím se tedy postihnout záměr tvůrčí volby a paratexty používám spíše okrajově. V konkrétních scénách a v první řadě seriálu jako celku sleduji adaptační posuny, klasifikuji a interpretuji je a zkoumám jejich funkčnost v novém znakovém systému. Mým cílem je postihnout různé způsoby, jakými audiovizuální dílo, konkrétně televizní seriál, využívá prostředky filmového jazyka k vyjádření významů a motivů románového narativu.

Perdikaki model vyzkoušela při analýze menšího korpusu filmových adaptací v rámci své dizertační práce; já jej využiji pro analýzu adaptace seriálové, jejíž specifikum tkví právě v její sériovosti. Každá epizoda má vlastní narativní strukturu a v seriálu jako celku je s ostatními epizodami propojena vzájemnými vztahy. Například strukturalistický přístup k analýze narativu pracuje s těmito segmenty narativu: abstrakt, orientace, komplikace, evaluace, vyřešení, kóda. Pokud bychom je chtěli aplikovat na seriál, museli bychom pracovat s tím, že každá epizoda má rovněž vlastní strukturu, která v případě návazné seriality (viz pozn. pod čarou 3) ani nemůže být takto kompletní, ale ze segmentů si vybírá (více než jiná média) a k vyřešení a kódě

podkategorii vhodnější nějaký obecnější název, například „čas" (tak se již ovšem nazývá jedna z podkategorií *prostředí*).

se směřuje často po celou řadu, případně až po celý seriál. Je tedy potřeba se zaměřit jak na mikrocelky jednotlivých epizod, tak na makrocelek, jímž je v případě mé práce první řada seriálu.

Jelikož má televizní seriálová adaptace rozsahové podmínky k tomu, aby sledovala dějový průběh románu, ukazuje se i tento model, který se soustředí primárně na narativ a jeho strukturu, jako vhodný prostředek k analýze. Nicméně svým úzkým zaměřením neposkytuje nástroje k rozboru prostředků, které audiovizuální adaptace používá k vyjadřování literárních významů, a nezachycuje tak intersémiotičnost převodu, která je pro tuto práci klíčová. Translatologicko-naratologický model Kateriny Perdikaki (2017) proto kombinuji s přístupem Lindy Hutcheon (2010): ta upozorňuje na čtyři teoretická klišé o nepřevoditelnosti některých motivů/významů z modu vyprávění (*telling*) do modu předvádění (*showing*), která se ujala v literární teorii, a zpochybňuje je konkrétními příklady z různých audiovizuálních děl.

3.2 Teoretická klišé a jejich zpochybnění

Linda Hutcheon (2010) označuje film (a spolu s ním i televizi) za realistické médium. V případě *The Handmaid's Tale* je do televizního seriálu adaptován literární žánr dystopie, který (i s žánrem antiutopie) takto definuje Josef Novák (2010): *„umělecká zpracování světa, ve kterém vládnou totalitní systémy, lidé žijí v nesvobodě a útlaku a jakékoli projevy vlastní vůle jsou potlačovány"*. Samotná dystopie pak podle něj je *„vizí odporného světa, ve kterém si lidé způsobují své utrpení sami"*. Při převodu tohoto v podstatě antirealistického žánru do realistického audiovizuálního média pracují tvůrci analyzované televizní adaptace s naturalizací na straně jedné a stylizací na straně druhé. Síla seriálové adaptace *The Handmaid's Tale* spočívá ve stylizované vizualizaci dystopického světa, který se v mnoha aspektech nebezpečně přibližuje světu dnešnímu – intenzita jejího vyznění pak v navození vtíravého pocitu, že by se tato fikce snadno mohla stát realitou i pro svého diváka. Autorka Margaret Atwood tohoto dojmu v románu dosahuje tak, že podle vlastních slov čerpá pouze z reálných historických

událostí[7], tvůrci adaptace pak například tím, že dystopický narativ zasazují do blíže neurčené dnešní doby. Zcela náhodou pak zdání možné reality podpořily události spojené s odvysíláním seriálu: prvním epizodám totiž bezprostředně předcházelo zvolení Donalda Trumpa prezidentem USA.

Hutcheon zmiňuje, že vzhledem k násobně většímu množství času, které má k dispozici televizní seriál, není pro potřeby tohoto druhu adaptace potřeba tolik zhušťovat text předlohy (2010: 34). Televizní seriál se tak ukazuje jako vhodný druh adaptace, co se týče sledování průběhu románového děje.

Jak zmiňuji výše, k adaptování literárních děl se vážou nejrůznější teoretická klišé; Linda Hutcheon (2010) uvádí konkrétně čtyři.

Prvním klišé je tvrzení, že **v modu „showing", tedy předvádění, není možné vytvořit kontrast mezi důvěrností a odtažitostí hlediska** (2010: 38–41). Do této oblasti spadá i problematika osoby vypravěče/zprostředkovatele příběhu: podle klišé by platilo, že pouze modus „telling", vyprávění, dokáže ztvárnit vypravěčskou ich-formu. Hutcheon však uvádí různé prostředky, jaké audiovizuální médium k předvedení hlediska používá, například úhel snímání kamery, ohniskovou vzdálenost, hudbu, mizanscénu, způsob hraní či kostým. Já dále konkretizuji, jak se ich-formy dosahuje v seriálu *The Handmaid's Tale*, tedy například snímáním z pohledu vypravěče/fokalizátora[8] střídaným s detailními záběry jeho tváře. Nejnápadnějším způsobem je hlas mimo obraz neboli voice-over, který však například Linda Seger (1992) striktně zařazuje do modu vyprávění a který v případě filmu hodnotí jako nevhodný způsob sdělování, protože může odvádět pozornost od vizuálního sdělování. Problém hlasu mimo obraz spočívá v jeho zjevných literárních/beletristických rysech; přesto je častým a leckdy příhodným prostředkem užívaným k vyjádření myšlenkových pochodů filmových postav.

Jako druhé klišé uvádí Hutcheon předpoklad, že **tzv. interiorita se dá nejlépe ztvárnit jazykem, především v literárním textu, kdežto pro**

---

[7] ATWOOD, Margaret. Margaret Atwood on How She Came to Write The Handmaid's Tale. *Literary Hub* [online]. 2012 [cit. 2019-01-07]. Dostupné z: https://lithub.com/margaret-atwood-on-how-she-came-to-write-the-handmaids-tale/

[8] Fokalizátor je postava, která vidí/fokalizuje příběh, a čtenáři/divákovi tak představuje svůj (nutně omezený) pohled na okolí či zápletku. Liší se od vypravěče (Bubeníček, 2007).

reprezentaci tzv. exteriority se zas hodí umění performativní (2010: 41–47). Modus předvádění by tedy měl být vhodný pouze pro vyjádření děje, nikoli pocitů a myšlení – pokud nepoužije „literární“ hlas mimo obraz. Nitro postavy je sice v modu předvádění náročné vyjádřit, je však možné se mu silně přiblížit třeba prostřednictvím jeho vnějších projevů podle hesla „vnější vzhled slouží jako zrcadlo vnitřních pravd“ (2010: 43): film totiž oplývá prostředky, jako jsou detailní záběry tváře, malá hloubka obrazového pole či zpomalené záběry (i v seriálu *The Handmaid's Tale* se jich všech často užívá k proniknutí do nitra postavy), poskočné střihy (zvláště v kombinaci s detailem mohou sloužit ke ztvárnění intenzivního prožívání), nasvětlení, zvukové efekty a hudba (například efekt pískání v uších v kombinaci s rozostřeným snímaným okolím dokáže u diváků vyvolat pocit, že postavě pronikli přímo do hlavy; viz podkapitola 4.3) apod. Konkrétní prostředky už se v audiovizuálních dílech ustálily také pro vyjádření snových stavů či halucinací (ve zkoumané adaptaci se pravidelně užívá tzv. zvukový můstek, který stanovuje retrospektivní charakter následující scény). Ani předpoklad, že pro zobrazení exteriority musí být vždy nutně lepší film, není zcela zaručený (román dokáže třeba pečlivě popsat vzhled všech postav kromě jediné, jejímuž popisu se záměrně vyhne – filmové pokusy o vytvoření podobného efektu jsou nutně nápadnější, násilnější a nemusí být vždy vhodné; příkladem může být záměrné rozostřování rysů jedné konkrétní postavy, její zabírání pouze zezadu apod.).

Třetí klišé je obsaženo v přesvědčení, že **modus předvádění má k dispozici pouze jediný, přítomný čas, kdežto vyprávění (jako jediný modus) dokáže ztvárnit vztahy mezi přítomností, minulostí a budoucností** (2010: 47–51). Film ovšem umí vytvořit bezprostřední flashbacky či flashforwardy, tedy vzpomínky či naopak skoky do budoucnosti, které mohou na diváka působit i účinněji než ekvivalentní prostředky v próze. Filmové či seriálové předvádění má rovněž k dispozici takové prostředky jako prolínačky (postupné obrazové či zvukové přecházení), které se mohou stát ekvivalentem k jazykovému „zatímco/později“, a i techniky k reprezentaci plynutí času nebo skoku v čase (může využít dobové kostýmy, rekvizity, hudbu, kvalitu barev obrazu, falešné

či skutečné záběry z historie; film *Občan Kane* například znázorňuje běh času slavnou sekvencí scén u snídaně).

Podle posledního, čtvrtého klišé platí, že **stylistické prostředky jako ironie, nejednoznačnost, symbol, metafora, zámlky a chybění jsou do předvádění nepřeložitelné** (2010: 51–54). Film ovšem dokáže význam či vyznění učinit víceznačným třeba prostřednictvím rozporu mezi viděným a slyšeným, metafory vyjádřit v ikonické podobě či střihem propojujícím různorodé obrazy. Tvůrci seriálu *The Handmaid's Tale* pracují například velmi často s paralelismy (juxtapozičním spojením scén na základě společného motivu). Problematické je bezpochyby zpracování ironie (vyjma ironie použité v dialogu). Zámlky, které jsou v románu *The Handmaid's Tale* častým postupem, adaptace nepřevádí: retrospektivu románu totiž nahrazuje seriálová narativní přítomnost.

Pochopitelně je ztvárnění některých významů, motivů či prostředků ve filmu mnohem obtížnější než v románu – nemusí být ovšem nemožné a navíc může mnohdy ve výsledku zapůsobit mnohem silněji. Mým cílem je podpořit spornost uvedených klišé důkazy shromážděnými při komparativním rozboru intersémiotického převodu *The Handmaid's Tale*.

3.3 Synopse: výstavba románového a seriálového příběhu The Handmaid's Tale s důrazem na klíčové události

Dystopický příběh seriálu i románu *The Handmaid's Tale* se odehrává ve fikční Republice Gileád, dřívějších Spojených státech. Teokratický totalitní režim se navrací k tzv. tradičním hodnotám vycházejícím ze Starého zákona, které jsou ovšem nově vynutitelné státní mocí: v souladu s nimi se potenciálně plodné ženy, které před převratem nežily „spořádaným" životem, stávají majetkem státu (jsou to ženy rozvedené či svobodné, ženy s jinou než heterosexuální orientací apod.). Takto zakladatelé Gileádu řeší prudce klesající porodnost, katastrofu, s níž se s největší pravděpodobností potýká celý svět. Gileád využívá plodné ženy jako tzv. služebnice, jejichž úkolem je podle eugenické logiky rodit děti ženatým mužům z vyšších vrstev, velitelům, z jejichž křestních jmen se odvozují patronymická jména služebnic (Offred,

Ofglen, Ofdaniel). Ti se je jednou/dvakrát za měsíc v době jejich ovulace pravidelně pokoušejí (za přítomnosti svých manželek) oplodnit.

Hlavní postavou a zároveň intra- a homodiegetickou vypravěčkou příběhu je služebnice Offred. Offred „slouží“ v domě vysoce postaveného velitele a jeho manželky. Domácnost sestává z obou zmíněných manželů, služebnice Offred, řidiče Nicka a dvou služek, tzv. mart (v adaptaci je marta jen jedna). Manželka se jmenuje Serena Joy a před převratem byla veřejně známou osobou. Mezi ní a služebnicí panuje vztah založený na moci z jedné a podřízení z druhé strany, umocněný Sereninou žárlivostí. Velitel s Offred započne nezákonný poměr, který nejdříve spočívá v hraní scrabblu a vrcholí nucenou souloží v ilegálním nevěstinci. Mezitím se Offred sblíží s Ofglen, s níž chodí vyřizovat nákupy pro domácnost a která je tajnou členkou odboje proti režimu zvaného Mayday. Protože velitelovy snahy Offred oplodnit jsou bezvýsledné, domluví jí Serena tajné setkání s Nickem, které má proces urychlit a dát mu větší šanci na úspěch. Mezi oběma postavami se rozvine milostný vztah a Offred opravdu otěhotní – v knize si však těhotenství nejspíš pouze vybájí. Offredino vyprávění narušují retrospektivní pohledy do minulosti před převratem, kdy žila s manželem Lukem a s dcerou (jelikož byl ale Luke předtím už jednou ženatý, prohlásil režim jejich manželství za cizoložství a protagonistku zotročil). Vypravěčka vzpomíná i na svou matku a na kamarádku Moiru, dále pak na dny strávené v Červeném středisku, kde s ostatními budoucími služebnicemi procházely tvrdou přípravou na to, co je čeká. Nakonec si pro Offred přijede černá dodávka, jíž běžně tajní agenti odvážejí podezřelé k výslechu či na smrt – není však jisté, zda se Offred blíží svému konci, či zda ji zachraňuje protivládní organizace Mayday. Zde končí jak první, ucelená část knihy, tak první řada seriálu. Román uzavírá dovětek ve formě „historických poznámek“, které o dvě století později komentují příběh zaznamenaný na předchozích stránkách a zmiňují mimo jiné i pád Gileádu.

3.4 Výběr scén

Scény[9], které jsem vybrala k analýze, představují – až na jednu výjimku – klíčové body ve vývoji událostí příběhu seriálového zpracování *The Handmaid's Tale*, v terminologii Seymoura Chatmana (2008) tzv. jádra narativu (*kernels*). Jedná se tedy o události významné, významotvorné, takové, které se nutně objeví v synopsích jednotlivých epizod a kapitol. Hned první vybraná scéna je zmíněnou výjimkou, neboť se řadí mezi tzv. satelity (*satellites*), tedy méně významné události, jejichž funkcí je doplňovat a rozvádět jádra. Funkcí tohoto satelitu je představit novou postavu – protagonistku.

Vybrané scény spoluutvářejí atmosféru a prostředí dystopie jako fikčního makrosvěta seriálu, je na nich možné ilustrovat unikátní styl dané seriálové adaptace (který rozepisuji v páté kapitole) a poskytují dostatek materiálu ke srovnávací analýze způsobů převodu jednotlivých významů, motivů a událostí z románové předlohy do nového znakového systému televizního seriálu.

Pro příklad zde uvádím jedno jádro narativu, scénu č. 9, v níž protagonistka započne milostný vztah s řidičem Nickem. Toto jádro slouží jako komplikace narativu (Porter, 2002: 26): tvoří klíčový bod ve vývoji událostí, a narativní osnovu posouvá tak, že funguje jako rozcestí; Offred se zde rozhodne za Nickem jít a vztah rozvinout, zvolí tedy jednu cestu na úkor jiné. Kdyby tak neučinila, pravděpodobně by si v adaptaci nezkomplikovala nejprve platonický vztah s velitelem, neotěhotněla by, v románu by neotupěla k veškerému dění kolem sebe (a možná by ani Nick, dvojitý agent, který pracuje jak pro režim, tak pro odboj, nakonec nezařídil její údajnou záchranu).

[9] Tedy události, které se v rámci jednotlivých epizod seriálu odehrávají v časové kontinuitě a na jednom místě.

3.5 Seznam scén

Scéna č. 1: Představení Offred (ep. 1: 04:47–5:46, 55:28–55:53; str. 9–11)

Scéna č. 2: První obřad (ep. 1: 30:30–33:53; str. 145–149)

Scéna č. 3: Kolektivní poprava (ep. 1: 40:22–48:10; str. 417–432)

Scéna č. 4: Porod (ep. 2: 11:05–29:08; str. 179–197)

Scéna č. 5: Scrabble (ep. 2: 33:41–41:46; str. 209–218)

Scéna č. 6: Státní převrat (ep. 3: 2:17–8:19, 22:20–26:08, 41:31–44:45; str. 267–279)

Scéna č. 7: Nolite te bastardes carborundorum (ep. 4: 03:36–06:34, 45:27–51:17; str. 82–84, 288–292)

Scéna č. 8: Útěk Moiry s June (ep. 4: 23:56–27:04, 34:06–38:57; str. 199–207)

Scéna č. 9: První sex June s Nickem (ep. 5: 20:19–25:11, 48:15–51:48; str. 399–406)

Scéna č. 10: Konec (ep. 10: 53:18–58:30; str. 447–453)

4. Komparativní analýza

4.1 Scéna č. 1: Představení Offred (ep. 1 04:47–5:46, 55:28–55:53; str. 9–11)

Scéna, v níž se v seriálu poprvé objevuje homodiegetická vypravěčka v ich-formě, je v první epizodě seriálu uvedená jako druhá v pořadí. K **modifikaci** sledu událostí v kategorii *narativní techniky* ovšem dochází hned v úvodu adaptačního převodu: první scénou, kterou je divák uveden do děje, je v adaptaci totiž nezdařený pokus o útěk z teprve se formujícího totalitního státu (román však začíná vzpomínkou na Červené středisko). O tom, zda se jedná o flashback ve vztahu ke scéně následující, či je mezi oběma scénami vynecháno několik let děje, se nedá s jistotou rozhodnout; důležitější je samo juxtapoziční spojení obou scén, které v adaptaci navozují krutý přechod z jedné reality do druhé, změněné a zatím neznámé.

