

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Ústav české literatury a komparatistiky
Bakalářská práce

Kateřina Burgersteinová
Adaptace literárních děl na příkladu Ladislava Fukse
An adaptation of literary work based on the example of Ladislav Fuks

Děkuji doc. PhDr. Petru Málkovi, CSc. za vedení mé práce, za vstřícnost a za cenné rady a připomínky.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou 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 Jabloncích dne 22.7.2021

Kateřina Burgersteinová

Abstrakt

Bakalářská práce se chce soustředit na adaptaci vybraných děl Ladislava Fukse (*Spalovač mrtvol*, *Příběh kriminálního rady*). Snaží se pokrýt co nejširší pole možných druhů adaptací a odhalit tak specifické rysy adaptace filmové (*Spalovač mrtvol*, rež. Juraj Herz, 1968) i adaptací realizovaných jinými médii, jejichž produktem je divadelní hra (*Spalovač mrtvol*, rež. Jakub Nvota, Divadlo Petra Bezruče, 2016 a *Spalovač mrtvol*, rež. Jan Mikulášek, Národní divadlo, 2016), rozhlasová hra (*Spalovač mrtvol*, rež. Aleš Vrzák, 2017), dramatinovaná audiokniha (*Příběh kriminálního rady*, Markéta Jahodová, 2013) či televizní inscenace (*Příběh kriminálního rady*, rež. Dušan Klein, 1994).

Cílem takto široce koncipované práce je na příkladě konkrétních děl Ladislava Fukse představit adaptaci jako jeden z nejstarších mechanismů kultury vůbec a současně věnovat pozornost adaptačním technikám a operacím jednotlivých médií, využívajících literární materiál v závislosti na svých specifických vlastnostech. Významová otevřenost a mnohoznačnost Fuksova díla, jež svým adaptátorům nabízí široké pole možností tvořivého překladu, umožňuje adaptaci představit nejen jako soubor operací intermediálního překódování a přesunu z jednoho sémiotického systému do druhého, nýbrž i jako produktivní a kreativní akt přisvojení a jako receptivní nebo interpretační proces.

Klíčová slova

adaptace – film – divadelní inscenace – rozhlasová inscenace – Ladislav Fuks – Linda Hutcheonová

Abstract

This Bachelor thesis focuses on adaptations of selected artwork of Ladislav Fuks (*Spalovač mrtvol*, *Příběh kriminálního rady*). It strives to cover as many types of adaptation as possible and to point out not only the specifics of a movie adaptation (*Spalovač mrtvol*, rež. Juraj Herz, 1968) but also the specifics of different media adaptations, namely theatre play (*Spalovač mrtvol*, rež. Jakub Nvota, Divadlo Petra Bezruče, 2016 a *Spalovač mrtvol*, rež. Jan Mikulášek, Národní divadlo, 2016), radio play (*Spalovač mrtvol*, rež. Aleš Vrzák, 2017), audiobook (*Příběh kriminálního rady*, Markéta Jahodová, 2013) and lastly television production (*Příběh kriminálního rady*, rež. Dušan Klein, 1994).

The goal of this thesis is twofold. Firstly, using the example of artwork of Ladislav Fuks, the thesis strives to portrait art adaptations as one of the oldest mechanisms of culture ever.

Secondly, it aims to pay attention to the techniques and processes that the various media use in their adaptation, which use the original material in a certain way that is based on their unique features. The openness and ambiguity of Fuks's work gives the contemporary artist freedom to apply creative translation, which in turn allows for the adaptation to be presented not only as a mere group of processes that underwent inter-media transcoding and a move from one semiotic system into the other, but rather as a product and creative appropriation act and as a receptive or interpretive process.

Key words

adaptation – movie – theatre play – radio play – Ladislav Fuks – Linda Hutcheon

OBSAH

Úvod.....	7
1. Adaptace.....	8
1.1 Zalíbení v adaptaci.....	10
1.2 Adaptátor.....	12
1.3 Kontexty	14
1.4 Divák	15
1.5 Postavy	16
1.6 Prostředí.....	18
1.7 Média.....	19
1.7.1 Film.....	19
1.7.2 Divadlo	20
1.7.3 Rozhlas	21
2. Ladislav Fuks.....	22
2.1 Adaptace Fuksových děl.....	23
3. Příklady	24
3.1 Film.....	24
3.1.1 Svět ve světě Karla Kopřivky.....	24
3.1.2 Pohled z druhé strany.....	30
3.2 Divadlo	34
3.2.1 Stejně i různé loutky	34
3.2.2 Divadelní prostředí pana K. – srovnání.....	38
3.3 Audiotvorba.....	42
3.3.1 Znalost a neznalost světa Karla Kopřivky	42
3.3.2 Audiokniha	44
Závěr	46
Seznam literatury:	48
Prameny:	48
Odborná literatura:	48
Citované adaptace:	49

Úvod

Adaptace je proces, při němž vzniká nové dílo inspirované dílem jiným. Při tomto procesu může dojít ke změně média, žánru, vypravěčského postupu atp. Adaptace provázají literaturu téměř od jejich počátků, jejich popularita značně narůstá ale až se vznikem kinematografie. Spolu s novými technologiemi vznikají i nové možnosti adaptace, nová média a nové prostředky. V této práci se zaměřím na ty adaptace, které vycházejí z literárních textů a bylo u nich změněno médium.

V první části své práce se zaměřím na problematiku adaptace obecně. Stručně představím autory, kteří se tímto tématem zabývali a vytyčím odlišnosti v jejich přístupech. Bližší pozornost budu pak věnovat dvěma vybraným autorům, o něž se budu opírat ve své analýze jednotlivých aspektů, které mají na proces adaptace vliv. Podle Lindy Hutcheonové rozeberu téma adaptace jak z pohledu tvůrce, tak z pohledu diváka, zaměřím se na okolnosti vzniku adaptací, odlišnosti jejich percepce a na specifika jednotlivých médií (film, divadlo, rozhlas). Jak adaptátor tak divák jsou ovlivňováni jak podněty vnějšími (např. dobový, politický kontext), tak vnitřními (např. znalost světa, zkušenosti). Podle výkladu S. Chatmana se následně zaměřím na charakteristiku postav a prostředí. Teoretická část si klade za cíl seznámit čtenáře s aspekty, které mohou ovlivňovat adaptaci, s čímž souvisí i výsledná interpretace díla.

V druhé části se budu zabývat rozbořem konkrétních adaptací. K tomuto účelu jsem vybrala adaptace děl Ladislava Fukse – *Spalovač mrtvol* a *Příběh kriminálního rady*. Obě novely, které jsou bohaté na symboliku, metafory a jejichž výstavba je detailně propracována, nabízejí množství interpretačních možností. Hlavní pozornost budu věnovat tomu, jakým způsobem se jednotliví adaptátoři vypořádali se složitou výstavbou díla, jakým způsobem uchopili fikční svět obou Fuksových novel a jejich symboliku. I v této části budu věnovat pozornost tomu, jakým způsobem tvůrci přistupovali k postavám a prostředí. Adaptace dělím podle médií a představuji vždy dvě společně, dva filmy, dvě divadelní hry a dvě audioprodukce. V této části se snažím aplikovat teoretické znalosti na zvolené příklady a zároveň poukázat na rozdíly mezi jednotlivými příklady. Tyto rozdíly mohou být chápány jako důsledek odlišných interpretací, mohou být ovlivněny dobou svého vzniku i specifickými technickými možnostmi jednotlivých médií. Druhá část zahrnuje i krátké představení Ladislava Fukse a jeho autorského stylu.

Příloha bakalářské práce obsahuje kompletní seznam adaptací děl Ladislava Fukse do roku 2021.

1. Adaptace

Slovo adaptace z latinského *adaptatio* (přizpůsobení) lze chápat dvojím způsobem: jako proces vytváření nového díla podle díla původního nebo jako výsledek tohoto procesu. Nejčastěji se rozebírá adaptace literárního díla do filmové podoby. Právě změna média je jednou z možných adaptačních změn. Jedním z prvních, kdo zkoumal tematiku filmové adaptace byl George Bluestone, který se ve své knize *Novels into film* (1957) zabýval specifiky jednotlivých médií (filmu a literatury). Studium adaptace se dále zabýval např. Brian McFarlane, který ke své studii využil strukturalistický přístup, Kamilla Elliottová, Robert Stam, Linda Hutcheonová, Thomas Leitch, Geoffrey Wagner, Michael Klein, Gillian Parkerová, Dudley Andrew, v českém prostředí např. Marie Mravcová a Petr Bubeníček.

Jmenovaní autoři se snažili charakterizovat základní možnosti filmového nakládání s literaturou následovně. Například Geoffrey Wagner v knize *The Novel and the Cinema* (1975) uvádí tři druhy adaptace: *transposition* (transpozice), *commentary* (komentář) a *analogy* (analogie). Transpozicí je míněna prostá změna média, tzn. převedení románu do filmu, „[...] což pochopitelně nelze učinit s každým dílem.”¹ Adaptace označená jako komentář znamená to, že dílo je do jisté míry upraveno. Forma analogie si klade za cíl vytvořit nové umělecké dílo, čímž se výrazně vzdaluje od původního textu. Obdobnou typologii vytvořili Michael Klein a Gillian Parkerová, kteří dělili adaptace takto: „a) Věrnost vůči příběhu, b) zachování pouze základní kostry příběhu, zatímco samotný text je interpretován nebo dekonstruován, c) pojmání originálu jako syrové matérie, jako východiska pro vytvoření odlišného díla.”² Tři základní způsoby přístupu podle Dudley Andrewa jsou výpůjčka, transformace, křížení. Výpůjčka, jak už je zřejmé z pojmenování, si něco vypůjčuje z původního textu např. téma, ideu... Transformace má za úkol reprodukovat podstatné rysy originálu: „Film se může snažit zachovat věrnost ‚liteře‘ textu, nebo jeho ‚duchu‘. V prvním případě jde o prvky, k nimž přihlíží každý scénář: postavy a jejich vzájemné vztahy, prvky určující sociální, kulturní a geografický kontext, základní prvky narace. Věrnost ‚duchu‘ představuje otázku zachování klimatu,

¹ HELMANOVÁ, A.: „Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl“, in MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha, Národní filmový archiv 2005, s. 134.

² Tamtéž. s. 134.

hodnot, rytmu, a stylu originálu [...]”³ U křížení je předloha maximálně zachována a pouze převedena do jiného média. V knize *Novel to Film* představuje Brian McFarlane dvoučlenný model: transfer a vlastní adaptace. Transfer a vlastní adaptace se liší hlavně na základě sepětí se sémiologickým systémem. Posledním, koho bych chtěla v tomto výčtu zmínit, je Jiří Cieslar, který ve své studii *Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou /televizní/ interpretací* předkládá dvojí pojetí adaptace: adaptace a interpretace. Adaptací rozumí pouhou změnu média se snahou o co největší uchování celku i detailů daného díla, interpretací má být naopak osobitá reflexe předlohy, při níž tvůrce původní dílo interpretačně obohacuje, ale nenarušuje jeho myšlenkové sdělení.

Ve své práci se budu nejvíce opírat o přístup Lindy Hutcheonové, která se při studiu adaptace neomezuje pouze na médium filmu, ale operuje i s dalšími médii jako je divadlo, počítačová hra nebo rozhlasová hra. V knize *Theory of adaptation* ⁴(2006) určuje tři způsoby zapojení do příběhu: telling (mluvení), showing (předvádění) a interaction (interakce). Ve svém výkladu se opírá o práci Seymoura Chatmana, který se při obdobném dělení poukazuje zejména na funkci vypravěče: „O procesuální výpovědi se dá říct, že událost buď líčí (recount), nebo inscenuje (enact), podle toho, zda je či není explicitně pronesena, tj. vyslovena nějakým vypravěčem. Této odlišnosti si povšimli už v antice. Rozdíl mezi vlastní narací [...] a inscenováním [...], odpovídá klasickému rozlišení mezi diegésis a mimésis, jak je chápal Platón, nebo moderními termíny mezi telling a showing.”⁵ L. Hutcheonová toto tvrzení, které se může vztahovat pouze k psanému textu⁶, zjednodušuje, resp. adaptuje a výraz showing užívá pro pojmenování narace filmů, divadla, a dalších médií, ve kterých divák vnímá příběh i vizuálně, a telling pro pojmenování způsobu narace psaných textů. Interaction je potom způsob vyprávění, který zapojuje diváka. Příkladem interakce jsou kupříkladu videohry, kde se z uživatele stává zároveň i adaptátor, nebo zábavní parky s Disneyho motivy, kde se divák přímo zapojuje do adaptace pomocí tematicky stylizovaných atrakcí. Tato práce se s ohledem na vybrané příklady dále pojmem interakce nezabývá.

L. Hutcheonová dále rozděluje adaptace podle změny formy. Formou, která se mění, může být jak médium tak žánr. Jako médium chápeme např. film, divadlo, operu, videohru, román... Změna žánru může být uskutečněna např. převodem eposu na román, pohádky na

³ Tamtéž. s. 135.

⁴ V této práci cituji ze slovenského překladu – *Teória adaptácie*

⁵ CHATMAN, S.: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Praha, Host 2008. s. 31.

⁶ U tohoto výkladu více záleží na pojetí vypravěče, než na druhu zapojeného média.

horor. Při procesu adaptace nemusí nutně docházet ani ke změně média, ani žánru. Film může být adaptován jiným filmem, divadelní hra jinou hrou atp. Zároveň nemusí být adaptován původní útvar. Opera může vycházet z divadelní hry, která byla adaptací románu, stejně tak může být první dílo zapomenuto a adaptace nyní vznikající mohou být už jen adaptace adaptací (např. u legend). Další změnou formy může být změna rámce (např. vypravěčská perspektiva), nebo ontologie textu (z historického textu na text fikční).

O práci L. Hutchoenové se opírá i v úvodu zmíněné rozdělení pojmu adaptace na proces a nové dílo. Obohacení teorie adaptace o přístup, který se zabývá nejen výsledkem, ale i procesem, nabízí nové možnosti při zkoumání této problematiky. Tento tvůrčí proces může být ovlivněn řadou dalších aspektů, o nichž budu hovořit. Adaptace je dále definována jako spojení dvou procesů: interpretace a vytvoření nového, autorského díla: „[...] je adaptácia aktom privlastnenia alebo zužitkovania, a teda je vždy dvojitém procesom interpretácie a následného vytvorenia niečoho nového.”⁷

V následujících kapitolách se budu věnovat aspektům, které adaptaci ovlivňují popř. mají vliv na její následné vyznění.

1.1 Zalíbení v adaptaci

Nejprve si položíme jednu zásadní otázku: proč adaptovat? Adaptace nese rozšířené stigma, že jde v ruku v ruce se zjednodušováním, kopírováním a hanobením. Vznik adaptace by ale neměl být chápán jako vznik kopie. Adaptace nikdy není dílem prvním, to ale neznamená, že se jedná o projekt druhořadý. Přesto na adaptace kritici a veřejnost mnohdy pohlíží skrz prsty: „[...] existujú aj silnejšie a radikálne moralizujúce slová, útočiace na filmové adaptácie literatúry: ‚manipulácia‘, ‚zasahovanie‘, ‚znásilnenie‘ [...] ‚zvrátenosť‘, ‚nevernosť‘ a ‚znesvätenie‘. Pohyb od literárneho k filmovému alebo televíznemu bol dokonca nazvaný pohybom smerom k ‚úmyslne podradnej forme poznania‘.”⁸

Co se týče filmových adaptací, lze si nedůvěru kritiků vysvětlit novostí filmového média. Přece jenom film, jako technický vynález, vznikl až na konci 19. století (Bratři Lumiérové, 1895) a od počátku byly filmové adaptace přijímány s nedůvěrou: „Filmové adaptace byly dlouho

⁷ HUTCHEON, L.: *Teória adaptácie*. Brno, Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2012. s. 36.

⁸ Tamtéž. s. 18.

považovány za pouhé kopie důležitějších a hodnotnějších literárních děl.”⁹ Při adaptaci známých literárních děl musí tvůrce navíc počítat i s typem diváka, který touží po věrnosti původnímu dílu a jakákoliv tvůrčí změna je pro něj nežádoucí.

