

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury

Bakalářská práce

**Arnošt Lustig: Colette, dívka z Antverp. Srovnání filmové
a literární verze.**

**Arnošt Lustig: Colette, a Girl from Antwerp. Comparision
of film and literary versions.**

Marta Novotná

Vedoucí práce: prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.

Studijní

program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Český jazyk a německý jazyk se zaměřením na vzdělávání

2015

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PhDr. Dagmar Mocné, CSc. za cenné připomínky, trpělivost a ochotu při vedení mé bakalářské práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Arnošt Lustig: Colette, dívka z Antverp. Srovnání filmové a literární verze* vypracovala pod vedením vedoucího bakalářské práce samostatně a za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, 14. 7. 2015

.....

podpis

Anotace

Práce se zabývá problematikou transformace literárních děl do filmové podoby. Cílem práce je hlouběji analyzovat konkrétní příklady v souvislosti s touto problematikou. První část představuje teoretickou oporu následné analýzy konkrétního díla, která je obsahem druhé části práce. V první části se tedy zabývá pojmem adaptace a problémy, které mohou při proměně literárního textu ve scénář vyvstat. Na tomto teoretickém základu jsou vytvořeny následující kapitoly zabývající se podobnostmi a odlišnostmi obou děl.

Druhá část se zaměřuje na novelu *Colette, dívka z Antverp*, jejího autora Arnošta Lustiga, který dílo tvořil na základě vlastních zkušeností a blíže se podílel i na vzniku filmového scénáře. Podrobně se věnujeme tématům a motivům v knize, časovému a prostorovému zařazení, charakterizaci hlavních postav knihy a osobností vypravěče.

Třetí část plní tutéž funkci jako část druhá, rozdíl je pouze v tom, že středem pozornosti je film Milana Cieslera *Colette*. Předmětem rozboru jsou také témata a motivy filmu, časoprostor a charakterizace postav. Navíc se zde zaměříme na pojetí hudby a zvuků v tomto audiovizuálním zpracování příběhu.

Poslední část souhrnně popisuje nejdůležitější odlišnosti Cieslerova a Lustigova zpracování příběhu a dále důsledky, které modifikace pro jednotlivá média přinesly. Nakonec zmiňujeme názory filmových kritiků na celkové zpracování filmu.

Klíčová slova

Arnošt Lustig, filmová adaptace, holokaust, vypravěč, časoprostor

Annotation

The main goal of this thesis is the transformation of literary works into a movie version. The aim is to deeply analyse specific examples in relation to this subject. The first part of the thesis stands for a theoretical background of the second, practical part, which deals with the analysis of the literary and movie works. We will define the concept of adaptation and mention the problems that may emerge during a transformation of literary text into scenario. The following chapters deal with similarities and differences of both works.

The second part focuses on the novella called *Colette, a girl from Antwerp* and its author Arnošt Lustig, whose work is based on his own experience and who closely participated during the creation of the movie script. We will also focus on themes and motifs in the book, temporal and spatial classification, characterization of the main book characters and the personality of the narrator in detail.

The third part fulfils the same function as the second part, the only difference is that the focus is on the Milan Ciesler's movie called *Colette*. Themes, motifs of the movie and the issue of space-time and characterization are mentioned as well. In addition, we concentrate on the use of music and sounds in the audio-visual adaptation of the story.

The last part summarizes the most important differences between Ciesler's and Lustig's story and also the consequences that these modifications brought up. Finally, we mention the reviews of the movie critics regarding the overall movie processing.

Keywords

Arnošt Lustig, movie adaptation, holocaust, narrator, space-time

Obsah

Úvod	- 7 -
1. Filmová adaptace	- 9 -
1.1. Vymezení pojmu adaptace.....	- 9 -
1.2. Věrnost předlohy	- 10 -
1.3. Román vs. film	- 11 -
1.4. Adaptace podle Petra Mareše a Lindy Hutcheonové.....	- 12 -
2. Arnošt Lustig: Colette, dívka z Antverp	- 14 -
2.1. Osobnost Arnošta Lustiga a jeho vztah k filmu	- 14 -
2.2. Novela Colette, dívka z Antverp	- 15 -
2.3. Témata a motivy	- 16 -
2.4. Čas a prostor	- 18 -
2.4.1. Čas.....	- 18 -
2.4.2. Prostor	- 20 -
2.5. Postavy	- 21 -
2.6. Vypravěč.....	- 25 -
3. Film Colette	- 27 -
3.1. Osoba režiséra a filmové zpracování knihy.....	- 27 -
3.2. Témata a motivy	- 28 -
3.3. Čas a prostor	- 29 -
3.3.1. Čas.....	- 29 -
3.3.2. Prostor	- 31 -
3.4. Postavy	- 32 -
3.5. Hudba a zvuk.....	- 33 -
4. Srovnání literární předlohy a filmového zpracování	- 35 -
4.1. Colette literární a filmová.....	- 35 -
4.2. Názory kritiků.....	- 37 -
Závěr	- 40 -
Bibliografie	- 43 -

Úvod

Tématem této bakalářské práce je poměrně složitá problematika adaptace literárního díla do filmové podoby. Film dlouhodobě nabývá oproti tradičním knihám stále větší oblíbenosti, proto je této oblasti věnována pozornost nejen v případě zpracování konkrétního díla oběma médii, ale i obecně literárními, jazykovými i filmovými teoretiky. Tato bakalářská práce se však bude zabývat konkrétním literárním dílem, novelou *Colette, dívka z Antverp* od Arnošta Lustiga a jeho následnou filmovou adaptací nazvanou *Colette*, zpracovanou režisérem Milanem Cieslerem.

Cílem bakalářské práce je s pomocí odborné literatury, která nám pomůže lépe se orientovat v problematice adaptace, rozebrat nejprve dílo literární, následně filmové a nakonec stanovit společné či rozdílné prvky obou děl a pochopit tím lépe tematiku tvorby Arnošta Lustiga. Přitom bude kladen důraz zejména na zobrazení času a prostoru v obou médiích, na typologii postav, rozdílnost či podobnost témat a motivických prvků, dále pak na odlišné pojetí vypravěče. K práci budou také připojeny vlastní názory a poznámky autorky této práce a jednotlivé prvky budou doloženy na ukázkách.

První část práce je věnována teoretickému vymezení pojmu adaptace. Abychom byli schopni na vybraných příkladech zobrazit problematiku převodu jednoho uměleckého díla do jiné podoby, musíme se podrobněji zabývat také komplikacemi, které při tomto procesu mohou vyvstat. Ty naznačuje kapitola *Věrnost předlohy* a kapitola *Román vs. film*, ve kterých si blíže osvětlíme, jakými diváckými předsudky trpí filmařské odvětví. Jedním z takových omylů je očekávání úplné věrnosti originálu, diváky překvapuje především vynechání na první dojem důležité události či postavy. Dále budeme podrobněji zmiňovat studii Petra Mareše *Vedlejší postavy, vedlejší motivy*¹, na jejímž základě se seznámíme i s názory Lindy Hutcheonové. Vysvětlíme si procesy, ke kterým při vzniku adaptací dochází (*selekcí, adjekcí, imutací a transmutací*). Krátce pohovoříme i o rozdílnosti postojů k dílu, které vznikají vzhledem k tomu, k jakému médiu přistoupíme jako první.

V druhé části bakalářské práce se budeme podrobně zabývat novelou *Colette, dívka z Antverp* od známého poválečného spisovatele Arnošta Lustiga. Nejprve stručně zmíníme autorův životopis, neboť Lustig je příkladem spisovatele, který ve svých dílech zpracovává

¹ Mareš, Petr: *Vedlejší postavy, vedlejší motivy*. K filmovým adaptacím dvou románů Jana Otčenáška. Česká literatura, 2013, 61, č. 2. s. 218–239

svoje zážitky a zkušenosti. Odtud vlastně pramení i tematické zaměření většiny jeho knih - holokaust. Poté si obecně charakterizujeme samotnou novelu. V dalších kapitolách pak budeme pracovat se samotným textem a na základě ukázek stanovíme hlavní témata a motivy díla, pohovoříme o časoprostoru, budeme charakterizovat hlavní postavy knihy a v neposlední řadě také vypravěče.

Třetí část práce bude mít podobnou strukturu jako část druhá. Nejdříve tedy krátce představíme osobu režiséra Milana Cieslera a film *Colette* obecně. Následovat pak budou kapitoly zabývající se tématy a motivy, časoprostorem a hlavními postavami filmu. Filmové médium poskytuje široké možnosti zvukovému a hudebnímu zpracování, budeme se jim proto věnovat v samostatné kapitole.

V poslední, čtvrté části práce vyjádříme odlišnosti mezi filmovou a literární *Colette*. Na základě analýzy novely a filmu srovnáme nejpodstatnější rozdíly ve zpracování díla oběma médii a podrobněji se zaměříme na modifikace, ke kterým při adaptaci dochází. Pozornost bude věnována také filmovým kritikům a jejich názorům na filmovou podobu novely.

1. Filmová adaptace

1.1. Vymezení pojmu adaptace

Adaptaci můžeme definovat různými způsoby. V této práci vycházím z pojetí Lindy Hutcheonové, která ve své knize *A Theory of Adaptation* (2007) definuje adaptaci trojím způsobem. Buď jako hotový proces (jedná se zde o posouzení hotového filmu, který má vztah ke své předloze), jako proces vzniku nového díla (kdy adaptátoři tvoří na základě jednoho díla dílo zcela nové) nebo jako proces jeho recepce. Jinou myšlenku navrhuje Julie Sandersová (2006), podle které můžeme rozlišovat adaptaci (ta vždy dává najevo vazbu k původnímu textu) a přisvojení (vzdaluje se od zdrojů a vytváří zcela nové produkty).