Rozebíranou scénou provází hlas vypravěčky, která je zároveň hlavní postavou. Hovoří v ich-formě, prostřednictvím techniky voice-over: verbální narace vypravěččiných myšlenek je převedena opět verbální narací, a v podkategorii *provedení* tedy dochází k **modulaci**. Hlas mimo obraz může divák ženě sedící uprostřed záběru připsat hned zezačátku, a to vzhledem k její prominentní pozici v obraze (viz obrázek č. 1), ale i proto, že tu samou postavu slyšel promlouvat již v předchozí scéně, ovšem v dialozích. Nejpozději však ke ztotožnění hlasu mimo obraz a postavy v okně dochází ve chvíli, kdy vypravěčka přejde do ich-formy (*„I try not to think about those escapes.“*[10]) a posléze se představí jménem: *„My name is Offred.“*[11] V tu chvíli už se změnil rakurs a kamera se k postavě zvolna přibližuje z postranního podhledu – konečně je odhalena ženina nehybná tvář a ztotožnění vypravěčky s postavou v záběru a ženou z předchozí scény je dokonáno.

[10] *The Handmaid's Tale.* 1. díl. Offred [epizoda televizního seriálu]. USA, Hulu, 26. 4. 2017, 05:24 [stopáž].
[11] Tamtéž, 05:35 [stopáž].

Obrázek č. 1: ep. 1, 04:47 (a rovněž 55:28)

Offred nepřestává upírat pohled na své ruce složené v klíně, čímž se od diváka/příjemce distancuje a zůstává pouhým pasivním objektem jeho pohledu. Hlas mimo obraz navozuje pocit, že divák poslouchá její myšlenky.

Prostřednictvím exteriéru se vypravěčka divákovi i čtenáři představuje. V románu se přes popis pokoje propracovává k vlastním pocitům a myšlenkám (*„There's a rug on the floor, oval, of braided rags. (…) A return to traditional values. Waste not want not. I am not being wasted. Why do I want?"*[12]) a k implicitnímu popisu nové totalitní společnosti (*„I know why (…) the window only opens partly and why the glass in it is shatterproof. It isn't running away they're afraid of. We wouldn't get far. It's those other escapes, the ones you can open in yourself, given a cutting edge."*[13]). V seriálu je zmíněného postupu užito podobně; nevýrazný, útržkovitě informativní styl je převeden smířeným tónem hlasu vypravěčky a plynulým, pomalým záběrem kamery. Offredin nehybný, sklopený pohled zdánlivě zabraňuje kameře, a tak i divákům, proniknout do jejího nitra.

Pasáže, které v románu popisují vzhled a vybavení pokoje, jsou v adaptaci ztvárněny hlasem mimo obraz a podpořeny jsou vizuálním provedením (v podkategorii *provedení* dochází k **modifikačnímu posunu**).

[12] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 9.
[13] Tamtéž, s. 10.

Pouze monstrativně jsou převedeny silné paprsky volumetrického světla proudící oknem dovnitř pokoje (v předloze popsáno slovy *„Sunlight comes in through the window too, and falls on the floor (…)“*[14]), které Offred zpočátku zahalují, skrývají její totožnost, nastolují atmosféru stísněnosti mezi čtyřmi stěnami a představují zdánlivě jediný zdroj světla v obraze – osvětlují předměty, které se nacházejí v jejich dráze, zbytek pokoje se ztrácí v tyrkysovém šeru. Offred z něj vystupuje právě díky volumetrickému osvětlení.

Offred divákovi prozradí své nové jméno – v románu se ho čtenář dozvídá až mnohem později. Pojmenovává rovněž svou nynější společenskou pozici, explicitně použije termín služebnice, tedy „handmaid“. Hned v prvních minutách tedy postava v seriálu získává ostřejší obrysy oproti románu, kde ji dlouho halí anonymita, a dochází k dílčí **amplifikaci** v *charakterizaci*.

Popsaná scéna je zdánlivě rozdělena a celou první epizodu rámuje: v poslední minutě se objevuje identický záběr Offred, která sedí v okně v záplavě slunečního svitu a pokračuje ve svém monologu. Tón hlasu mimo obraz se však proměňuje: Offred nyní zní odhodlaně (a to nejspíš vzhledem ke „konspiračnímu“ rozhovoru, který v těsně předcházející scéně vedla s jinou služebnicí, Ofglen). Odhodlání vyjadřuje také hudební podkres (který rovněž značí proměnu situace oproti první části rozdělené scény – ta soundtrack neměla), vyrůstající z předchozí scény a postupně nabírající na hlasitosti. Kamera stejně jako na začátku epizody změní úhel pohledu, v kontrastu se začátkem teď ale Offred sedí v rozhodné pozici s lokty opřenými o stehna. Opět v kontrastu se začátkem epizody, v níž Offred informace spíše zatajuje a pouze naznačuje, představí teď jména své dcery, manžela (v jejích očích už mrtvého), a nakonec odhodlaným tónem i jméno své – v tomto posledním, detailním záběru nečekaně vzhlédne. Postava se začíná měnit z odevzdané, opatrné služebnice (jakou je na většině stránek románu) v odhodlanou, silnou protagonistku, jak naznačuje postoj a tón hlasu. Nadto má na rozdíl od předlohy najednou v adaptaci jméno (stejně jako její dcera) – a nikoli jen „patronymikum“. Naznačený začátek přerodu potvrzuje i text skladby, která se následně rozezní jako doprovod

[14]ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 9

k závěrečným titulkům („*You don't own me, I'm not just one of your many toys*"[15]).

Spolu s přímostí tónu se mění i úhel kamery, která se k Offred v jednu chvíli začne přibližovat čelně – a ohnisková vzdálenost. Intimnosti hlediska je konečně dosaženo v okamžiku, kdy Offred-June v detailním záběru vzhlédne (ač ne přímo do kamery) a prozradí své pravé jméno. Způsob, jakým jméno odhalí, a zařazení momentu na samý konec epizody před závěrečnými titulky, dodá jejímu pravému jménu zvláštní, symbolický význam – podobný, jaký má i v románu. Tam je však významu dosaženo zcela opačným způsobem: čtenář se Offredino pravé jméno nikdy nedozví. Poslední okamžiky scény, v nichž Offred představuje svou dceru, manžela i sebe samu, divákovi napoví, že v tomto fikčním světě nesou jména zvláštní důležitost.

4.2 Scéna č. 2: První obřad (ep. 1 30:30–33:53; str. 145–149)

Scénu prvního obřadu v adaptaci otevírá chorál *Onward, Christian Soldiers* a pozvolna se oddalující záběr Offredina nezúčastněného obličeje, který upoutá výrazně malou hloubkou obrazového pole a okamžitě zdůrazní intimitu hlediska postavy. Setrvačností obličej poskakuje nahoru a dolů. Z tohoto pohybu a následujícího záběru, který snímá to, co by Offred viděla, kdyby ovšem sklopila oči, je patrné, že jde o přirážející pohyby velitele. Ten se ji zrovna v rámci obřadu pokouší oplodnit. V románu je jeho činnost popsána slovy „*(…) the Commander is fucking. What he is fucking is the lower part of my body.*"[16], v adaptaci je ztvárněna monstrací (v *provedení* tak vzniká **modifikační posun**). Fakt, že v záběru chybí číkoli tvář (snímáno je pouze Offredino nadskakující tělo od prsou dolů a velitelova pánev), symbolizuje odosobnění a mechaničnost rituálu („*One detaches oneself.*"[17]) a **objektivizuje** postavu služebnice (ovšem v tom smyslu, že z jejího těla dělá pouhý pasivní objekt, s nímž jiní aktivně manipulují – nikoli objekt touhy). Záběr má i metaforický význam: služebnice jsou pouhými nástroji k plození dětí, chodícími dělohami. Na rozdíl od románu má v adaptaci Offred otevřené

[15] GORE, Lesley. *You Don't Own Me* [zvukový záznam]. Mercury Records, 1963.
[16] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 146.
[17] Tamtéž, s. 148.

oči a v nich prázdno. Kamera postupně snímá jednotlivé detaily zúčastněných a díky velmi malé hloubce obrazového pole je nechává z celkového obrazu vyčnívat: hodinky na velitelově zápěstí, jeho odvrácenou zamračenou tvář, Sereninu kývající se hlavu a její ruku se snubním prstenem, jež svírá Offredino zápěstí. Z detailů náhle vznikne celek snímaný z nadhledu a ironický rozpor mezi tím, co je zobrazováno, a slavnostním, zbožným hudebním doprovodem dosahuje svého vrcholu:

Obrázek č. 2: ep. 1, 31:13

Hrůznost celého aktu podtrhne zlověstný instrumentální hukot, který postupně přehlušuje chorál a splývá s ním, odosobnění umocňují prázdné pohledy všech tří postav a propast mezi manželskou dvojicí se ukazuje, když velitel uhne pohledem, aby se Sereně nemusel dívat do očí. Předvedené dění obřadu doplňuje velitelův přednes Starého zákona, který sem doznívá ještě z předchozí scény a momentální počínání postav určitým způsobem ospravedlňuje. V přednesu bible se objevuje slovo „handmaid“, čímž je dodatečně objasněna Offredina úloha. Narativ románu je převeden převážně monstrací (**modifikace** *provedení*). Nevzrušený popis v ich-formě s neukotvenými myšlenkami hlavní postavy (*„But isn't this everyone's wet dream, two women at once? They used to say that.“*[18]) nahrazují pomalé záběry pátravého oka kamery přejíždějícího po všech jednotlivých účastnících

[18] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 147.

– fokalizace a fokalizátoři se postupně střídají, ztvárnění děje se stává komplexnějším. Scéna je **amplifikována** (**modulace** ve *výstavbě děje*) tím způsobem, že je v adaptaci ztvárněna jako temnější, a tedy i intenzivnější. Zintenzivněno je i nesnesitelné napětí, které vrcholí náhle, po dlouhých osmdesáti vteřinách.

Bizarnost situace, v románu naznačená Offredinými ironickými poznámkami („Close your eyes and think of England. *But this isn't England. I wish he would hurry up.*"[19]; *„It's as if he's somewhere else, waiting for himself to come, drumming his fingers on the table while he waits.*"[20]; *„If he were better looking would I enjoy this more?*"[21]) je do adaptace převedena rozporem mezi obrazem a slavnostním pobožným zpěvem. Lehkovážnost tónu, jímž je událost z velké části popsána v předloze, zde však chybí.

Pochmurnou atmosféru scény vizuálně ztvárňuje potemnělá mizanscéna. Vidět jsou dva zdroje světla, lampy po stranách postele; jejich slabá záře dodatečně upozorňuje na centrální postavení tří spojených postav. Pečlivé, symetrické rozestavení mizanscény je jedním z charakteristických znaků proměněného, dystopického světa – a zároveň důležitým rysem autorského stylu seriálové adaptace. Funguje rovněž jako metafora: vnější vizuální pečlivost a symetrie odráží důkladné, nemilosrdné uspořádání gileádského režimu.

Z jinak tlumených barev vystupuje červeň Offrediny uniformy – na pozadí bíle povlečené matrace narušuje poklidnost, neosobnost tmavé ložnice, s níž barevně splývá velitel, a zápolí s petrolejovou modří Sereniných šatů. Symbolizuje hříšnost a hrubě neladí s puritánským životem v Gileádu[22]. Pokorná, nenápadná služebnice oblečená do výrazně červených šatů, obzvláště během obřadu, představuje oživlý paradox.

---

[19] Tamtéž, s. 146.
[20] Tamtéž, s. 147.
[21] Tamtéž, s. 148.
[22] Tuto interpretaci podporuje paratext, rozebírající symboliku barev v daném seriálu: The Symbolism of the Color Red in *The Handmaid's Tale*. *Vanity Fair* [online]. May 2017. [cit. 2019-01-07]. Dostupné z: https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/05/the-symbolism-of-the-color-red-in-the-handmaids-tale

Obrázek č. 3 (ep. 1, 32:22)

Obřad je ukončen velitelovým vyvrcholením a po jeho odchodu se napětí koncentruje mezi Offred a Serenou: manželka služebnici posílá z ložnice ihned pryč, služebnice se nejprve brání, pak ale místnost velmi pomalu opustí. Po střetu obou žen, již bez jakéhokoli hudebního či jinak zvukového podkresu, celou scénu uzavírá detailní záběr Sereniny slzící tváře, ponořené do tmy. Ačkoli obětí rituálního znásilňování je Offred, prominentní pozici nakonec zaujme Serena a její utrpení. V této tvůrčí volbě je možné vidět náznak odpovědi na otázku *„Which of us is it worse for, her or me?“*[23] a **dramatizaci** Sereniny postavy. Hned následující scéna patří naopak rozrušené Offred a ukazuje její úhel pohledu a poměr sil tedy zdánlivě vyrovnává. Přesto nelze opominout Sereninu výraznou převahu, již získává nejen vzhledem k reálné moci v domácnosti Waterfordových, tak k prostoru, který je jí ke konci scény věnován. **Amplifikuje** a poněkud **alteruje** se rovněž význam této dílčí kolize mezi oběma ženami, která je v adaptaci o něco delší než celý obřad – oproti románu, v němž zabírá pouhé dva odstavce.

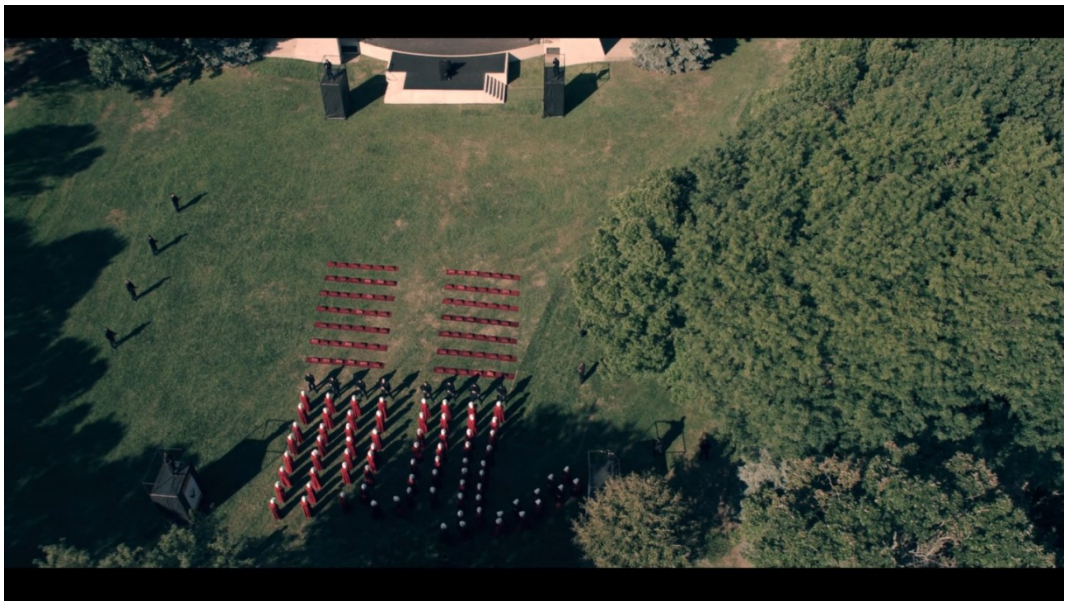
4.3 Scéna č. 3: Kolektivní poprava (ep. 1 40:22–48:10; str. 417–432)

Scénu otevírá záběr velkého celku v kolmém pohledu seshora (v tzv. topshotu): služebnice kráčejí mezi stromy v několika zástupech, postupně se

[23] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 149.

slévajících v jeden. Pozornost upoutává hra barev, červených a bílých záblesků v záplavě zelené, a plynulého pohybu v jinak nehybném prostředí, který vyvolává dojem proudící rudé řeky. Právě takovéto filmové postupy vytvářejí v adaptaci tak silnou představu jednoty služebnic. Služebnice se vynoří z lesa na planinu a pod dohledem ozbrojených mužů v černém se začnou stavět do úhledných řad. Podobné utváření lidských obrazců, nejčastěji z červených služebnic, je ve světě této adaptace běžným tvůrčím postupem: v záběrech z ptačí perspektivy tak mizanscéna představuje Gileád v poněkud širším kontextu a zároveň vytváří představu strojenosti dystopického prostředí. Takovéto předvádění může působit dvojím způsobem: může vyvolávat dojem mocné totality, anebo naopak dojem nevěrohodných, striktně ohraničených kulis. I druhý možný dojem však působí metaforicky: Gileád a s ním i totalita má totiž pevně dané hranice, ačkoli očima protagonistky žádná jiná země představena není (v pozdějších epizodách se objevuje Kanada, kam míří uprchlíci z Gileádu, a prostřednictvím dialogů i Mexiko).

Záběr, který zároveň funguje jako odtažení hlediska, podkresluje instrumentální hudba a temné tóny předznamenávají hrůzu události, k níž se zde schyluje:



Obrázek č. 4 (ep. 1, 41:08)

Událost „likvidace“ (Salvaging) čili „kolektivní popravy“ (Partiticution) nedoprovází voice-over a rovněž v románu je vyprávěna převážně z pohledu kolektivního „my“, které zdůrazňuje intersubjektivitu momentu a jednotu přítomných služebnic (*„We jostle forward, our heads turn from side to side, our nostrils flare, sniffing death, we look at one another, seeing the hatred.“*[24]). I tak je v adaptaci zřetelně patrné hledisko hlavní postavy – z dlouhých detailních záběrů její tváře, simulovaného hučení či pískání v uších. Před popravou se od jiné služebnice, těhotné Janine, dozví o údajné smrti své kamarádky Moiry, což ji odřízne od ostatních a vyjme z kolektivní masy. Celá tato vedlejší zápletka je v adaptaci přidaná a představuje tedy **mutaci** *výstavby děje*; její funkce je dodat protagonistce vnitřní motivaci v nadcházejících minutách. Zbytku scény dominuje Offredin pocit bezmoci, který se projevuje bezděčným těkáním slzících očí, nejprve prázdnými, později zoufalými až nenávistnými pohledy a teskným hudebním podkresem. Dodaný podnět pomáhá budovat postupně sílící tlak, který graduje spolu s čím dál hlasitější, až hypnoticky rytmickou hudbou a postupnou změnou hudebního motivu a vrcholí v okamžiku, kdy teta Lydie pískne na píšťalku. Na okamžik se vše zpomalí, rozezní se chór a vypukne naturalisticky předvedené davové násilí snímané buď jako topshot nebo polodetail zdůrazňující nepříčetné, krví potřísněné grimasy služebnic, které holýma rukama trhají na kusy člověka, doplněné o výkřiky, děsivě realistické zvuky dopadajících ran a vyrvávaných vlasů. V kontrastu s realismem/naturalismem[25] předváděného násilí stojí stylizovanost záběrů z nadhledu / topshotů (např. 45:42 nebo 46:10–46:13) a výrazné barevné kontrasty (srov. obrázek č. 5).