Přes všechna zmíněná pejorativa jsou adaptace populární. Jedním z důvodů, proč tomu tak je, je záliba lidí v opakování. Případné obavy z nového média byly od počátku vyvažovány potěšením ze známosti příběhu, motivů, postav. V tomto ohledu je novost něco vítaného, co může překvapit, ale ve spojitosti se starým a známým nepůsobí tak děsivě: „Nájdeme příběh, který máme rádi, a potom naň urobíme variáciu pomocou adaptácie. No keďže každá adaptácia musí obstáť sama o sebe, mimo pôžitku zo zdvojeného zážitku palimpsestu¹⁰, nestráca svoju benjaminskú auru [...] Je opakovaním bez replikácie, spája potešenie z rituálu a rozpoznanie s radosťou z prekvapenia a novosti. Ako adaptácia zahrňa spomienku aj zmenu, stálosť aj variáciu.”¹¹ Tuto nutkavou lidskou potřebu opakování oblíbeného dokazují nejen nekonečné fantasy adaptace Pána prstenů J.R.R. Tolkiena, Harryho Pottera J.K. Rowlingové, v nedávné době pak Hry o trůny G.R.R. Martina. Značně rozsáhou fanouškovskou základnu mají i díla starší – proto se i jednadvacátém století dočkáváme nových a nových variací na detektivní příběhy Sherlocka Holmese, příběh Stokerova Draculy atd. Adaptace knih nekončí procesem přetvoření do filmové podoby, jejich řady rozšiřují i komiksy, pc hry atp: „Analogicky by sme mohli nazvať adaptačnú schopnosť schopnosťou opakovat bez kopírovania, vkladať odlišnosť do rovnakosti, byť zároveň sebou samým aj Iným.”¹²

Dalšími důvody tvůrců, proč adaptovat, mohou být: finanční výtěžek, oslava původního díla/autora, snaha o zprostředkování. Motivace zaštitěné finanční otázkou jsou založeny na známosti původního díla. Ve chvíli, kdy režisér vytvoří film podle celosvětově známé knihy, je pravděpodobné, že osloví širší publikum. Ať už ze zvědavosti, jak filmaři naložili s oblíbenou knihou, nebo se záměrem poučit se o klasice snazší a časově nenáročnou formou, dostává se filmové adaptaci, která se zrodila „ve stínu“ známé knihy, náležitá pozornost. Jde o ověřenou metodu, kdy nové filmové dílo prodá už název odkazující na původní literární dílo, které už proslavené je. Motivací k adaptaci může být i snaha vzdát holt autorovi adaptovaného

⁹ BUBENÍČEK, P.: *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*, in *Illuminate* 22, č. 1(77), 2010. s. 7.

¹⁰ Palimpsest je označení pro pergamen, ze které byl původní text odstraněn (vyškrabáním, omytím...) a nahrazen textem novým. L. Hutcheon jej přirovnává k adaptaci – pokud divák vnímá film jako adaptaci je jeho zážitek zdvojen.

¹¹ HUTCHEON, L.: *Teória adaptácie*. Brno, Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2012. s 178.

¹²Tamtéž. s. 179.

díla. Přitažlivost finančního výnosu tak může fungovat spolu s respektem vůči dílu, na jehož motivy vzniklo. Poslední zmíněnou motivací je snaha udržet určité dílo v povědomí veřejnosti, tzn. oživit je skrze adaptaci, zprostředkovat je publiku. Tento proces lze přirovnat k evoluci. Když v dnešní době vznikají nové a nové formy sdělování, posouvá se spolu s tím i pozornost publika. Adaptace takto modernímu divákovi přizpůsobují a zprostředkovávají díla, která by mohla upadnout v zapomnění.

1.2 Adaptátor

Ve chvíli, kdy mluvím o adaptaci, je mou povinností zastavit se u tvůrce adaptace. Pakliže se zaměřím na knihu, je autor jeden a označení adaptátora je zřejmé. Když mluvím o filmu, divadle nebo rozhlasové hře, kdy adaptovaná literární díla provází změna média, stojí za novým dílem celá skupina lidí: „Komplexnosť nových médií tiež znamená, že aj adaptácia je v nich kolektívnym procesom.”¹³ Kdo je tedy adaptátor? Může to být nejen režisér, nýbrž také herec, který dává život románovým hrdinům, tanečník ztvárňující postavu: „Divadelné a rozhlasové hry, uvádzané naživo, tanec, muzikály, opera – to všetko sú formy predstavení, opakovane predvádzané skupinou ľudí, v ktorých, ak sú adaptáciami predošlých diel, je sporné, kto zo zapojených umelcov by sa mal(i) nazývať adaptátor(mi).”¹⁴

Dalšími osobami, které se podílejí na způsobu zapojení označeném showing, jsou i scénáristé, kameramani, osvětlovači, maskéři, ale v neposlední řadě i střiháči, kteří snímku dají formu. Způsob postavení kamery, volba hudby, i střih scén může „říct“ víc než dialogy. Všichni z výše zmíněného tvůrčího kolektivu mnohdy přidávají dílu „něco ze sebe”, např. herec, který zpodobňuje literární postavu: „[...] prostřednictvím gesta, tónu hlasu alebo výrazu tváre – interpretujú spôsobmi, o akých pôvodný tvorca nikdy neuvažoval [...]”¹⁵ Nutno však doplnit, že v takové chvíli adaptují herci spíše scénář než dílo původní. Ve své podstatě všichni, kteří se na díle podílejí, vytvářejí značnou část adaptace, ale jen jeden z nich celý proces adaptace řídí. Režisér jako vlastník původního záměru tuto skupinu zaštiťuje, sjednocuje a hlavně vede. Toto tvrzení neznámá, že ostatní z výše zmíněných nejsou adaptátory, jen vyčleňuje režiséra jako autora adaptace: „Kral' Slnko je samozrejme režisér. Peter Woolen tvrdil, že režisér ako *autor* nikdy nie je len ďalším adaptátorom: „Režisér sa nepodriaduje inému autorovi; jeho

¹³ Tamtéž. s. 94.

¹⁴ Tamtéž s. 94.

¹⁵ Tamtéž s. 95.

zdrojom je len predchádzajúci text, poskytujúci katalyzátory, scény, s ktorými podľa svojho záujmu vytvorí úplne nové dielo. ‘.’¹⁶ Tvůrčí proces se tedy soustředí na jednoho člověka, který je skutečným autorem adaptace, byť se na procesu adaptace podílejí další profese, z nichž některé jsem jmenovala výše.

Ve chvíli, kdy víme, kdo je autorem adaptace, může tím být divákovo vnímání díla ovlivněno. Stejně tak jako lze v literatuře rozpoznat osobní postoje, názory a životní okolnosti spisovatele, může i režisér přenést něco ze sebe do adaptace. Jako příklad uvedu příběh karmelitánských sester, o němž píše L. Hutcheonová. Příběh, který vychází ze skutečné historické události, pojednává o šestnácti karmelitánských jeptiškách, které byly na konci francouzské revoluce popraveny gilotinou. Parlament zkonfiskoval církevní majetek a roku 1792 vyhostil jeptišky z jejich kláštera (Compiègne, Francie). Karmelitánky se i nadále tajně scházely ke společným modlitbám, přestože jim tato činnost byla zakázána. Roku 1794 byly sestry zatčeny a odsouzeny k trestu smrti za „fanatismus“. Poprvé tento příběh adaptovala v roce 1931 baronka G. Von le Fortová. V adaptaci, ke které napsal scénář spisovatel G. Bernanos, je motiv smrti výraznější než v adaptacích předešlých. Dokladem je rozvedená scéna s umírající matkou představenou madam Lidoine: „No v momente, keď ho oslovili, aby napísal dialógy do filmu, bol tento zarytý Francúz, zarytý monarchista a zaryto politický Bernanos zaryto v depresii [...] No čo je ešte dôležitejšie, v tom momente v r. 1947 už vedel, že je vážne chorý – umieral na rakovinu.“¹⁷ Příběh se v tomto případě zaměřuje spíše na umírajícího jedince než na vzdor popravených karmelitánských sester. Každý adaptátor pak k původnímu dílu přistupuje rozdílně na základě své vlastní osobnosti a na základě okolností, které ovlivňují jeho chápání a výklad díla: „Nielenže to dielo interpretujú, ale k nemu zároveň aj zaujímajú stanovisko.“¹⁸

Vědomí adaptátora mohou ovlivnit i jiné, dřívější adaptace, které vychází ze stejného pretextu. Ať už je inspirace přiznaná, či nepřiznaná, nelze se jí v jistých chvílích ubránit. Např. všechny pozdější divadelní adaptace *Spalovače mrtvol* mají jako svůj předobraz už nejen knihu, ale i Herzův film. Na vyznění adaptace má pak vliv i politický, dobový a regionální kontext. Vědomí, odkud adaptátor je, v jaké době žil a co ho ovlivňovalo, může výrazně změnit vyznění díla.

¹⁶ Tamtéž. s. 96.

¹⁷ Tamtéž. s. 112-113.

¹⁸ Tamtéž s. 105.

1.3 Kontexty

V páté kapitole knihy *Teorie adaptace* nazvané *Kde? Kdy?* se L. Hutcheonová zabývá kontexty vzniku adaptace a právě tyto dvě otázky souvisí i s tématem mé bakalářské práce: „Adaptácia aj dielo, ktoré je adaptované, existujú vždy v rámci istého kontextu – v čase a priestore, spoločnosti a kultúre; neexistujú ve vákuu.”¹⁹ Adaptace je ovlivněna nejen dobou a místem svého vzniku, ale i dobou a místem vzniku díla, které je jejím pretextem. Praktické aspekty, které ovlivňují proces adaptace, jsou tak „[...] požiadavkami formy, osobitým adaptátorom, konkrétnym obecnstvom a teraz tiež kontextom vnímania a tvorby.”²⁰ Tento kontext zahrnuje též úvahy o materiálu. Záleží kupříkladu na velikosti obrazovky/plátna, druhu písma v knize apod.

Ovlivněno však může být i téma příběhu, myšlenka, nebo charaktery jednotlivých postav. Společně s místem a časem se mění i kultura, politika, společenské normy. V posledních letech hraje nepřehlédnutelnou roli genderová politika – např. ve filmovém zpracování Dumasova románu *Tři mušketýři* (Paul W. S. Anderson, 2011) je změněn charakter jedné z hlavních postav, z nádherné *fame fatale* Milady de Winter se zde zároveň stala i bojovnice a akrobatka. Její moc už je více fyzická a maskulinní, než by divák u intrikářky Milady očekával. Přizpůsobování ženských postav není v dnešním filmu/seriálu nic neobvyklého. Stejně tak má na hollywoodský film vliv i problematika národnostních menšin – v rámci určité politiky rasové korektnosti se tak často zapomíná na autenticitu původního díla (např. při adaptacích zasazených do středověké Evropy). Tento aspekt se proplétá s aspektem ekonomickým. Mohl by si snad autor dovolit vydat/publikovat dílo, které není tak úplně *korektní* a očekávat finanční návratnost?

Záleží však také na místě a času, kdy a kde je adaptace vnímána. Nejen tedy na okolnostech vzniku, ale i na okolnostech recepce. Například divák, který neví nic o zločinech Třetí říše, bude *Spalovače mrtvol* vnímat jinak než divák poučený, obdobně divák neznalý kultury východního světa bude jinak pohlížet na japonské anime.

Není ale nic neobvyklého, že kvůli snaze přiblížit se divákům dojde u adaptace ke změně doby a místa, společně se změnou kulturního okruhu apod. *Romeo a Julie* (B.

¹⁹ Tamtéž s.149.

²⁰ Tamtéž s. 150.

Luhrmann, 1996) se přesunou do soudobé Ameriky a ze zneprátelených rodů se stanou gangy²¹. Tyto převody z jedné kultury do jiné spadají do definice pojmu „kulturní globalizace“.²²

Jak bylo řečeno, autor pracuje v rámci určitého sociokulturního kontextu, který je dán jak dobou, tak místem. Myšlenku, kterou chtěl autor původního díla vyjádřit, může adaptátor interpretovat na základě tohoto rámce rozdílně, stejně tak rozdílně může vnímat adaptaci i divák, který je ovlivněn jiným kulturním kontextem.

1.4 Divák

Jak už bylo řečeno, i diváka ovlivňuje kulturní kontext. Každý jednotlivec vnímá na základě svých zkušeností a znalostí, které jsou mimo jiné dány prostředím a dobou, ve které žije. V této kapitole se budu věnovat otázce „jak?“. Vnímání jednotlivce je však podmíněno i různými způsoby zapojení; Forma telling je čtenáři zprostředkována knihou, showing televizí, kterou může divák sledovat ve svém soukromí, stejně jako číst knihu. Showing může být vnímáno ale i v divadle nebo kině a ze soukromé percepce se rázem stává kolektivní zážitek. Různá média nejen vytváří různé situace, podmiňující různé způsoby zapojení, ale i vyžadují rozdílné vnímání: „Každý spôsob zapojenia preto tiež zahrňa akési odlišné ‚mentálne činnosti‘ svojho obecnstva, [...] Odlišné spôsoby a odlišné média sa správajú v našom vedomí odlišne.“²³

Pakliže přisuzují jednotlivým způsobům zapojení intenzitu, se kterou divák vnímá, mluvím o „způsobech ponoření“. Jako příklad lze uvést vnímání divadelního představení. Jako jediné médium je divadelní představení omezeno jak prostorem tak časem. Celý svět je situován na podium, celý příběh se odehrává v jednom čase, přičemž každé představení je jiné a existuje pouze v tu chvíli (pokud pomínu nahrávání inscenací). Narozdíl od filmu nelze stejnou inscenaci vidět několikrát, byť mají reprízy tento dojem simulovat. Divadlo nejde zastavit, přetočit ani odložit jako knihu. Všechny tyto faktory percepce jsou pro divadelní inscenaci jedinečné. V divadle vzniká tedy jakýsi společenský rituál, jehož vliv na vnímání nelze opomenout. Vnímání diváka zde už nefunguje nezávisle, sdílení společného prostoru s

²¹ Jiný příklad předkládá Linda Hutchonová v knize *Teorie adaptace: film Sedem statočných (1960) je hollywoodským novým zpracováním Kurosawových Siedmich samurajov (1954)*

²² Výše popsané změny v adaptaci mohou být provedeny nejen ze snahy přiblížit se divákovi, ale i kvůli naze vyhnout se autorským právům.

²³ HUTCHEON, L.: *Teória adaptácie*. Brno, Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2012. s.140.

dalšími lidmi ovlivňuje vnímání jednotlivce: „Walter Benjamin to vnímá ako masovú reakciu, opak kontemplatívnej, individuálnej reakcie pri pozeraní sa na obraz.“²⁴

Míra ponoření obecnstva se mění: v některých případech mohou herci opustit *svůj prostor* a vydat se do hlediště, do *prostoru diváka*, jehož důsledkem je přímé zapojení diváka do hry (oslovením nebo přizváním na scénu). Navzdory těmto výjimkám je standardní zapojení nižší. Divák je přímo přítomen inscenaci, ale neukazuje se na něj a tím je vytvořen soukromý prostor pozorovatele: „Divadelné obecnstvo je ďalej od akcie; ide vlastne o pevnú fyzickú vzdialenosť, i keď herci dokážu svojou ‚prítomnosťou‘ vytvoriť intimitu [...] divadlo umožňuje divákovi mať neuveriteľne silný zážitok a pritom si zachovať istú slobodu.“²⁵

Dalším aspektem, který ovlivňuje vnímání diváka adaptace, je jeho znalost zobrazovaného díla. Mluvím zde o informovanosti, respektive neinformovanosti obecnstva, jak to ve své knize nazývá L. Hutcheonová. Pokud sleduje divák určitou adaptaci a vnímá jí jako adaptaci, rozpoznává v ní pretext, což mu dovoluje konfrontovat její s novým dílem a vyplnit mezery: „[...] dovolit' mu oscilovať v našich spomienkach s tým dielom, ktoré práve vnímame.“²⁶ Neinformované obecnstvo naopak vnímá nové dílo jako dílo originální a přistupuje k němu bez tendence konfrontovat ho s pretextem: „Aby bola adaptácia úspešná sama o sebe, musí uspieť u informovaného i neinformovaného obecnstva.“²⁷

V tomto bodě se mohu krátce navrátit ke kapitole o oblíbenosti adaptace. Čím lépe zná divák původní text, tím vyšší nároky klade na adaptaci a jeho zklamání může být větší.