Odborná literatura týkající se filmové adaptace není jednotná a vznikají stále nové studie, situace v této oblasti je proto poměrně nepřehledná. Vztah mezi literárním dílem a jeho filmovou adaptací je horkým diskusním tématem od počátku kinematografie a dodnes názory nejsou sjednocené. Filmové adaptace byly dlouho pokládány za pouhé kopie literárních děl, která byla považována za důvěryhodnější a hodnotnější. Sledování filmů působí poněkud jednoduše, zábavně a odpočinkově oproti čtení knihy, které navozuje dojem intelektuálního úsilí. Ve filmu tolik neaktivizujeme naši fantazii. Často tak byly filmy inspirované literaturou už předem zařazeny do nižší kategorie, a to nejen literárními kritiky, ale i širokou veřejností.

To, že jsou literatura a film zásadně odlišná média, a proto se nedají srovnávat, poprvé vyslovil George Bluestone ve své knize *Novels into Film* (1957). Z českých teoretiků je zastáncem této teorie například Petr Bubeníček. V jedné ze svých prací věnující se dané problematice nazvané *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*² se zabývá mýty, které i nyní zatěžují disciplínu filmové teorie a odpoutávají pozornost od faktu, že literatura i film byly prohlášeny za rovnocenné texty, tudíž nelze vůbec hovořit o tom, zda film literaturu o něco okrádá. Jedná se zkrátka o původní verbální dílo produkované v jednom historickém kontextu a v jednom médiu a následně pak o dílo druhé, které je produkováno často ve zcela odlišném historickém kontextu a ještě odlišnějším médiu.

² BUBENÍČEK, P.: Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu (Film Adaptation: Searching for an Interdisciplinary Dialog). Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu, Praha: Národní filmový archiv, 2010, 22/2010, 7-21.

1.2. Věrnost předlohy

Velká část čtenářů a následných diváků očekává úplnou věrnost originálu. Vynechání oblíbené postavy či zápletky takovéto diváky velmi pobuřuje. Dnes jsou takové názory na věrnost zavrhovány, i když v praxi se jako filmoví diváci často neubráníme dotazům, v jakém vztahu je tedy film k danému literárnímu dílu, když se dějově či jinak zásadně odlišuje?

Zde se nabízí otázka, jaká tendence filmového přetváření panovala v minulosti a v určité míře panuje dodnes? Jaká díla jsou nejčastěji vybírána pro adaptování do filmové podoby? Často se jedná o kanonická, velmi obsáhlá díla, která jsou ve veřejném prostoru dobře známá. Většinou jsou to díla prozaická s jasným příběhem. Pak ale vyvstává problém: „Lze vůbec vtisknout ‚klasické‘ objemné romány do podoby hraného filmu, jehož stopáž je omezena?“³ Zákonitě nemůže režisér nikdy obsáhnout celý fikční svět románu, pro mnoho literárních teoretiků to je pak známka toho, že film nedosahuje takových kvalit jako kniha.

Dále je třeba zohlednit fakt, že knihu si každý čtenář interpretuje sám, přitom režisér je na počátku také „obyčejný“ čtenář. Až na základě své interpretace utvoří nový kulturní produkt, proto je nutné vědět, že se jeho pohled může od našeho zásadně lišit. Tak o tom hovoří i Mravcová: „Všeobecně lze předpokládat, že v každém adaptátorském řešení je v té či oné míře obsažen subjektivní vztah řešitele k předloze, často bohužel i v podobě nedostačujícího porozumění nebo přímo zkreslujícího nepochopení.“⁴ To dokazuje i jev, kdy se dvojí filmové zpracování jednoho literárního díla mohou od sebe navzájem zcela lišit.

Spisovatelé jsou se svými knihami neodlučně spojeni a můžeme říci, že čtenáři přijde automatické vědět něco o jejich životě. O režiséry takový zájem rozhodně není a málokdo film posuzuje ve spojení s fyzickou osobou, která jej vytvořila. Tak jako se do knihy často podepíše její autor a vloží do ní něco autobiografického, může se podepsat i režisér do filmu. V politicky nestabilních obdobích byla adaptace často zneužívána ve prospěch státu a z románů byly záměrně vynechávány kontroverzní či nevhodné pasáže či témata. Vzniklá filmová podoba pak ztrácela samotnou podstatu díla.

V souvislosti s věrností díla jsou zmíněné problémy jasnými důkazy, že je v oblasti filmové adaptace věrnost něco zásadně nedůležitého a rozhodně se nemůže stát měřítkem ovlivňujícím to, zda film posoudíme jako kvalitní či méně zdařilý.

³ BUBENÍČEK, P.: Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu (Film Adaptation: Searching for an Interdisciplinary Dialog). Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu, Praha: Národní filmový archiv, 2010, 22/2010, č.1, s. 12.

⁴ MRAVCOVÁ, M.: Literatura ve filmu. Praha : Melantrich, 1990, s. 66

1.3. Román vs. film

Román a film se mohou na první pohled zdát jako entity zcela odlišné. V mnoha směrech tomu tak i je. Blízkost obou kulturních produktů dokazuje jejich společná schopnost zobrazovat a předkládat fiktivní příběhy. Pomocí těch pak může jak čtenář tak divák zapojovat svou fantazii, získat pobavení či ponaučení. Odlišnost prózy a filmu pak shledává ve vyprávění, tedy ve způsobu prezentace oněch společných příběhů.

Filmový průmysl je poměrně často spojován s marketingem, financemi a konzumní společností. Většinou totiž dochází k zfilmování nejčtenějších literárních děl, protože právě taková díla přináší vysoký výtěžek. Dochází tak ale k ovlivnění jak filmu, tak zpětně knihy, protože se zájem o knihu často po jejím zfilmování razantně zvýší. Obě odvětví si mohou být tímto způsobem prospěšná. Takové bestsellery tvoří autoři jako Rowlingová nebo u nás Viewegh.

Pozornost je věnovaná také scénáristům a scénářům samotným, ty by se mnohdy mohly stát uměleckým dílem. Poměrně méně je toho zpracováno o čtenářích, kteří přistoupí k literárnímu dílu teprve až po zhlédnutí jeho filmové adaptace. I tento jev by byl zajímavý ke zkoumání. Nejčastější varianta totiž je, že nejprve čtenář přečte knihu, je tudíž nucen sám si vytvořit obrazy, které mu autor knihy pomocí svých popisů a příběhů přibližuje, teprve následně zhlédne film. Pak ve většině případů zklamaně konstatuje, že film na knihu kvalitativně nedosahuje. Došlo totiž k tomu, že režisér měl zřejmě jiné představy při četbě téže knihy. Bylo by to v opačném případě jinak? Divák, ze kterého se až druhotně stane čtenář, totiž není ovlivněn svou fantazií, ale přijal režisérův pohled na knihu a je silně ovlivněn jeho názorem. Utvořit si pak vlastní mínění je někdy velice náročné. Velmi zádná je proto dnes hlavně mezi mladou generací čtenářů velmi rozšířená úvaha, že po zhlédnutí filmu, který se nechal inspirovat knihou, už o literárním díle ví vše a není třeba ho číst.

Abychom zde nehovořili pouze o románech, tedy próze všeobecně, a jejich formách adaptace, musíme zmínit i to, že existují případy, kdy došlo k filmové adaptaci dramatu, dokonce i poezie. V uplynulých letech se například nechal inspirovat básnickou sbírkou *Máj* od Karla Hynka Máchy režisér F. A. Brabec a vytvořil celovečerní hraný film. Zda zdařile či nevkusně, to už je na každém z nás. Mravcová zastává názor tento: „Vznik umělecky hodnotného hraného filmu natočeného podle básnické předlohy lze považovat za jev nejen velmi ojedinělý, ale přímo unikátní.“⁵

⁵ MRAVCOVÁ, M.: Literatura ve filmu. Praha : Melantrich, 1990, s.165

1.4. Adaptace podle Petra Mareše a Lindy Hutcheonové

Petr Mareš se ve svých pracích zabývá problematikou filmových adaptací a často nám přibližuje studie zahraničních teoretiků zabývajících se stejnou tematikou. Zajímavě o adaptaci hovoří ve své studii *Vedlejší postavy, vedlejší motivy*⁶, kde cituje postoje a výroky již zmiňované Lindy Hutcheonové. Ta považuje za adaptaci všechna díla, která zachovají rysy předlohy, z níž vycházejí, a přitom nejsou její kopií, ale vyznačují se odlišnostmi. Předlohu pak pojmenovává jako pretext.

Zastává definici adaptace, která už byla zmíněna v úvodní kapitole, a tedy že na ni můžeme nahlížet jako proces a poté jako na výsledný produkt procesu. Velmi zajímavé jsou kategorie tzv. operací, ze kterých proces vzniku adaptace sestává. Mareš ve své studii jmenuje tyto čtyři: *selekce*, *adjekce*, *imutace*, *transmutace*. První z nich, *selekce*, tedy výběr určitých prvků pretextu, se může vyvinout až v *detrakci* (vynechávání) a především díky těmto krokům se produktem může stát zcela jiný celek. *Adjekce* je protiklad prvního případu, tedy přidávání a domýšlení prvků, které v původním pretextu nenalezneme nebo konkretizování toho, co je v něm jen lehce naznačeno. Když se prvky z pretextu nevynechají, ale jen změní, nazýváme to *imutací*, popřípadě *modifikací* (obměnou). Takto se může ve výsledném produktu změnit časové či prostorové zařazení, konečný děj může být odlišný nebo hlavní postava může oplývat jinými vlastnostmi. Poslední z kategorií operací probíhajících u adaptace je *transmutace*, což znamená přemístování. Nehovoříme zde ale o prostorovém přemístění děje, nýbrž o změně pořadí složek pretextu. To, co je v původním textu v úvodu, se v praxi ve filmovém produktu může objevit ve středu či dokonce v závěru a naopak.