Střídavým zpomalováním a zrychlováním záběrů je převedeno Offredino vnitřní prožití popravy (interiorita je ztvárněna externími postupy předvádění): *„All of this happens quickly, but it seems to be slowly.“*[26] Vizualizováno je zde děsivě popisné konstatování *„He has become an it.“*[27]. Služebnice se slévají v jediné, krvežíznivé červenobílé tělo a na výrazně

[24] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 428.
[25] K realismu scény dále přispívá třeba nepatrný detail, který se na okamžik objeví v záběru v čase 42:24: jedna ze služebnic má zezadu na krku vytetovaný symbol nekonečna. Podobné detaily divákům připomínají, že dystopický svět na jejich obrazovkách má silné kořeny v současnosti.
[26] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 428.
[27] Tamtéž, s. 430.

zeleném travnatém pozadí pohlcují řečené „it“, objekt své agrese, jenž je rozsápáván zaživa, aniž by se pokoušel nějak bránit (postava je **odlidštěna**):

Obrázek č. 5 (ep. 1, 46:40)

Tyto záběry jsou v drastickém kontrastu s prostřihy na těhotnou služebnici Janine, která se opodál na trávníku šťastně točí v paprscích slunce. Kombinací všech těchto faktorů se scéna stává provokativní, silně znepokojivou a emocionálně působivou. Zakončuje ji pohled na zkrvavené prostěradlo přikrývající rozsápané tělo, tedy výsledek davového běsnění, a čtyři údery zvonu (oproti třem, které ji původně uvedly).

Oběť davového násilí se přesto na okamžik sama stává fokalizátorem (45:46–46:23): když zbitý muž zvedne oči a začne se otupěle rozhlížet po tvářích služebnic stojících v kruhu kolem něj (*„He's squinting around at us, the circle of red women.“*[28]), snímá kamera z jeho pohledu a pomocí přerámování nebo střihu zabírá detailně několik žen. Zvuk hlasu tety Lydie je deformován tak, jak by asi zněl někomu duchem nepřítomnému. Služebnice odsouzence obestoupí a zlověstný hudební podkres zesílí – motiv předznamenává blížící se zkázu a spolu s detailním záběrem na mužův zkrvavený obličej a chvějící se rty ztvárňuje jeho pocit beznaděje a strach, zamlžený snad fyzickou bolestí, snad drogami, které mu mohly být před popravou podány, aby se nebránil. Jeho osud ztvrzuje uslzená, kamenná tvář Offred, která se postaví

[28] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 428.

do středu jeho zorného pole a postupně se zaostří. Dojem omámenosti podtrhují odlesky v objektivu kamery způsobené silným protisvětlem, v němž celá mizanscéna detailního záběru a protizáběru na okamžik utone.

Poněkud ironickou vsuvkou je vyznění procítěného projevu tety Lydie o důvodu odsouzení popravovaného muže: ten je obviněn ze znásilnění těhotné služebnice. *„As you know, the penalty for rape is death,"* pronáší teta Lydie k zástupu služebnic, které přitom znásilnění, ač zahalené v obřadním hávu, zažívají pravidelně jednou za měsíc. Na rozdíl od předlohy (*„Nor does rape cover it: nothing is going on here that I haven't signed up for."*[29]) je totiž v adaptaci oplodňovací obřad za znásilnění několikrát výslovně označen (ep. 6, 44:38, 48:39; ep. 10, 36:12).

V románu se kolektivní poprava odehrává až v jedné z posledních kapitol; v rámci *řazení událostí* dochází v adaptovaném narativu k **modulaci**. Vzhledem k proměněné motivaci postav se rovněž proměňují role: hlavní aktérkou popravy je v adaptaci zdevastovaná Offred, a to namísto Ofglen, která odsouzenci v předloze zasazuje rány jako první (tvůrci adaptace vypouštějí politický aspekt „pravého" důvodu mužova rozsudku – **mutace** *výstavby děje* a zároveň **odlidštění** jeho postavy –, jeho účasti v odboji proti režimu). Moment, kdy se Offred zmocní davová psychóza (*„It's true, there is a bloodlust; I want to tear, gouge, rend."*[30]), je převeden vizuálně (**modifikace** *provedení*). Efekt zpomaleného záběru, zvuk jejího dechu a pískání v uších ztvárňuje chvíli, kdy si protagonistka uvědomí, k čemu právě došlo (*„Now I'm beginning to feel again: shock, outrage, nausea. Barbarism."*[31]), a zmocní se jí pocit viny, že se na popravě muže velkým dílem sama podílela. Prázdnota způsobená Offredinou lhostejností ke všemu, co se kolem ní děje, k níž román postupně gradoval, se v adaptaci mění v prázdnotu a bezmoc, způsobené zprávou o smrti Moiry. Přesto se v předloze násilí sama neúčastní – *„I know that whatever he's done I can't touch him."*[32] – a její krvežíznivost zůstává interní, kdežto v adaptaci je převedena v činy (**dramatizace** postavy).

Seriál přidává ještě jednu kolektivní popravu v poslední epizodě (ep. 10, 42:32–52:00). Obě události spojuje ten samý hudební podkres (skladba

[29] Tamtéž, s. 146.
[30] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 428.
[31] Tamtéž, s. 430.
[32] Tamtéž, s. 429.

autora soundtracku Adama Taylora[33]), který pokaždé předznamenává něco zlého. V případě druhé popravy to ale není naturalisticky zobrazené kolektivní násilí, nýbrž požadavek zabít jednu z vlastních řad: služebnice mají ukamenovat Janine za to, že ohrozila život dítěte (v předchozí epizodě se totiž chystala skočit z mostu se svou dcerou v náručí). V tomto případě hudba podtrhuje brutálnost a nemožnost splnění onoho požadavku. Touto **mutací** ve *výstavbě děje* dochází ke konečnému **zlidštění** jak postavy Janine (s níž zde divák jako s obětí soucítí), tak postavy tety Lydie (které tečou slzy a třese se jí hlas). Služebnice však Janine popravit odmítnou, a to symbolickým upuštěním kamene určeného k jejímu zabití a omluvou adresovanou tetě Lydii. Řetězec nenásilného protestu proti systému spustí Offred, čímž její adaptovaná postava, netečná ke zbrani, jíž na ní přitom míří strážce, dosahuje vrcholu své vzdorovitosti a její proměna z opatrné, navenek poslušné služebnice (jako na samém začátku adaptace či jako na většině stránek předlohy) je dokonána (**dramatizace**).

Kolektivní poprava na konci řady stejně jako poprava na konci románu plní úlohu vrcholu, k němuž gradovaly události předchozí. Oproti předloze však oním vrcholem v adaptaci není nelítostná brutalita gileádské společnosti, ale vrcholný projev jednoty utlačovaných žen, které se společně vzepřou systému (**modifikace** významu události ve *výstavbě děje*). Symboliku pospolitosti a rebelie umocňuje následující scéna, v níž služebnice pochodují prostředkem ulice za zvuků skladby *Feeling Good* od Niny Simone, a polodetail jejich červených plášťů a rukavic implikuje, že jsou v tuto chvíli jedno tělo, jedna armáda, která si barevně podmaňuje šedobílé ulice Gileádu. Z masy červených žen nakonec jasně vystoupí Offred, upírající kamenný pohled přímo do kamery.

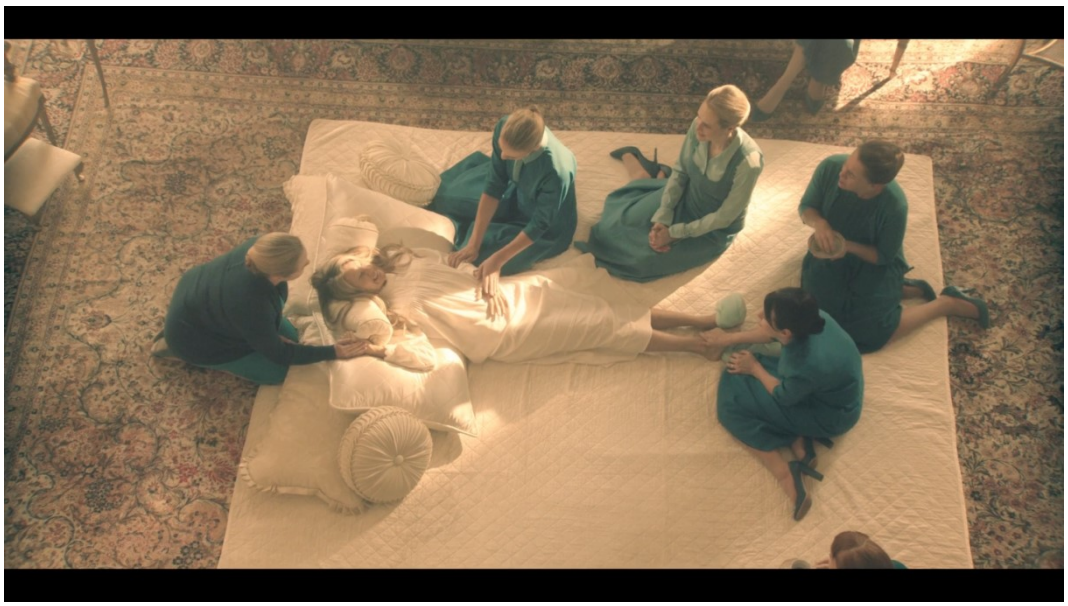
4.4 Scéna č. 4: Porod (ep. 2 11:05–29:08; str. 179–197)

Scéna porodu jedné ze služebnic, Janine, je v adaptaci paralelně spojena s flashbacky okamžiků před a po porodu Juniny dcery v době před Gileádem. Paralelismy vytvářejí kontrast mezi dřívějším stavem věcí a poměry ve fikčním teď a tady (do kontrastu se dostávají prostředí obou porodů,

[33] TAYLOR, Adam. *Chased* [zvukový záznam]. Lakeshore Records, 2017.

soukromý nemocniční pokoj a ložnice plná žen). Vzpomínky pak nepřímo ilustrují rapidně klesající porodnost a její následky (v záběrech před porodnicí se intenzivně modlí davy fanatiků, řady postýlek připravených pro novorozeňata zejí prázdnotou). V románu katastrofickou porodní situaci verbalizuje teta Lydie, taktéž v rámci Offrediných vzpomínek, které jsou k služebnickému porodu paralelně připojeny spolu se vzpomínkami na Offredinu matku. Na vlastní porod Offred v románu vzpomíná jen jedinou zmínkou[34]: oproti Lukovi, který vzrušením nemohl celou noc spát, je ale v seriále zobrazen Luke, který v nemocničním pokoji u June s miminkem chrápe na gauči. Aspekt otcovství je tak poněkud upozaděn ve prospěch vztahu dítěte a matky. Mateřství se později (na základě scén jako tato) stává jedním ze zásadních motivů celého převodu.

Rozvedena a **amplifikována** je pasáž popisující přípravy na porod, které podstupují manželky, odděleně od služebnic. Převedena je převážně monstrativně (**modifikace** *provedení*), přičemž její absurditu podtrhuje hudební doprovod: manželky jsou shromážděné kolem jedné z nich, Naomi Putnam, která předstírá, že má sama porodní bolesti.



Obrázek č. 6 (ep. 2, 12:50)

Manželky starostlivě obskakují Naomi na improvizované posteli a uklidňují ji, některé ale zároveň znuděně popíjejí kávu a ujídají hrozny; strojenost rituálu

[34] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 195.

přece jen vyplouvá na povrch. Přetvářka se prolamuje také řazením záběrů – Naomiin obličej zkřivený předstíranou bolestí střídá polodetail jejího plochého, očividně netěhotného břicha v bílé košili. Scéna je snímána z pohledu Offred, která se nad její nesmyslností pobaveně ušklíbá.

Čistotu a tyrkysovo-bílou sterilitu rituálu manželek, doprovozeného idylickými tóny harfy, vzápětí vystřídá do červené a bílé laděný porodní rituál služebnic. Rituály se jeden od druhého na první pohled zas tolik neliší: jak služebnice, tak manželky například hypnoticky pomalým tempem skandují instrukce, jak má rodička dýchat. Do kontrastu oba rituály uvádí zbarvení scén (červená a modrá se nacházejí na opačných stranách barevného spektra), zvuky a hudební podkres (durové akordy harfy oproti mollové tónině hlubších smyčců; stoupavá intonace zaříkávajících manželek stojí v protikladu klesavé intonace služebnic) a paralelně, do protisměru vystavěné prostředí mizanscén.

Scénu porodu fokalizuje převážně Offred: nejprve hlasem mimo obraz uvádí diváka do ložnice, kde se služebnice shlukují kolem těhotné Janine. Komentuje aspekt, který ani modus vyprávění, ani modus předvádění nedovedou zachytit přímo. Je jím pach: *„There's a smell coming from that room. (…)"*[35]. Na úrovni vnitrojazykového překladu zde dochází k víceméně doslovnému převodu, který pouze vypouští explicitní označení původce zápachu (Janine) a zaměňuje *„smell of matrix"*[36] za explicitnější *„smell of genesis"*[37]. Přechod od manželek ke služebnicím, od pouhé hry k realitě, dokresluje již zmíněná změna hudby, z idylické diegetické harfy na ponuré nediegetické smyčce a melancholické piano.

Ukazuje se tu první náznak upřímného vztahu mezi June a Janine – motiv v adaptaci přidaný, který **amplifikuje** a **zlidšťuje** postavu Janine, postavě June dodává na mnohovrstevnatosti a přidává motiv přátelství mezi oběma ženami (**mutace** vztahů v kategorii *charakterizace*). Mění se i jedna z vedlejších linek (**modifikace** *výstavby děje*): Offred mezi služebnicemi přítomnými u porodu nehledá Moiru, místo toho za ni Ofglen u ostatních

[35] *The Handmaid's Tale.* 1. díl. Offred [epizoda televizního seriálu]. USA, Hulu, 26. 4. 2017, 13:33 [stopáž].
[36] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 190.
[37] *The Handmaid's Tale.* 2. díl. Birth Day [epizoda televizního seriálu]. USA, Hulu, 26. 4. 2017, 13:56 [stopáž].

vyzvídá, proč si asi velitel zve Offred k sobě do pracovny. Ale stejně jako Offred neobjeví Moiru, ani Ofglen nic nezjistí.

Scénka, kterou si v románu Offred jen představuje[38], a která opět odlidšťuje a zesměšňuje Janine a ukazuje jedovatost a jednoduchost manželek, je do adaptace převedena, místo Janine (jejíž role v adaptaci je od té v románové předloze diametrálně odlišná) v ní ovšem vystupuje Offred (19:05–21:24). Obě přítomné manželky se k ní chovají spíš jako k dítěti či domácímu zvířeti (*„Aww, isn't she well-behaved?"*[39]; *„You shouldn't spoil them, sugar is bad for them."*[40]). Na otázku *„Would you like a cookie, dear?"*[41] Offred nezbývá než se sebezapřením (předvedeným jako přeskočení v hlase a cuknutí svalu na krku) odpovědět ano. Z výsměchu, jehož terčem je v předloze podlézavá Janine, se v adaptaci stává zkouška ovládání pro Offred a ukázka dynamiky mezi ní a Serenou Joy. Nepříjemné napětí a absurdita celé situace mezi čtyřmi ženami, třemi v postavení moci a jedné v naprosto podřízené pozici, graduje s dlouhými prodlevami mezi jednotlivými replikami a gesty. Strojenost události se projevuje především ve vycentrované mizanscéně, jíž vévodí stůl plný pestrobarevných, pečlivě naaranžovaných pokrmů – symetrické, vysoce stylizované záběry totiž charakterizují nové uspořádání společnosti. Scéna má ještě dohru, v níž Offred kus nabídnuté makronky v soukromí koupelny s hlasitým, realistickým zvukem mlasknutí vyplivne a nedotčený zbytek nechá na umyvadle jako vzpurný vzkaz. Pokoutným pohledem do zrcadla ukáže, že si přece jen dokázala zachovat hrdost, ač možná jen sama pro sebe. Tyto projevy vzdoru se vyvíjejí a v průběhu celého seriálu získávají na síle a dopadu (**dramatizace** v *charakterizaci*).