1.5 Postavy

Kapitola knihy L. Hutcheonové s názvem *Co se děje při adaptaci* začíná citátem Grahama Swifta, který se vyjadřuje k adaptaci svého románu: „[...] filmové režiséry a romanopisce spojuje přes nepopíratelné rozdíly jedna nepolevující posedlost, totiž posedlost tajemstvím vyprávění příběhu.“²⁸ Proto bych se v této a následující kapitole chtěla věnovat dvěma tématům, které necílí pouze na téma adaptace, jsou však pro toto téma neopomenutelné.

²⁴ Tamtéž s. 141.

²⁵ Tamtéž s.141.

²⁶ Tamtéž s.131.

²⁷ Tamtéž s.131.

²⁸ HUTCHEON, L.: „*Co se děje při adaptaci*“, in *Illuminace*, 22, č. 1 (77), 2010, s. 23.

Důležitou úlohu ve vyprávění zastávají mimo jiné postavy. S. Chatman se ve svém výkladu zaměřuje zejména na pojem *rys*. Rysy tvoří osobnosti postav, jsou určovány na základě takzvaného čtení mezi řádky. Čtenář/divák uvažuje o rysech postavy na základě jejího chování, vyjadřování apod. Mnohdy ani nezáleží na tom, co postava sama říká, ale jak se přitom chová, jakým způsobem to říká, nebo na tom, jak ji známe z dřívějších situací: „Stavět postavy na roveň ‚pouhým slovům‘ je nesprávné ještě z jiného důvodu. Příliš mnoho pantomim, neotitulkovaných němých filmů, příliš mnoho baletů ukazuje bláhovost takového tvrzení.”²⁹

K vysvětlení pojmu *rys* předkládá Chatman definici J. P. Guilforda: „Jakýkoli rozlišitelný, relativně stálý způsob, jímž se jeden jednotlivec liší od druhého.”³⁰ Jedná se tedy o určité soubory vlastností, zvyků, které společně utváří osobnost postavy. Z původních osmi, které popsal Gordon W. Allport, předkládá S. Chatman jako významné pro teorii vyprávění pouze čtyři: „1. Rys je výsledkem většího zobecnění než zvyk [...] 2. Existenci rysu lze stanovit empiricky nebo statisticky [...] Abychom věděli, že má jedinec nějaký rys, je nezbytné mít důkaz o opakovaných reakcích [...] 3. Rysy jsou na sobě pouze relativně nezávislé [...] 4. Činy, a dokonce i zvyky, které jsou v rozporu s nějakým rysem, nedokazují neexistenci tohoto rysu [...]”³¹

Je nutné zopakovat, že k charakteristice postavy lze dojít dedukcí, uvažováním o ní a s přihlédnutím ke znalosti jejího světa. Může se totiž stát to, že určité zvyky postavy jsou v rozporu s jejími rysy. V postavě se mohou vyskytovat konfliktní rysy a při jejich dekódování musí teoretik jednat intuitivně, jako by uvažoval o reálné postavě. Konec konců ani fikční postava nemusí být dokonale dekódována a interpretace jejích rysů mohou být odlišné.

Dalším pojmem, který Chatman zmiňuje, je *myšlení*, které je pak definováno jako pomíjivá nálada nebo pocit. Tento pojem odpovídá situačním reakcím postavy, nejedná se tedy o stálou vlastnost: „[...] ty jsou snad tím, co Aristotelés mínil slovem *dianoia*, „myšlení”, tj. to, co probíhá v mysli postavy v nějakém určitém okamžiku [...]”³²

Postavy lze také dělit na ploché a plastické. Zjednodušeně řečeno jsou ploché postavy ty, které jsou obdařeny jedním nebo málo rysy, naopak postava plastická disponuje celou řadou

²⁹ CHATMAN, S.: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Praha, Host 2008. s. 123.

³⁰ Tamtéž s. 127.

³¹ Tamtéž s.127-128.

³²CHATMAN, S.: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Praha, Host 2008. s.123.

rysů, je tedy svým způsobem skutečnější, složitější, lidštější: „[...] dokáží se měnit, překvapovat nás atd.“³³

1.6 Prostředí

Odlišný způsob pojetí postavy, který stojí na pomezí pojmů postava a prostředí, je příhodný pro symbolický výklad divadelních zobrazení Kopfrkinglova světa. Zobrazované osoby v narativu lze dělit na hlavní, vedlejší a „statisty“. Dav, který pouze dotváří prostředí, nenazývá Chatman vedlejší postavou a degraduje ho na úroveň prostředí, přičemž jeho úkolem je pouze podtrhovat rysy postav: „- je místem a souborem objektů, ‚proti nimž‘ se příslušným způsobem ukazují její činy a vášně.“³⁴

Jako kritéria k určení postavy předkládá pojmy: „(1) biologie, (2) totožnost (tj. pojmenování), (3) důležitost.“³⁵ V tomto případě je kupříkladu postava ze *Spalovače mrtvol*, která je pojmenována jako starší tlustý mužík s červeným motýlkem³⁶, jen součástí prostředí, protože jeho funkce není důležitá pro samotný narativ, vytváří pouze prostředí daného díla. Detailněji se tomuto problému budu věnovat v kapitolách zaměřených na příklady divadelních inscenací Fuksova *Spalovače mrtvol*.

Co se týče prostředí jako takového, uvedl Robert Liddell pět typů, jimiž lze prostředí uvést do vztahu s osnovou a postavou. První nazývá utilitární: „[...] je jednoduché, tlumené, minimálně potřebné pro děj a celkově nezabarvené emocemi postav.“³⁷ Druhý typ, který nazývá symbolickým, je takové prostředí, které není neutrální, naopak „[...] zdůrazňuje těsný vztah s dějem, [...]“³⁸ Třetí typ – irelevantní – nepovažuje, jak už samo pojmenování napovídá, prostředí za důležitý prvek. Další typ nazývá ironickým, „[...] kde se prostředí střetává s citovým rozpořením postavy či panující atmosférou.“³⁹ Čtvrtý nese pojmenování „kraje myslí“. Jedná se o prostředí, kterému odpovídá vnitřní krajina vzpomínek postavy. Posledním

³³ Tamtéž s.138.

³⁴ Tamtéž s.145.

³⁵ Tamtéž s.145.

³⁶ FUKS, L.: *Spalovač mrtvol*, Praha, Odeon 2017. s 11.

³⁷CHATMAN, S.: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Praha, Host 2008. s. 149.

³⁸ Tamtéž s. 149.

³⁹ Tamtéž s. 149.

typem je kaleidoskopický, který nabízí přechody mezi vnitřním a vnějším světem postavy, mezi imaginací a realitou. Příklad poskytují romány Virginie Woolfové.⁴⁰

1.7 Média

„Médium neleží mezi autorem a příjemcem: tyto dva aspekty v sobě zahrnuje a konstituuje.“⁴¹

Jak už bylo řečeno, adaptace nevyžaduje nutně změnu média, které ji zprostředkovává. U mnou vybraných příkladů adaptací děl Ladislava Fukse však ke změně média dochází. Z toho důvodu se třem konkrétním médiím chci ještě v krátkosti věnovat. V následujících kapitolách popíšu specifika jednotlivých médií podle Lindy Hutcheonové. Pozastavím se tedy u jednotlivých médií a jejich rysů, které by neměly být opomenuty vzhledem k následujícím interpretačním kapitolám.

Nejprve však obecně k prostředkům, které média využívají. Žádnému z prostředků, kterými film, popř. divadlo nebo rozhlasová inscenace disponují, nelze přisoudit jediný význam. Nelze tvrdit, že střih znamená jediné a pouze změnu lokace a času nebo že detailní záběr symbolizuje zaostření postavy. Výsledné dojmy získává divák až na základě kontextu: „[...] platí pro ostatní přechody neboli filmovou technologii – prolínačku, stíračku, zatmívačku a roztmívačku atd. Všechny patří do repertoáru filmové manifestace, nikoli do narativního diskurzu. Samy o sobě nemají žádný konkrétní narativní význam. Teprve na základě kontextu můžeme rozhodnout, zda daná prolínačka znamená ‚o několik týdnů později‘, ‚o několik týdnů dříve‘ nebo ‚mezitím v jiné části města‘.“⁴²

1.7.1 Film

Nejvýraznější změnou při převodu literatury do filmu je fakt, že divákova představivost je potlačena ve prospěch přímého zobrazení. Film ukazuje postavy jako konkrétní osoby, z popisů se v tu chvíli stává konkrétní prostor atp. Přidáním obrazu je vytvořen konkrétní fikční svět: „Zatímco slovo navozuje představu, filmový obraz ukazuje smyslově konkrétní realitu.“⁴³

⁴⁰ Tamtéž s. 150.

⁴¹ HUTCHEON, L.: „*Co se děje při adaptaci*“, in *Illuminace*, 22, č. 1 (77), 2010, s. 23.

⁴² CHATMAN, S.: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Praha, Host 2008. s. 74.

⁴³ MRAVCOVÁ, M.: *Literatura ve filmu*. Praha, Melantrich 1990, s. 10.

Další často opakovanou charakteristikou filmu je jeho schopnost propojit několik umění, tzn. ve filmovém zpracování se mísí nejen literatura ve formě monologů a dialogů⁴⁴, ale i malířství, architektura, hudba atd. Film je tím pádem nejkompexnějším vyjádřením příběhu. Lessing ve svých úvahách o vnímání „časovosti a prostorovosti“ uměleckých vyjádření, označuje literaturu jako umění časové, malířství jako umění prostorové: „[...] představení v divadle nebo na plátně je obojím zároveň.“⁴⁵

I prostředky, které film využívá, jsou nejkompexnější. Díky střihu mohou scény měnit lokace i čas. Zoom kamery může zas upozornit na konkrétní předměty nebo osoby. Použití voice-overu⁴⁶ zas může simulovat myšlenkové pochody postav apod. Tyto záměry jsou pro naživo předváděná média obtížněji uskutečnitelné.

1.7.2 Divadlo

Pojmem divadlo je v této práci myšleno pouze činoherní představení, jehož se týkají i následující příklady. Popíši nejprve specifika činohry jako dramatinovaného narativu. Pojmy adaptace a dramatinizace rozlišuji následovně: vztah dramatinizace k původnímu dílu je těsnější, dramatinizace si klade za cíl pouze daný román, báseň apod. přetransformovat do divadelní podoby. Pokud tvůrce uchopí dílo volněji a výrazně se odchyľuje od původního díla, nazýváme pak hru adaptací. U některých autorů by dramatinizace mohla ovšem spadat do definice adaptace. Dramatinizace by mohla být chápána jako transpozice podle G. Wagnera nebo křížení podle D. Andrewa (srovnání výše). Vzhledem k tomu, že v celé této práci se držím výkladu Lindy Hutcheonové, ani zde nebudu dělat výjimku a dramatinizaci od adaptace budu nadále odlišovat v tom smyslu, že při dramatinizaci se pouze mění médium, a tvůrčí proces, resp. interpretace jsou až druhotné.

⁴⁴ popř. titulků a nápisů přímo ve scéně

⁴⁵ HUTCHEON, L.: „*Co se děje při adaptaci*“, in *Illuminace*, 22, č. 1 (77), 2010, s. 24.

⁴⁶ Voice-over je filmový termín označující promluvu, která je pronášena hlasem, který nepatří žádné z postav v zobrazované scéně. Hlas mimo obraz děj komentuje, předbíhá nebo vyjadřuje hrdinovy myšlenky.

1.7.3 Rozhlas

Obecně lze rozhlasové adaptace vnímat jako specifický druh divadelního představení. Adaptátor ale musí počítat s faktem, že nedisponuje obrazem. U hereckého výkonu nezáleží na gestech a mimice, ale na barvě hlasu, jeho tónu, důrazu, plynulosti apod. Proces tvorby ani nemusí být omezen na tady a teď, a může tím pádem využívat značné množství technických prostředků, upravovat hlasitost, překrývat hlasy apod.

Pakliže se v díle, jež slouží jako předloha adaptace, objevuje vyšší počet postav, není neobvyklé, že se stejně jako u divadelních inscenací tyto počty, v rámci snazšího uchopení, redukují. Vzhledem k omezení na sluchové vnímání je u rozhlasových her vyzdvihnuta i nutnost rozlišit jednotlivé postavy podle hlasu. K jednoduššímu uchopení postav slouží výraznost a jinakost hlasů a i výše zmíněná redukce počtu postav. „Z toho důvodu sa väčšina rozhlasových hier sústredí na hlavné postavy, a tak zjednodušuje príbeh a časový rámec, ako to spravila Lindsay Bellová v r. 2001 vo svojej adaptácii románu K majáku Virginie Woolfovej pre Canadian Broadcasting Corporation. Postavy, ktoré ostali, slúžia ako rozprávači, no veľa sa ich eliminovalo kvôli sústredeniu sa na rodinu Ramsayových a Lily Briscoeovú.”⁴⁷ Podobnou redukcii se zaměřením se na rodinu provedl i Aleš Vrzák u Spalovače mrtvol. K rodině pak přidal i manželský pár Reinkeových.

Přestože rozhlasové hry nedisponují obrazem, nejsou možnosti jejich předvedení tak omezené, jak by se mohlo zprvu zdát: „Istým spôsobom sa teda rozhlasové hry vôbec neodlišujú od divadla či filmu: môžeme povedať, že rovnako ako vo všetkých adaptáciách s úmyslom dramatického zobrazenia musia herci pod režisérovým vedením, ktorí adaptujú scenár, nastoliť rytmus, tempo a dosiahnuť psychologické/emocionálne spojenie a obecnstvom.”⁴⁸

⁴⁷ HUTCHEON, L.: *Teória adaptácie*. Brno, Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2012, s. 57.

⁴⁸ Tamtéž s. 57

2. Ladislav Fuks

„Prozaické dílo Ladislava Fukse (1923-1994) patří k neodmyslitelným hodnotám české poválečné literatury a především její obraz šedesátých let minulého století by byl bez jeho románů a povídek neodmyslitelný.“⁴⁹ Tento autor byl hluboce ovlivněn jak druhou světovou válkou, tak komunistickou totalitou a v neposlední řadě i svou sexuální orientací. Ta ho staví do stejné pozice jako Židy, Romy a ostatní menšiny, které nacistický režim perzekvoval. Jeho próza bývá označována jako psychologická, temná a úzkostná. Zabývá se tématem strachu, vědomím blížící se katastrofy a bezprávím. Jiří Opelík ho ve Slovníku českých spisovatelů charakterizuje takto: „F. osobitý styl, jeho tvůrčí metoda, spočívající v kompoziční a tvarové rafinovanosti, složité metaforice, symboličnosti postav a precizní práci s návratnými motivy, [...]“⁵⁰ Právě tímto osobitým stylem přitahoval pozornost jak kritiků tak literárních badatelů např. jeho specifickou kompoziční architektoniku próz⁵¹. Užitá vypravěčská perspektiva ponechává některé myšlenky a motivy nevysloveny, skryty: „Nezakládá ovšem své tajemství hlavně na překvapivém vedení děje, nýbrž na atmosféře plné stínů a příšeří a poskytující volné pole pro samostatný a mnohoznačný pohyb všech uměleckých prvků uvádějících mihání absurdních, groteskních i paradoxních situací.“⁵²

Jeho postavy bývají vyčleněny z běhu „normální společnosti“, jedná se většinou o nenápadné jedince, nehrdinské hrdiny: „Nejsou vybaveni tak, aby dovedli snášet nepřízeň nebo svod neblahých náhod, jež přináší doba a jimž jsou vystaveni.“⁵³ Hlavní postavy obou novel, které jsem vybrala k rozboru, navíc spojuje jejich psychická nevyrovnanost, která hraničí s duševní poruchou/šílenstvím. Přestože se pan Kopfrkingl i Viki Heumann podílí na vytváření svého osudu a realizují své představy, neunikají vlastnímu tragickému konci.