Po vyjmenování těchto procesů, které při adaptaci probíhají, ale docházíme k závěru, že existuje ještě mnoho dalších nutných kroků, které autoři filmových scénářů musí podstoupit. Například to, co je v knize vyjádřeno pouze verbálně, je nutné ve filmu vyjádřit i s určitou dávkou nonverbálnosti. Podrobnosti, které jsou nám v knize zatajeny nebo ponechány naší vlastní fantazii, musí být ve filmu zcela konkrétní. Může se jednat například o popis místnosti, vzhled hrdinů či vybavení domu, ve kterém se děj odehrává. Filmové adaptace mohou, ba dokonce musí pracovat i s hudbou a zvukovými doplňky situací, čímž mohou dokreslovat v pretextu slovy popsanou atmosféru či ji na různých místech měnit. Zcela nutné je také zohlednit limitující faktor časového ohraničení filmu, který nutí autory adaptací

⁶ MAREŠ, P.: *Vedlejší postavy, vedlejší motivy*. K filmovým adaptacím dvou románů Jana Otčenáška. Česká literatura, 2013, 61, č. 2. s. 218–239

využívat operaci *selekce* (nebo naopak při zpracovávání krátkého textu *adjekce*). K těmto nutným krokům musíme připočítat i záměry, které nejsou vysvětlitelné obvyklým způsobem. Jedná se totiž o kulturní či sociální kontext vzniku adaptace, politické faktory v období jejího vzniku, individuální záměry autora apod.

V praxi dochází k tomu, že je adaptace považována za *reprezentaci* (zastoupení) pretextu. Recipient pak, pokud dílo zná, může po zhlédnutí filmu pracovat s původním dílem, porovnávat a shledávat rozdíly či shody. Pokud původní dílo nezná, je nucen alespoň částečně si jeho podobu představit. Tato představa se mnohdy ale zcela liší od toho, jakým pretext doopravdy je. Často se pak setkáváme s míněním, že adaptace je vlastně *substitucí* (náhradou) daného pretextu. Jasně totiž dává najevo vztah k původnímu dílu a divák má pak pocit, pakliže vidí nejdříve jeho filmovou podobu, že se pretextem nemusí zabývat, jelikož je film jeho věrnou kopií. Ten, kdo již četl literární příběh, se pak často dožaduje vysvětlení, proč se film jeví jako zcela odlišný celek a s deklarovanou inspirací má jen málo společného. Mnohdy nastane i situace, kdy je původní pretext zcela opomenut, ztrácí důležitost a filmová adaptace je přijata jako původní samostatné dílo.

2. Arnošt Lustig: Colette, dívka z Antverp

2.1. Osobnost Arnošta Lustiga a jeho vztah k filmu

Arnošt Lustig je světově uznávaný spisovatel, který se ve svých dílech zabývá celý život jednou problematikou, a tou je holokaust. Veškeré své příběhy se snaží zakládat na faktech, v jiném případě se podle jeho slov jedná o propagandu. Přitom však nepopírá, že pojetí pravdy je individuální a on sám spoléhá jen na své vzpomínky.

Ve svých šestnácti letech prožil spolu se svou rodinou tragédii, která zasáhla statisíce dalších lidí židovské příslušnosti. Byl transportován do Terezína, sběrného tábora (tzv. ghetta) pro všechny občany Protektorátu Čechy a Morava židovské příslušnosti. Následovaly transporty do táborů Osvětimi a Buchenwaldu, které byly podle Lustigových slov doslova peklem na zemi.

Dlouhé pobyty v koncentračních táborech však přežil a mohl se vrátit zpět do normálního života. Při transportu do Dachau napadl jejich vlak americký stíhač a Arnoštu Lustigovi se podařilo z vlaku vyskočit a uprchnout. Následně se až do květnového povstání ukrýval v Praze.

Po návratu domů vystudoval Vysokou školu politických a sociálních věd v Praze a již během studia se začal živit novinářinou. Několik let působil v Izraeli jako válečný zpravodaj, tam se také oženil s Věrou Weislitzovou a mají spolu dvě děti, Josefa a Evu. Během svého života působil v mnoha profesních odvětvích, pro tuto práci je ale stěžejní dráha spisovatele.

O všech hrůzách a bolestech, které v koncentračních táborech sám zažíval nebo jich byl svědkem, se snažil Arnošt Lustig celý život psát, ne však proto, aby si ulevil nebo se ze špatných zážitků vypsal. V rozhovoru s redaktorkou České televize Šárkou Bednářovou⁷ Lustig říká, že tvorba právě na téma holokaustu je ovlivněná jeho zážitky. Kdyby však nic z toho nezažil, psal by o něčem jiném. Jeho životní náplní proto nebylo psát o židovské katastrofě, nýbrž jen psát. I když v jednom z dalších rozhovorů nepopírá, že určité terapeutické účinky mu psaní přináší.

Během svého života se nebránil filmovému zpracování svých knih. Dokonce u mnoha filmů, které vznikaly na základě jeho předloh, působil jako poradce či jako scénárista, zejména za svého působení ve Filmovém studiu Barrandov. Takto např. vznikly z povídky

⁷ ROZHOVOR S ARNOŠTEM LUSTIGEM 2/3. In: Youtube [online] [vid. 30-3-2015] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=3ucXVvbkKE4>

„Noc a naděje“ film *Transport z ráje* (1962) v režii Zbyňka Brynycha, či z povídky „Tma nemá stín“ film *Démanty noci* (1964) v režii Jana Měmce, aj.

Arnošt Lustig podlehl 26. února 2011 rakovině a nedožil se tak konečné podoby díla *Colette*, na jehož filmové adaptaci spolupracoval.

2.2. Novela *Colette, dívka z Antverp*

Novela *Colette, dívka z Antverp* byla vydaná v roce 1992 a patří spolu s novelami *Lea z Leeuwardenu* a *Tanga z Hamburku* do trilogie, ve kterých Arnošt Lustig popisuje osudy tří dívek zasažených válkou a koncentračními tábory. Příběhy mohou být chápány jako celek, jsou ale zároveň samostatně uzavřené a nenavazují na sebe.

Lustigova díla opakovaně kladou otázky týkající se mravnosti, života a smrti, beznaděje i bezmoci a v neposlední řadě i chování lidských bytostí v krutých životních podmínkách, kde hranice mezi dobrem a zlem ztrácí jasnou tvář. V textech se opakují nejen zmíněné motivy, ale dokonce i některé postavy. Pro tuto práci je důležitá postava Viliho Felda, které Arnošt Lustig věnoval samostatnou prózu (*Můj známý Vili Feld*), avšak v dalších dílech tuto osobu do děje zařazuje také. V knize *Colette, dívka z Antverp* má dokonce jednu z hlavních rolí. Další opakující se postavy v dílech jsou všeobecně mladé, krásné dívky, které pro svůj vzhled a větší či menší ochotu poskytovat své tělo jiným mohou žít v koncentračních táborech o něco déle. Takovou byla i Colette, která přečkala v koncentračním táboře devět měsíců.

Text novely je rozdělen do sedmi kapitol. V pěti z nich dochází k setkání Colette Cohenové s Vilim Feldem. Je zde podrobně zmíněna riskantní a psychicky náročná Colettina cesta za Vili Feldem do jeho vlastní místnosti a dále jejich dialogy a myšlenkové pochody Colette. Jedna z kapitol pojednává o riskantním a napínavém činu kápo Broderové, která schovala aktovku se šperky ve střížně pod Colettiny nohy a unterscharführer Weissacker dlouho v této místnosti, kde děvčata párala a hledala poklady obyvatel přivezených transporty, pobýval. Hrozilo prozrazení a jistá smrt Broderové i Colettina. V poslední kapitole k nám promlouvá už zcela zřetelně sám vypravěč, vnímaný po celou dobu čtení jako běžný vypravěč v er-formě, který je vševědoucí a neúčinkuje ve vyprávěném příběhu. Upřesňuje fakta a jasně sděluje, jak příběh dopadl. Na úplném závěru poslední kapitoly dokonce zcela otevřeně hovoří o svých pocitech, které ho doprovázely při psaní.

2.3. Témata a motivy

Základní myšlenkou a tematikou většiny knih Arnošta Lustiga je holokaust. Ani v naší novele tomu není jinak. Setkáváme se s koncentračním táborem Auschwitz-Birkenau a s podrobným popisem prostorů i praktik, které se v něm odehrávaly.