Samotný porod a chvíle těsně mu předcházející jsou v adaptaci po stránce monstrace poněkud uhlazené a realismus ustupuje stylizaci: vytrácí se explicitnější zmínky o zápachu, není vidět krev (teprve narozené dítě je bíle a červeně potřísněné). Rovněž mizí hypnotické intersubjektivní prožívání porodních bolestí, které spolu s rodičkou pociťují všechny

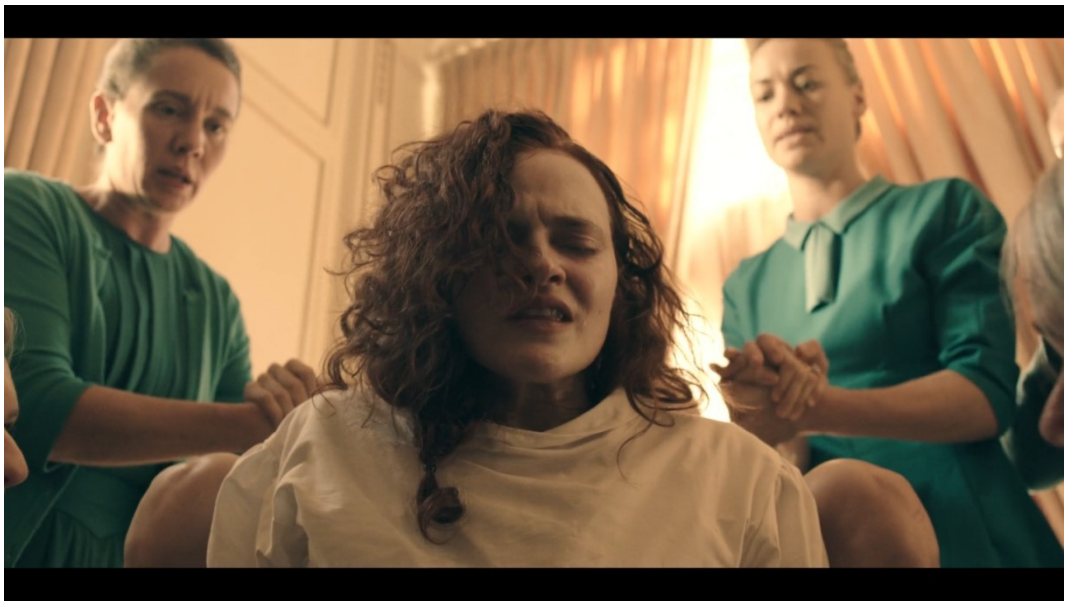
[38] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 176–178.
[39] *The Handmaid's Tale.* 2. díl. Birth Day [epizoda televizního seriálu]. USA, Hulu, 26. 4. 2017, 20:09 [stopáž].
[40] Tamtéž, 19:30 [stopáž].
[41] Tamtéž, 19:27 [stopáž].

služebnice: *„We're with her, we're the same as her, we're drunk."*[42] Porod je snímán převážně z hlediska Janine, pro kontrast se objevuje i občasný detail tváře manželky, která opět hraje, že rodí ona sama. Opět, tentokrát s větší intenzitou, dochází ke střetu předstíraného a „reálného": při příchodu manželek se na okamžik smísí intenzivní pokřik služebnic se zpěvným „breathe" manželek, což vede ke vzniku nového hudebního podkresu. K mísení zvuků dochází při polodetailním záběru na potem zbrocenou Janine – ta se tímto stává průsečíkem obou skupin žen.

Teta Lydie na manželku Naomi Putnam vrhne krátký pohled, který manželčinu iluzi reality na okamžik poruší. Pozornost se ale přesouvá na rodící Janine, která ovšem není v žádném dalším záběru zcela sama – rámují ji holé nohy Naomi Putnam a postavy dalších dvou manželek (obrázek č. 7). Takto sestavená mizanscéna působí metaforicky: Janine se mění v loutku, za jejíž nitky tahají manželky velitelů, a ukazuje tak služebnice jako pouhé nástroje režimu. V této části (od příchodu manželek až do narození dítěte) nelze s jistotou určit, kdo dění fokalizuje – zda Janine, nebo intersubjektivně všechny přítomné ženy.

Sílu momentu umocňuje postupné vytrácení skandujících hlasů, které se nejprve rozléhají jako ozvěnou a posléze jsou zcela přehlušeny zádumčivými tóny smyčce a melodického církevního zpěvu, jehož koncový tón je načasován přesně na okamžik narození dítěte. Následuje několik vteřin sdíleného napětí. V tomto momentě dochází k (nevědomému) propojení všech přítomných žen, nehledě na jejich společenský status. Napětí vrcholí prvním projevem života miminka, pláčem. Radostí pláčou všechny, služebnice i manželky: *„We smile too, we are one smile, tears run down our cheeks, we are so happy."*[43]

[42] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 194.
[43] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 195.



Obrázek č. 7 (ep. 2, 23:28)

Vzápětí se však skupiny opět rozdělují a miminko putuje k manželce. Vnitřní okularizací je toto dění zobrazeno pohledem z pozice Janine a po vzoru deskripce v předloze je okamžitě kolegiálně zataraseno ostatními služebnicemi. Rovněž monstrativně je převeden popis Janinina stavu (*„(…) she's crying helplessly, burnt-out miserable tears."*[44]) Nálada mezi služebnicemi se z vítězné (*„(…) we are jubilant, it's a victory, for all of us. We've done it."*[45]) mění spíše na soustrastnou. V posledním záběru se silně projeví ona často zmiňovaná jednota všech služebnic – nikoli však interně, (mimo jiné) falešnými bolestmi, jako v předloze, ale externě, skupinovým objetím Janine:

[44] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 196.
[45] Tamtéž, s. 196.

Obrázek č. 7 (ep. 2, 26:30)

V topshotu je možno vidět paralelu se scénou z kolektivní popravy: služebnice už jsou zas jedním tělem, nyní je ovšem nespojuje vztek ani davové šílenství, ale empatie a společný smutný osud.

Scéna přenášení miminka od služebnice k manželce je v adaptaci dána do paralely s flashbackem incidentu, kdy Juninu dceru na okamžik ukradne cizí žena. Scéna má v převodu proměněné prostředí, dochází k **alteraci** v subkategorii *prostor* a k **modifikaci** *řazení událostí*: místo v obchodě, jedenáct měsíců po porodu, zmizí dítě ještě jako novorozeně, přímo v porodnici. Mění se i motivace „zlodějky“: v předloze dostane cizí žena podle vlastních slov vypravěččino dítě od boha, který jí dá znamení; v adaptaci ženě její vlastní dítě zemře, a tak vezme Hannah a sama sebe přesvědčí, že je to její dcera. V obou médiích je žena pravděpodobně šílená – v prvním případě ale svou náboženskou fanatičností předznamenává budoucí praktiky Gileádu, v případě druhém nejspíš zešílela smutkem nad ztrátou dítěte. V obou případech je jí June líto: v románu to říká doslovně (*„I felt sorry for her.“*[46]), v seriálu je lítost vyjádřena záběrem Junina vyděšeného pohledu, propojeného se záběrem zmítající se ženy, která křičí a vzdoruje zatčení (ep. 2, 29:02–29:08). Paralelní zařazení scén má v adaptaci metaforické vyznění:

[46] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 99.

na základě podobnosti dochází k propojení postavy nešťastné ženy a služebnice.

4.5 Scéna č. 5: Scrabble (ep. 2 33:41–41:46; s. 209–218)

Do velitelovy pracovny je Offred v adaptaci povolána hned na začátku druhé epizody (**modifikace** *řazení událostí*). Poslem je stejně jako v předloze Nick, výrazně se ovšem mění okolnosti, **alteruje** se prostředí: Nick za Offred nepřichází v noci do obývacího pokoje, kde ani jeden z nich nemá co pohledávat. Namísto toho se setkávají přes den v předpokoji u zadního vchodu a sexuální napětí mezi nimi je v této scéně oproti předloze, v níž se políbí, oslabeno, tříští se do většího počtu více či méně explicitních náznaků v rámci několika epizod. Těsně předtím, než Nick Offred vyřídí vzkaz od velitele, vidí její obnažené koleno a postavy si vymění dlouhý pohled; v předchozí epizodě jeden druhého škádlí ohledně nákupu tuňáka, který Nickovi nechutná, a opět se jeden druhému dívá zdlouha do očí; v následující epizodě se drží za ruce a téměř se políbí, když Nick Offred přinese do pokoje led a řekne jí, že s ní měl někam odjet, aby ji zachránil od brutálního výslechu, který musela podstoupit kvůli Ofglen. A až do konce páté epizody, kdy sexuální napětí mezi nimi vrcholí, se jeden na druhého občas usmějí nebo si vymění pár slov. Vztah Nicka s Offred se v adaptaci rozvíjí <u>implicitněji</u> a složitěji – mění se totiž ze vzplanutí ve vážnější, silnější pouto a pokračuje i po celou druhou řadu seriálu (**amplifikace** v kategorii *charakterizace*). K samotnému předání vzkazu od velitele se Nick v adaptaci chvíli odhodlává, jako by se snad rozmýšlel, zda ho předat, nebo ne – to je možné interpretovat jako další náznak jeho sílících citů k Offred.

V předloze si Offred na nadcházející schůzku s velitelem celý den až do večera nevzpomene: *„But now it comes back to me, and I know I'm not prepared."*[47] V překladu ji naopak nemůže pustit z hlavy a její nervozita a strach jsou převedeny monstrací (**modifikace** *provedení*), a to vnějšími projevy – přecházením po pokoji, kousáním nehtů, nevěřícným kroucením

[47] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 211.

hlavou. Myšlenky ztvárňuje hlas mimo obraz (*„Have I been invited to my own ending? No.“*[48]):

Obrázek č. 9 (ep. 2, 9:23)

V románu se nejprve objevuje předznamenání, které sice čtenáři prozradí útržek toho, co Offred u velitele čeká, zároveň je však vytržením z kontextu schválně zavádějící: *„I want you to kiss me, said the Commander. Well, of course something came before that. Such requests never come flying out of the blue.“*[49] V seriálu k žádnému takovému flashforwardu nedochází. Offred schází po schodech ke dveřím pracovny a hlasem mimo obraz svoje konání přirovnává k nerozumnému počínání dívky, která v nejmenovaném hororu sestupuje po schodech do temného sklepa, vstříc své brutální smrti (*„That girl's a fucking moron.“*[50]). V tónu jejího hlasu se mísí jízlivost se zoufalstvím a těsně předtím, než vstoupí, protne se i nediegetický voice-over s diegetickým dechem. V tu chvíli hlas mimo obraz umlká.

Offred vstupuje do potemnělé pracovny s očima sklopenýma – *„I try not to stare.“*[51] – kamera přesto z jejího pohledu zvolna přerámuje stěny po obou stranách, police plné knih: narativní popis *„It's an oasis of the*

[48] *The Handmaid's Tale.* 2. díl. Birth Day [epizoda televizního seriálu]. USA, Hulu, 26. 4. 2017, 09:18 [stopáž].
[49] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 209.
[50] *The Handmaid's Tale.* 2. díl. Birth Day [epizoda televizního seriálu]. USA, Hulu, 26. 4. 2017, 34:32 [stopáž].
[51] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 213.

forbidden.“[52] je zde zobrazen monstrací (**modifikace** *provedení*), chápání knih jako něčeho zakázaného navozuje Offredino rychlé uhnutí pohledem (snímané čelně). Kamera tedy ztvárňuje její hledisko. Stejně jako v předloze stojí velitel nejprve ve strojené póze u krbu – na rozdíl od ní to ale v adaptaci Offred nijak posměšně nekomentuje (*„When I knocked he probably rushed to the fireplace and propped himself up.“*[53]); v adaptaci nad nervózním vtipkováním zcela převládá strach, umocněný zlověstným instrumentálním hudebním podkresem a absencí hlasu mimo obraz. Všechny tyto faktory, spolu s pomalostí pohybů a reakcí protagonistky, zvyšují napětí. V předloze Offred od začátku až do konce schůzky mlčí, pouze při třech příležitostech svolí slovy *„All right.“*[54]. Adaptovaná Offred si v tomto ohledu dovolí víc, veliteli odpovídá a dokonce přebírá dvě z replik, které v předloze patřily jemu – i proto, že seriálový velitel je, snad vzhledem ke svému mnohem mladšímu věku a nevyzpytatelnější povaze, oproti svému románovému protějšku, mnohem netrpělivější. Praktičtějším důvodem ale může být fakt, že vzhledem k vyšší míře realističnosti audiovizuálního média a s ní spojenému očekávání diváka nesnese film tolik odmlk a otázek bez odezvy jako román. Mezi postavami Offred a velitele je navíc v seriálu poněkud jiná dynamika, a to rovněž proto, že věkově jsou si mnohem blíž než postavy v románu (**dramatizace** a **erotizace** vztahu v *charakterizaci*). Náznak této dynamiky a hypotetického rozvinutí jejich „vztahu“ se objeví hned v první epizodě, kdy při svém uvedení do domácnosti Waterfordových Offred veliteli na jeho neformální *„Nice to meet you.“*[55] odpoví srovnatelně neformálním a v kontextu situace i naprosto nepatřičným *„You too.“*[56].

Z nezvyklého, až šokujícího způsobu, jakým Offred velitel v předloze pozdraví – tedy v Gileádu už zastaralou formulkou „hello“ – se v adaptaci přesouvá důraz na porušení jiného pravidla (**modifikace** *výstavby děje*). V seriálu velitel Offred pobídne, aby se dívala na něj, když spolu mluví; oční kontakt je přitom mezi služebnicemi a veliteli výslovně zakázán. Takový

---

[52] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid’s Tale*. London: Vintage, 2016. s. 213.
[53] Tamtéž, s. 213.
[54] Tamtéž, s. 216–218.
[55] *The Handmaid’s Tale.* 1. díl. Offred [epizoda televizního seriálu]. USA, Hulu, 26. 4. 2017, 07:13 [stopáž].
[56] Tamtéž, 07:17 [stopáž].

motiv je ovšem snazší ztvárnit monstrativně, v modu předvádění. Zde je snímán z nadhledu, v polodetailním záběru Offrediny tváře. Ta je stejně jako velitelova plná stínů a spoluutváří tak tajemnou, nebezpečnou atmosféru pracovny, která se i přes rozsvícený lustr a několik lamp noří do tmy.

Vzápětí velitel prozradí, proč si k sobě Offred pozval: v adaptaci ji však napíná v jiném momentu než v předloze (tam je první, napjatější odmlka už po velitelově *„I want…“*[57] a Offred se nedočkavě připravuje na hypotetické smlouvání, které ovšem nepřijde). Podkategorie *posloupnost* je tedy **modulována**. Adaptovaná Offred se dozví, že si s ní chce velitel zahrát jakousi hru, stráví ještě ale okamžik v nevědomosti a očekávání něčeho neblahého (které značí její svraštělé čelo a svaly vystupující na jinak nehybném krku), než Waterford vytáhne ze zásuvky dřevěnou krabici s jakýmsi logem. Offred je očividně rovnou jasné, o jakou hru jde (neboť zaraženě přitaká, že zná pravidla), divák si ale musí počkat až na záběr velitele rozkládajícího hrací plochu scrabblu (velitelovo tajemné přání je tedy odhaleno prostřednictvím monstrace a v *provedení* dochází k **modifikaci**). Adaptace je tak nejprve implicitnější než román. K románové předloze symbolicky referují písmena na dlaždicích, které velitel s Offred na začátku hry otočí: M a A, tedy iniciály autorky Margaret Atwood[58].

Samotná hra je zobrazena útržkovitě, pomocí střihů, detailními záběry na jednotlivé kameny s písmeny anebo celá slova z nich vytvořená (podobně jako v předloze, v adaptaci ovšem monstrativně – **modifikace** *provedení*), z Offredina hlediska pak i na její prsty sestavující slova na dřevěném stojánku. Dojem útržkovitosti předvádění se dotváří extrémně malou hloubkou pole, tedy selektivní ostrostí (ostrý je pouze jeden plán, viz obrázek č. 10, a tedy jen některá písmena) a přeostřováním. Větší prostor je věnován Offredinu vychutnávání téměř zapomenutého pocitu něčeho nového, nevšedního, až neřestného (**amplifikace** ve *výstavbě děje*): dlouhý, detailní záběr jejího obličeje, který se spolu s novým hudebním podkresem roztahuje do úsměvu, přeruší dosavadní tíživé ticho a dodá scéně na realističnosti vzrušeným hlasitým dechem a zřetelným ťukáním a šoupáním kamenů

[57] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 215.
[58] Autorka románu se rovněž objeví v miniroli jedné z tet v Červeném středisku hned v první epizodě, kde June udeří (kamera na ni nezaostří, a tak zůstává schovanou aluzí na předlohu).

s písmeny, po jejichž vyrytých obrysech Offred láskyplně přejíždí prsty (**modifikace** *provedení*). Tímto způsobem je volně převeden odstavec popisující Offredin vnitřní požitek ze zakázaných písmen, ze čtení a tvoření slov (*„I hold the glossy counters with their smooth edges, finger the letters. The feeling is voluptuous."*[59]). Offred se na chvíli zapomene a z transu ji vytrhne až velitelův upřený pohled doprovozený náhlou změnou hudby. Ta uvozuje začátek něčeho zcela nového. Prvním slovem, které Offred sestaví, je „nation". V adaptaci se tak poprvé objevuje přidaný, výrazně americký, patriotický prvek (dílčí **mutace** *výstavby děje*). Implicitně, monstrací, je převedeno Offredino rozjímání nad novým významem scrabblu jako zakázaného ovoce, o němž se nesmí dozvědět manželka – *„Now it's something he can't do with his Wife."*[60] – a to záběrem na velitelův snubní prsten, v němž se odráží kameny s písmeny:

Obrázek č. 10 (ep. 2, 39:22)

Už zmíněné ticho, tedy absence hlasu mimo obraz, v průběhu scény zvyšuje nepříjemné napětí a implikuje, že se hlavní postava od začátku až do konce soustředí výhradně na roli, kterou v pracovně před velitelem opatrně sehrává. Ke konci se však zapomene a na velitelovu nabídku další hry

[59] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. str. 216.
[60] Tamtéž, s. 216.

koketně odvětí *„I'll check my schedule."*[61] (**erotizace**) a vzápětí si uvědomí, že se nechala unést uvolněností situace a mohla vyznít drze – její uvědomění je ztvárněno monstrací; při pohledu na velitele jí ztuhnou svaly v obličeji. Ztuhlost povolí a Offred konečně vydechne, až když velitel zareaguje v podobně nenuceném duchu. To ji povzbudí, neplánovaně totiž zjistila, co si k němu může dovolit, čehož se pokusí hned využít a ještě něco vyzvědět. Tento aspekt je v takto brzkém stádiu jejich zakázaného „vztahu" oproti předloze přidaný – románová Offred si na svá nová privilegia zvyká mnohem pomaleji (**mutace** *výstavby děje* a **modifikace** *posloupnosti*). Naopak po ní ale v adaptaci velitel nechce, aby ho na rozloučenou políbila – tento motiv se objevuje až mnohem později, v šesté epizodě, a je podložen dodatečnou motivací[62]. V této části adaptovaného narativu si postavy pouze podají ruce, zdánlivě jako sobě rovní hráči.