Prostor, který Fuks ve svých knihách vytváří, nedovoluje postavám uniknout předem danému osudu. Fikční svět bývá přirovnávám k panoptikálním výjevům, labyrintu, ve kterém je obyčejný jedinec ztracen, nebo ke snu, který je řízen vlastními zákony. Mnoho prvků tohoto prostředí zastává symbolickou funkci nebo předjímá dění budoucí: „Ani na chvíli nepouští ze své moci souhru postav, motivů a detailů a raději podstupuje riziko, že leccos nebude postřehnuto a že naopak jinde se možná budou uhadovat významy, jež ani nebyly vysloveny.“⁵⁴

⁴⁹ GILK, E.: *Vítěz i poražený, prozaik Ladislav Fuks*, Brno, Host 2013.s. 7.

⁵⁰ Slovník českých spisovatelů od roku 1945, díl 1 A-L: Praha, nakladatelství brána 1995, s. 183-184.

⁵¹ Propracovanou výstavbu novely *Spalovač mrtvol* zachycuje i dochovaný rozvrh kapitol, který si Fuks, nejen k tomuto dílu, sestavil.

⁵² POHORSKÝ, M.: *Úzkostné sny Ladislava Fukse*, ČL, č. 1, 1972, s. 157.

⁵³ Tamtéž s. 154

⁵⁴ Tamtéž s.160

2.1 Adaptace Fuksových děl

Dílo L. Fukse bylo adaptováno do filmu, televizní, divadelní i rozhlasové hry. O úspěchu v zahraničí vypovídají dva polské snímky – *Uprostřed nočního ticha* (*Wśród nocnej ciszy*, Tadeusz Chmielewski, 1978) a *Pohlednice z cesty* (*Kartka z podróży*, Waldemar Dziki, 1985). Nejnovější adaptací je divadelní hra *Spalovač mrtvol* (Jakub Šmíd, 2020, divadlo D2), jejíž premiéra je chystána na 26. listopadu 2020. Novela *Spalovač mrtvol* je zároveň nejčastěji adaptovaným dílem L. Fukse. Příloha této bakalářské práce obsahuje kompletní seznam adaptací děl L. Fukse.

3. Příklady

3.1 Film

3.1.1 Svět ve světě Karla Kopfrkingla

První adaptací, jíž se budu věnovat, je film *Spalovač mrtvol* podle stejnojmenné knižní předlohy, režírován Jurajem Herzem (1968)⁵⁵. Film vznikl bezprostředně po vydání knihy (1967): „Vydání čtvrté prózy Ladislava Fuksa předcházelo velké očekávání hned ze dvou důvodů: jednak autor opakovaně avizoval, že půjde o horor, jednak bylo známo, že podle vznikajícího textu se bude natáčet stejnojmenný film Juraje Herze.”⁵⁶ Dalšími tvůrci, kteří se na tomto snímku podíleli jsou: kameraman – Stanislav Milota, střihač – Jaromír Janáček a hudební skladatel – Zdeněk Liška. Hlavní postavu pak ztvárnil Rudolf Hrušínský.

Zde vyobrazovaný svět Karla Kopfrkingla lze vnímat jako svět řízený hlavní postavou: „Od prvních gest a sirupově nasládlých slov, které posléze vyústí do téměř nepřetržitého monologu, se Kopfrkingl stává dominantou filmu, dominantou až bezohlednou, znásilňující.“⁵⁷ Pozoruhodná jinakost zobrazovaného světa, nahlíženého prizmatem vnímání Karla Kopfrkingla, je odhalována už v počátku. Úvodní scéna v zoo představuje rodinu Kopfrkinglových doslova pokřiveným pohledem: „[...] rodina vstupuje do vypouklého zrcadla, takže replika ‚Jsmé krásná a požehnaná rodina [...]‘ zní do záběru, v němž jsou tváře a postavy vlivem zrcadla deformovány.“⁵⁸ Absurdně působí i scéna následující, v níž se manželé Kopfrkinglovi přesouvají do honosného sálu, kde se v tu chvíli pořádá zábava, aby zde mohl Kopfrkingl domluvit obchodní spolupráci s panem Straussem. Ve chvíli, kdy mluví o své Knize o Tibetu, dostává se na stupínek a přednáší místo k úzkému okruhu známých u stolu celému sálu, naznačuje tím, že zobrazený svět nemá tak docela simulovat realitu. Film tímto stírá rozdíly mezi hlasitým monologem a monologem vnitřním. Proslov Karla K. je ve své absurditě přesto zobrazen přirozeně, lidé mu přitakávají a naslouchají mu: „Po celou dobu filmu zaujímá centrální, sólovou pozici a figuruje jako hlavní objekt záběrů. Veškeré okolní dění jako by

⁵⁵ Premiéra filmu byla 14. března 1969, poté byl z politických důvodů uložen do trezoru (1969-1990).

⁵⁶ GILK, E.: *Vítěz i poražený, prozaik Ladislav Fuks*, Brno, Host 2013.s. 61.

⁵⁷ KOPANĚVOVÁ, G.: *Metamorfóza pana Kopfrkingla*, in *Film a doba* 15, č. 5, 1969, s. 234.

⁵⁸ RUBEŠ, J.: *Spalovač mrtvol*, in *Svět a divadlo*, 28, č. 2, 2017, s. 34.

spadalo do jeho zorného úhlu, všichni jsou mu po vůli a přihrávají mu.⁵⁹ Režisér tak už v počátku divákovi *nasazuje brýle*, kterými má vnímat celý film. Kopfrkingl na sebe svým způsobem strhává pozornost i v pretextu, pana Strausse téměř ani nepustí ke slovu, zároveň mu podsouvá své názory: „Vy máte hudbu rád pane Strauss, [...] citliví lidé hudbu milují.“⁶⁰ Jeho autoritativnost ale není bez podpory obrazu tak výrazná. Odhalením pravé Kopfrkinglovy povahy hned v úvodu je film bližší povídce, která vyšla v *Židovské ročence* už v roce 1963 pod názvem *Týnský žebrák - X. kapitola z novely Spalovač mrtvol*. V této povídce je na rozdíl od pozdější novely použita ich-forma, která prostřednictvím vnitřních monologů odhaluje Kopfrkinglovy myšlenkové pochody: „Menší distance mezi hrdinovým nitrem a jeho jednáním prokazatelně neodpovídá Fuksovu (pozdějšímu) záměru co nejvíce minimalizovat projevy Kopfrkinglovy proměny a šifrovat je do sítě nejednoznačných detailů vyvolávajících jakési neblahé tušení. V Týnském žebrákovi je zkratka Kopfrkingl otevřeně upřímný, chybí nátěr jeho rozněžnělosti a přestetizovanosti.“⁶¹ Herzův Kopfrkingl na jednu stranu odhaluje svou hrozivost otevřeněji, a od samého počátku, na druhou stranu však zůstává svými vznešenými promluvami věrný novele, čímž vyvolává nový druh úzkosti. Své blízké oslovuje *Nebeská, Něžná*, ... sám sebe nazývá Romanem, svou ženu Lakmé, protože je romantik: „[...] chce své blízké i diváka ujistit, že překypuje laskavostí a že ‚miluje vše krásné‘.“⁶² Ušlechtilá slova se zde rozchází s činy (popř. důsledky jeho činů), které divák vnímá vizuálně. Mluví o lásce a přitom vraždí, mluví o věrnosti a přitom podvádí. Avšak nejen jeho činy jsou v rozporu se slovy, i jeho gesta vyvolávají hrůzu a pochybnosti. Když laskavě promlouvá k uklízečce v krematoriu a natahuje k ní ruku, ona se otáčí s vyděšeným výrazem: „[...] ruce nebo pohledy vypovídají o tom, jak stěží potlačuje své sklony k agresivitě, svou krutost, zvrácenost a chlípnost.“⁶³ Slyšitelný monolog vyvrací to, co vidíme a naopak. Filmová postava se chce zalíbit svými slovy, ale nedokáže potlačit své jednání.

Rudolf Hrušínský ke slovům přidává i výraz tváře, Kopfrkingl je zde konkretizovaný, získává fyzickou podobu a na rozdíl od novely může divák pozorovat i mimiku, která provádí jeho krásná slova – téměř nepřetržitě se nepřirozeně usmívá. I tato zdánlivá jemnost je využita k vyvolání děsu – úsměv nad mrtvým v rakvi, úsměv ve scéně, kdy průvodce v panoptiku

⁵⁹ PŘÁDNÁ, S., ŠKARPOVÁ, Z., CIESLAR, J.: *Démanty všednosti*, Praha, Pražská scéna 2002. s. 234-235.

⁶⁰ FUKS, L.: *Spalovač mrtvol*, Praha, Odeon 2017. s. 12.

⁶¹ GILK, E.: *Vítěz i poražený, prozaik Ladislav Fuks*, Brno, Host 2013 s.66.

⁶² PŘÁDNÁ, S., ŠKARPOVÁ, Z., CIESLAR, J.: *Démanty všednosti*, Praha, Pražská scéna 2002. s. 128.

⁶³ Tamtéž s. 128

předvádí divákům vražednou zbraň v kontrastu s děsem v očích ostatních přihlížejících. K zesílení tohoto pocitu je mimo jiné využito i Hrušínského klidný a monotónní projev: „V promyšlené větné stavbě s pauzami, v přesně členěné dikci klade důraz na každé jednotlivé slovo. Samolibě do sebe zaposlouchán honosí se hýřivým slovníkem knižních obrátů a třípytivých adjektiv, jimiž si jako sběratel zálibně zdobí svůj majetek [...] V monotónním hlasovém vyladění Kopfrkingl změní pouze jedinkrát ‚kurs‘ – při pohřební řeči nad rakví manželky.“⁶⁴

Ve filmové adaptaci je oproti novele hrozivost situací odhalena okamžitě, i díky stylu kamery odkazující na hororový žánr: „Expresivní kamera, často ruční, snímá Kopfrkingla jako obludný objekt, podobající se perfektní úpravností panoptikálním voskovým figurínám.“⁶⁵ Krom kamery se na tomto děsivém zpodobnění hlavní postavy podílí i světlo, které vytváří v černobílém filmu výrazné kontrasty a zároveň vrhá na Kopfrkinglovu pleť lesk, který vyvolává dojem umělosti, neživosti. Využito je i rybí oko, inovativní čočka deformuje obraz, díky čemuž vypadá Kopfrkingl v těchto záběrech znetvořeně a děsivě. Místo postupně se rozvíjející nedůvěry v hlavní postavu je divákovi Karel Kopfrkingl představen jako úzkost vyvolávající pokrytec.

Detailní a makrodetailní snímání kamery v tomto případě jednak zprostředkovávají značnou část symboliky knihy a jednak přidávají odkazy nové. Příkladem symbolů, které odkazují na Fuksovu novelu, jsou záběry v jedné z úvodních scén, které se mimo jiné soustředí na koně zobrazené na malbě v sále, koně, o kterých Kopfrkingl v knize říká, že tolik trpěli ve válce, ubohá zvířata jsou zde divákovi připomenuta pouze záběrem kamery. „Když si vzpomenu, co zkusili v takovém polním tažení například i ti ubozí koně [...]“⁶⁶ Je-li ale svět řízen a vnímán Karlem Kopfrkinglem, symbolizuje subjektivní kamera směr jeho pozornosti, detail na fresky koní může být tedy jeho neverbálním vyjádřením. Jako další příklad postupu, kdy kamera přidává nové symbolické motivy, lze uvést detailní záběry výtvarného díla. Při Kopfrkinglově výkladu o zařízení na urychlené spalování co největšího počtu lidí⁶⁷ je v pozadí na stěně jeden velký obraz. Fanatický projev o likvidaci lidí a jejich „osvobození“ doprovází detailní záběry na slavný obraz Hieronyma Bosche, Zahrada pozemských rozkoší, jehož pravé křídlo zachycuje peklo a zatracení: „[...] obrazem, jenž lze považovat za vrchol užitě výtvarné

⁶⁴ Tamtéž s. 236

⁶⁵ Tamtéž s. 236

⁶⁶ FUKS, L.: *Spalovač mrtvol*, Praha, Odeon 2017. s. 30.

⁶⁷ Odkaz na budování koncentračních táborů.

stylizace: do obrazové vize Hieronyma Bosche se jako do inferna propadají a mizí v něm zoufalé tváře židovských občanů z Kopfrkinglova okolí.⁶⁸

V novele se vyskytují časté odkazy, které předjímají budoucí dění. V panoptiku je do představení zakomponován oběšenec a stejnou smrtí skončí i Lakmé, další vražda zobrazená v panoptiku se odehrává v lázních a Lakmé umírá v koupelně. Cyklicky se opakující události vyvolávají opět dojem umělého světa. K zvýraznění těchto motivů ve filmu jsou využity jak detailní záběry kamery, tak střih: význam lázní v panoptiku je zdůrazněn střihem na koupelnu Kopfrkinglových; tyč, která je v panoptiku představena jako vražedná zbraň, vypadá stejně jako ta, kterou má být ubit Mili; jemné manželovy doteky na krku Lakmé mohou předjímat její smrt uškrcením. I vzhled interiéru odkazuje k děsivému závěru: „[...] jeho koupelna je výraznou aluzí na bíle vykachlíkované služební prostory krematoria.“⁶⁹

Kopfrkinglovy doteky odkazují nejen k jeho potlačeným choutkám, zároveň podporují tezi, že zobrazovaný fikční svět je ním ovlivňován. Nejen, že je představovaný svět nahlížen jeho pohledem, některé scény vyvolávají dojem, že ho i částečně řídí. Jako marionety vodí postavy ve svém okolí po jím určené trase. Příznačnou je scéna *lovu*, předcházející oběšení Kopfrkinglovy ženy. Karel Lakmé/Marii (Vlastu Chramostovou) pronásleduje po bytě za doprovodu líbezných slůvek, ona před ním panicky utíká: „Nemáme snad zároveň i výročí naší nebeské svatby? Nebo aspoň našeho blaženého seznámení v zoo, u leoparda, nemáme? Řekněme si, že ano.“⁷⁰ Tuší, co ji čeká? Přesto pak pasivně vystupuje na stoličku a nechává si nasadit smyčku okolo krku. Děsivost scény podtrhuje subjektivní kamera, která plynule najíždí na tvář vyděšené Lakmé. Karel si své oběti *vodí* i doslovně. Např. pana Dvořáka při prohlídce krematoria, kdy mu drží ruku v zádech a tímto způsobem ho popohání kupředu, v jednu chvíli mu dokonce silou přidrží hlavu u okénka do žároviště. Silně působí i scéna, opakující se v malém časovém odstupu, v níž Karel odvádí vlastní děti do krematoria, kde se je chystá zavraždit. V těchto scénách se za Milim otáčí přátelé s otázkou, kam že jde, na Zinu se pak obrací s toutéž otázkou její přítel pan Míla, načež pan Kopfrkingl postupuje jakoby podle stejného scénáře: pokládá ruku na svého syna/na svou dceru, otáčí jim hlavu a odvádí je pryč.⁷¹

⁶⁸ MRAVCOVÁ, M: *Čtvero literárních inspirací, Spalovač mrtvol* in Filmový sborník historický 4, Česká a slovenská kinematografie 60. let, Praha, NFA 1993. s. 90.

⁶⁹ HOŘAVA, Tomáš: “*Spalovač mrtvol*”, in Cinepur, 41, 2005. Dostupné z <http://cinepur.cz/article.php?article=887>

⁷⁰ *Spalovač mrtvol* [film]. Režie Juraj HERZ. Československo, 1968. (1:15:54 – 1:16:10)

⁷¹ Absurdita, popř. černý humor této scény je dotvořen/a dialogy. Kopfrkingl se ptá syna, zda chce věneček nebo rakvičku, s tím, že si smí vybrat pouze jedno, aby večeřel, panu Kájovi zas při odvádění Ziny říká, aby přišel po neděli, že nebeská bude mít radost.

Jako neživé loutky nemají šanci odporovat, stejně jako jejich matka. Zde je patrné, že Herz zachoval Fuksovu metodu cyklického opakování.