Hlavním tématem je život v koncentračním táboře ukázaný na příběhu dvou mladých lidí, kteří navzdory nepřízni osudu prožívali v tomto prostředí lásku, dá-li se jejich vzájemné pouto takto nazývat. Láska se stává jedním z důležitých vedlejších témat, spolu s beznadějí, krutostí a zneuctěním lidského těla a také s fyzickým i emočním trápením nevinných lidí. Všechny tyto prvky se prolínají celým příběhem. Výrazným tématem je ztráta hodnot a také strachu ze smrti, což můžeme doložit v ukázce: „V lágru jí smrt zevšedněla jako děšť, jako si havíři v podzemních štolách zvyknou na nedostatek slunce...“ (Lustig, 2014, s. 15). Zmínit musíme i téma naprostého zničení mladé ženy a její osobnosti, kdy se z mladé a odhodlané dívky stává zlomená a zhroucená osoba, která už nevěří v možnost návratu do normálního života: „S kým bych mohla žít? Kdo by chtěl žít se mnou? [...] Tělo žádné holky, která se odsud dostane, nebude, co bylo, když přišla.“ [...] „Nestoupám. Jsem a už nejsem.““ (Lustig, 2014, s. 181). S tím úzce souvisí i téma mravnosti a změna hodnot obecně. Vše bylo jinak, hranice dobrého a zlého byly posunuty a smířit se s tím musela i Colette: „Kápo Broderová řekla: ‚Kdo není kurva, už nežije. Na zneuctění nemysli. Je to už mimo mravnost a nemravnost.‘“ (Lustig, 2014, s. 192)

Dalším tématem, které se v knize objevuje, je nenávisť Němců vůči Židům, nenávisť na život a na smrt. Je to zde popisováno jako životní přesvědčení a náplň všech vojenských důstojníků a velitelů, kteří ničení židovské rasy provádějí s úplnou samozřejmostí a se zájmem. Hlavním zprostředkovatelem tohoto tématu je unterscharführer Weissacker: „Kdyby se mě někdo ptal, jestli chci poslat do komína sto tisíc židovských červů, abych zachránil jednoho německého vojáka, udělám to bez váhání.“ (Lustig, 2014, s. 93) nebo: „Židy zabíjíme proto, že se narodili. Není to záhada. Nedopřejeme si oddechu, dokud neumlčíme poslední hlas, dožadující se rovnosti mezi židem a Němcem. [...]“ (Lustig, 2014, s. 189) Z toho plyne ještě jedno téma, které je v knize zmíněno, a to úvahy židů samotných o tom, proč právě oni patří do židovské rodiny, vyjádřená lítost nad tím, odkud pocházejí a jasné přesvědčení, že kdyby přežili válku, nikdy a nikomu by už nepřiznali, že jsou židé. Došlo tedy ke zlomení jejich víry: „Kdybych přežila, už bych neřekla, z jaké jsem se narodila matky. Jakému otci. Z jakého rodu. Jak mě vychovali. Nechala bych si původ, svou krev, svou rasu, pro sebe.“ (Lustig, 2014, s. 138). Kniha se nevyhýbá ani nepříjemnému tématu sexu,

ponižujícímu znásilňování vězňených žen a dívek ať už vedoucími důstojníky mužského pohlaví, nebo incidentům homosexuálního rázu.

Motivů, které se v knize objevují, je několik. Již na první stránce knihy se objevuje motiv ptáka. Po přečtení celého díla zjistíme, že se v něm tento prvek opakuje mnohokrát a v různých obměnách: „Měla v očích rozpětí křídel ptáků v letu.“ (Lustig, 2014, s. 1) či: „Měla bledá průsvitná víčka. Jako pták, sedící na nejnižším bidélku.“ (Lustig, 2014, s. 150) nebo: „Byla tichá jako ptáci v letu, když ochabnou dlouhou cestou a nastřádanou únavou, a musejí letět dál, spíš nízko než výš.“ (Lustig, 2014, s. 184). Je také podstatné zmínit, že k ptáku byla přirovnávána z velké většiny postava Colette.

Motiv postavený na podobném principu je motiv Vyššího a Nižšího poschodí pravdy a lži, pomocí kterého autor v závorkách uvádí jakousi hodnotu toho, co bylo vyřčeno hlavními dvěma postavami. Je to jev, který se v knize vyskytuje více než padesátkrát: „Dokážu tu zapomenout na unterscharführera. (Vyšší poschodí lži)“ (Lustig, 2014, s. 6). V souvislosti s osobou unterscharführera Weissackera je nutno jmenovat motiv čistoty, kterou on sám byl posedlý a od svých dívek ji vyžadoval. V knize je však pojem užíván jako hodnota, o kterou lidé – hlavně ženy a dívky – v koncentračních táborech přicházejí: „Jsem čistá. Koupala jsem se v kádi s roztokem. [...] Mlčel. Každá zmínka o čistotě měla sto významů.“ (Lustig, 2014, s. 150). Působivý je také motiv lhostenosti, který se u lidí v knize projevuje různě. Důraz je kladen hlavně na fakt, že osoby, které v táborech musejí žít a nezemřou hned, přijdou o strach ze smrti a stanou se netečnými: „Znala lhostejnost ke smrti. Všednost smrti. Sáhla na ni už několikrát.“ (Lustig, 2014, s. 189). Často zmiňovaný je motiv popela. Ten vychází z dlouhých komínů krematorií, poletuje ve vzduchu místo deště, pokrývá každý kousek země v okolí tábora a provází tak obyvatele tábora na každém kroku: „Krajina kolem šedla popelem. Vězňové se vraceli z prací mimo tábor. Viděli vykácené lesy, popel v prsti, z níž rostlo obilí. Usazoval se všude.“ (Lustig, 2014, s. 130)

Poslední dva motivy, které zmíníme, jsou motiv diamantu a motiv dítěte. Motiv diamantu je důležitý zejména proto, že po celou dobu příběhu pro hlavní hrdiny značí naději na vykoupení delšího života v táboře, popřípadě na zajištění dobrého života po útěku z koncentračního tábora. Je symbolem něčeho vzácného, co se neomezuje jen na svou finanční hodnotu, ale získává hodnotu lidskou. Konkrétně pak diamant, který nosila Colette pod jazykem, měl takovou cenu, což si uvědomila ve chvíli, kdy měla na rozkaz Weissackera vypláznout jazyk: „Rozevřela se pod ní propast. Její osud už nebyly otazníky. Skončí tady a teď. Neměla naději. [...] Za chvíli bude muset otevřít ústa a vypláznout jazyk, pod nímž měla

drahokam.“ (Lustig, 2014, s. 88). Posledním motivem, o kterém budu hovořit, je motiv dítěte. Nenarozeného dítěte, něčeho, co v sobě Colette nosí, nikdo o tom neví a ani my přesně nevíme, zda se jedná o skutečnost nebo jen její výplody fantazie. Tento motiv příběh provází zprvu ve formě Colettiných úvah: „Na co myslíš? [...] Na dítě, které by se ti podobalo.“ (Lustig, 2014, s. 76), později, hlavně v předposlední kapitole, zmínky o dítěti přicházejí častěji: „Chtěla umřít, bude-li jí souzeno umřít, s dítětem v sobě, se zárodkem ve velikosti rýžového zrníčka?“ (Lustig, 2014, s. 172).

Tuto kapitolu bychom mohli uzavřít hlavní myšlenkou a poselstvím díla, která plyne ze všech témat a motivů, o kterých jsme hovořili. Ústy několika postav se v průběhu příběhu dozvídáme názor, že se v budoucnu bude zdát nemožné to, co se dělo v koncentračních táborech: „Nikdo nebude vědět, co je Auschwitz-Birkenau,“ dodal esesák. „Zkus to říct za padesát let sedmnáctiletým. Budou si myslet, že si z nich děláš blázně.“ (Lustig, 2014, s.20). Hlavní ideou je, podle mého názoru, poskytnout odkaz budoucím generacím o tom, co je možné v lidské společnosti, dát svědectví o těžkých zločinech, které byly bezdůvodně a krutě páčány lidmi na jiných lidech.

2.4. Čas a prostor

2.4.1. Čas

Jak již bylo zmíněno, novela je rozdělena do sedmi kapitol. Prostor a čas zde hrají velmi důležitou roli. Chatman (1978/2008, s. 64) tvrdí, že čas můžeme rozlišit na čas diskursu (doba, po kterou trvá čtení diskursu) a čas příběhu (trvání domnělých událostí narativu). Prostor podléhá stejnému rozlišení, tedy prostor diskursu a prostor příběhu (tamtéž, s. 100). Děj *Colette, dívky z Antverp* se odehrává chronologicky a je vyprávěn časem minulým. Existuje ale několik výjimek, kdy je zde zařazena analepse (flashback). Diskurs přerušuje tok příběhu, aby připomenul nějaké dřívější události (Chatman, 1978/2008, s. 65).

O přesném časovém rozmezí zde nemůžeme hovořit. V samém počátku první kapitoly se ocitá čtenář hned v dialogu dvou hlavních protagonistů a vše probíhá bez přesného časového zařazení. V průběhu kapitoly se dozvídáme, že Colette, hlavní hrdinka novely, přijela do koncentračního tábora v lednu se svou rodinou. Přesný datum či rok příjezdu se ale nedozvídáme. V příběhu je nám poskytnuta informace, taktéž ne zcela přesná, že Colette v táboře přežila devět měsíců: „Vzpomněla si na domov. Poslední den, poslední noc, poslední slovo. Mohla se vracet o devět měsíců.“ (Lustig, 2014, s. 130). Můžeme tedy usoudit, že se

příběh odehrává zhruba v tomto rozmezí. Jelikož se v závěru knihy často hrdinové zmiňují o blížícím se konci války, prohra Němců a útěku přeživších z koncentračních táborů, mohli bychom usoudit, že se časově jedná o konec 2. světové války, čili jaro roku 1945. Tuto informaci ale v knize nemůžeme fakticky podložit, jelikož jsou zmíněny jen měsíce září a říjen (to tedy odpovídá devíti měsícům, které Colette měla strávit v táboře): „Konec září. Začátek a prostředek října.“ (Lustig, 2014, s. 131).