Mezi postavami je v rámci celé scény výrazný barevný kontrast: černě oblečený velitel s tmavými vlasy a vousy víceméně splývá s šerem, které v jeho pracovně vládne, červenobílá Offred však z místnosti vyčnívá a působí nepatřičně. V adaptaci je tak vizuálně ztvárněna nezákonnost její přítomnosti v pracovně velitele.

Zcela mizí úvaha nad tím, že se ho místo polibku mohla pokusit svést a nic netušícího ho probodnout ostrou páčkou ze záchodové nádržky[63] – důvodem k jejímu vypuštění je ovšem prostý fakt, že vyprávění v románu je rekonstrukcí, kdežto v seriálu není (alespoň prozatím) nic takového žádným způsobem ani naznačeno (a také v adaptovaném narativu, vzhledem k **modifikaci** *posloupnosti*, zatím nebyla předvedena vzpomínka na Moiru, která páčku sama použije a románové Offred tak nápad podsune).

---

[61] *The Handmaid's Tale.* 2. díl. Birth Day [epizoda televizního seriálu]. USA, Hulu, 26. 4. 2017, 39:59 [stopáž].

[62] Offred si má velitele polibkem usmířit. Učiní tak s odporem (**modifikace** události ve *výstavbě děje*); v tu chvíli už se totiž ve fikčním čase rozvíjí milostný vztah mezi ní a Nickem. Paralelně je k této scéně připojena scéna předcházející, v níž se líbá s Nickem – mezi oběma polibky a následně i mezi oběma muži tak vzniká kontrast (**dramatizace**).

[63] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 217–218.

4.6 Scéna č. 6: Státní převrat (ep. 3 2:17–8:19, 22:20–26:08, 41:31–44:45; str. 267–279)

Retrospektivní předvedení převratu je v adaptaci paralelně spojeno s osudem Ofglen, kterou odvezla černá dodávka, a následky, které z jejího zadržení plynou pro Offred. V předloze jsou vzpomínky vloženy mezi první opravdový rozhovor, který spolu Offred s Ofglen vedou (a během nějž se vyjevuje Ofglenino členství v hnutí odporu), a schůzku s velitelem v jeho pracovně, při níž se Offred dozví význam pseudofráze „nolite te bastardes carborundorum". V adaptaci dochází k **modifikaci** *posloupnosti* a **alteraci** *výstavby děje*, tedy ke změně Ofglenina osudu.

Při zmínkách o převratu akcentuje Margaret Atwood roli elektronických peněz, které postupné ovládnutí situace a uvěznění lidí v jejich vlastní zemi výrazně ulehčily: *„I guess that's how they were able to do it, in the way they did, all at once, without anyone knowing beforehand. If there had still been portable money, it would have been more difficult."*[64] Tvůrci seriálu kladou důraz na jiný aspekt, a to na pozvolnost celého procesu a ochablost vyděšených Američanů, kterou Offred verbalizuje hlasem mimo obraz: *„I was asleep before. That's how we let it happen.*[65] *(…) Nothing changes instantaneously. In a gradually heating bathtub you'd be boiled to death before you knew it."*[66]

Ukázka toho, co se stalo s bankovními účty všech amerických žen, je v adaptaci **modifikována**. Dochází k **alteraci** prostředí, z karet „Compucards" se stávají běžné platební karty, které v divákovi vyvolávají dojem dobře známého světa, a ve flashbacku nově figuruje nejen June, ale i Moira – vztah mezi oběma postavami je v adaptaci podobnými způsoby **amplifikován** i jinde. Ještě před samotným zjištěním, že ženy jsou nyní odříznuty od vlastních peněz, je <u>v románu implicitnější a v seriálu explicitnější</u> náznak společenské proměny (**alterace** události ve *výstavbě děje*): v předloze prodavačka v trafice, kde si protagonistka pravidelně kupuje cigarety, souhlasně komentuje zrušení různých pornografických služeb;

---

[64] Tamtéž, s. 267.
[65] *The Handmaid's Tale.* 3. díl. Late [epizoda televizního seriálu]. USA, Hulu, 26. 4. 2017, 02:20 [stopáž].
[66] *The Handmaid's Tale.* 3. díl. Late [epizoda televizního seriálu]. USA, Hulu, 26. 4. 2017, 02:43 [stopáž].

v adaptaci se June, která zrovna venku běhá s Moirou ve sportovním oblečení mírně odhalujícím její pohupující se zpocený výstřih (dílčí **objektivizace**), setkává se znechuceným pohledem cizí kolemjdoucí ženy, která je na rozdíl od ní „slušně“ zahalená:

Obrázek č. 11 (ep. 3, 03:17)

Na význam schovaný za ženiným úšklebkem upozorňuje délka záběru, který je navíc zpomalen. Znechucená žena předznamenává proměnu, jíž má společnost v přístupu k ženskému tělu projít. Vyznění scény podtrhuje skladba, která zní June ve sluchátkách: *Fuck the Pain Away* od provokativní interpretky Peaches. Vzpomínka je zařazena hned za scénu, kdy Offred s Ofglen kráčejí společně na nákup, a je uvozena kataforickým prolínáním prvních tónů písně, tzv. zvukovým můstkem, který se zpožděním následuje obraz (kamera se přitom soustředí na Offredinu tvář, a vzpomínka jí tak je připsána). Zvukový můstek představuje jeden z postupů pro uvedení retrospektivy pro tento seriál typických. Kontrastně ke dvojici Offred s Ofglen působí dvojice June s Moirou: v rozporu je jak jejich oblečení (červené uniformy proti ležérně sportovnímu oděvu), držení těla a způsob pohybu (služebnice obezřetně kráčejí s hlavami sklopenými; June s Moirou běží, pohled upírají před sebe), tak jejich vzájemný vztah. Obě ženy v každé z dvojic jsou sice v určitém smyslu družkami, Offred a Ofglen však k sobě byly

přiděleny systémově, vůbec se neznají a nevědí, zda můžou jedna druhé důvěřovat; June s Moirou jsou dlouholeté kamarádky.

V pokračování flashbacku, které se místo v trafice odehrává v kavárně, je výrazně umocněna agrese a přidána vulgarita ze strany mladíka za pultem (**dramatizace**): *„Fucking sluts, get the fuck out of here."*[67] Tato šokující proměna chování k ženám má v adaptaci svědky, tři muže, kteří ovšem incidentu jen přihlížejí, a tím ho normalizují.

V další scéně flashbacku přicházejí June s kolegyněmi o práci. Sled událostí je tedy v adaptaci zachován, dochází však opět k **modifikaci** prostředí: místo v knihovně působí protagonistka v nakladatelství jako redaktorka a nepracuje jen se samými dalšími ženami, jak je naznačeno v románu (změna posiluje realističnost adaptace a umožňuje vznik napětí mezi propuštěnými ženami a muži, kteří v práci zůstávají). Je ovšem zachován důležitý motiv: před převratem pracovala s knihami, po něm už je jako žena nesmí ani číst. V adaptaci ve společné kanceláři nakladatelství zůstane nezanedbatelný počet mužů, a vzniká prostor pro June, aby se šéfredaktora zeptala, proč propouští jen ženy. To její nadřízený pouze implikoval oslovením „ladies" – pokoušel se totiž být co nejvíce diskrétní, a tím pádem i vágní. Scéna získává na explicitnosti a nutí diváka, aby si Juninu otázku sám pokoušel zodpovědět.

Těsně předtím, než šéfredaktor na neplánované schůzi všechny redaktorky propustí, propochodují chodbou tajemní muži ozbrojení samopaly. Takto vizualizovaná, blízce přítomná hrozba, June přinutí nebrat nadřízeného na lehkou váhu jako protagonistka v předloze. Se zvukem jejich dusajících vojenských bot se prolne diegetická jazzová hudba, která se ozývá z Junina smartphoneu, a dystopie se střetne s realismem.

Šéfredaktorova narativně popsaná nervozita je v adaptaci alternativně vizualizována (těkavý pohled, podvědomá gesta), muž se zadrhává, hlas mu přeskakuje. Jelikož v redakci nepracují jen samé ženy, přibývá v převodu kontrast, který scénu dodatečně dramatizuje (**amplifikace** při *výstavbě děje*) a mužské postavy staví do rozpačité role: muži v práci zůstávají, ženy se musejí sbalit a odejít. Nevěřícný komentář *„This was too theatrical to be true*

[67] *The Handmaid's Tale.* 3. díl. Late [epizoda televizního seriálu]. USA, Hulu, 26. 4. 2017, 04:27 [stopáž].

(…); they were too vivid, too at odds with their surroundings.“[68] je převeden monstrací (**modifikace** provedení; na ozbrojené muže zde sice není zaostřeno, tím je ovšem zachováno hledisko protagonistky a samozřejmá přítomnost mužů v pozadí jim dodává na zlověstnosti), a nabývá tak na působivosti:

Obrázek č. 12 (ep. 3, 06:47)

V záběru opět dochází ke střetu starého řádu s novým. Vážnost situace je v překladu oproti předloze zesílena zlověstným hudebním motivem a vyděšenými pohledy Juniných kolegyň, které se v tichosti balí, anebo pláčou, zatímco se je mužští kolegové pokoušejí utěšit. Situace je celou dobu snímána z hlediska protagonistky, která přejíždí ochromeným pohledem po redakci. Kamera z detailu/polodetailu zabírá střídavě její vyděšenou tvář a dění v místnosti. Intenzita momentu graduje spolu s hudebním podkresem, který postupně přehluší diegetické zvuky a naznačí tak převládnutí Juniných emocí. Při odchodu z budovy je nástup nového režimu implicitně verbalizován, když jeden z ozbrojenců June se samozřejmostí odvětí dosud nezažitou frází „under His eye“, kterou je v teokratickém Gileádu běžné se loučit. V tomto momentu se střetávají dvě vzájemně nekompatibilní normy.

Poslední flashback, opět uvedený zvukovým můstkem, patří celý protestu, kterého se June s Moirou společně účastnily – na rozdíl od předlohy,

[68] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid’s Tale*. London: Vintage, 2016. s. 273.

kde protagonistka jasně říká *„I didn't go on any of the marches."*[69] Charakter hlavní postavy seriálu se ovšem v adaptaci výrazně mění, June Osborne / Offred je silnější, drzejší a odhodlanější – není tak jasným protikladem svérázné Moiry jako Offred v románu. Navíc ví, že ve svém boji není sama; hned od konce první epizody se spřátelí s Ofglen (**modifikace** *posloupnosti*), která je členkou odboje, a je stále v kontaktu s podobně smýšlející Almou z Červeného střediska (**mutace**: v kategorii *charakterizace* přibývá vztah mezi June a Almou). Tato změna je tedy naprosto v souladu s její postupně se radikalizující povahou (**dramatizace** postavy).

Mnoho protestujících drží transparenty, které ovšem nejsou v detailních a polodetailních záběrech davu dobře čitelné (objevují se jen některá slova jako například „equality", „women" nebo fráze „stop violence"). Výjimkou je heslo „HUMAN RIGHTS = WOMEN'S RIGHTS", které se v jednom ze záběrů objeví celé a posiluje realističnost předváděné události – motto se totiž na transparentech a různých feministických symbolech používá běžně. Scéna má tak silné vyznění především proto, že zobrazuje zintenzivněnou realitu[70]: důvěrně známé motivy (skandující demonstranty s transparenty v rukou) posouvá za hranu očekávaného (přidává ozbrojence a nechává je do demonstrantů střílet, dodává vybuchující bomby). Realisticky snímané záběry (pohyblivá, lehce roztřesená ruční kamera, která snímá jen vybrané objekty) prostřídává se zpomalenými záběry June a Moiry, kterým (především však June) je tak připsána fokalizace. Zintenzivněná realita dosahuje svého vrcholu v okamžiku, kdy se vlivem výbuchu zpomaleně roztříští sklo výlohy a za zvuků předělané skladby *Heart of Glass* zasype schovávající se June.

4.7 Scéna č. 7: Nolite te bastardes carborundorum (ep. 4 03:36–06:34, 45:27–51:17; s. 82–84, 288–292)

Vzkaz, který do útrob šatníku vyryla předchozí služebnice v domácnosti Freda a Sereny Waterford, tedy předchozí Offred, nalézá v adaptaci současná

---

[69] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 278.
[70] The Symbolism of the Color Red in *The Handmaid's Tale*. *Vanity Fair* [online]. May 2017. [cit. 2019-01-07]. Dostupné z: https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/05/the-symbolism-of-the-color-red-in-the-handmaids-tale

Offred za změněných, vyhrocených okolností (**modifikace** *výstavby děje* a **modifikace** *posloupnosti*): už dva týdny má od Sereny zakázáno vycházet ze svého pokoje a z neustálé samoty pomalu šílí. Touto přidanou zápletkou se opět rozvíjí a komplikuje vztah mezi Offred a Serenou (**dramatizace** vztahu v *charakterizaci*). Nedosažitelnost venkovního světa v prvních záběrech scény symbolizuje několik zbloudilých paprsků volumetrického světla, které se do pokoje prodírají staženými roletami – svět venku má Offred téměř na dosah ruky a uvnitř ji nedrží žádný zámek ani mříže, pouze příkaz ženy, která nad ní má zdánlivě veškerou moc. Volumetrické osvětlení tvoří jeden z charakteristických znaků mizanscény seriálu jako takového a spolu s její symetričností, s pološerem interiérů a s kompozicí barev utvářejí vizuální obraz dystopického světa The Handmaid's Tale.

Offredin špatný duševní stav se odráží v jejím zanedbaném vzhledu (který zde slouží jako „zrcadlo vnitřních pravd“[71]) a trhaných pohybech, ale i ve fragmentárních záběrech kamery, která rozostřuje a zas zaostřuje na velké detaily jejích řas a zkrvaveného obvázaného prstu mezi pootevřenými rty.

Obrázek č. 13 (ep. 4, 02:22)

Jako paralelismus je k Offred ležící na zemi šatníku připojena retrospektivní scéna, vzpomínka na Moiru, která do stěny kabinky v Červeném středisku

[71] HUTCHEON, Linda. Co se děje při adaptaci. Překlad Miroslav Kotásek. Iluminace, 22(1), 2010, s. 43.

vyrývá posměšný nápis (zvuk, jak si za tím účelem brousí kovovou součástku z nádržky záchodu, se prolíná do scény bezprostředně předcházející, a flashback tak uvádí). K neznámé bývalé Offred je tímto způsobem Moira implicitně, juxtapozičním spojením scén, připodobněna (jako v předloze explicitně slovy *„I turn her into Moira (…)“*[72]).

Po vzpomínce na Moiru obrací Offred pohled do oka kamery a její verbalizované myšlenky náhle získávají adresátku:

Obrázek č. 14 (ep. 4, 06:26)

V adaptaci tak vyprávění hlasu mimo obraz poprvé získává adresáta. Adresát je častým motivem v předloze, kde se ovšem vypravěčka obrací většinou na implikovaného čtenáře. V dané epizodě seriálu je příjemcem promluvy nepřítomná, už mrtvá postava, o níž až dosud nepadla jediná zmínka. V románu Offred ztotožňuje svou předchůdkyni s Moirou; v seriálu nakonec (v posledních minutách epizody) nejvýrazněji se sebou samotnou. Když se totiž velitele po hře scrabblu zeptá, co znamená fráze „nolite te bastardes carborundorum“, tedy vzkaz vyrytý do stěny jejího šatníku, zjišťuje, že je to pseudolatinská slovní hříčka, kterou velitel vymyslel se spolužáky, když byl ještě malý chlapec. Její význam do angličtiny přeloží jako „don’t let the bastards grind you down“. Margaret Atwood prozrazuje, že fráze kolovala jako vtip už při jejích hodinách latiny – pseudolatinská je proto, že ani

[72] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid’s Tale*. London: Vintage, 2016. s. 83.

„bastardes“, ani „carborundorum“ ve skutečnosti nejsou latinská slova, pouze je svou strukturou připomínají[73].