V poslední části této kapitoly budu věnovat speciální pozornost ještě postavám. Ty musí být v psané podobě popisovány a musí nést jednotné prvky, aby byly rozpoznatelné v dalších výstupech, ve filmu je jednoduše zastoupí jeden herec. Postavy *Spalovače mrtvol* nejen vytvářejí, jak už jsem zmínila, dojem konečného, ohraničeného světa, světa Karla Kopfrkingla, ale ve filmu i zdůrazňují jeho šílenství a utkvělou představu o vlastní nadřazenosti. Mluvím o vedlejších postavách, které by dle výkladu S. Chatmana mohly být chápány spíše jako prostředí. Gilk tento typ postav charakterizuje následovně: „[...] Kopfrkinglovi se všude potkávají s týmiž osobami, charakterizovanými vždy pouze vzhledem. Tyto postavy - mladičká růžolíci dívka v černém, starší žena v brýlích se sklenicí piva, starší tlustý mužik s červeným motýlkem v bílém tvrdém límci a především manželský pár ženy s dlouhým pérem na klobouku a s korálovým náhrdelníkem a tlustšího muže s holí v tvrdém klobouku - nejsou nikdy přesně identifikovány, ale jejich všudypřítomnost v takto bizarních prostorách vyvolává ponurou atmosféru uzavřeného světa-klece, do něhož je člověk vsazen”⁷² Okolnosti, při kterých tyto postavy vystupují, nejsou sice shodné s předlohou, stejně tak i popisované osoby, výsledný dojem je však totožný.

Manželský pár (Vladimír Menšík, Míla Myslíková) může být ve funkci prostředí vnímán dvojím způsobem: jako součást davu, který vyvolává dojem uzavřeného světa, i jako prostředek daný do kontrastu k manželům Kopfrkinglovým k zvýraznění rozporu mezi Kopfrkinglovými slovy a činy. Tento pár plní klíčovou funkci jak v novele tak v adaptaci. Film zachovává ženin um předvídat výsledek situace: „Domněnku, že tento svět (a tedy i jeho obyvatelé) může být vystaven na lži a přetvářce či falši, vyvolávají hysterické výstupy ženy s dlouhým pérem na klobouku, při nichž se pokaždé nesmyslně pohádá se svým mužem. Ten jí sice vyhrožuje holí i psychiatrickou léčebnou a označuje ji za bláznivou, ale to nic nemění na tom, že její strach se vždy ukáže jako opodstatněný a má ve svém jádru anticipační funkci.”⁷³ Gilk dále upozorňuje na latentní násilí, na které má poukazovat zmínka o polámaném péru a přetrhaných korálech. Ve filmovém zpracování se detail polámaného péra a přetrhaných korálů neobjevují a pár vždy jen v hádce opouští scénu. Poslední výstup opuštěného muže vyvolává dokonce opačný dojem: muž je ve scéně, kdy se mu ztratí žena, rozčilený, ale zároveň o ní vyjadřuje obavy, nazývá jí blbou, ale stále ji hledá: „Já tady na ní už týden čekám. Snad se vrátí

⁷² GILK, E.: *Vítěz i poražený, prozaik Ladislav Fuks*, Brno, Host 2013.s. 68.

⁷³ Tamtéž s. 68

sama. Je blbá.⁷⁴ Divák v tu chvíli může nabýt dojmu, že má o svou milovanou ženu strach. Samozřejmě lze interpretovat ztrátu ženy jako vraždu, stejně jako se to chystá učinit Kopfrkingl, ale mužův projev v hereckém podání V. Menšíka svědčí spíše o opravdovosti jeho slov. Sladká slova a něžnosti by měly znamenat dobrý vztah, hádky a hysterie ten špatný. Víme ovšem, jak dopadá Kopfrkinglovo manželství. Je zde tedy možnost postavit tento věčně rozhádaný manželský pár do kontrastu ke Kopfrkinglovu vztahu k Lakmé, v němž líbivá slova doprovázejí vraždu.

Další postavou, která by mohla při formování umělého světa fungovat jako prostředí, je průvodce v panoramatu i rozhodčí na boxu, ztvárnění týmž hercem.

Další dvojici, poukazující na Kopfrkinglovo pokrytectví a šílenství představuje Kopfrkinglova žena Lakmé i prostitutka Dagmar, jež ztvárňuje opět jediná herečka (Vlasta Chramostová): „Identita obou žen je zdůrazňována i stylisticky (Dagmar např. Kopfrkinglovi v neexplicitním záběru utírá přirození, následuje střih na Lakmé utírající si ruce při přípravě rodinného oběda).⁷⁵ Na rozdíl od předlohy je zde jeho nevěra opět *řečena* přímo, ale fakt, že milenka vypadá stejně jako manželka může fungovat jako filtr Kopfrkinglova vnímání. Takový dojem může vyvolat i kamera a střih, kdy není zobrazena hranice mezi jednotlivými scénami. Z nevěstince Karlův monolog přechází do jeho vlastního domova, v jedné chvíli je jen v košili ještě v nevěstinci a v další již větší nový obraz na stěnu v manželské ložnici: „[...] kamera na Kopfrkinglovu tvář většinou klouzavě najíždí, třeba z polocelku, a ve chvíli, kdy se zastaví a spočine na jeho neproniknutelném výrazu, vymění se za ním pozadí, takže když kamera začne opět odjíždět, zjistíme, že se Kopfrkingl už nalézá v jiném prostředí.⁷⁶ Změna je tak přirozená i díky podobným a jednoduchým interiérům – stejné tapetě jak v nevěstinci tak doma.

Poslední dvojicí postav, ztvárněných týmž hercem (Rudolf Hrušínský), je samotný Kopfrkingl a posel z Lhasy, který jemu samotnému přichází zvěstovat, že je vyvoleným Dalajlámou. V tomto případě není role posla samostatnou postavou, neboť je výplodem Kopfrkinglovy myslí/eskalací jeho šílenosti. Volba stejné tváře poukazuje na paradox, který provází celé dílo – Kopfrkingl je přesvědčen o své pravdě a tímto odosobněním sám sebe vyzdvihuje, jak tomu dělal doposud pouze nepřimo: „Kopfrkingl jakoby ze sebe vystoupil,

⁷⁴ Spalovač mrtvol [film]. Režie Juraj HERZ. Československo, 1968. (1:35:22-1:35:43)

⁷⁵ HUDEC, Z.: *Spalovač mrtvol...a černý humor*, in Cinepur 50, 2007, s. 32.

⁷⁶ PŘÁDNÁ, S., ŠKARPOVÁ, Z., CIESLAR, J.: *Démanty všednosti*, Praha, Pražská scéna 2002. s. 106.

rozdvojen ve dvě totožné osoby, rozlišené jen kostýmem a úhlem pohledu (jeden v nadhledu, druhý v podhledu).⁷⁷

Výraznou změnou filmové adaptace oproti literární předloze je tedy práce s utajováním a odhalováním. S tím souvisí i způsob ztvárnění hlavní postavy. Místo postupného odhalování povahy je divák se zkresleným, deformovaným viděním světa konfrontován od první scény. Kopfrkinglův panoptikální popř. loutkový svět je přiznán přímo díky nerealistickým výjevům a střihům měnícím obraz (obraz v koupelně zobrazuje v jednu chvíli lov, v následující akt ženy).

3.1.2 Pohled z druhé strany

Druhou filmovou adaptací, jíž e chci věnovat, je *Příběh kriminálního rady*, který pro Českou televizi natočil režisér Dušan Klein (na scénáři spolupracovala Bohumila Zelenková). Televizní inscenace vznikla v roce 1994 a hlavními představiteli byli Luděk Munzar jako kriminální rada Heumann a Saša Rašilov jako jeho syn Viki Heumann.

Kapitola věnovaná této televizní inscenaci mimo jiné popisuje změnu rámce vypravěčské perspektivy, tato změna značně ovlivňuje vyznění adaptace. V knize *Příběh kriminálního rady* je navzdory názvu ústřední postavou Viki Heumann, u kterého příběh začíná a jehož smrtí se uzavírá. Prostřednictvím er-formy dává čtenáři nahlédnout do jeho vnitřního světa, seznamuje čtenáře s jeho pocity, bolestmi apod. Adaptace postupuje opačným způsobem, když jako hlavní postavu vybírá kriminálního radu Heumanna.⁷⁸

Kvůli změně hlavní postavy je v adaptaci totožnost vraha odhalena mnohem dříve než v pretextu. Už v počátku se objevují náznaky, které v divákovi vyvolávají pochyby o pravém charakteru syna Vikiho. Podobně jako u novely *Spalovač mrtvol* pracuje vyprávění románu *Příběh kriminálního rady* s tajemstvím a šokující pointou. V této adaptaci je, narozdíl od pretextu, poodhalena Vikiho povaha hned v první scéně, jeví se jako spratek, jako drzý a sarkastický mladík bez úcty vůči otci. V románu nacházíme odůvodnění tohoto chování, ve filmu se však jeví jako neopodstatněné. Vedle vážnosti otce působí Vikiho výlevy nicotně a i zákazy, které mu otec dává a které by diváka mohly ponoukat k přiklonění se na stranu Vikiho, jsou vysvětlené ve prospěch pana rady. Adaptace odhaluje informace, které jsou v pretextu

⁷⁷ Tamtéž s. 236

⁷⁸ Už počáteční titulky představují nejprve Ludka Munzara, posléze název inscenace – Příběh kriminálního rady. Saša Rašilov, představitel Vikiho v úvodu není zmíněn vůbec. Jedná se pouze o formální drobnosti, které však dokládají rozhodnutí adaptátora.

pouze naznačeny a nechány nevyřčeny. Zákaz kriminálního rady, aby se Viki nadále nevidal se svým kamarádem Barrym, interpretuje scénář jako opodstatněný otcův strach, který chce syna chránit před nevhodnými styky Barryho s tureckými narkobarony. Scéně, kdy rada vztekle zakazuje synovi toto přátelství, předchází sekvence, která přímo vysvětluje jeho chování. Ve chvíli, kdy se rada Heumann ve filmu obává o svého syna, je vyřčeno i podezření o homosexualitě, které v předloze nikdy není podáno přímo. Náznaky a domněnky, jako je přehnaná náklonnost Vikiho k Barrymu, pusa na tvář, kterou mu děkuje za dárek atd., jsou kriminálním radou zmíněny v rozhovoru s komorníkem, když odposlouchává rozhovor Vikiho s jeho přítelem Barrym. Zcela otevřeně zde vysvětluje důvod počátečního odporu k přátelství chlapců kriminální rada („Poslechněte si to, připadá vám to jako hlas pederasta?“⁷⁹), i Viki sám, když se s otcovým názorem svěřuje Barrymu („Barry, teď se nezlob, že to řeknu, ale já se bojím, že můj táta tě považuje za teplouše.“⁸⁰).

Prostředí je v této televizní inscenaci irelevantní (tzn. není důležitým prvkem) a popírá tezi, že je obraz přitažlivější než pouhý popis. Televizní adaptace sice dodržuje časovou situovanost příběhu, ale oslabuje, resp. nevyužívá jeho atmosféru. V zobrazovaném prostoru je sice vidět vánoční stromek, u štedrovečerní večeře jsou slyšet koledy, ale ve srovnání s předlohou jsou to prvky zanedbatelné: „Na město padal drobný třpytný sníh. Široké asfaltové třídy s chodníky začínaly bělet, též bezpočet aut i sochy v parcích a kamenná zábradlí na mostech. A ač bylo teprve k polednímu, tisíce barevných reklam se postupně rozsvěcovalo a všechna ta přepestrá světla vězela v zajíněném jehličí a z obchodů zněly do stříbrných tříd sladké zpěvy dětí, zvonků a varhan.“⁸¹ Adaptace se soustředí takřka výlučně na děj a atmosféru i exteriérové záběry redukuje. Děsivá noční procházka Jorga závějemi kolem lesa (pro kterou je vyčleněna celá kapitola), je ve snímku zredukována na záběr na podzimně vyhlížející louku, kde běhá pár dětí dokola (39:25-40:10).

Redukce atmosféry ale není bezúčelným krokem. Změna prostředí i času funguje jako prostředek k odhalení důkazů: místo vánicí zakrytých stop zde bláto odhaluje otisk boty skutečného vraha. Co mohlo být v předloze vykládáno jako podezření vůči Vikimu, je v adaptaci potvrzeno. Na rozdíl od novely se nadále netají, že je Viki vrah, jako nečekaný zvrát je ponechán alespoň způsob, jakým kriminální rada situaci vyřeší. Místo pokračování ve vyšetřování a her s nejasnou postavou vraha, jež rozvíjí Fuksova novela, je ve filmu podána

⁷⁹ Příběh kriminálního rady [film]. Režie Dušan KLEIN. Česko, 1994. (20:46-20:51)

⁸⁰ Příběh kriminálního rady [film]. Režie Dušan KLEIN. Česko, 1994. (21:04-21:19)

⁸¹ FUKS, L.: *Příběh kriminálního rady*, Praha, Plus 2013. s. 9.

řada důkazů, přičemž divák může sledovat Vikiho chování s vědomím, že je vinen. Značný prostor je věnován psychickému rozpoložení kriminálního rady i jeho řešení situace: sledujeme jej jak v noci přechází po pokoji, jak hledá východisko. Tím je právě zvýznamněna postava kriminálního rady na úkor jeho syna Vikiho.

Ve chvíli, kdy si film ještě uchovává tajemství „*kdo je vrah*“, je zobrazen třetí zločin. Tato scéna vraždy je v knize vyprávěna z pohledu oběti (nikoli Vikiho). Vypravěč zde zachycuje vraždu v rovině primární narace, narozdíl od předchozích vražd, které *se staly* před začátkem vyprávění. Toho, aby čtenář neodhalil vrahovu totožnost, lze v literárním podání dosáhnout poměrně snadno. Vypravěč si se čtenářem ale hraje a vraha popíše způsobem, který je zavádějící: Vrah má brýle a knír, obojí však falešné, a proto jsou tyto indicie zavádějící. Později mají zmíněné propriety pouze udržet napětí, popř. čtenáře v mylném přesvědčení o tom, kdo je vrah – tyto věci si rada schovává do šuplíku těsně před koncem knihy, bez sdělení, jak se k nim dostal. Zavražděný chlapec se svým vrahem dokonce předtím kouřil cigaretu a povídal si s ním. Vypravěč si v této chvíli nemusí dělat starost s hlasem, který by divák poznal, s nepříliš kvalitně zamaskovanou podobou, kterou by divák prohlédl atp., přesto se nevyhýbá popisu a nechává chlapce o vrahovi mluvit. Naneštěstí je z kontextu jasné, že ani tento přímý svědek nic nerozuzlí, neboť byl opilý, což dokládá jeho popis: „Jurg špatně vnímal jeho tvář, nejspíš vnímal jen tu její bledost, černé brýle knírek, špatně vnímal i velikost jeho postavy, člověk mohl být malý a mladý, mohl být však i velký a starý [...]”⁸²

Ve filmové adaptaci je v této scéně využita subjektivní kamera, jejíž pohyb má vyvolávat dojem „životnosti“, jako by se dívala něčíma očima. Postava vraha/kamera se ukrývá sledující hrající si skupinu chlapců. Pozoruje jednoho z nich, Jurga, jenž se na kameru/vraha obrátí se slovy „Hledáte cestu, pane?“ Tento inscenační postup vyvolává otázky, které jsou v knize detailně promyšleny: proč Jurg oslovil svého vraha pane? Byl převlek tvořený brýlemi a knírem tak rafinovaný, že nepoznal svého téměř vrstevníka? Scéně vraždy těsně předchází rozhovor kriminálního rady a komisaře Waniai o podezřelém Brikciusovi a jeho pohybu, rozhovor je ukončen slovy „Já jenom, aby nám ten Brikcius ještě na rozloučenou něco neprovedl.”⁸³. Rychlý střih tak podprahově diváka nutí přičítat tuto vraždu Brikciusovi.

Kleinova adaptace, na rozdíl od Herzovy, neklade důraz na hry se symboly, odkazy, náznaky ani časoprostorový rámeček děje. Vyprávění zprostředkované kriminálním radou Heumannem náznaky vysvětluje a neoponechává divákovi prostor k domýšlení, oproti tomu

⁸² FUKS, L.: *Příběh kriminálního rady*, Praha, Plus 2013. s. 138.