Chatman ve své knize také mluví o několika vztazích, které mezi sebou mohou mít čtení narativu a to, kolik času zaberou samotné události příběhu (Chatman, 1978/2008, s. 69). V našem příběhu je dobře patrný okamžik *shrnutí*, kdy je čas diskursu kratší než čas příběhu. V situaci, kdy je pár slovy shrnuto několik tisíc let: „Tisíce let se židé modlili, aby mohli mít zase kus země, kterou budou obdělávat vlastníma rukama, kde budou mít domov. Tady ho mají.“ (Lustig, 2014, s. 105). *Elipsa*, kdy se čas diskursu rovná nule, přitom čas příběhu stále plyne, je spolu s *pauzou* nejčastější případ trvání v naší novele. Autor zde zcela vynechává události několika dnů, dokonce i měsíců, aniž by se o nich zmínil a navazuje na sebe události od sebe poměrně časově vzdálené. Například kapitola 5 a kapitola 6, které obě pojednávají o návštěvě Colette u V.F. mezi sebou skýtají zcela jistě časový úsek, o kterém my jako čtenáři nic nevíme. Poslední slova páté kapitoly zní: „Už jdu, řekla francouzsky. [...] Nechal ji, aby si sama otevřela. [...] A šla.“ (Lustig, 2014, s. 169). A na to navazují počáteční slova kapitoly šesté, která jsou: „Navzdory všemu přišla k V. F. ještě jednou. Němci připravovali likvidaci lágru.“ (Lustig, 2014, s. 170). Již zmíněné *pauza*, což znamená, že čas diskursu je delší než čas příběhu, přičemž čas příběhu je nulový, se vyskytuje zejména v kapitolách, kde se dva hlavní protagonisté scházejí. Colettina návštěva u V. F. odpovídá téměř vždy celé jedné kapitole, v rámci které se ale často samotný děj zastavuje a dochází k popisu nějaké situace, prostoru nebo vzpomínek na události v minulosti. Jedním z takových okamžiků je návštěva hned v první kapitole: „Chceš mluvit o lásce?“ zeptala se V. F. „Tady?“ Její hlava, ruce, nohy a tvář a uši a nos a brada měly souměrnost, jaká se přisuzuje obrazům. Nemluvě o pevných prsech a stehnech, pasu a klínu, zakrytých hadry, a o hrubých, vlněných černých punčochách.“ (Lustig, 2014, s. 5).

Časové údaje nabývají na razantnosti a důležitosti zejména ve spojení s hrůzami, které se za jediný okamžik mohou stát: „Za půl hodiny, kterou byla ve sprše, už belgický transport (včetně matky, otce a sester) shořel v komíně. Z člověka, který ještě před pár minutami dýchal, tlouklo mu srdce, kolovala krev v žilách, ráno jedl, před týdnem spal v čisté posteli, pracoval, učil se a spřádal plány, se stala saze.“ (Lustig, 2014, s. 24)

2.4.2. Prostor

Jak již bylo řečeno, i u prostoru Chatman uvádí dvojí dělení, tedy na prostor příběhu a prostor diskurzu. Ve filmovém narativu je prostor příběhu „doslovný“. Objekty dosahují reálných velikostí. Tomuto případu se ale budeme více věnovat později. Pro čtenáře náročnější a abstraktnější je prostor příběhu v samotném verbálním narativu. Vyžaduje rekonstrukci v čtenářově mysli. (Chatman, 1978/2008, s. 101).

Příběh *Colette, dívka z Antverp* se odehrává ve vyhlazovacím táboře Auschwitz-Birkenau a prakticky se nedostává nikam do okolí, s výjimkou popisovaných cest vězňů z prací, které se prováděly mimo tento tábor: „Krajina kolem šedla popelem. Vězňové se vraceli z prací mimo tábor. Viděli vykáčené lesy, popel v prsti, z níž rostlo obilí. Usazoval se všude.“ (Lustig, 2014, s. 130).

V našem příběhu jsou prostorové popisy zmiňovány poměrně často a přesně, což je možné hlavně proto, že se děj odehrává v uzavřeném prostranství jednoho koncentračního tábora. K popisům prostoru většinou nedochází prostřednictvím postav, ale provádí je vypravěč. Proto můžeme například vědět, jak vypadají jednotlivá místa současně. I když se ne na všech místech, která jsou zmíněna, děj přímo odehrává, autor považuje za důležité nám okolí dostatečně a podrobně přiblížit. Celkový přehled o prostoru získáváme postupně v průběhu čtení, jednotlivá místa jsou přiblížena až když se s nimi hlavní hrdinka setká nebo si uvědomí jejich přítomnost pomocí nějakého zvuku. Autor nám tedy neposkytuje hned v úvodu detailní a souhrnný popis prostoru, kde se jeho příběh bude odehrávat.

Již v první kapitole jsou vyjmenována téměř všechna místa, se kterými se v novele setkáme. Colette se nachází ve vlastní místnosti Viliho Felda, ve které se odehrají všechny jejich další návštěvy a často dochází k narážkám na prostor, který se nachází za tímto přístěnkem. Zmíněna je i dílna, ve které tráví Colette veškerý pracovní čas. Jakýsi celkový rozhled nad celým lágrem nám umožňují zmínky o rampě, kde byly přijímány transporty, dále o pěti komínech krematorií, ve kterých byla pálena těla mrtvých, o tzv. postenkette, což byly kontrolní brány mezi jednotlivými oddíly tábora, i o samotné Odvšivovací stanici, kde se mladý pár poprvé setkal.

Vlastní místnost Viliho Felda je prostor velmi stísněný a skličující: „Místnost měla dvakrát tři metry, s železným bubínkem v rohu, s truhlíkem na uhlí a štelážemi u stěny a s matným zrcátkem, pryčnou a kuchyňským stolem se dvěma židlemi na druhé straně. (Lustig, 2014, s.35). I tak je zde popisována jako luxus oproti tomu, co se nacházelo hned za stěnami této komůrky: „Nedalo se to srovnat s napěchovanými tříposchodovými palandami

za dřevěným ostěním v baráku, s uzounkými uličkami, kde na pryčně spalo deset, dvanáct mužů, celkem tisíc lidí, s dekami i bez, těsně vedle sebe, aby se navzájem hráli. Škvírami a dveřmi v bočnicích a nezasklenými průzory ve střeše, otevřenými na sever, přšelo.“ (Lustig, 2014, s.35). Latrína je další působivě popsany prostor: „Nechtěla myslet na vlhkost latríny. Na houbu, která se dělala na dřevu. Na kulaté díry, hrubě vyřezané strojní pilou, s odstávajícími třískami, na kterých seděli jako slepice na hřadě, záda k sobě, vedle sebe, [...], aby mohly jít stovky žen – a mužů – najednou.“ (Lustig, 2014, s.46).

Takovéto a další podrobné informace o místech v táboře získáváme v průběhu celé knihy, významně nám dokreslují hrůzy, které se zde odehrávaly. K důkladným zmínkám o místech děje dochází zcela jistě proto, abychom my ‚dnešní čtenáři‘ dokázali alespoň částečně svojí fantazií vybudovat něco, co je v dnešních očích nepředstavitelné. Je nezbytně nutné nevynechat nic z toho, co se v táborech nacházelo. Troufám si tvrdit, že samovolně bychom si žádné z takových hrůz nedovedli představit: „Nikdo, kdo tu nebyl, o tom nebude ani nemůže mít tušení.“ (Lustig, 2014, s.160). Na váze tyto popisy nabývají také proto, že o nich vypráví člověk s osobní zkušeností a snaží se nevyhovět přesvědčení, které měli Němci a kterého se obávali i přeživší lidé: „Přijde čas, kdy zítřejší sedmnáctiletí nebudou věřit, že koncentrační tábory nejsou výstřelkem bujné fantazie. Bude neuvěřitelné tvrzení, že lidi se zabíjeli plynem, jak ještě nikdy nikdo nikoho nezabíjel.“ (Lustig, 2014, s.190).

2.5. Postavy

Colette, dívka z Antverp nepatří mezi díla bohatá na počet hlavních postav. I když se v novele hovoří o tisících mrtvých, o stovkách lidí dovezených transporty, hlavních postav je jen několik.

Protagonistkou a hlavní hrdinkou celého příběhu je Colette Cohenová. Devatenáctiletá dívka z Belgie, která byla transportována do vyhlazovacího tábora spolu se svou rodinou. Její oba rodiče i obě sestry však zemřeli hned po příjezdu do tábora. Colette potkalo štěstí v neštěstí, když jí jeden muž z komanda Kanada poradil, co má před doktorem říci, aby se udržela naživu. Její vzhled je v knize zmiňován několikrát, hlavně ve spojení s úrazy a modřinami, které jí byly za pobytu způsobeny. Byla považována za krásnou ženu: „Neviděl ještě tmavookou židovku z Belgie, s dlouhými černými vlasy a pletí v barvě světlých oliv? [...] Na hrudi se jí utrhalo v tlačnici při nakládání perleťové knoflíčky. Prohlédla jimi sytá prsa v krajkovém prádle, bělejší než její hrdlo. Měla dlouhé nohy, nevinnou tvář a vyplašené

ořechové oči.“ (Lustig, 2014, s.21). Nepadne mnoho zmínek o tom, jaké vlastnosti měla Colette před příjezdem do tábora. Povahu usuzujeme na základě jejího chování v knize.