Offred si uvědomuje, že její předchůdkyně zná frázi právě od velitele, a dále se od něj dozvídá o její sebevraždě. Tuto informaci, tedy vlastně možnost vlastní smrti, použije k jeho manipulaci: v románu po něm požaduje vysvětlení toho, co Synové Jákobovi provedli s její zemí a proč; v seriálu mu naznačí, že jestli konečně někdo neodvolá její „domácí vězení“, mohla by se ze zoufalství zabít, stejně jako bývalá Offred. Tvůrci adaptace dovádějí do krajnosti Offredino románové prozření *„What I have on him is the possibility of my own death. What I have on him is his guilt. At last.“*[74]

Obrázek č. 15 (ep. 4, 48:38; 48:44)

Okamžik uvědomění, že má Offred nad velitelem konečně nějakou moc, se projeví v detailním záběru její tváře. V reakci na velitelovo přiznání, že by jí rád zpříjemnil život, se Offred pousměje a vzápětí upře pohled kamsi nad jeho temeno, na pár vteřin se odmlčí, lehce se zakloní a teprve pak začne svou nově nabytou výhodnou pozici využívat. Všechna tato minimalistická gesta dávají implicitně, beze slov, najevo její náhlou převahu. Celá situace je snímána z Offrediny perspektivy – velitel se fokalizátorem vůbec stává jen velmi zřídka, což přispívá k jeho **odlidštění** (jeho činy a postoje jsou totiž v průběhu seriálu častěji než k empatii nabízeny k odsudkům). Offrediny úmysly a pocity jsou čitelné primárně z jejího výrazu a tónu hlasu. Síla Offrediny nové pozice je zvýrazněna absencí hudebního podkresu; její

[73] BRADLEY, Laura. The Strange History of „Nolite te Bastardes Carborundorum“. *Vanity Fair* [online]. May 2017. [cit. 2019-07-01]
[74] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 292.

chraplavý pološepot doplňuje pouze praskání ohně v krbu a tikot hodin. Pomalý plynulý pohyb kamery, který při kontinuálním střihu střídavě zabírá obě strany „vyjednávání“, vytváří v šeru velitelovy pracovny atmosféru opatrného manévrování. Kamera se nakonec zastaví na Offredině tváři, čímž stvrdí její vítěznou pozici v právě proběhlé mocenské hře.

Ke konci epizody vzdá Offred hlasem mimo obraz své předchůdkyni hold a splyne s ní: *„She's dead. She's alive. She is me. We are Handmaids.“* (50:45–51:17). Neznámá mrtvá Offred se stává symbolem sesterství. Doslovným, provokativním dodatkem *„Nolite te bastardes carborundorum, bitches.“*, který doplňuje působivý záběr služebnic odhodlaně kráčejících ulicemi Gileádu, znovu potvrdí jednotu mezi těmito červenými ženami (**amplifikace** vztahů v *charakterizaci*) a pseudofrázi promění v bojové heslo. Červená barva na sebe v záběru upoutává pozornost a postupným přibýváním služebnic nabývá na symbolické síle. Význam jednoty ještě podtrhne juxtapozičně připojená vzpomínka z Červeného střediska, v němž služebnice jedna po druhé nosí zbité June odkrojky ze snídaně.

Obrázek č. 16 (ep. 4, 51:15)

4.8 Scéna č. 8: Útěk Moiry s June (ep. 4 23:56–27:04, 34:06–38:57; s. 199–207)

Útěk z Červeného střediska je v seriálu ztvárněn přímo, nikoli zprostředkovaně přes Janine a domněnky hlavní postavy jako v románové

předloze. V adaptačním převodu se o něj totiž pokusí nejen Moira, ale i sama protagonistka (**alterace** *výstavby děje*). Ztrácí se tak prostor pro intuitivní vyplňování prázdných míst v děravém příběhu z několikáté ruky – odhady hlavní postavy (*„May the Lord open, Janine would have replied (…)“*[75]; *„Aunt Lydia didn't repeat any of this part to Janine, but I expect Moira said something like it.“*[76]) se buď stávají součástí vyobrazení příběhu, anebo předvedeny nejsou vůbec. Tato **alterace** přesouvá fokus z Moiry na June, prohlubuje vztah mezi oběma postavami a vypravěčce přidává oproti předloze na věrohodnosti. Rovněž dochází k posílení explicitnosti.

K incidentu na záchodech dojde během „vyučování“ (*„Classes were in session (…)“*[77]), které implikuje zvuková stopa prolínající se již do předchozí scény, která nese hlas tety Lydie. Ta přednáší úryvky z Evangelia podle Matouše a sborový hlas služebnic po ní opakuje. Naturalistickou vizualizací dochází k intenzifikaci scény (**amplifikace**): realizuje se v románu pouze naznačené násilí (*„I could zap you with this (…)“*[78] – June dá tetě Elizabeth šok elektrickým obuškem) a přibývají nové násilné prvky (Moira udeří tetě Elizabeth hlavou o zrezivělé potrubí). Předveden ale není obraz ucpaného záchoda: *„(…) water was running over the floor, and several pieces of disintegrating fecal matter.“*[79], a to snad proto, že oproti násilí, které ztvárňuje velmi naturalisticky, by výkaly nejspíš nebylo snadné ztvárnit esteticky – tvůrci totiž na estetičnost obrazu kladou zřetelný důraz, což se projevuje zřetelnou inklinací k symetrii záběrů a důslednou prací s barvami. Záběry krve nebo mrtvých těl tak i přes svou naturalističnost bývají stylizovány (viz například scéna kolektivní popravy nebo obrázek č. 17).

[75] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 200.
[76] Tamtéž, s. 204.
[77] Tamtéž, s. 203.
[78] Tamtéž, s. 204.
[79] Tamtéž, s. 202.

Obrázek č. 17 (ep. 4, 35:10)

Komentář *„Aunt Elizabeth, suspecting no harm, went into the washroom. Aunt Lydia had to admit it was a little foolish of her."*[80] je převeden převážně monstrativně (**modifikace** *provedení*), za použití záběru zaostřeného na Moiřin zátylek. Teta Elizabeth procházející v pozadí o její přítomnosti ale nemá tušení (jako diváci vidíme z diegetického prostoru víc než jedna z postav); Moira se pak na okamžik stává fokalizátorem a tetu Elizabeth přepadne (24:10–24:19). Vysvětlení, proč se teta nepokusí Moiře bránit nebo utéct a její výhružky nebere na lehkou váhu, v románu podané jako *„(…) Moira had a bad reputation."*[81], se v náznacích objevuje v některých předchozích vzpomínkách na Červené středisko (když se například v té samé epizodě přihlásí Moira při nácviku obřadu s dotazem, tetě Lydii ztvrdne hlas i pohled; v jiném flashbacku rovněž ve čtvrté epizodě zas vyrývá již zmíněný poťouchlý nápis do stěny záchodové kabinky a s June se přitom baví nebojácným, drzým způsobem; když v první epizodě Janine v noci přeskočí, Moira si nebere servítky a vrazí jí pohlavek).

Zbraň, jíž Moira vyhrožuje tetě Elizabeth, je tatáž kovová páčka, jíž do stěny kabinky v předchozí vzpomínce vyryla posměšnou poznámku – tento postup funguje jako metafora, která zdůrazňuje jedno z důležitých poselství obou děl, jak románu, tak seriálu. Ztotožněním nástroje použitého jako zbraň

[80] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 202.
[81] Tamtéž, s. 203.

s nástrojem sloužícím k psaní se přenáší kontextuální význam „psaní je zbraň“ – a právě proto, že moci psát a číst znamená mít určitou moc, je služebnicím tato svoboda odebrána, a to pod hrozbou useknutí prstu nebo ruky. Kovová součástka splachovací nádržky je nejprve prostřednictvím detailního záběru z hlediska June představena jako kus nabroušeného železa použitelného k nejasnému účelu. Konkrétní funkci, tedy primární význam (funkci, kterou plnila před nabroušením, zde nezohledňuji, ještě nenabroušenou součástku pojímám jako samostatný, pro účely metafory nepodstatný objekt), získává v přímém záběru na Moiru, která s ním vytváří svůj nápis (obrázek č. 18). Sekundárního významu nabývá v polodetailním záběru na obrázku č. 19, kde se z ní stává zbraň. Metafora je v tomto případě ve filmovém jazyce *The Handmaid's Tale* vyjádřena v ikonické podobě, tím nenápadnější však je její přítomnost.

Obrázek č. 18 (ep. 4, 05:18)

Obrázek č. 19 (ep. 4, 24:23)

Retrospektivní scénu přeruší zvonění, které ohlašuje čas na obřad. Zvuk se do ní prolíná stejně jako v případě uvedení flashbacku a retrospektivní scénu tak rámuje.

V následující vzpomínce se Moira s June na útěku snaží dostat do Bostonu. Plán divákovi prozradí dialogem (**modulace** *provedení*). Opět se zde setkáváme se zintenzivněnou realitou (obyčejně, familiárně vyhlížející ulice zaplňují muži vyzbrojení samopaly, červeně oblečené služebnice a velká černá auta; viz obrázek č. 20). V popředí záběru na obrázku se nachází ozbrojenec, který je však rozostřen – tím je oslabena jeho důležitost jako postavy a naopak zesílen jeho <u>význam symbolický</u>. Voják symbolizuje nesvobodu a militaristický režim, jaký Spojeným státům nově vládne.

Obrázek č. 20 (ep. 4, 34:38)

Atmosféru strachu podněcuje zlověstný hudební podkres, jehož hlasitost postupně roste, nepřehlušuje však zvuky okolního dění. Zvedá se tak zvuková vlna, která spolu se záběry mrtvol a těžce ozbrojených mužů vytváří v divákovi pocit přehlcení. Kamera nejprve ukazuje zděšené tváře obou fokalizátorek a posléze brutální výjev, na který se dívají, případně se pohybuje zdánlivě spolu s jejich pohledem. Později hledisko zcela přebírá June, která na nástupišti metra čeká na Moiru – tu ochrání její převlek za tetu, June jako osamocená služebnice však vzbudí podezření a je odvedena zpátky do Červeného centra. Junina nervozita a strach jsou ztvárněny externě, detailním záběrem její tváře a kombinací zvuků: efektem zalehlých uší, temným hudebním doprovodem, okolním hlukem a jejím vlastním přerývaným dechem spolu s hlasitým mlasknutím při olíznutí rtů. Sílící elektronická zvuková vlna postupně splyne s hlukem přijíždějícího metra a pískáním v Juniných uších a přehluší zvuky ostatní. June tak vytěsní všechny okolní vjemy a celou svou pozornost upne na Moiru. Dochází zde k silnému zvnitřnění hlediska, zvuk plynule přechází v melancholickou hudbu. June s Moirou jsou v tuto chvíli nenávratně odděleny, Moira odjíždí za přeludem svobody neznámo kam a June zůstává sama, lapena ve spárech Gileádu.

4.9 Scéna č. 9: První sex June s Nickem (ep. 5 20:19–25:11, 48:15–51:48; s. 399–406)

Schůzka Offred s Nickem, jejímž účelem je přivést služebnici do jiného stavu, nemá v románu jasnou podobu – Offred totiž přiznává, že si nepamatuje, jak přesně probíhala (*„I'm not sure how it happened; not exactly. All I can hope for is a reconstruction: the way love feels is always only approximate."*[82]). Tato nejednoznačnost je v románu ztvárněna dvěma různými narativními verzemi, po nichž v obou případech přichází doznání: *„I made that up. It didn't happen that way. Here is what happened."*[83]; *„It didn't happen that way either."*[84] Vypravěčka čtenáře tímto způsobem mate a sled událostí zamlžuje rovněž pomocí stylu v první verzi popisu, která je vyprávěna v prézentu jako proud vědomí s větami jsou řazenými juxtapozičně (*„His mouth is on me, his hands, I can't wait and he's moving, already, love, it's been so long, I'm alive in my skin, again, arms around him, falling and water softly everywhere, never-ending."*[85]).

Důvodem k nejednoznačnému vyprávění je v předloze fakt, že příběh Offred vypráví retrospektivně, a to neurčitě dlouhou dobu poté, co se dané události odehrály. V první řadě seriálu ale nic nenaznačuje, že by se i zde mělo jednat o rekonstrukci (naturalistická adaptace se odehrává ve fikčním tady a teď), a tak není potřeba usilovat o podobné mlžení i v adaptaci (**alterace** události při *výstavbě děje*). Událost je ale rovněž zdánlivě rozdvojena: poprvé je předvedena jako neosobní, téměř ryze pragmatický pokus o oplodnění Offred pod dohledem Sereny Joy, podruhé monstrativně ztvárňuje vášeň, kterou především stylem vyprávění (tzn. prudkým plynutím výpovědí) naznačuje první verze události v románu.

Do první, rozpačité scény je v adaptaci jako paralelismus vložena vzpomínka na první sexuální styk June s Lukem (ta je oproti předloze přidaná, jde tedy o **mutaci** *výstavby děje*). Obě scény spojuje zmíněná rozpačitost, která ale v případě June s Lukem pramení z toho, že jsou spolu takto úplně poprvé a jednomu na druhém záleží, v případě Offred s Nickem pak z toho, za jakých okolností k jejich styku dochází. Proto se ve flashbacku rozpačitost přirozeně vyvine v něhu – ta, kromě toho, že je vizualizována

[82] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 405.
[83] Tamtéž, s. 402.
[84] Tamtéž, s. 405.
[85] Tamtéž, s. 402.

(doteky, přivřenýma očima, držením rukou a prvním polibkem, který se poněkud klišovitě odehraje na pozadí světla proudícího do pokoje oknem, viz obrázek č. 21 – rty obou postav světlo „spolknou“, když se k sobě přiblíží), je vyjádřena převážně hudebním podkresem, něžnými tóny klavíru.

Obrázek č. 21 (ep. 5, 22:26)

Zřetelný kontrast mezi scénami vytváří v prvé řadě zmíněný hudební podkres: při přípravě na styk Offred s Nickem, tedy když Offred přechází k posteli a Nick si začne rozepínat poklopec, nabírá na hlasitosti dramatický hluboký tón, který ostře přeruší až klapnutí hotelových dveří, uvozující flashback. Vložení vzpomínky právě do momentu těsně před začátkem styku s téměř neznámým mužem, který může být potenciálně nebezpečný, má svůj význam: June před duševně zraňující povinností na okamžik utíká do minulosti, k dobře známému manželovi. Retrospektiva se přelije do přítomnosti pomocí střihu – záběr postele s June a Lukem z profilu vystřídá paralelně vystavěný záběr na postel, kam se pokládá opačným směrem Offred. Hudební doprovod dozní a zbytek scény se odehraje v tichu, přerušovaném jen vrzáním postele, cinkáním spony na Nickově pásku a dechem obou postav. Ticho podtrhuje trapnou nepříjemnost situace. Ke kontrastu mezi oběma scénami přispívá použití pohyblivé kamery pro záběry prvního sexuálního styku June s Lukem oproti víceméně statické kameře, která zabírá Offred s Nickem, dále převrácení stran v záběrech (ve vzpomínce

je čelo postele na pravé straně, v přítomnosti na levé), opačná pozice protagonistky (ve vzpomínce je nahoře, a pohyby tedy vede převážně sama, v přítomnosti se nachází vespod, téměř nehybná jako pouhý manipulovaný objekt) a osvětlení, barevnost scén (prostředí hotelu je prozářené světlem a celkově zbarvené do bílých tónů, zatímco Nickův byt se vyznačuje pošmourností a tmavými odstíny typickými pro dům velitele a Sereny Joy). Rozpačitost a nesnesitelnost situace je v největší míře zapříčiněna Sereninou přítomností (viz obrázek č. 22) a samozřejmě povahou schůzky, která je pro oba zúčastněné nakázaným úkolem. Přesto jsou v nepříjemné atmosféře patrné projevy něčeho hlubšího, snad rodícího se citu (postavy se několikrát setkají pohledem, June Nickovi stiskne paži).

Obrázek č. 22 (ep. 5, 21:20)

Druhá scéna, která teprve ztvárňuje styk Offred s Nickem jako sex za tělesné i duševní účasti jich obou, nikoli jako mechanickou činnost za praktickým účelem, zachovává styl převyprávění první verze události v románu. Prudkost a vášnivost interakce postav převádí pomocí roztřesené kamery, která erotizujícím způsobem zabírá detaily, obrysy napůl ponořené do tmy, nikdy však celek (**modifikace** *provedení*) – vytváří podobně střípkovitý obraz, jaký je vykreslen i v předloze. Atmosféru utváří potemnělost obrazu se zlatavým nádechem a sílící, dramatický hudební podkres.

4.10 Scéna č. 10: Konec (ep. 10 53:18–58:30; s. 447–453)

Poslední scéna uzavírá první řadu seriálu a spolu se zde rozebranou scénou č. 1 rámuje její narativ. První i poslední záběr jsou totiž vystavěné paralelně k první epizodě: v prvním záběru Offred sedí v záři volumetrického světla u namrzlého okna, v posledním vzhlédne a upře pohled přímo do kamery. Prostředí mizanscén (viz obrázky č. 1 a 23) si víceméně odpovídá. Oproti začátku série se proměňuje Offredina pozice – zády ke kameře a k divákovi vyhlíží z okna a předloktími se opírá o parapet jako dítě. Čeká, ačkoli sama neví na co přesně, jak sděluje hlasem mimo obraz.

Obrázek č. 23 (ep. 10, 53:20)

Vzhledem k románové předloze, v níž se venku už stmívá, se v adaptaci mění čas (**modifikace**), a scéně tak vévodí zmíněné volumetrické světlo ve středu záběru. Bezvýchodnost čekání i Offredin vyrovnaný klid navozuje zprvu nehybná kamera a jednoduchý, melancholický hudební podkres. Přes záběry velkých detailů jejího lesknoucího se obličeje, z nichž je patrné, že na sobě herečka nemá (téměř) žádný make-up, se divák protagonistce intimně přibližuje – vyvolávají totiž dojem, že je v jinak prázdném pokoji s ní a poslouchá její myšlenky. Adaptovaná Offred nepřemýšlí nad sebevraždou jako Offred románová (tento motiv z adaptace víceméně mizí; **mutace** *výstavby děje*), nehledá únik, a naopak vyjadřuje nepatrnou naději a dobrý

pocit ze sebe sama – vzpourou při kolektivní popravě se pokusila pro svou dceru změnit svět k lepšímu.