⁸³ Příběh kriminálního rady [film]. Režie Dušan KLEIN. Česko, 1994. (31:18-31:23)

v pretextu je tajemství udržováno, hlavně díky Vikiho zastřenému vnímání. Což dokládá např. postava Brikciuse. Podle Vikiho se mělo jednat o infantilního, mentálně zpožděného jedince, který nechával u mrtvých dětí kapesní hry. V adaptaci se v závěru toto tvrzení díky představiteli Brikciuse (Rudolf Hrušínský ml.) potvrdí. Zredukovány jsou i detaily nesoucí funkci skrývání – léky, které Viki užívá a které mu zastírají vnímání, nebo odkazování – obraz štvance, pod který Viki směřoval svůj první cvičný výstřel a který může nést metaforický význam, je nahrazen nicneříkající kresbou domu atp. Jelikož se děj soustředí na pana radu, je potlačena i Vikiho touha po vyřešení zločinů. Vynechán je i rámec příběhu, situovaný exteriérem. Místo prvního výletu, kdy jede Viki s přáteli pro vánoční stromek, je i místem jeho posledního výletu, kdy má být zabit: „Kriminální rada vjel na malý most, pod nímž tekla říčka vroubená skalkami, a Viki nevěřil očím [...] Viki viděl, že se tu od toho prosince, kdy zde byl s Barrym a Grétou, nic nezměnilo, a přece tu bylo vše jiné.“⁸⁴ Postupné rozpoznávání scénérie předpovídá zlověstný zvrát. Ve filmovém zpracování je první výlet vynechán.

Snahu o filmovou transformaci Fuksovy hry se symboly může v tomto příkladě představovat rekvizita – kulička v ešusu, se kterou si Brikcius před smrtí hraje ve své cele. Tato hra připomíná kapesní hry, které vrah zanechával předešlých obětí a vzhledem k následnému zavraždění Brikciuse kriminálním radou, symbolizuje každou jednotlivou vraždu. Stejně jako zavražděné děti se Brikcius před smrtí usmívá, narozdíl od nich je však jeho úsměv úsměvem blázna, který svou zločineckou „kariéru“ dotáhl do jediného možného konce, nikoli dítěte, kterému se ve hře podařilo dostat kuličku do otvoru. Zároveň i rámcově uzavírá film – odkazuje k úvodní scéně, kde si s kapesní hrou hrál první zavražděný chlapec.

Obě adaptace, film i televizní inscenace, se soustředí zejména na psychologii postav, přičemž, na rozdíl od pretextu, odhalují jejich charakter. V obou případech toto odhalení podporuje žánr díla, tzn. Kopfrkinglova přiznaná narušenost umocňuje hororový žánr a díky Vikiho odlišnosti je v inscenaci pozornost zaměřena na vyšetřování kriminálního rady, tedy na žánr detektivní. Odlišným způsobem nakládají adaptace s využitím prostředí. Zatímco prostor *Spalovače mrtvol* umocňuje zážitek a nabízí řadu interpretačních možností, televizní inscenace se soustředí na pouhou naraci. *Příběh kriminálního rady* zároveň, na rozdíl od filmu, nijak specificky nevyužívá technických prostředků k umocnění symboliky pretextu (práci s kamerou, střih...). Oba tyto rozdíly jsou dány finančním omezením televizních inscenací.

⁸⁴ FUKS, L.: *Příběh kriminálního rady*, Praha, Plus 2013. s. 242-243.

3.2 Divadlo

První divadelní adaptací, jíž se budu věnovat, je inscenace Stavovského divadla (premiéra 15. prosince 2016), v režii Jana Mikuláška (dramaturgická spolupráce Marta Ljubková), v níž se jako Karel Kopfrkingl představil Martin Pechlát.

Druhou je inscenace Divadla Petra Bezruče (režie Jakuba Nvota⁸⁵, premiéra 23. září 2016), kde hlavní roli ztvárnil Norbert Lichý.

Obě tyto inscenace se přirozeně opíraly o Fuksovou novelu, ale ovlivněny byly i Herzovým filmem. Film spoluutváří představu o Karlu Kopfrkinglovi pro širokou veřejnost už desítky let. Ať přiznaně či nepřiznaně, vědomě či nevědomě jsou tímto faktem ovlivněny i tvůrci divadelních her.

3.2.1 Stejně i různé loutky

Při analýze obou divadelních inscenací chci hlavní pozornost nejprve věnovat postavám. V první polovině práce jsem rozebírala postavy a jejich povahové rysy. Při sledování divadelní inscenace ND *Spalovač mrtvol* mě napadla otázka: Kdo je vlastně Karel Kopfrkingl? Jelikož se jeho zobrazení v této inscenaci nejvíce odchyľuje od ostatních analyzovaných adaptací, je právě v tuto chvíli vhodné zamyslet se nad tím, kým je Fuksův pan Kopfrkingl a do jaké míry se tvůrci adaptací řídili knihou a do jaké míry je ovlivnil Herzův film. Na začátku novely se Karel Kopfrkingl představil jako romantik, milující, laskavý, pečující a vlídný otec a manžel. Je naplno oddaný své práci a východní filozofii, trochu moralizuje, ale jelikož se zdá být mírumilovným člověkem, nemůže mu to mít čtenář za zlé. Postupem času se z milujícího otce a manžela mění v bestii a vraha. Je to ale opravdu změna nebo se jedná o pozvolné odhalování jeho skutečné povahy? K pochopení toho, jaký je Kopfrkingl člověk, je nutné „se oprostít“ od jeho výpovědi o sobě samém, nikoli však od toho, co říká a jak jedná: „Tvrdím, myslil si v duchu a pohlédl na snubní prsten na své ruce, že se nestýkám s jinými ženami než se svou nebeskou, a přitom mám strach, nejsem-li nakažen, abych nevypadal jako podvodník nebo hypochondr v očích toho laskavého lékaře [...] A tak mu vždy tvrdil, že má strach z nákazy proto, že je zaměstnanec krematoria. ‚Víte, pane doktore,‘ řekl mu i teď, ‚říkám stále, že se nestýkám s jinými ženami, jen se svou nebeskou, a přitom mám strach, nejsem-li nakažen. Bojím se, abych nevypadal před vámi jako podvodník nebo hypochondr. Mám strach z nákazy proto, že pracuji v krematoriu [...] Jsem abstinent, nepiji, nekouřím, a měl-li bych ublížit ženě

⁸⁵ Dramatizace – Kateřina Menclerová.

takhle, musil bych se zastřelit,‘ řekl [...]“⁸⁶ Samotné uvození věty slovem „tvrdím“ vypovídá o neupřímnosti celé výpovědi. Kopfrkingl vyzdvihuje své cnosti, které přitom vůbec neodpovídají realitě. Svůj strach z odhalení falše pak maskuje naučenými frázemi.

S. Chatman se domnívá: „Abychom věděli, že má jedinec nějaký rys, je nezbytné mít důkaz o opakovaných reakcích, které – ač nemusejí být nutně typově neměnné – se zdají být víceméně shodně funkcí těžce skryté determinanty.“⁸⁷ Zkusme najít skutečného Karla tak, že jej nejprve představíme na základě analýzy adaptací a až pak se vrátíme k novele.

Ve filmové adaptaci je Kopfrkinglova povaha přiznána od začátku: je maniakální, egocentrický a děsivý, stojí ve středu svého vlastního světa a ostatní postavy nemají sebemenší šanci mu uniknout. Působí sebevědoměji než v ostatních adaptacích, je pokrytecký a nebezpečný. Nechme nyní stranou, že i obrazově představený svět je zde *ovlivněn* jeho vnímáním.

V ostravské divadelní inscenaci je představen jako starostlivý muž, který se snaží zabezpečit svou rodinu. Ve chvíli, kdy se Reinke vytahuje, že má nové auto, by člověku mohlo být Karla až líto, kdyby ovšem celý příběh nerámoval úvodní a závěrečný monolog N. Lichého, který díky své dynamičnosti působí autoritativně, až děsivě. Tento Kopfrkingl je slabší a evidentně podléhá dominantnímu Willimu⁸⁸. Jeho poučky a proslovy působí vzhledem k reakci jeho okolí jako žvatlání hlupáka. Když mluví, tak ho rodina nebere na vědomí: „Pokud Hrušínský, jak bylo ukázáno, budí nedůvěru už první scénou filmu, Lichý působí téměř po celou dobu jako dobrý otec. Oba roli primárně odehrají hlasem – podobně jako Hrušínský odříkává Lichý jedno klišé o lidském státě za druhým, je však o něco rychlejší než filmový předchůdce, na konci některých vět se zarazí a závěrečné slovo prudce vypálí.“⁸⁹ Toto tempo projevu působí na jednu stranu agresivněji, na druhou méně děsivě, než tempo projevu Hrušínského.

Společným rysem obou dosud zmíněných Kopfrkinglových podob je dominující klidný projev: bez váhání vraždí a udává, bez emočních výlevů nachází zalíbení ve smrti. V inscenaci Národního divadla se hlavní postava projevu mnohem emotivněji než v ostravské adaptaci. Teatrálnost je zde zjevně uměleckým záměrem. Ve scéně, kde všichni herci sedí na židlích a předstírají, že jsou na Petříně, oslovují Lakmé a Reinke Kopfrkingla různými jmény, čímž

⁸⁶ FUKS, L.: *Spalovač mrtvol*, Praha, Odeon 2017, s. 43-44.

⁸⁷ CHATMAN, S.: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Praha, Host 2008, s. 127.

⁸⁸ Paradoxně má dominantnější Willi bíle nalíčenou tvář, jako mim – jako všechny vedlejší postavy.

⁸⁹ RUBEŠ, J.: *Spalovač mrtvol*, in *Svět a divadlo*, 28, č. 2, 2017, s. 38.

vyvolávají dojem, jako by se o něj přetahovali: Karel má být ten hrdý silný Němec a Roman romantický citlivý manžel. Jako by celá Kopfrkinglova povaha byla pouze houbou vsakující okolní podněty a za jeho hrůzné činy mohl jediné vliv Reinkeho. Tento pohled zastává dramaturgyně divadelní inscenace Marta Ljubková: „Karl je podle nás člověk bez výrazných rysů, žádné monstrózní strašidlo, ale spíš jakási houba – začne nasávat vše, co slyší, a přitom nedokáže rozlišovat, protože se nechá přesvědčit o tom, že je kdosi víc [...]”⁹⁰ Toto tvrzení nachází oporu i v knižní předloze, kde se Kopfrkingl vždy podřizuje okolním podnětům. Jako jediná představuje tato inscenace hlavní postavu jako sympatického muže, laskavého, pečlivého, milujícího. Rodina se ho nebojí a on sám se sebou v závěru zápasí, křičí a melodramaticky si rve vlasy, když na něj Reinke tlačí. Kopfrkingl jen párkrát vystoupí ze své role vlídného muže, např. při rozhovoru s panem Fenkem, v závěru, kdy už podlehl Reinkeho vlivu: „(ostře) Pane Fenek, jestli nepřestanete dotírat, nahlásím věc policii. Víte, že morfinismu se trestá. Je to zvrhlost. Ať už o vás neslyším ani slovo, nebo vás nechám odvézt do blázince. Nedám vám nic, pane Fenek, chráním vaše zdraví. Už neobtěžujte.“⁹¹

V rozhlasové adaptaci je Kopfrkingl jednoznačně dominantní. Promlouvá zde dokonce dvěma hlasy, které se díky předem nahraným monologům navzájem překrývají. Znovu tu vystupuje jako děsivý a maniakální vrah, který podléhá nacistické ideologii. Jako by byl duševně nemocný, upravující si fakta tak, aby vyzněla v jeho prospěch.

Kým je tedy Karel Kopfrkingl: při součtu všech jmenovaných Kopfrkinglů by vznikl dlouhý seznam rysů a vlastností. Závěrečná scéna novely, v níž halucinuje o poslovi z Lhasy, dokonce podporuje teorii o jeho narušenosti, ba přímo o psychické nemoci. V této chvíli se buď odhaluje skutečný Karel Kopfrkingl, do té doby ukrytý, nebo se jen hroutí slabá figurka, která neunesla tíhu svých činů. Kopfrkingl je tedy milující i maniakální, neempatický i melodramatický: „Činy, a dokonce i zvyky, které jsou v rozporu s nějakým rysem, nedokazují neexistenci tohoto rysu [...]”⁹² řečeno slovy S. Chatmana.

Přestože Kopfrkingl ve všech adaptacích spáchá stejné činy a opakuje stejné fráze, není nikdy stejnou postavou. Dovolím si tvrdit, že vždy je ovlivnitelný a pokrytecký. Fuksova předloha nabízí jeho nejkomplexnější zobrazení, předkládá narativ, ze kterého si každý čtenář „vybere“ svého vlastního Karla Kopfrkingla.

⁹⁰ LJUBKOVÁ, M.: *Spalovač mrtvol*, in časopis Národní divadlo, č. 3, 2016. s. 16.

⁹¹ *Spalovač mrtvol* [divadelní inscenace]. Režie Jan MIKULÁŠEK. Stavovské divadlo, Praha, 15.12.2016. (scénář inscenace)

⁹² CHATMAN, S.: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Praha, Host, 2008. s. 128.

Chtěla bych věnovat pozornost i ostatním postavám, nejprve postavám pražské inscenace: Lakmé je zde znázorněna jako živá, veselá žena, což nekoresponduje ani s knižní předlohou, ani s filmovou adaptací. Lakmé (Pavla Beretová) je ztvárněna jako bojovnice, která do poslední chvíle soupeří s Reinkem o osud svého manžela. Dokonce i ve chvíli, kdy se jí chystá manžel oběsit, což je znázorněno pouhým podseknutím židle, utíká a skáče z židle na židli, dokud nezůstane stát ta jediná poslední, která zpečetí její osud: „Nakonec Beretová stojí na poslední, on pod ní. Přesto se Lakmé odmítá poddat. Pechát repliku ‚*co, abych tě, drahá, oběsil*‘ vysloví několikrát, Beretová mu nedovolí ji dokončit, zacpe mu ústa polibky.“⁹³ Jako jediná je při utváření svého osudu aktivní: „Lakmé podle Beretové není pokorně úslužná, nýbrž rozesmátá, žádostivá žena.“⁹⁴ Fuksova Lakmé je v těžké situaci popsána takto: „Usmála se na něho dolů, snad mu dobře nerozuměla, on se usmál též, kopl do židle a bylo to.“⁹⁵

Willi Reinke je zobrazen jako lstivý had, který Romana svádí k hříchu. Tuto biblickou interpretaci ilustruje i video s hadem, které je přehráváno při jedné Reinkeho promluvě. Některé postavy jsou zde zastoupeny figurínami, což může sloužit jako praktický příklad Chatmanova tvrzení o postavách a prostředí. Tento postup lze vykládat i na sémantické rovině. Figuríny z výkladních skříní bez tváře vytváří spolu s herci dav bez identit. Tento fakt potvrzují i herci sami, když si na hlavu nasazují nákupní tašky. Figuríny zastupují i konkrétní postavy (např. pana Strausse). Stejně figuríny jsou použity i v závěru, kde představují milióny mrtvých z koncentračních táborů, kteří ztratili identitu a stali se pouze číslem.

Divadelní inscenace navazují na postup filmové adaptace, v nichž lze ohraničenost prostoru vytvořit i jinak než opakovanými výstupy vedlejších postav, které rodina potkává na výletech. Ve filmové i v pražské divadelní adaptaci je tohoto efektu dosaženo tím, že zde vystupují stejní herci v různých rolích. Herci zastávají více rolí, mnohdy pomocí jediné rekvizity, např. Willi Reikne se stane doktorem Betlheimem ve chvíli, kdy si k tváři přiloží masku morového doktora, z Erny se stává Fenek, když si obleče plášť⁹⁶.

⁹³ RUBEŠ, J.: *Spalovač mrtvol*, in Svět a divadlo, 28, č. 2, 2017, s. 37.

⁹⁴ ČECHOVSKÁ, M.: *Abych tě, drahá, oběsil*, in Hospodářské noviny, 2016, s. 16.

⁹⁵ FUKS, L.: *Spalovač mrtvol*, Praha, Odeon 2017. s. 123.

⁹⁶ Herečka K. Sedláčková-Oltová v tu chvíli zastupuje mužskou roli, tato transformace jen zvýrazňuje zaměnitelnost jednotlivých postav.