Charakteristická pro její osobu je čestnost a oddanost. Sama na konci knihy shrnuje: „Její oči říkaly, že navzdory všemu, co musela v lágru udělat, nebyla bezohledná, nikoho neudala, nikomu neukradla to nejmenší, nikoho nezabila.“ (Lustig, 2014, s.179). Nevíme, jak došlo k tomu, že se zamilovala do Viliho Felda, jako čtenáři se důvod nedozvídáme. Jednoduše to tak je. Jejich milostný vztah je to, co ji drží při životě. Stala se na něm doslova závislá. Poznamenalo ji ale stvrné chování Weissackera, který ji znásilňoval, jak fyzicky, tak psychicky. Neustále měla tendenci se obviňovat a nemohla velitele tábora dostat z hlavy. V hlavě se jí neustále zmítaly špatné zážitky i když byla s Vilim a to jí ubližovalo, přestože byla paradoxně v přítomnosti milovaného muže. Několikrát je v knize řečeno, že má pod jazykem diamant, největší, který kdy vypárala v dílně, a schovává si ho pro případ potřeby. Naučila se s ním mluvit, jíst, zpívat.

Colette byla také věřící dívka, která nepochybovala o existenci Boha. Pobyt v táboře ji ale donutil klást si otázky týkající se právě existence toho dobrého, spravedlivého a všudypřítomného Boha: „Kde je můj Bůh? Bůh mého otce? Bůh Nicole z Calais? Proč stvořil Bůh tebe a mne? [...] Byli v místě, kde nebyl Bůh.“ (Lustig, 2014, s.151). Postupem času otupěla a smrt jí zevšedněla.

Díky tomu, že poskytovala Weissackerovi sexuální služby, přežívala v lágru tak dlouho, psychicky byla ale zničená: „Pamatovala si den, kdy ztratila strach, že zemře. [...] Ten den šla poprvé s unterscharführerem.“ (Lustig, 2014, s.13). Byly chvíle, kdy si ale nepřipouštěla hrůzy, které se odehrávaly i přímo jí a toužila být statečná, lhala pak sobě i Vili Feldovi: „Odstrčila jsem ho před strážnicí, když na mě sahal, oběma rukama. Opřela jsem se o něj dlaněmi, jak nejsilněji jsem dokázala. Zacouval, zakopnul a upadl na záda do bláta. [...] Věděl, že lhala, a Colette věděla, že to ví.“ (Lustig, 2014, s. 60)

Své odhodlání a svou sílu dokázala, když přišla nemoc. Blouznila, trpěla horečkami a silnými bolestmi. Vše svou vůlí a pomocí kápo Broderové překonala. Stala se však závislá na morfiu, které jí bylo podáváno v průběhu celého pobytu, aby jí ulevilo od bolestí a v posledních chvílích příběhu je jasně zřetelné, že je předávkovaná a oblouzněná léky. Dokonce začínáme mít pocit, že šlípí, chce zemřít a už zcela ztratila zájem přežít do konce a moci se setkat s V.F.: „Kdo by mě ještě po tom všem mohl chtít? [...] Může se stát ze zvířete zase člověk?“ (Lustig, 2014, s.173).

Zmínit musíme i fakt, o kterém jsme hovořili v kapitole Témata a motivy, že autor v knize mnohokrát užívá ve spojení s Colette slovní varianty s metaforou ptáka, například ve větě: „V.F. se dotýkal jejích prstů, dlaní a tváře a jejího těla. Přivolávala představu letícího ptáka.“ (Lustig, 2014, s.46). Příklad z úplného konce knihy zároveň naznačuje, že je s Colette konec: „Podobala se ptáku, který místo na jih zamířil na sever. Do mrazivé pustiny. Bylo jen otázkou času, kdy zmrzne a spadne.“ (Lustig, 2014, 173). Zvláště tajemné a nejasné jsou zmínky o dítěti, které pochází většinou z jejích úst. Nikdy ale nebylo jasně řečeno, zda čeká dítě či s kým: „Co se narodí ze mě a z tebe. Myslela na dítě, které se nenarodí.“ (Lustig, 2014, s.157) nebo „Chtěla umřít, bude-li jí souzeno umřít, s dítětem v sobě, se zárodkem ve velikosti rýžového zrníčka?“ (Lustig, 2014, s.172).

Již jmenovaný Vili Feld je postava v novele téměř nespecifikovaná. Víme o něm, že měl dědečka rabína, jinak jeho původ nebyl zmíněn. O jeho vzhledu víme tolik: „Pozorovala jeho dozadu ustupující lebku, ostříhanou dohola, šedé pozorné oči. Byl o dvě hlavy vyšší než Colette. Připadal jí silný.“ (Lustig, 2014, s.37). V mnohých situacích se zdá být realistický a poněkud méně zamilovaný než Colette. To se projevuje hlavně v závěru příběhu, kdy mu začíná být jasné, že je Colette psychicky nemocná: „Miluješ mě? Miluji tě. Přísahaj mi. Přísahám. Lhal. Přál si jí přivést k rozumu.“ (Lustig, 2014, s.186).

V souvislosti s tímto zamilovaným párem se v knize vyskytuje jazykový jev také již uvedený v kapitole Témata a motivy, který se opakuje více než padesátkrát. Je to ona hodnotící škála pravdy a lži, která se dělí na vyšší a nižší poschodí a autor tak velmi často do závorek uvádí, zda jde o pravdu či lež, popřípadě o jaký stupeň: „Nelžu, i kdybych lhala. (Vyšší a nižší poschodí pravdy.) Nechci se stydět.“ (Lustig, 2014, s.163) nebo zde: „Žiju, řekla. (Vyšší a nižší poschodí pravdy. Vyšší a nižší poschodí lži.)“ (Lustig, 2014, s.130).

Vzájemný vztah těchto dvou mladých lidí prochází v knize vývojem. Z počátku se zdá být vše opravdové, skutečné, oba touží po tom druhém a jejich setkání jsou okamžiky naděje a víry. Dokazují to jejich úvahy a diskuze, kterých jsme v knize svědky. Hlavně Colette dávala velmi jasně najevo, že se s Vilim cítí v bezpečí, přestává se ostýchat, stydět se za své nahé tělo a modřiny. Milostné scény jsou plné něhy, francouzských slůvek lásky a důvěry: „Cítil její boky, hrud', ruce. Nezapomněl na její modřiny. [...] ‚Můžeš, musíš, smíš, chci to všechno‘, šeptala francouzsky. [...] ‚Ještě žiju, ještě žiješ,‘ šeptala francouzsky. Zasténala.“ (Lustig, 2014, s.25). Na konci příběhu ale dochází k projevům její závislosti na morfiu, blouznění, úvahám chvílemi racionálním a chvílemi nepodstatným. Vili Feld je toho svědkem a v posledních chvílích už se více než na lásku k ní soustředí na to, aby ji nijak nezranil, aby ji

uklidnil a snad i probudil z opojení, které jí přivádělo o rozum: „Už musíš jít.“ Sevřel jí ruce, aby ji probudil. Měla malátné oči. „Běž už. Přijedu za tebou.“ „Miluješ mě?“ „Miluju tě.“ „Přísahaj mi.“ „Přísahám.“ lhal. Přál si ji přivést k vědomí.“ (Lustig, 2014, s.186).

Další výraznou postavou je kápo Broderová. O jejím původu víme poměrně více než o V.F. Několikrát je uvedeno, že se živila prodejem svého těla. Pocházela ze židovské rodiny, rodiče ji ale dali do katolického kláštera ze strachu před pronásledováním Židů, sami tak zemřeli. Ona ale z kláštera utekla a rozhodla se nabízet mužům zmrzačeným válkou, kteří měli své rodiny daleko. Když odešla ke známým, u kterých se chtěla schovat, udali ji a tak i ona skončila v Auschwitz-Birkenau. Byla přesvědčivě smířená s tím, jak s ní bude zacházeno a snažila se tuto zkušenost předat i Colette: „Nezabíjejí nás jen proto, že zabitou holku už nemůžou použít.“ (Lusitg, 2014, s.30). Ke Colette si utvořila netradičně mateřský vztah, pro Colette se stala vzorem. Paradoxně byly téměř stejně staré: „Kápo Broderová byla v Auschwitz-Birkenau už od třiačtyřicátého. Vstřebala do sebe lágř jako moře rybu a ryba moře. Bylo jí dvacet, vypadala na třicet a prožila víc než stoletá. Nepočítala, že by ji po válce někdo soudil. Nečekala, že přežije.“ (Lustig, 2014, s.167). I Colette bylo známo, že pokud by se jednalo o záchranu života Broderové, nebrala by na nikoho ohled, jen na sebe.