Příjezd černé dodávky stejně jako v románu Offred nejprve slyší, až pak i vidí (v seriálu ztvárněno monstrací a diegetickým zvukem; **modifikace** *provedení*): když se houkání ozve, zvedne Offred hlavu a upře pohled ven za namrzlé sklo. Kamera se nejprve soustředí na její vykulené oči a pootevřené rty, příjezd dodávky ale snímá už z jejího pohledu: záběr se lehce roztřese a prudce změní kvalitu obrazu (auto je rozostřené), čímž se zvyšuje jeho realističnost. Pohyb kamery totiž imituje trhaný pohyb její hlavy, kvalita obrazu je horší, protože se Offred dívá přes sklo, a když dodávka odbočí na jejich příjezdovou cestu, odjede i ze záběru – dál Offred ve výhledu brání zeď domu. Když se pak kamera zaměří zpátky na Offred, ukáže její reakci: postava se viditelně třese a jen s obtížemi se zvedá ze země na okenní parapet. Přece jen ji na okamžik ovládne strach. Hudební doprovod ustupuje třesoucímu se dechu, vrzání parapetu a schodů v domě.

Následující záběry, při nichž Offred obklopená strážci sestupuje po schodech ven z domu, pracují s technikou slow-motion a s postupně sílícím instrumentálním podkresem. Poslední střet mezi Offred a Serenou je zintenzivněn přidaným motivem Offredina těhotenství (adaptovaná Serena po dítěti velmi silně touží, na rozdíl od té románové; **dramatizace** postavy): motiv dává Offred nad velitelovou manželkou převahu, která je sice v rozporu se společenským postavením každé z žen a vizuálně i s jejich výškovým rozdílem, projeví se ale, když se služebnice Sereně vytrhne ze sevření a probodne ji drzým pohledem. Dojem posledního hrdého vzdoru a snad i osvobození navozuje záběr Offred, která za zvuků gradující dramatické hudby vychází z temného domu do bíle zářící zasněžené ulice, a upozorňuje tak na kontrast světla a tmy, jehož význam posléze verbalizuje hlas mimo obraz: *„And so I step up, into the darkness within; or else the light.“*[86,87] Slova vizualizuje černý vnitřek dodávky, v jehož tmě jen těžko rozeznatelná protagonistka vzhlédne přímo do kamery a stvrdí tak kontakt s divákem.

---

[86] *The Handmaid's Tale.* 10. díl. Night [epizoda televizního seriálu]. USA, Hulu, 14. 6. 2017, 58:01 [stopáž].
[87] ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. s. 453.

Konec první řady seriálu je v jednom aspektu doslovnější a v jiném naopak méně jednoznačný než konec románového příběhu. Offred ví, že ji čeká trest za to, jak spolu s ostatními služebnicemi odmítla ukamenovat Janine – tím je konec adaptovaného narativu explicitnější. Na rozdíl od románu ale v adaptaci Nick Offred neporadí, aby se vydala do rukou strážců z černé dodávky, kteří ve skutečnosti mají patřit k odbojovému hnutí Mayday – jen jí pošeptá, aby mu věřila a s muži šla. Konec první řady seriálu tak nabývá jasně ambivalentního významu především pro diváka, který je obeznámen i s románem: Offred buď odvážejí agenti Gileádu, protože má být potrestána, anebo ji osvobozují bojovníci proti režimu. Divák, který román nečetl, má rovněž na výběr ze dvou možných interpretací, na rozdíl od jasně verbalizovaného trestu za neposlušnost je ale druhá možnost neurčitá – přesto nabízí naději. Divák o Nickovi sice s jistotou ví, že je to tajný agent Gileádu, a naopak nic nenapovídá tomu, že by snad spolupracoval s Mayday, má ale motivaci Offred zachránit. Čekají spolu totiž dítě.

Otevřený konec první řady seriálu ale na rozdíl od románu (který uzavírá doslov v podobě „historických poznámek“) slibuje pokračování: do poslední epizody vkládá několik motivů k dalšímu rozvinutí (balíček písemných výpovědí služebnic, který je potřeba doručit Mayday; nejasný osud Janine; Junina dcera Hannah, která je zobrazena ve svém novém domově) a neuzavřenost naznačuje i antikadence Offrediných posledních slov. Reálně o pokračování pochopitelně rozhoduje úspěšnost a sledovanost seriálu, která v případě *The Handmaid's Tale* zajistila druhou a následně i třetí řadu.

5. Závěry plynoucí ze srovnávací analýzy

5.1 *The Handmaid's Tale:* styl románu, styl televizního seriálu

Román je vyprávěn v ich-formě v minulém čase a v poslední kapitole, která má formu historických poznámek, se čtenář dozvídá, že se jedná o rekonstrukci příběhu poskládaného dohromady z přibližně třiceti neočíslovaných audiokazet. To se nabízí jako vysvětlení fragmentárnosti a nejasné chronologie narativu, který vypravěčka nepravidelně prokládá vzpomínkami. Vypravěčka rovněž zamlčuje informace (například své pravé jméno), domýšlí si je (Moiřin útěk z Červeného střediska) a některé události se neúspěšně pokouší zrekonstruovat (tajná schůzka s Nickem, který má vypravěčku přivést do jiného stavu). V jejím vyprávění nejsou jasné hranice mezi promluvami a vnitřním monologem, neboť v některých kapitolách přímá řeč není značená. Tón vyprávění je víceméně strohý, chvílemi až odosobněný – postrádá silnější projevy emocí.

Televizní seriál nasazuje hned v první epizodě výjimečně pomalé tempo: téměř nesnesitelně prodlužuje odmlky mezi otázkami a odpověďmi, zpomaluje běžné úkony a pohyby protagonistky a v určitých případech i pohyb kamery. Převádí tak obezřetnost, bez níž se služebnice v totalitním režimu Gileádu neobejde, nutnost pečlivě promýšlet každou reakci. Tak je oddělen vnitřní svět hlavní postavy od světa vnějšího: její myšlenky pronáší hlas mimo obraz, podpořený detailními záběry její tváře. Pomalé tempo a zmíněné detailní záběry s malou hloubkou obrazového pole, která směřuje pozornost výhradně ke snímané postavě, dovolují divákovi lépe se s protagonistkou sžít. Záběry z ptačí perspektivy pak zasazují události do širšího kontextu a ztvárňují odtažitost hlediska. Narativ seriálu získává jasnější chronologii a flashbacky, jimiž je prokládán, povahu paralelismů. Záběry (většinou celky či topshoty), které divákům představují dystopický svět, se vyznačují nápadnou symetričností mizanscény a stylizovaným prostředím (například interiéry velitelských domů bývají bohatě zdobené a buď jako ve scéně č. 4 prosvětlené a jasně barevné, nebo potemnělé a v tlumených barvách jako v domě velitele Waterforda). Obraz dystopického světa jako něčeho krásného, byť smrtícího, dotváří technika volumetrického osvětlování.

Jedinečnost adaptace *The Handmaid's Tale* spočívá v jejím (naturalistickém) vizuálním ztvárnění dystopického světa popsaného v románu. Flashbacky zobrazující svět před převratem, který v mnohém věrně odráží svět současné reality, v divácích zesilují pocit, že by se děsivá feministická dystopie mohla stát i jejich realitou.

5.2 Postupy zpochybňování teoretických klišé

Nejvýraznějším prostředkem, který seriál užívá k vyjádření subjektivity (ich-formy) je již mnohokrát zmíněný voice-over, tedy hlas mimo obraz. Hlas patří protagonistce, služebnici Offred/June, a vyjadřuje její myšlenky. Používá se výhradně ve scénách odehrávajících se ve fikčním tady a teď (nikoli ve flashbacích), které se pro služebnice vyznačuje velkým množstvím ničím nevyplněného času – času na přemýšlení. Hlas mimo obraz se ukazuje jako klíčový prostředek k vytvoření mnohovrstevnatosti hlavní postavy. Především v prvních třech epizodách, které režírovala Reed Morano, se často objevuje v kombinaci s detailními záběry Offrediny tváře o malé hloubce pole, v nichž jsou verbalizované myšlenky a pocity vizualizovány, předváděny. Voice-over v adaptaci objasňuje, co si Offred, která je většinu času nucena mlčet, myslí. Není nadužíván a funguje v symbióze s výše zmíněným. Detailní záběry (tzv. close-ups), spolu se záběry z pohledu postavy a zvukovými efekty (pískání v uších apod.), vytvářejí intimitu hlediska, která je pro dílo *The Handmaid's Tale* tak klíčová. Dojem subjektivního prožívání dále navozuje třeba zpomalování záběrů nebo poskočné střihy spolu se změnou rakursu (dobrým příkladem je sekvence ve třetí epizodě, 51:01–51:36, zobrazující Ofglen, která se pokouší vstřebat, že jí bez jejího vědomí byla právě provedena pohlavní mutilace). Extrémně malá hloubka obrazového pole funguje jako metafora, v níž selektivní ostrost vždy jen jediného plánu obrazu vizuálně vyjadřuje roli služebnice v gileádské společnosti: její život se omezuje na malý počet dokola se opakujících úkonů, má jen velmi omezené znalosti o fungování nového režimu a jediným účelem její existence je plození dětí. Metaforu dovršuje využití bílých chlopní nasazených přes čepec, které služebnici výrazně omezují výhled na okolní svět.

Myšlenky protagonistky zprostředkovává hlas mimo obraz, pocity zas jejich vnější projevy. Dohromady tvoří nitro postavy, které se dramaticky

vyjadřuje obtížněji než čistě verbální narací v literatuře. Voice-over tyto snahy značně ulehčuje: jeho silně literární rysy je ale potřeba vyvažovat souhrou verbální a vizuální složky modu předvádění. Z mé analýzy i z početných paratextů[88, 89], které hodnotí užití hlasu mimo obraz v seriálu *The Handmaid's Tale*, vyplývá, že rozebíraná adaptace složky modu kombinuje vhodně.

Příběh, v románu vyprávěný v minulém čase jako rekonstrukce dávno proběhlých událostí, adaptace nevyhnutelně přesouvá do přítomnosti – vytváří ale vztah mezi přítomností a minulostí, a to prací s flashbacky. Ty nejčastěji představují vzpomínky hlavní postavy na její život před převratem nebo pobyt v Červeném středisku. Šestou epizodou se pak prolínají vzpomínky Sereny Joy, v sedmé vzpomíná Luke a v osmé Nick. Flashbacky bývají nejčastěji uvozeny zvukovým můstkem na pozadí detailního záběru obličeje té postavy, která zrovna vzpomíná. Se scénami ve fikční přítomnosti je spojuje společný motiv (scéna č. 9) a fungují jako paralela či metafora (scéna č. 4), nebo naznačují odpověď na otázku[90]. Do přítomnosti a tedy i do nové scény se z retrospektivy přechází zvukovým můstkem (zvuk či hudba z předchozí scény doznívá ještě okamžik ve scéně nové), jiným zvukovým efektem (např. ozvěnou), nebo ostrým střihem. Flashbacky z doby před převratem přispívají k realističnosti seriálu a udržují diváka „ve střehu" – bez nich by se mohlo stát, že k zvěrstvům, která se postavám dějí na denním pořádku, otupí.

Symbolika barev nabývá v adaptaci na síle, a to především vizualizací kostýmů a jejich manipulací v prostředí mizanscény. Od barev kostýmů se pak odvíjejí barvy mizanscény. Červená na šatech služebnic symbolizuje krev a je připisována Máří Magdaléně; petrolejově modrá z šatů manželek zase

---

[88] KRAVARITI, Alexandra. Voice over services: what's so special about the voice overs in The Handmaid's Tale? *Translate Plus* [online]. June 2017 [cit. 2019-07-01]. Dostupné z: https://www.translateplus.com/blog/voice-services-whats-special-voice-overs-handmaids-tale/

[89] HARRIS, Breana. The Handmaid's Tale: A Voice-Over Exception that Works. *Blue Cat* [online]. June 2017 [cit. 2019-07-01]. Dostupné z: https://www.bluecatscreenplay.com/the-bluecat-screenplay-competition-blog/handmaids-tale-voice-exception-works/

[90] V první epizodě (26:02–28:01) se před oplodňovacím obřadem Offred hlasem mimo obraz sama sebe ptá, co provedla, že ji teď bůh takhle trestá: scéna je ostrým střihem propojena se vzpomínkou na Červené středisko a na Janine, která vypráví, jak ji v dětství, popř. v pubertě, znásilnila skupina chlapců. Ostatní služebnice jsou nuceny ji veřejně odsoudit za to, že chlapce jistě naváděla a za své neštěstí si může sama. Bůh jí tak měl údajně dát na pamětnou.

čistotu Panny Marie. Tyto dvě barvy se v obraze často setkávají a zdůrazňují tak rivalitu mezi ženami, které proti sobě poštval režim. Tety jsou oblečeny v hnědé barvě připomínající odstín nacistických uniforem. S barvami se pracuje ve vztahu k prostředí mizanscény (červené hábity služebnic výrazně vystupují z šedých ulic města; jejich rudý odstín upoutává pozornost v šeru temné pracovny velitele; ložnice Sereny Joy je zbarvená převážně do odstínů modré, a vymezuje tak její teritorium). Velmi nenápadným symbolem jsou pak služebnické boty: jsou vysoké, šněrovací, ale bez tkaniček. Z těch by se totiž snadno mohl stát sebevražedný nástroj. Gileádský režim útlaku je přítomný i v nepatrných detailech.

Adaptace je v mnoha ohledech nevyhnutelně explicitnější než její románová předloha, která oplývá zámlkami a mezerami v narativu. Například událost prvního sexuálního styku Offred s Nickem, kterou Offred vypráví ve dvou různých verzích, jež nakonec obě zavrhne jako nepřesné, získává v seriálu konkrétní podobu. Adaptace však pochopitelně pracuje i s nejednoznačností a náznaky: implicitní jsou některé monstrativně ztvárněné významy, které vzniknou juxtapozicí dvou scén (tímto způsobem je ve scéně č. 8 bývalá Offred implicitně připodobněna k Moiře). Juxtapoziční spojování scén může také fungovat jako metafora. Metaforického významu může v adaptaci nabývat uspořádání mizanscény (viz scéna č. 3) a metafory se vyjadřují také v ikonické podobě (viz scéna č. 8).

5.3 Televizní seriál jako realistické médium

Mrazivého dojmu možné reality seriál dosahuje naturalistickým zobrazováním zintenzivněné reality: dystopii předvádí jako něco, co se může lehce stát realitou i pro diváka. Narativ je zasazen do blíže neurčené současnosti, prostřednictvím flashbacků je dystopický svět konfrontován s obrazem světa, jak ho víceméně zná současný divák ze Západu. Klíčový je fakt, že mezi oběma světy uběhlo ve fikčním čase jen několik let. K realismu seriálu výrazně přispívá také to, že herečky, které ztvárňují služebnice, na

sobě nemají při natáčení téměř žádný make-up[91]: při detailních záběrech tak Offred vypadá přirozeně unaveně a zároveň napnutě, což ještě umocňuje bílý čepec, který skrývá vlasy a tvář dává napospas kameře. V záběrech vystupují vrásky, nedokonalosti pleti a temné kruhy pod očima.

V rámci televizního realismu a proměněného kontextu adaptace oproti románu se v seriálu výrazně proměňuje otázka rasy a sexuální orientace. Zatímco v románu figurují pouze postavy bílé pleti (příslušníků jiných ras se rasistický Gileád zbavil, odvezl je kamsi na americký Středozápad), v seriálu vystupují herečky a herci s afroamerickým, latinskoamerickým či asijským původem: manžel hlavní postavy, její dcera i nejlepší přítelkyně jsou Afroameričané a osoby jiné než bílé pleti se objevují jak mezi služebnicemi, tak mezi veliteli. Bez nich by monstrativní realismus seriálové adaptace nemohl fungovat. Důsledkem této diverzity je ale totalitní režim v adaptaci k rase slepý – rasismus z Gileádu beze stopy mizí. O to větší důraz je kladen na homofobii: tvůrci adaptace přidávají postavy s homosexuální orientací a zintenzivňují nenávist režimu k LGBTQ osobám.

5.4 Adaptační posuny

V kategorii *výstavba děje* dochází v analyzovaných scénách k dílčím posunům všech tří typů, v rámci celé adaptace (respektive první řady seriálu) se ovšem nejedná o posuny obzvláště významné. To, jak podotýká Perdikaki (2016: 155), může být ovlivněno statusem románové předlohy: *The Handmaid's Tale* je oceňovaná dystopická klasika a její autorka Margaret Atwood držitelka mnoha literárních cen, mimo jiné i prestižní Man Booker Prize. Seriál přidává a hojně rozvíjí vedlejší dějové linie (a tím pádem i vedlejší postavy): Serena Joy získává konkrétnější obrysy a silnější vnitřní motivaci, Lukeův osud zachycuje celá jedna samostatná epizoda, rozpracován je také příběh služebnice Ofglen nebo Janine. Tyto **amplifikující změny** si žádá charakter televizního seriálu. **Přidaným** a rozvedeným motivem obchodní delegace z Mexika (ep. 6) je narušen pocit odstřižení Gileádu od zbytku světa, jak je vykreslován skrze zkušenost jedné služebnice uvězněné v jeho systému – do

[91] ANDERSON, Jen. Here's Why Elisabeth Moss Is A Fan Of Her Dark Circles. *Refinery29* [online]. April 2017 [cit. 2019-07-01]. Dostupné z: https://www.refinery29.com/en-us/2017/04/151578/handmaids-tale-hulu-undereye-circles

adaptace se tak dostává prvek cizích zemí a způsobů, jakými se s celosvětovou krizí potýkají ony. Adaptace daleko více než předloha zdůrazňuje naději na změnu, čímž se výrazně mění její vyznění: seriál představuje naději v podobě silné ženy (protagonistky), která se nenechá zlomit a vytrvá i do dalších řad.

Protože jsem ale neanalyzovala všechny posuny, k nimž při adaptaci došlo, a rozebírala jsem rovněž jen vybrané scény, nemohu závěry plynoucí z analýzy nijak kvantifikovat ani je zobecňovat na celé dílo.