V ostravské divadelní inscenaci je uzavřenost představovaného světa *Spalovače mrtvol* zdůrazněna tím, že všechny vedlejší postavy mají bíle nalíčený obličej. Stejně jako u figurín v pražské inscenaci přisuzuje tento postup postavám společný rys a odlidšťuje tak zástup plochých postav, předváděných mnohdy týmž herci. Tento krok může vyvolávat dojem, že všechny postavy s bílou tváří jsou jen herci, mimové, kteří na svět Karla Kopfrkingla nemají vliv. Paradoxně je to ale Wili s bílou tváří, kdo Karlem manipuluje, zatímco Lakmé, která se zas a znovu nechává bez odporu oběsit, bílou masku nemá. Vlastně celá rodina, která se i v jiných adaptacích chová pasivně, je zde privilegována čistou tváří: „Rodina nejprve představuje stabilní a neměnnou hodnotu. To podtrhuje i koncepce Davida Nvoty, kdy herci mimo rodinu střídají své postavy, představují různé osoby, Kopfrkinglovi naopak zůstávají ve svých rolích neměnní.“⁹⁷ Stejně jako v pražské inscenaci i zde jsou lidské postavy nahrazeny rekvizitami. Slečnu Strunnou například nahradil kontrabas, jenž je položen na přípravný stolek zastupující rakev, zatímco k ní Kopfrkingl hovoří, jako by byla postavou. Tato rekvizita se v inscenaci ve funkci postavy objevuje znovu v boxerském ringu, kde dva kontrabasy zastupují soupeřící boxery, na ně hrají ženy a povzbuzují je, zatímco mezi nimi poskakuje rozhodčí řídící neexistující zápas.

3.2.2 Divadelní prostředí pana K. – srovnání

I když je pojetí obou divadelních adaptací rozdílné, co se týče představeného prostředí, postupují obě inscenace podobně. V obou případech je scéna nějakým způsobem rozdělena na prostor domova a krematorium (tato dvě místa zaujímají největší část), za pomoci dalších efektů je pak scéna transformována na petřínskou rozhlednu, panoptikum atd.

Jak už bylo naznačeno, pojal Jan Mikulášek adaptaci značně moderně: „Mikulášková inscenace je scénografem Markem Cpinem zasazena na chodbu současného obchodního centra. Není to jen prosté nahrazení chrámu smrti z novely chrámem konzumu na divadle. Je to místo, kde se autenticita opět podvoluje zdání a umělosti. Leopard v zoo je představován lesklou fotografií zvířete po straně jeviště, reklamou [...]“⁹⁸ Celý děj se odehrává pouze v přiznaných kulisách, které se v jednu chvíli vydávají za krematorium, jindy zas za Kopfrkinglův byt. Tato změna prostředí je signalizována stažením/vytažením rolet přes vitríny v pozadí. Spojujícími prvky, které ukazují na prostor obchodního centra, jsou tři výkladní skříně, které zároveň i

⁹⁷ LUŽNÁ, K.: *Spalovač mrtvol*, in Protimluv, 16, č.3, 2017, s. 72.

⁹⁸ RUBEŠ, J.: *Spalovač mrtvol*, in Svět a divadlo, 28, č. 2, 2017, s. 32.

rozdělují prostor a umožní tak souběžné předvádění několika scén, figuríny, televize v jedné z výkladních skříní, nákupní tašky, které jsou opakovaně používány, ale i čistič podlah, který má představovat nový mercedes. Přenesení děje do prostoru obchodního centra umožňuje nové způsoby interpretace⁹⁹. Aktualizace se projevuje nejen vizuálně, ale i ve zvukové složce: anglické písně jako je *Last Christmas* (George Michael, 1984) nebo *I will survive* (Gloria Gaynor, 1978) přenášejí děj do současnosti. Přenesení děje předlohy do současnosti má dle slov tvůrců mimo jiné ukázat na nadčasovost: „V tomto směru je *Spalovač mrtvol* svrchovaně živá literatura. Mluví o kariérismu, bezpáteřnosti, manipulaci, sebestřednosti, o ničivé síle ideologií, o hroživé lidské prázdnotě, která se maskuje hezkými slovy.“¹⁰⁰

Scéna tedy vypadá následovně: Vytažené rolety nejčastěji signalizují Kopfrkinglův domov, stažené značí jeho pracoviště. První vitrína je až na tři televize prázdná, druhá je stylizována jako koupelna. Výběr právě této místnosti není náhodný. V novele má pro hlavní postavu speciální význam a důležitost: „Koupelnu měl totiž za nejkrásnější místnost v bytě a měl ji nejraději.“¹⁰¹ Poslední vitrína je pak stylizována ponuře, s tapetou, na které je zobrazen les. V jedné scéně je zde schován Mili, zatímco o něm Kopfrkingl říká, že se někde toulá, jindy zde vystupuje morový doktor. Stylizace těchto vitrín přitom většinou neodpovídá ději. Koupelna je využita jako koupelna pouze jednou, když zde paní Anežka zabíjí kapry, plní totiž i funkci obývacího pokoje, v němž Zina hraje na klavír, funkci pavilonu opic i boxerského ringu. Tím je zdůrazněna metaforická, symbolická role prostředí. Kontrastem k tomuto sterilnímu prostředí je závěrečná scéna, kdy se jeviště otáčí a odhaluje děsivou *realitu*: „Když se celá jevištní konstrukce v závěru Mikuláškovy inscenace otáčí, světlý, prosvícený svět ukazuje odvrácenou tvář – polorozpadlé figuríny a nehybné (mrtvé) lidi, tmu a chaos. Umělost, fikce, faleš jsou demaskovány, ale pozdě.“¹⁰²

I v ostravské inscenaci je scéna rozdělena na prostor domova a krematorium: „Scénu, která je rozdělena do dvou rovin, Tom Ciller přehnaně nepřeplnil, prostor krematoria, domácnosti i dalších míst ponechává hercům dost místa, zbytečně nepřebíjí děj na scéně, naopak mu účelně asistuje.“¹⁰³ Vyvýšené podium pak představuje krematorium, dolní domov.

⁹⁹ Figuríny jako zabítí lidé v koncentračních táborech, televize promítající symbolické obrazy k vedeným monologům atp.

¹⁰⁰ LJUBKOVÁ, M.: *Spalovač mrtvol, Rozhovor s režisérem Janem Mikuláškem*, in časopis Národní divadlo, č. 4, 2016, s. 30.

¹⁰¹ FUKS, L.: *Spalovač mrtvol*, Praha, Odeon 2017. s. 27.

¹⁰² RUBEŠ, J.: *Spalovač mrtvol*, in Svět a divadlo, 28, č. 2, 2017, s. 32.

¹⁰³ LUŽNÁ, K.: *Spalovač mrtvol*, in Protimluv, 16, č.3, 2017, s. 72.

Není to ale pravidlem, postavy se po prostoru pohybují, jako by neměl hranice a důležitou úlohu přitom hraje světlo, které upozorní diváka, kam má zaměřit svou pozornost a jak se scéna mění. Prostor krematoria je reprezentován vysokou, „kovovou zdí“, která má představovat pec s okénky do žároviště. Domov zastupuje velký jídelní stůl.¹⁰⁴ Obě tato místa přitom Karla definují. Jeho fascinace a posedlost smrtí souvisí s jeho pracovištěm, jeho promluvy o lásce k rodině a její důležitosti jsou zas svázány s domovem, tzn. velkým jídelním stolem, kde vždy sedí v čele, jako hlava rodiny. Ostatní lokace už jsou tvořeny jinými prostředky, např. světlem – tlumená světla a jediný reflektor mířící na průvodkyni vytváří prostor panoptika apod. Na rozdíl od pražské inscenace se zde scénograf snažil dodržet dobové ladění scény a zároveň poukazuje na inspiraci filmovou adaptací: „Nvotova a Cillerova inscenace se Herzova černobílého filmu rozhodně nezřiká, ba naopak. Kromě podoby Lichého s Hrušínským, stylizace Čapkové, dobového nábytku a rekvizit je tu i střídání barevné ladění díla (inscenace se noří do tmavých tónů).“¹⁰⁵

Pokud se vrátím k úvodnímu rozdělení prostředí, ve sledovaných adaptacích je zastoupen druhý typ, symbolický. Prostředí zrcadlí Kopfrkinglovy myšlenky a jeho prvky jsou využívány v narativu. Na začátku ostravské inscenace cituje Kopfrkingl ze zarámované plakety s jízdním řádem smrti, tuto rekvizitu následně věší na jednu stranu scény a definuje tak prostor, ve kterém se pohybuje. K cyklickému uzavření příběhu dochází ve chvíli, kdy v poslední scéně podobným způsobem cituje leták s říšskou propagandou, a věší jej na zeď naproti rámečku prvnímu.

Kromě této explicitní zmínky je v obou divadelních adaptacích dobová situovanost značně potlačena. Zatímco Nvota nechává Kopfrkingla z novin předčítat pouze články z černé kroniky, Mikulášek celý děj přesouvá do moderního prostředí. Na dobový kontext pretextu odkazují nepřímo rekvizity – blond paruka, kterou si Zina přeje k narozeninám, hnědá barva, kterou na sebe Karel maže, aby se přestrojil za žebráka: „Pechlátovo zhnědnutí navíc, dost prvoplánově, ukazuje, na jakou stranu se přidal.“¹⁰⁶

Přestože jsou rozebírané inscenace odlišné, co se týče uměleckého ladění scény nebo uchopení hlavního hrdiny, kompozice obou inscenací je totožná: posloupností děje se drží

¹⁰⁴ Velikost stolu se v druhé polovině hry změní. K. rodina už nesedí u velké tabule, kde jsou si všichni rovni, nýbrž se tísí u malinkého konferenčního stolu, kde je Kopfrkingl jednoznačně dominantní.

¹⁰⁵ RUBEŠ, J.: *Spalovač mrtvol*, in Svět a divadlo, 28, č. 2, 2017, s. 36.

¹⁰⁶ Tamtéž s. 37

předlohy a zasazují do děje různým způsobem stejné epizodické výjevy – návštěvu boxu, Petřína i panoptika. Obě inscenace se také distancují od dobového situování pretextu a nechávají adaptaci fungovat v nespécifickém čase; ignorují také motiv *Knihy mrtvých*, kterou v pretextu *Kopfrkingl* uctívá jako Bibli. I s vedlejšími postavami nakládají totožně, degradují je na funkci prostředí a anonymizují je, jednou pomocí nákupních tašek, které si dávají herci přes hlavu, jindy zas pomocí bílé barvy namazané na obličej. Podobným způsobem je v inscenacích rozdělena i scéna na prostor domova a krematorium. Hlavním rozdílem mezi adaptacemi je tedy uchopení hlavní postavy a její rodiny a umělecké ladění scény. Divadelní kritička Marta Harasimowiczová se nejprve vyjadřuje o ostravské inscenaci, posléze o pražské: „Celek se tak laděním blíží severské dramatické tradici: významně asociuje dusné hry Augusta Strindberga či *Rodinnou slavnost* Thomase Vinterberga a *Morgense Rukova* [...] Pražské představení v režii Jana Mikuláška je oproti ostravské inscenaci formálně okázalejší a na první pohled i inovativnější.“¹⁰⁷

¹⁰⁷ HARASIMOWICZ, M.: *Strašný měšťan Kopfrkingl* in A2, č. 5, 2017. s.3.

3.3 Audiotvorba

3.3.1 Znalost a neznalost světa Karla Kopfrkingla

K analýze rozhlasové hry jsem zvolila *Spalovače mrtvol*¹⁰⁸ v režii Aleše Vrzáka z roku 2017.

U rozhlasové hry se zaměřím na pojmy informovaný a neinformovaný divák. Míra zapojení obecnostva je v tomto případě závislá na znalosti pretextu. Pokud posluchač nezná pretext, je jeho vnímání adaptace ochuzeno. Zuzana Vojtíšková problematiku auditivního média komentuje následovně: „Řadu věcí, které si čtenáři a diváci pamatují z knihy či filmu, v rozhlasové hře posluchači nenajdou. Rozhlas je jiné médium. Určité okleštění o vedlejší motivy je v rozhlase nutné. To nejdůležitější je, najít v příběhu téma, které vás zajímá. V našem případě je to proměna člověka [...] Silně je pro nás také téma manipulace, jejímž výsledkem je cesta dlážděná sic dobrými úmysly, ale vedoucí do pekla, [...]“¹⁰⁹

V rozhlasové hře je jediným možným nositelem informace zvuk, nezáleží ovšem už tolik na tom, zda se jedná o monolog, dialog, hudbu, ruchy nebo jeho absenci, popř. přerušení/překrytí. Rozhlasová hra nepřímou pracuje i s „obrazem“. Přidáváním zvuků, ruchů a hudby podněcuje posluchačovu představivost, který si na základě své zkušenosti vizualizuje situaci. Tento proces je nedílnou součástí divácké percepce: „V této souvislosti bývá obvykle konstatováno, že rozhlasová inscenace by měla nedostatek vizuálních informací kompenzovat aktivizací posluchače, podněcováním jeho fantazie, intelektuálních schopností, vyzývat ho ke spolupráci na konečném tvaru.“¹¹⁰

Rozhlasová adaptace děj pretextu redukuje a jednotlivé charakteristické znaky novely přizpůsobuje auditivnímu médiu.

Cyklicky opakované rodinné výlety, které protkávají děj (panoptikum, Petřín, box) jsou v této rozhlasové adaptaci opominuty. Narativní cykličnost byla nahrazena opakováním ruchů, který doprovází dvě podobné situace. Při zabíjení kaprů na Štědrý den je simulován zvuk kaprů s následným svištěním čepele, stejný ruch je posléze přehrán i při „popravě“ Lakmé. Tato cykličnost do jisté míry i odhaluje Kopfrkinglovo pokrytectví, tvrdí, že by kapry zabít

¹⁰⁸ Inscenaci Českého rozhlasu jako CD vydal Radioservis. Rozhlasová dramaturgie Lenka Veverková, dramaturgie Zuzana Vojtíšková a o hudební a zvuková spolupráce Ladislav Železný. Karla Kopfrkingla ztvárnil David Novotný, Williho Reinka Ivan Trojan, Lakmé Ivana Uhlířová atd. Rozhlasová hra má celkovou stopáž 59 minut a 27 sekund.

¹⁰⁹ Dostupné z [Spalovač mrtvol promluví poprvé z Českého rozhlasu. Jak vznikala inscenace? | Radiožurnál](#)

¹¹⁰ CZECH, J.: *O rozhlasové hře: Hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha, Panorama 1987. s. 167.

nedokázal, a proto to musí dělat služka Anežka, svou manželku však zavraždí s čistým svědomím.

Absurdnost a uzavřenost světa je inscenována např. při návštěvě německého Casina v Růžové ulici, kam Reinke zavede Kopfrkingla, aby poznal budoucí „lepší“ svět. Reinkeho hlas je zde deformován jakoby přes megafon a i obsah jeho projevu naznačuje, že oslovuje širší publikum. Tento postup připomíná jednu z prvních scén filmové adaptace, kde Karel Kopfrkingl hovoří k celému sálu. Jako vůdce zde Reinke hlásá obecnostu nacistickou vizi a oslavuje Kopfrkinglovu práci. Prostředí Casina je vyjádřeno hluky v pozadí, např. Cinkotem skleniček, smějícími se ženami, hrající techno hudbou. I bez opory obrazu je prostředí přisouzena výrazná role: „Logice děje je nadřazena logika postav; a logice postav je ještě nadřazeno něco, co se dá s licencí pojmenovat jako logika prostředí nebo atmosféry [...] Reinke hraje nakonec roli pouhého uvaděče pana Kopfrkingla do ráje (jen ráj je prý domovem věčnosti) – funkce pravého svůdce tak vlastně přešla na určité prostředí, i tady je atmosféra prius.“¹¹¹ Opelíkovo tvrzení, že prostředí je podmět, který hraje hlavní roli při Kopfrkinglově proměně, je v rozhlasové adaptaci umocněno tím, že zmíněná scéna z Casina bezprostředně předchází scéně, v níž Kopfrkingl zavraždí svou ženu. Jediná návštěva *ráje* ho svedla nejen k tomu, aby udával, ale i k tomu, aby vraždil.