Poslední postavou, kterou se budu zabývat, je unterscharführer Edmund Franz-Horst Weissacker. Nesmírně krutý, bezohledný, o své dokonalosti přesvědčený Němec. Byl velitelem celého lágřu. Miloval Adolfa Hitlera a jeho knihu: „Četl si v Mein Kampf jako jeho maminka v Novém zákoně.“ (Lusitg, 2014, s.16). Měl zálibu v krásných židovkách, jelikož je považoval za nejnižší lidskou rasu, neváhal vztáhnout na ně ruku. Na to doplácela i Colette. Liboval si v alkoholu, v zabíjení Židů, představoval si svůj kariérní růst a vyžadoval naprostou čistotu. Považoval se za vševědoucího člověka : „O čem unterscharfuhrer Edmund Franz-Horst Weissacker neslyšel, to neexistovalo. „Jinak bych o tom věděl.““ (Lustig, 2014, s.32) Je to ten, kdo se nejvíce zasloužil o úplný psychický rozpad Colette. Jeho druhá tvář byla v knize ukázána jen nepatrně, pouze jednou a to ve chvíli, kdy mu zemřel mladší bratr: „Nicole i kápo zažili, že mu – třeba ne na dlouho – spadl hřebínek. Ztratil mladšího bratra...“ (Lustig, 2014, s. 63). Svůj smutek ale vyřešil po svém a dokázal tak jen svou zřůdnost: „Vrátil se po pohřbu, na který dostal dovolenku, o den dřív a poslal za bratra třikrát tři tisíce lidí do komína.“ (Lustig, 2014, s.63)

2.6. Vypravěč

Vypravěč je v našem příběhu na první pohled zřetelný a oddělitelný od hlavních postav. Pro zcela konkrétní charakteristiku vypravěče je třeba si nejprve teoreticky vymezit, s jakými pojmy budeme pracovat. Problematika pojetí vypravěče a vyprávění je totiž velmi komplikovaná a nejednotná. Jedná se o téma, které je dodnes předmětem diskuze literárních vědců a které je často pojímáno zcela protichůdně. Existují tak například názory, že trvalá přítomnost vypravěče ve vyprávění není nutná a vypravěč prostě mizí,⁸ jiné postoje zcela konkrétně vymezují jednotlivé druhy vypravěčů. Jedním z teoretiků, kteří se pokouší zpochybnit existenci vypravěče v tradičním pojetí je Richard Walsh. Své názory zveřejnil ve studii *Kdo je vypravěčem* (Who is the Narrator, 1997). Všudypřítomnost vypravěče naopak předpokládá například autor Saymur Chatman ve svém díle *Dohodnuté termíny* (Coming to Terms, 1990).⁹ Jelikož je ale pole možností, jak vyprávět příběh, velmi rozmanité, stalo se takřka nemožné ucelit problematiku tak, aby byla schopna postihnout veškeré charakteristiky vypravěče.

V této práci se budeme držet jen základní typologie vypravěče, kterou vyslovil francouzský naratolog Gérard Genette ve své studii *Discours du récit* (1972), v níž rozdělil vypravěče na čtyři základní roviny. První dvojice pojmů je extradiegetický vypravěč (pohybuje se na stejné rovině jako čtenář) a intradiegetický vypravěč (je součástí příběhu), tyto pojmy souvisí se vztahem k příběhu a ke čtenáři. Další dvojice rozděluje vypravěče na homodiegetického (je účasten příběhu, nějakým způsobem se v něm zobrazuje) a heterodiegetického vypravěče (není účasten děje, jeho funkcí je jen vyprávět), tato možnost dělení je založená na přítomnosti či nepřítomnosti vypravěče v příběhu.¹⁰

Na základě tohoto třídění můžeme usoudit, že náš vypravěč v díle *Colette, dívka z Antverp* je extradiegetický, jelikož stojí mimo příběh a jen ho popisuje a dále heterodiegetický, protože se nijak neúčastní děje. Případ extradiegeticko-heterodiegetického vypravěče můžeme charakterizovat jako vševědoucího, což nám dokazuje v mnoha případech tím, že ví, co se děje na více místech v jednu chvíli a dále je schopen sdělit nám vnitřní nálady a myšlenky všech vystupujících postav.

⁸ KUBÍČEK, T.: Kdo vypráví vypravěče. Aluze. 2007. č. 1. s. 42

⁹ WALSH, R.: Kdo je vypravěč. (přeložil Milan Orálek) Aluze. 2007. č.1. s 57

¹⁰ KUBÍČEK, T.: Kdo vypráví vypravěče. Aluze. 2007. č. 1. s. 43

Velmi důležité při práci s pojmem vypravěč je uvědomit si, že vypravěč není totožný s autorem textu. I když je to v našem příběhu náročné, čtenář si nesmí připustit, že se ve vyprávění jedná o zážitky, názory či vědomosti autora (s výjimkou díla autobiografického). Jelikož v našem případě známe osudy autora jako fyzické osoby a tušíme určitou souvislost mezi jeho životem a psaním, je náročné se od této myšlenky oprostit. Přesto je to pro charakteristiku vypravěče nutné. Důkaz o tom, že se v našem příběhu jedná o vypravěče vševědoucího, si můžeme uvést v ukázkách. V následující ukázce vypravěč mluví o vnitřních myšlenkách dvou hlavních protagonistů: „Pocítila vlnu podobnou štěstí. [...] Odhadl, co riskovala, s pochybnostmi, jestli by tolik riskoval on.“ (Lustig, 2014, s. 49). V jiných situacích hovoří s jistotou o myšlenkových pochodech kápa Broderové, unterscharführera a dalších postav nebo zcela konkrétně popisuje veškeré prostory v táboře, všechny postupy vraždění Židů, jako by u všeho byl a všeho byl svědkem.

V poslední, sedmé kapitole se vypravěčovo postavení poněkud mění. Doposud ke čtenáři nijak nepromlouval a o všem prostě informoval, bezpochyby na něho platila definice vypravěče heterodiegetického a extradiegetického. V poslední části knihy už ale zcela vědomě hovoří ke čtenáři ich-formou a má potřebu upozornit na svou přítomnost, přesvědčit se o tom můžeme v ukázce: „Vyprávím to skoro nerad. Zdá se mi toho moc. Jako mluvit mrtvým jazykem. [...] Zdá se mi, že sahám do tmy, která je neproniknutelná. [...] Mám pocit, který by neměl mít čtenář, jako by se mi ztrácel morek z kostí.“ (Lustig, 2014, s. 197). Nadále se ale děje nijak neúčastní, jen nám ho vypráví. Možná, že autor příběhu chtěl tímto skutkem docílit toho, aby si čtenář více uvědomil skutečnost a opravdovost příběhu prostřednictvím impulzů od vypravěče, který najednou zapůsobí jako skutečná fyzická osoba, reálně uvažující a schopná emocí. I tak vypravěče nemůžeme považovat za fyzického autora, tedy Arnošta Lustiga, a jeho charakteristika zůstává stejná.

3. Film Colette

3.1. Osoba režiséra a filmové zpracování knihy

Milan Ciesler, režisér a scénárista filmu *Colette*, se narodil 26.4.1960 a vystudoval produkci na Střední průmyslové škole filmové v Čimelicích. V roce 1986 nastoupil do Filmového studia Barrandov, kde působil zatím jako pomocný režisér. Samostatně debutoval snímkem *Dynamit* (1989). Roku 1993 zakládá vlastní produkční společnost Happy Celluloid. Mezi jeho nejznámější práce patří film *Der Lebensborn – Pramen života* (2000) nebo práce na režii na seriálu ČT *Znamení koně I a II*.¹¹

Film *Colette* vznikl v roce 2013 a je již několikátým počinem režiséra Milana Cieslera. Na filmu je zajímavé především to, že se na jeho tvorbě podílel i sám autor knihy – filmového námětu - Arnošt Lustig. Lustig byl pověstný tím, že nebránil režisérům v úpravách svých knih a ponechával jim volnou ruku v tom, jakou vizi příběhu mu nabídnou v podobě svých scénářů. Tak tomu bylo i v případě Milana Cieslera. Bohužel se spisovatel nedožil úplné finální verze filmu a zemřel dva roky před tím, než byl film uveden do kin. Je ale jisté, že neměl problém s jakoukoli úpravou dějové linie příběhu, vynecháním podstatného faktu z knihy nebo naopak přidáním něčeho zcela nového. Potvrzoval tak důležité pravidlo, které bylo zmíněno hned v první části této práce, že film není v žádném případě doslovná napodobenina knihy a nemá povinnost držet se dějové přímky literární předlohy. I v našem případě se režisér nechal volně inspirovat a do filmu uvedl mnoho dějových inovací.

Filmovým kameramanem byl Marek Jícha, střih provedla Alena Spustová, zvuk měl na starosti Michal Deliopoulos a hudbu složil Atli Örvarsson. V hlavní roli Colette Cohenové můžeme vidět francouzskou herečku Clémence Thioly, Colette po letech od války ztvárnila Barbora Kodetová. Viliho Felda v koncentračním táboře hrál Jiří Mádln, Viliho po letech Daniel Brown. Žánrově bychom film mohli charakterizovat jako historický. Ovšem nikoli jako historický dokument, jelikož se jedná o fikci sestavenou z mozaiky skutečných, historicky doložených příběhů.¹²

¹¹ ČESKÁ TELEVIZE. *Colette* [online]. © 1996-2015. [vid 2015-20-6]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10348353482-colette/21151212067/7022-tvurci-a-obsazeni/>

¹² ČESKÁ TELEVIZE. *Colette* [online]. © 1996-2015. [vid 2015-20-6]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10348353482-colette/21151212067/7007-colette-neni-jen-dalsi-film-o-holocaustu/>

3.2. Témata a motivy

Jelikož je film inspirován konkrétní knihou, o které jsme už hovořili, můžeme v něm nalézt společná témata či podobné motivy. Společnými tématy knihy i filmu zůstávají láska, ztráta lidských mravních hodnot a strachu, nenávisť Němců vůči Židům. Hlavní téma přitom můžeme vidět stejně, tedy jako zobrazení koncentračního tábora Auschwitz-Birkenau, života v něm, hrůz páchaných na nevinných osobách a přesto prožitek určitého druhu lásky mezi dvěma mladými lidmi. Pozornost je také věnována sexuálnímu násilí, které bylo pácháno na židovských ženách. Ve filmu je zobrazeno znásilnění ženy mužem, stejně tak ženy ženou. Navíc do filmu bylo přidáno téma znovushledání dvou hlavních hrdinů, střet díky náhodě a vysvětlení toho, proč nedošlo k slibovanému setkání po válce.