V kategorii *narativní techniky* se ve vybraných scénách objevují převážně **modifikační posuny**. V podkategorii *posloupnost* to znamená, že se v adaptovaném narativu mění řazení událostí. Průběh děje románu o patnácti kapitolách, který zakončují historické poznámky, seriál sleduje ve dvou již natočených řadách a momentálně se připravuje ještě řada třetí. První řada seriálu, kterou se zde zabývám já, je rozdělena do deseti hodinových epizod. Epizodičnost návazné seriality si žádá jinou posloupnost událostí: v každém díle je potřeba posunout příběh, tedy pokaždé předvést alespoň jedno jádro příběhu. Z tohoto důvodu pravděpodobně vzniká většina modifikačních změn v této kategorii. **Modifikační posuny** v podkategorii *provedení* naznačují, že významy bývají většinou převedeny monstrací: jak ale poznamenává Perdikaki (2016: 160), o tom, zda jsou události převedeny verbální či vizuální narací, se dá v audiovizuálním díle rozhodnout jen těžko (filmový kód totiž vždy obsahuje určitou míru monstrace). Dá se tedy diskutovat pouze o významech převedených převážně verbálně (dialogem nebo hlasem mimo obraz), nebo ztvárněných převážně vizuálně (monstrací). Hlas mimo obraz verbálně převádí myšlenky, ironické a jiné poznámky hlavní postavy – vizuálně je doplňují detailní záběry její tváře, vnější projevy pocitů, které verbalizuje, apod. Voice-over představuje čistě Offredino teritorium – na rozdíl od dialogů se jeho prostřednictvím může vyjadřovat svobodně (i díky tomu vzniká mezi hlavní postavou a divákem zvláštní vztah: divák se toho o protagonistce často dozvídá více než většina postav ve fikčním světě).

Po rozboru deseti scén i po opakovaném sledování první řady seriálové adaptace z posunů v kategorii *charakterizace* jasně vystupuje **dramatizace**. Základní změnou oproti předloze je fakt, že všechny postavy

mají jména – nejen patronymika nebo funkce. Na rozdíl od víceméně nevzrušeného tónu románu projevují postavy v seriálu silné emoce: jak Offred, tak Serenu několikrát ovládne záchvat zuřivosti či zoufalství, kdy zvyšují hlas, křičí, pláčou a Offred i vulgárně nadává. Výrazně je **dramatizován** také vztah Offred a Sereny: často se spolu ocitají ve vypjatých situacích, v nichž jedna nebo druhá dává své rivalce jasně najevo převahu (Serena dokonce Offred jednou fyzicky napadne). Dynamiku mezi oběma ženami jen zesiluje fakt, že jsou v adaptaci téměř stejně staré – stávají se tak zdánlivě rovnými sokyněmi. **Dramatizován** a **amplifikován** je jak vztah mezi Offred a Nickem, tak mezi Serenou a jejím manželem (dochází mezi nimi k několika střetům, které umocňují Sereniny flashbacky v šesté epizodě).

K nejvýraznější **dramatizaci** dochází v případě postav Offred a Sereny Joy: Offred divákům prozrazuje své pravé jméno (tvůrci je převzali z první podkapitoly románu, v níž je poprvé a naposledy zmíněna služebnice jménem June), brzy se odhodlá vzdorovat bezpráví, kterému je vystavována, a zachovat si důstojnost, a v poslední epizodě se dokonce postaví režimu. Její povaha se postupně proměňuje nejen vlivem příkoří, ale i díky silným ženským postavám jako Moira nebo Ofglen, jejichž odvaha a smutné osudy ji motivují. V průběhu epizod si osvojuje vyzývavý pohled, kterým dává Sereně Joy najevo svůj vzdor. Vzpurný charakter postavy dotváří herečka Elizabeth Moss, která ji ztvárnila – není žádnou „klasickou filmovou kráskou“ a před *The Handmaid's Tale* hrála silnou ženskou postavu v seriálu *Mad Men*. Postava je rovněž **objektivizována**, ovšem ne až tak ve smyslu „male gaze“[92] jako spíše v tom ohledu, že se z jejího plodného těla služebnice stává v Gileádu pasivní objekt, s nímž jiní aktivně manipulují (tento význam se odráží například v záběrech ve scéně č. 2).

Postava Sereny Joy je **amplifikována** a **dramatizována**: její role v příběhu se zvýznamňuje (prostřednictvím jejích flashbacků se v šesté epizodě divák dozvídá, že se sama aktivně podílela na ustanovení nového režimu), získává přidanou vnitřní motivaci (zoufale touží po dítěti) a navenek projevuje silné emoce. Přílišná **dramatizace**, která se u ní projevuje

[92] „Male gaze“ představuje způsob filmového (nebo jiného) předvádění, při němž jsou ženy na obrazovce ukazovány jako pasivní objekty mužské touhy. Všichni diváci bez rozdílu jsou tak nuceni nazírat zobrazované ženy pohledem heterosexuálního muže (Mulvey, 2005).

prudkými změnami rozpoložení (například ke konci třetí epizody), postavu ale poněkud stereotypizuje jako hysterickou ženu. **Amplifikovány** jsou postavy služebnice Janine (ta je zároveň spolu s tetou Lydií **zlidštěna**, přestává být pouhým terčem posměchu a nenávisti), Lukea (jeho postava se rozvíjí v samostatné epizodě skrze jeho vlastní hledisko), Offrediny dcery (získává jméno), Ofglen (rovněž získává jméno, vnitřní motivaci a více prostoru; představuje další důležitou homosexuální ženskou postavu v adaptaci), Nicka a dalších. K **simplifikaci** naopak dochází u Moiry: postava, z níž se v adaptaci stává Afroameričanka, je poněkud upozaděna, seriál nezachycuje její hledisko (na rozdíl od jiných postav, ztvárněných herečkami bílé pleti, ji kamera nikdy nesnímá v intimních detailních záběrech) a v epizodách první řady jí nepřiděluje žádný flashback. Vzhledem k proměněné povaze protagonistky vedle ní Moira přestává být tak výraznou, rebelskou postavou (tato role postupně zcela připadne Offred). Silně **odlidštěna** je postava velitele Waterforda (z něj se stává sebestředné monstrum, což ještě umocňuje jeho chraplavý hlas a šero pracovny, s nímž v záběrech splývá). **Amplifikován** a **dramatizován** je vztah mezi ním a jeho manželkou, ovšem zcela z hlediska Sereny Joy. K silné **amplifikaci** dochází v případě jednoty mezi služebnicemi.

Vybrané analyzované scény ukazují dílčí **modifikační posuny** v místní dimenzi kategorie *prostředí* a výraznou **amplifikaci** dystopického světa. Té je dosaženo už pouhou jeho vizualizací: prostředky, které vytvářejí působivý obraz dystopického Gileádu, zmiňuji v podkapitolách 5.1 a 5.2. Lehce ironickým detailem je fakt, že příběh odehrávající se v bývalých Spojených státech, odkud postavy prchají před totalitou do Kanady, se natáčí právě v kanadské provincii Ontario. Výrazným **modifikačním posunem** v časové dimenzi *prostředí*, tedy zasazením narativu do současnosti, se rovněž zabývám v týchž předchozích podkapitolách.

6. Závěr

V diplomové práci jsem se pokusila provést „intersémiotickou translatologickou analýzu“ seriálové adaptace románu a kombinací postupů translatologie, adaptačních studií a filmové vědy se zasadit o interdisciplinární uvažování o audiovizuálních adaptacích literatury.

Z hlediska studentky translatologie jsem se soustředila na filmové prostředky, které televizní seriál použil k vyjádření významů a motivů románu. Analyzovala jsem vybrané scény první řady seriálu *The Handmaid's Tale* a odpovídající pasáže stejnojmenného románu. Pro komparativní analýzu jsem si zvolila translatologicko-naratologicko-adaptační model Kateriny Perdikaki a postřehy Lindy Hutcheon o teoretických klišé. Soustředila jsem se na projevy posunů vznikajících ve čtyřech oblastech narativu, interpretovala je a hodnotila jejich funkčnost. Shromažďovala jsem příklady zpochybňující spolehlivost teoretických klišé a všímala si realistického charakteru televize, která ztvárňuje původně literární dystopii. Výsledky rozboru předkládám v předchozí shrnující kapitole.

Snažila jsem se postihnout intersémiotickou povahu převodu narativu z modu vyprávění do modu předvádění, kterou se může translatologie zabývat pouze při interdisciplinárním zvažování poznatků a postupů oborů, jako jsou adaptační studia, filmová věda a naratologie.

7. Seznam literatury

Primární literatura

ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2016. 479 s. Vintage Classics. ISBN 978-1-78487-144-4.

The Handmaid's Tale. [1. řada televizního seriálu]. USA, Hulu, 2017.

Sekundární literatura

AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu: úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 57 s.

BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem: Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Disertační práce. Brno: Ústav české literatury a knihovnictví FF MU, 2007. Vedoucí práce Jiří Kudrnáč. 268 s.

BUBENÍČEK, Petr. Zásahy adaptace: ke studiu literatury ve filmu. *Česká literatura: časopis pro literární vědu.* Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2013, 61(2), s. 156–182.

CATTRYSSE, Patrick. Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. *Target*, 4(1), 1992, s. 53–70.

CATTRYSSE, Patrick. *Descriptive Adaptation Studies.* Antwerp/Appeldorn: Garant, 2014. 363 s.

ELLIOTT, Kamilla. Literatura ve filmu v kontextu diskuzí nad obsahem a formou. Překlad Miroslav Kotásek. *Pandora*, 2010, (20), s. 58–104.

ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Berkeley, Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 314 s.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Theory. *Poetics Today,* 1979, 1(1-2), s. 287–310.

FEDROVÁ, Stanislava a Alice JEDLIČKOVÁ, eds. *Intermediální poetika příběhu.* 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2011. 319 s.

GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse*. Translated by J. E. Lewin. Oxford: Blackwell, 1980. 288 s.

GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). Překlad Natálie Darnadyová. *Česká literatura*, 2003, 51(3, 4), s. 302–327, s. 470–495.

HÁJEK, Matouš. Macbethovo intermediální putování mezi kulturami. In: KAŽIMÍR, Martin a Andrej ZAHORÁK, eds. *Tradícia a inovácia*

v translatologickom výskume V. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2017. s. 65–75.

HOLOHAN, Conn. *Media, Culture, Society: TV Drama* [přednáška]. Galway: NUIG, 26. 1. 2017.

HOLÝ, Zdeněk, KORDA, Jakub. *Úvod do filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. 57 s.

HUTCHEON, Linda a Gary R. BORTOLOTTI. On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and „Success" – Biologically. *New Literary History*, 2007, 38(3), s. 443–458.

HUTCHEON, Linda. Co se děje při adaptaci. Překlad Miroslav Kotásek. *Iluminace*, 2010, 22(1), s. 23–59.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu.* Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. 259 s.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu.* Brno: Host, 2008. 328 s.

JAKOBSON, Roman O. On Linguistic Aspects of Translation. In: FANG, Achilles a Reuben A. BROWER. *On Translation*. Boston: Harvard University Press, 1959, s. 232–239.

KOKEŠ, Radomír. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015. 264 s.

KOKEŠ, Radomír. *Světy na pokračování*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2016. 236 s.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992. 176 s.

LEUVEN-ZWART, K. M. Van. Translation and Original: Similarities and Dissimilarities I. *Target*, 1(2), 1989, s. 151–181.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012. 367 s.

LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. 2. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. 139 s.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press, 1996. 279 s.

MCFARLANE, Brian. Reading film and literature. In: CARTMELL, Deborah a Imelda WHELEHAN, eds. *The Cambridge Companion to Literature on Screen.* Cambridge: Cambridge University Press, 2007. s. 15–28.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie.* 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. 735 s.

MULVEY, Laura. *Občan Kane = Citizen Kane*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2009. 102 s.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Postwar British critical thought* [online]. 2005 [cit. 2019-01-06]. Dostupné z:

NOVÁK, Josef. Antiutopie a dystopie: ošklivé světy, za které si lidé můžou sami. In: *Drakkar: pochmurná města*. [online] 2010, (22), 6, [cit. 2019-01-07]. Dostupné z: http://drakkar.sk/download/vydani/drakkar_2010_22_rijen.pdf

PERDIKAKI, Katerina. *Adaptation as Translation: Examining Film Adaptation as a Recontextualised Act of Communication*. Disertační práce. Guildford: University of Surrey, 2016. 239 s.

PERDIKAKI, Katerina. Film adaptation as the interface between creative translation and cultural transformation: The case of Baz Luhrmann's The Great Gatsby. *Journal of Specialised Translation* [online]. 2018, (29), s. 169–187 [cit. 2019-01-07]. Dostupné z: https://www.jostrans.org/issue29/art_perdikaki.pdf

PERDIKAKI, Katerina. Film Adaptation as Translation: An Analysis of Adaptation Shifts in Silver Linings Playbook. *Anafora* [online], 2017, 4(2), s. 249–265 [cit. 2019-01-07]. Dostupné z:

PERDIKAKI, Katerina. Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation. *InTRAlinea* [online]. 2017, (19) [cit. 2019-01-07]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/322651230_Film_Adaptation_as_Translation_An_Analysis_of_Adaptation_Shifts_in_Silver_Linings_Playbook

POPOVIČ, Anton. *Komunikačné projekty literárnej vedy: Štúdie 4: Vedeckovýskumného pracoviska literárnej komunikácie a experimentálnej metodiky Pedagogickej fakulty v Nitre*. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre, 1983. 167 s.

PORTER, Michael J., et al. Re(de)Fining Narrative Events: Examining Television Narrative Structure. *Journal of Popular Film & Television* [online]. 2002, 30(1), [cit. 2019-07-01]. Dostupné z: https://pdfs.semanticscholar.org/7ff4/95b2be83cca45076a4255781834558718aba.pdf

SEGER, Linda. *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. New York: Henry Holt and Co. 1992. 258 s.

SPIGEL, Lynn a Jan OLSSON, eds. *Television after TV: essays on a medium in transition*. Durham: Duke University Press, 2004. 465 s.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2003. 172 s.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies – and beyond* Revised edition,. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012. 350 s.

ZATLOUKALOVÁ, Aneta. Specifika televizní seriálové adaptace. In: VOJTKOVÁ, Milena, ed. *Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinární debatu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2011, s. 190–197.

Paratexty

ANDERSON, Jen. Here's Why Elisabeth Moss Is A Fan Of Her Dark Circles. *Refinery29* [online]. April 2017 [cit. 2019-07-01]. Dostupné z: https://www.refinery29.com/en-us/2017/04/151578/handmaids-tale-hulu-undereye-circles

ARMSTRONG, Jennifer Keishin. Why the Handmaid's Tale Is so Relevant Today. *BBC* [online]. April 2018 [cit. 2019-07-01]. Dostupné z: http://www.bbc.com/culture/story/20180425-why-the-handmaids-tale-is-so-relevant-today

ATWOOD, Margaret. Margaret Atwood on How She Came to Write The Handmaid's Tale. *Literary Hub* [online]. 2012 [cit. 2019-01-07]. Dostupné z: https://lithub.com/margaret-atwood-on-how-she-came-to-write-the-handmaids-tale/

BASTIÉN, Angelica Jade. In Its First Season, The Handmaid's Tale's Greatest Failing Is How It Handles Race. *Vulture* [online]. June 2017 [cit. 2019-07-01]. Dostupné z: https://www.vulture.com/2017/06/the-handmaids-tale-greatest-failing-is-how-it-handles-race.html

BERLATSKY, Noah. Both versions of The Handmaid's Tale have a problem with racial erasure. *The Verge* [online]. June 2017 [cit. 2019-07-01]. Dostupné z: https://www.theverge.com/2017/6/15/15808530/handmaids-tale-hulu-margaret-atwood-black-history-racial-erasure

BRADLEY, Laura. The Strange History of „Nolite te Bastardes Carborundorum". *Vanity Fair* [online]. May 2017. [cit. 2019-07-01]. Dostupné z: https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/05/handmaids-tale-nolite-te-bastardes-carborundorum-origin-margaret-atwood

DOCTERMAN, Eliana. Margaret Atwood and Elisabeth Moss on the Urgency of The Handmaid's Tale. *Time* [online]. 12. 4. 2017 [cit. 2018-09-09]. Dostupné

z: http://time.com/4734904/margaret-atwood-elisabeth-moss-handmaids-tale/.

Handmaid's Tale Cast and Crew Press Interview - Golden Globes 2018. In: *Youtube* [online]. 9. 1. 2018 [cit. 2018-09-09]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=1yTuRjT8Ruo. Kanál uživatele Golden Globes.

HARRIS, Breana. The Handmaid's Tale: A Voice-Over Exception that Works. *Blue Cat* [online]. June 2017 [cit. 2019-07-01]. Dostupné z: https://www.bluecatscreenplay.com/the-bluecat-screenplay-competition-blog/handmaids-tale-voice-exception-works/

HULLFISH, Steve. ART OF THE CUT with the editors of "The Handmaid's Tale". *ProVideo Coalition* [online]. May 2018 [cit. 2019-07-01]. Dostupné z: https://www.provideocoalition.com/aotc-handmaid

KRAVARITI, Alexandra. Voice over services: what's so special about the voice overs in The Handmaid's Tale? *Translate Plus* [online]. June 2017 [cit. 2019-07-01]. Dostupné z: https://www.translateplus.com/blog/voice-services-whats-special-voice-overs-handmaids-tale/

LITTLETON, Cynthia. How MGM Birthed 'The Handmaid's Tale' for TV. *Variety* [online]. 12. 7. 2017 [cit. 2018-09-09]. Dostupné z: https://variety.com/2017/tv/news/the-handmaids-tale-bruce-miller-reed-morano-mgm-television-1202493275/.

The Symbolism of the Color Red in *The Handmaid's Tale*. *Vanity Fair* [online]. May 2017. [cit. 2019-01-07]. Dostupné z: https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/05/the-symbolism-of-the-color-red-in-the-handmaids-tale