Dalším prostředkem, vyvolávajícím dojem pokřivenosti zobrazovaného světa, je pak prolínání hlasů. Kopfrkingl si jakoby sám *skáče do řeči*. Druhý hlas téhož herce, který zní jako šepot, může simulovat nejen vnitřní monolog, nýbrž i odkazovat na pokrytectví, či rozpolcenost, resp. propukající šílenství hlavní postavy. Rozhlasová hra zde využívá svých osobitých prostředků a jednotlivé zvukové stopy nechává překrývat.

Motivy plnící funkci symbolů jsou zvýrazňovány trojím způsobem. Prvním prostředkem je hercova intonace, důraz apod. Druhým způsobem je prosté opakování slov a frází: jízdní řád smrti, krev, důležitost jmen, lidská duše v éteru, prach... Většina těchto motivů je vyslovena druhým, šeptajícím hlasem¹¹². Jako by Kopfrkingl mluvil spíše sám k sobě, jako by přesvědčoval sám sebe o jejich důležitosti: „Jen symbolicky. Jsem abstinent, ale zato jsem čistá germánská duše [...] Ano to mi dnes řekl Willi [...] *Předurčený, vyvolený.*“¹¹³ Třetím prostředkem je využití hudby a ticha. Moderní techno hudba, která doprovází rušný večírek v

¹¹¹ OPELÍK, J.: *Spalovač mrtvol*, in *Nenáviděné řemeslo*, ed. O. Mohyla, Praha, Československý spisovatel 1969, s. 194.

¹¹² „Druhý hlas“ je v následujícím příkadě odlišen kurzívou.

¹¹³ *Spalovač mrtvol* [rozhlasová hra]. Režie Aleš VRZÁK. Český rozhlas, Praha, 17.11.2017. (31:52-32:08)

německém casinu, je přerušena ve chvíli, kdy Erna vysvětluje Karlovi, že zvláštní způsob, kterým Lakmé připravuje štedrovečerního kapra, je způsob židovský. Připomínám, že ticho je obdobně využito i u zmíněných divadelních adaptací. Zesilování a přehlušování zvuků a promluv přechází náhle v ticho. Změna, která v tu chvíli nastane, tak v posluchači/divákovi vyvolá pocit tísně. „Režisér Aleš Vrzák pojednal inscenaci jako zvukově-hudební „baladu“, která zesiluje nálady a zlomové okamžiky a nabízí obrazy a významy jdoucí v druhém plánu za základním příběhem.“¹¹⁴

3.3.2 Audiokniha

Jako příklad audioknihy jsem zvolila *Příběh kriminálního rady*¹¹⁵ uvedený Českým rozhlasem (2013).

V první řadě je nutno zmínit, že u audioknihy se nejedná o adaptaci, ale pouze o interpretaci. Nikoli však podle výkladu J. Cieslara, který pojmu interpretace přisuzuje význam, který L. Hutcheonová vyčlenila pro adaptaci. Podle některých výkladů uvedených v první kapitole by mohla být i audiokniha brána jako adaptace, já se však budu i nadále řídit Lindou Hutcheonovou a vzhledem k tomu, že audiokniha nevykazuje žádný tvůrčí zásah, nebudu ji považovat za adaptaci¹¹⁶. Uvádím ji pouze jako příklad toho, jak i pouhé přetlumočení s praktickými úpravami může ovlivnit chápání Fuksovy knihy. Poukáži též na rozdíly oproti rozhlasové hře.

Audiokniha je nezařaditelným médiem, pokud dělíme narativy na zrakové a sluchové. Jako vizuální narativy lze chápat psané texty, jako auditivní naopak rozhlasové hry. Audiokniha by měla být podle tohoto dělení sluchově vnímaným médiem, je však produktem pouhé realizace psaného textu: „Všechny psané texty se dají předvést orálně. Nejsou sice předváděny nahlas, kdykoli však předvedeny být mohou, tj. hlasité provedení přirozeně umožňují.“¹¹⁷ Cílem audioknihy je přetlumočení knihy jiným médiem, nikoli její autorská úprava. Změny, které režisér provádí, jsou čistě praktické. Cílem je zkrátit čas, tzn. zredukovat původní text, ale společně s tím uchovat smysl. Některé pasáže textu mohou být upravovány do mluvené podoby, např. vynechání verba dicendi, které uvozuje přímou řeč: zvolal hlasitě,

¹¹⁴ VOJTÍŠKOVÁ, Z.: *Ladislav Fuks: Spalovač mrtvol*. Dostupné z [Ladislav Fuks: Spalovač mrtvol | Vltava \(rozhlas.cz\)](http://LadislavFuks.cz)

¹¹⁵ Režie Markéta Jahodová, rozhlasová úprava Milena M. Marešová, dramaturgie Jiří Vondráček. Načtena Janem Hartlem. Stopáž audioknihy činí 6 hodin a 17 minut.

¹¹⁶ Jde však o adaptaci ve smyslu přizpůsobení jinému médiu.

¹¹⁷ CHATMAN, S.: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Praha, Host 2008, s. 27.

odpověděl, řekl, apod. Jiné pasáže, které nenesou význam, mohou být úplně odstraněny. V audioknize *Případ kriminálního rady* jsou vynechány často i celé odstavce, zejména opakované popisy zimní krajiny. Audiokniha narozdíl od rozhlasové hry zachovává původní text knihy a provádí pouze technické změny, které dané médium vyžaduje.

Vynechávání pasáží, mnohdy i celých odstavců, však nejen zkracuje stopáž audioknihy, ale v tomto případě může ochudit celkový smysl. Uvedu pro to alespoň dva příklady, kde byl v důsledku zkrácení opomenut nějaký významný detail. Nejedná se o vynechání, které by nějak výrazně deformovalo děj, nýbrž autorův styl. Detailně propracovaná struktura Fuksových děl může být narušena i nepatrnou úpravou. Vynechána je kupříkladu scéna, kdy Viki v obchodním domě kupuje kapesní hru kterou později sám nechává u své oběti: „Bezděčně sáhl po jedné krabičce. Byl v ní nakreslen kocour v botách s otevřenou tlamou [...] Modrobílá prodavačka dala Vikimu krabičku do sáčku, vzala pětník a se zalíbením utkvěla na chvíli pohledem na jeho tváři. Viki Heumann byl rozumný hoch, usmál se, dal sáček do kapsy k jedné té své krabičce a poodstoupil.“¹¹⁸ Druhým příkladem je vynechání fráze „hlava už ho nebolela“ potom, co Viki vystřelil do zdi v otcově pracovně, v pozdější souhře okolností lze tušit, že tato úleva spjata s výstřelem nevěstí nic dobrého. Viki je nevyrovnaný mladík, který své psychické problémy potlačuje pomocí léků, které nezastírají pouze chlapcovu mysl, ale i jím zprostředkované vyprávění. Stejně jako u Kopfrkingla je jeho agrese zpočátku pouze naznačována jeho úleva od bolesti tedy odkazuje na potlačovanou frustraci.

Další úpravou, která může ovlivňovat dojem, pocit z audioknihy, ale i nešikovně poukázat na zápletku novely, je přidání znělky. V audioknize je jedna znělka doplněna i o zvuk simulující výstřel. Pro navození gradujícího napětí je to vhodný prostředek, ale v tomto příkladě je třeba přihlédnout k okolnostem. Dosavadní utajování vraha může být podprahově prozrazeno právě tímto výstřelem. Následuje totiž po Vikiho frázi „vzepřít se a pomstít.“

Obě tyto audioprodukce pracují s představivostí posluchače a snaží se zážitek z poslechu zintenzivnit. Rozdílem je, že audiokniha je pouhým přetlumočením novely, zatímco rozhlasová hra je adaptací (způsobem zpracování bližší divadelní inscenaci). I audiokniha může být dramatinována, tzn. herecky ztvárněna, může využívat znělek, zvukových doprovodů a hudby, její text je ale na rozdíl od rozhlasové hry pevně daný.

¹¹⁸ FUKS, L.: *Příběh kriminálního rady*, Praha, Plus 2013, s. 17.

Závěr

V rámci této bakalářské práce jsem se v první řadě snažila o co nejkomplexnější postihnutí tématu adaptace a možných vlivů na tento proces. Při rozboru vlivů na adaptaci jsem vycházela hlavně z knihy L. Hutcheonové *Teorie adaptace*, která se na rozdíl od jiných zabývá právě i procesem, nejen výsledným dílem. Pro snazší uchopení tématu jsem se zaměřila pouze na adaptace literárních děl. Konkrétními změněnými médii, které jsem zkoumala byly film, divadelní inscenace a rozhlasová inscenace. Spolu s tím jsem se kvůli vybraným příkladům soustředila na autorské uchopení postav a prostředí. Tento rozbor se opíral zejména o výklad S. Chatmana z jehož knihy *Příběh a diskurz* jsem vycházela. Částečně jsem se v první části zaměřila i na specifika představovaných médií. Tato problematika by mohla být následně rozšířena o další média, jimiž jsou, opera, videohra atp., které využívají jiné výrazové prostředky, jinak zapojují diváka a s úpravou pretextu nakládají specificky.

Cílem druhé části bylo aplikovat teoretické poznatky na vybrané příklady adaptací děl L. Fukse (*Spalovač mrtvol*, *Příběh kriminálního rady*) se zaměřením na uchopení fikčního světa a postav. Popsala jsem zvláště každé ztvárněné prostředí *Spalovače mrtvol* a rozlišila jsem různá pojetí hlavní postavy pana Kopfrkingla. Zároveň jsem se blíže soustředila na Chatmanovo pojetí postavy/prostředí, které je pro adaptace *Spalovače mrtvol* příhodné. U *Příběhu kriminálního rady* jsem se blíže zaměřila pouze na postavy kriminálního rady Heumanna a jeho syna Vikiho, jelikož zobrazovaný fikční svět nehraje v narativu adaptace významnou roli. V tomto případě jsem pouze popsala odlišnosti od pretextu. Při rozboru jednotlivých adaptací jsem se soustředila také na práci s literárními prostředky jako je symbolika, metafory, cykličnost děje atp., kterými se dílo L. Fukse vyznačuje. Každé médium s literárními prostředky pracuje odlišně s ohledem na své technické možnosti. Uvedené adaptace transformují literární prostředky do daného média a zároveň dílo obohacují o motivy nové, které korespondují s pretextem. Zkoumala jsem jakým způsobem nakládají jednotlivá média se složitou kompozicí pretextů, u filmového média jsem se zaměřila na práci s utajováním/odhalováním povahy postav, na kterých pretext staví vypointování zápletky, a do jaké míry a jakým způsobem se odchylují od předlohy.

Rozbor jednotlivých adaptací poukazuje na možnosti, kterými disponuje každé médium, i na tvůrčí změny, které jsou ovlivněny dalšími faktory – dobou vzniku, záměrem adaptátora, předchozími adaptacemi atp. Z toho vyplývá, že ačkoli se jedná o stejný pretext, je adaptace vždy ovlivněna kontextem, tvůrčím zásahem, popř. změnou média. Jak ukázala

analýza jednotlivých adaptací, každé médium má i odlišný vliv na diváka, zatímco film konkretizuje, snaží se o „reálné“ zobrazení a nenechává moc prostoru představivosti, divadelní a rozhlasová hra klade větší důraz na představivost diváka/posluchače a vzhledem k známosti adaptovaného příběhu i na znalost pretextu, popř. filmové adaptace.

Odlišné pojetí adaptací ovlivňuje i osobnost adaptátora, právě tento faktor nabízí prostor k dalšímu rozšíření jednotlivých kapitol s příklady adaptací.

Seznam literatury:

Prameny:

FUKS, Ladislav: Příběh kriminálního rady, Praha: Plus 2013.

FUKS, Ladislav: Spalovač mrtvol, Praha: Odeon 2017.

Odborná literatura:

BUBENÍČEK, Petr: „Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu“, in *Iluminace* 22, č. 1 (77), 2010, s. 7–21.

CZECH, Jan: *O rozhlasové hře: Hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama 1987.

DOMBROVSKÁ, Lenka: *Jízdní řád smrti aneb Dvakrát jinak Spalovač mrtvol*, in *Divadelní noviny* 2017. Dostupné z <https://www.divadelni-noviny.cz/jizdni-rad-smrti-aneb-dvakrat-a-jinak-spalovac-mrtvol-recenze>

ERENUS, Aleš: *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. FF MU, 2012. (Dizertační práce)

GILK, Erik: *Vítěz i poražený, prozaik Ladislav Fuks*. Brno: Host 2013.

GILK, Erik: „*Spalovač mrtvol v kontextu Fuksovy prozaické tvorby*“, in *Spalovač mrtvol* (program k inscenaci Národního divadla Praha, 2016).

HARASIMOWICZ, Marta: *Strašný měšťan Kopřivka* in *A2*, č. 5, 2017. s.3.

HELMANOVÁ, Alicja. „*Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*“, in MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv 2005, s. 133–144.

HOŘAVA, Tomáš: „*Spalovač mrtvol*“, in *Cinepur*, 41, 2005. Dostupné z <http://cinepur.cz/article.php?article=887>

HUDEC, Zdeněk: *Spalovač mrtvol...a černý humor*, in *Cinepur* 50, 2007, s. 30-33.

HUTCHEON, Linda: *A theory of adaptation*. New York, London: Routledge 2006.

HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2012.

HUTCHEON, Linda: „*Co se děje při adaptaci*“, in *Iluminace*, 22, č. 1 (77), 2010, s. 23–57.

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

- KOPANĚVOVÁ, Galina: *Metamorfóza pana Kopfrkingla*, in *Film a doba* 15, č. 5, 1969, s. 230-236.
- KOVALČÍK, Aleš: *Tvář a maska, postavy Ladislava Fukse*. Jinočany: H & H 2006.
- LJUBKOVÁ, Marta: *Spalovač mrtvol*, in časopis *Národní divadlo*, č. 3, 2016, s.16.
- LUŽNÁ, Kateřina: “*Spalovač mrtvol*”, in *Protimluv*, 16, č. 3, 2017, s. 72.
- MRAVCOVÁ, Marie: *Čtvero literárních inspirací, Spalovač mrtvol*, in *Filmový sborník historický 4, Česká a slovenská kinematografie 60. let*, Praha: NFA 1993. s. 79-90.
- MRAVCOVÁ, Marie: *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich 1990.
- MRAVCOVÁ, Marie: *Od Oidipa k Francouzově milence. Světová literatura ve filmu; interpretace z let 1982-1998*. Praha: Národní filmový archiv 2001.
- OPELÍK, Jiří: *Spalovač mrtvol*, in *Nenáviděné řemeslo*, ed. O. Mohyla. Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 193-195.
- POHORSKÝ, Miloš: *Úzkostné sny Ladislava Fukse*, ČL, č. 1, 1972, s. 151-166.
- PŘÁDNÁ, S., ŠKARPOVÁ, Z., CIESLAR, J.: *Démanty všednosti*, Praha: Pražská scéna 2002.
- RUBEŠ, Josef: *Spalovač mrtvol*, in *Svět a divadlo*, 28, č. 2, 2017, s. 29-39.
- SOUČKOVÁ LINHARTOVÁ, Ladislava: *Ladislav Fuks: Vévodkyně a kuchařka - Zjevení biedermeieru*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2016.
- VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana: *Ladislav Fuks: Spalovač mrtvol*. Dostupné z [Ladislav Fuks: Spalovač mrtvol | Vltava \(rozhlas.cz\)](#)

Internetové zdroje:

[Spalovač mrtvol promluví poprvé z Českého rozhlasu. Jak vznikala inscenace? | Radiožurnál](#)
[Neviditelné herce Spalovače mrtvol musí v absolutním tichu fascinovat bas z Donizettiho | Radiožurnál \(rozhlas.cz\)](#)

Citované adaptace:

Příběh kriminálního rady [film]. Režie Dušan KLEIN. Česko, 1994.

Spalovač mrtvol [film]. Režie Juraj HERZ. Československo, 1968.

Spalovač mrtvol [divadelní inscenace]. Režie Jan MIKULÁŠEK. Stavovské divadlo, Praha, 15.12.2016.

Spalovač mrtvol [rozhlasová hra]. Režie Aleš VRZÁK. Český rozhlas, Praha, 17.11.2017.