Motivy zmiňované škály hodnocení na Vyšší či Nižší poschodí pravdy a lži je do filmu těžko převoditelný, proto ho v něm nalézáme jen na úplném počátku a úplném konci příběhu, zaznívá z úst dospělého Viliho Felda. Motiv ptáka, ke kterému byla mnohokrát přirovnána Colette, je už zobrazen častěji. Jednak je společně s motivem poschodí pravdy a lži vyřčen Vili Feldem na počátku a konci filmu, dále se pak objevuje v několika momentech v podobě záběrů ptáků poletujících na obloze, jedná se vždy o snové představy jednoho z hlavních hrdinů. Motiv čistoty těla, na kterou upírá svou pozornost unterscharführer Weisacker, a čistoty jako lidské hodnoty, která je za normálních okolností brána jako samozřejmost a zde o ni lidé přicházejí, se ve filmu objevuje velmi často. Stejně tak motiv popela, který poletuje po táboře z obrovských a dlouhých komínů spaloven. Několikrát je kamerový záběr namířen proti nebi a jasně zachycuje poletavý šedý prach, který se usazuje na obličejích všech.

Rovnocenně důležitým v knize i ve filmu je motiv diamantu. Provází nás v obou médiích celými příběhy a není možné nevsimnout si důležitosti, kterou pro zoufalé zajatce drahokamy měly. Přestože by za jejich krádež v případě prozrazení byli s naprostou jistotou okamžitě zabiti, riskovali dennodenně své životy, aby pomocí malých cenných kamínků zajistili sobě nebo příbuzným kousek chleba, prodloužili život v koncentračním táboře o jediný den nebo je, tak jako naši dva hrdinové, schovávali, vykoupili si s nimi svobodu a zajistili lepší budoucnost.

Motiv dítěte, o kterém se v knize Colette poměrně často zmiňuje, režiséra filmu zaujal natolik, že se rozhodl ve svém pojetí příběhu uskutečnit Colette matkou. Ve filmu je dodaná scéna, kdy je Colette oprostěná od sterilizace a v závěru příběhu se dozvídáme, že je těhotná. Po válce porodí dceru s blondatými vlasy a modrýma očima. Je tedy jasné, že neprodila

dceru Viliho Felda, ale unterscharführera Weisackera. Při setkání s V.F. po třiceti letech od skončení války mu podá vysvětlení a uvede to jako důvod toho, proč už se s ním nechtěla setkat. Sama bojovala s tím, zda se o dceru vůbec chce postarat, vědomí možnosti zděděných genů po otci ji nenechávalo klidnou. Mateřské pudy ale zvítězily a vychovala z ní slušnou dívku, která si ve filmu vezme za manžela židovského syna Viliho Felda.

Režisér se také rozhodl upoutat pozornost na motiv jizvy, kterou si Colette nesla celý život na zápěstí. Zranila se při práci švadleny žiletkou, rána se jí kvůli špatným hygienickým podmínkám v táboře zanítla a nebyť morfia a léků, které dostávala od kápa Broderové, jistě by zemřela na otravu krve. Nemoc přežila, ale hluboká jizva na ruce jí zůstala navždy. Stala se pak jedním z podnětů, které upoutaly pozornost Viliho Felda při setkání po letech.

3.3. Čas a prostor

3.3.1. Čas

Pojetí času ve filmu se od reálného trvání děje značně odlišuje, to si uvědomuje většina z nás. Že má film schopnost čas velice výrazně ovládat stejně tak. To, co reálně trvá jen pár vteřin, může film zobrazovat mnohonásobně déle a naopak široké časové rozpětí lze ve filmu shrnout do několika sekund, popřípadě zcela vynechat. Tato vlastnost je pro film charakteristická. V knižní verzi našeho příběhu se časový sled událostí poměrně liší a proto se jím budeme v této práci zabývat podrobněji.

Termíny, které je nutné v souvislosti s časem zmínit, objasňuje ve svém díle *Příběh a diskurs* (1978/2008) Seymour Chatman¹³. Upřednostňuje rozdělení času na normální posloupnosti příběhu i diskursu a *anachronické* posloupnosti. Normální posloupnost se našeho filmu netýká, podrobněji se proto musíme věnovat *anachronii*. Hovoří se zde o dvou hlavních pojmech, které můžeme vyhradit pouze pro filmové médium, jsou jimi *flashback* (narativní pasáž, která se vrací do minulosti) a *flashforward* (diskurs přeskočí k událostem následujícím po těch, které jsou uprostřed) (Chatman, 1978/2008, s.65). V našem případě můžeme s jistotou tvrdit, že *flashback* je jev, který se ve filmu objevuje. Ihned na samém počátku příběhu je totiž přerušen tok vyprávění, aby byly připomenuty události z minulosti. Dokonce můžeme hovořit i o případě *odděleného flashbacku*, kdy jeden z informačních

¹³ SEYMUR Ch.: Příběh a diskurs. Cornell University. 1978. Přeložil Milan Orálek, 2008. Vydavatelství Host. ISBN 978-80-7294-260-2.

kanálů (obrazový nebo sluchový) zůstává v přítomnosti, zatímco druhý je retrospektivní. Nejčastější variantou je vyprávění mimo záběr. (tamtéž, s.66) Ve filmu je ve scéně při úvodu do minulosti záběr na celý areál koncentračního tábora, přičemž ještě několik vteřin k nám svým hlasem hovoří dospělý Vili Feld z přítomnosti, až poté se začíná odehrávat hlavní příběh. Zvukový informační kanál zůstává tedy v přítomnosti, obrazový už je ale v minulosti.

Chatman se ve své práci drží dělení času podle francouzského literárního teoretika Genetta. Ten také uvádí termíny, pomocí nichž můžeme stanovit způsob, jakým je *anachronie* napojená na probíhající příběh. Jmenujme *externí, interní a smíšenou anachronii*. *Externí anachronie* začíná a končí před hlavním příběhem, *interní* začíná až po hlavním příběhu, *smíšená anachronie* začíná před začátkem vlastního příběhu a končí po něm. (tamtéž, s. 66) *Smíšená anachronie* je tedy opět náš případ, jelikož jsou nám ve filmu před hlavním příběhem představeny obě hlavní postavy z pomyslné přítomnosti, poté je nejdelší část filmu věnována vyprávění hlavního příběhu a v poslední krátké části filmu se divák opět vrací do situace z úplného počátku filmu, kdy je děj z přítomnosti dovyprávěn. Hlavní příběh je tedy orámován na svém začátku i konci jiným časovým pásmem, to tedy můžeme označit *smíšenou anachronií*. Aby byla situace oddělených časových pásem pro diváka srozumitelnější, jsou na počátku každého pásma uváděny na obrazovkách roky spolu s místem, ve kterých se postavy nachází, v našem případě jsou to roky 1973 a New York, rok 1943 a Auschwitz-Birkenau, dále Antverpy a rok 1945 nebo například 1946 Praha. Toto je ten nejpodstatnější rozdíl oproti knižní verzi příběhu, kde žádné orámování hlavního vyprávění najít nelze.

V rámci hlavního filmového příběhu, který je vyprávěn retrospektivně, vše běží chronologicky a děj zaznamenává hned několik let. Předěly mezi delšími časovými úseky jsou znázorněny například změnou ročního období. Místo rozkvetlých květin v okně *unterscharführera* následuje sníh poletující ve vzduchu společně s popelem. Divákovi je tak jasné, že došlo v časové lince k posunu. Během vyprávění příběhu z přítomnosti dochází k dalším retrospektivním odklonům, které zaznamenávají vzpomínky dvou hrdinů. Tak se ocitáme například v ženské porodnici po válce, na vlakovém nádraží v Antverpách či v Praze na poště.

Ve filmu se pak objevují i další prvky typické pro toto médium. Situace, kdy je délka diskursu i příběhu přibližně stejná, tedy dialogy. Zpomalené záběry, kdy čas diskursu probíhá pomaleji než čas příběhu. A samozřejmě různá vynechání a přeskokování událostí. I v našem

případě totiž filmaři spoléhají na divákovu schopnost rekonstruovat či doplnit vynechaný materiál, který se jim zdá příliš samozřejmý na to, aby byl ukázán. (tamtéž, s.87)

3.3.2. Prostor

Na rozdíl od prostoru v knize, který vyžaduje rekonstrukci v čtenářově mysli, je prostor filmový zcela konkrétní a objekty, rozměry a vztahy objevující se v něm jsou reálné. Měřítka a velikost objektů ve filmu ovlivňuje jejich vzdálenost od objektivu kamery, lze tím docílit jak přirozených, tak nadpřirozených efektů. Dále vnímáme u obrazů filmu jejich obrysy, sytost a texturu, stupeň jejich osvětlení nebo jejich polohu vůči kameře a ostatním objektům uvnitř obrazu. (Chatman, 1978/2008, s.101, 102)

V případě námi zvoleného filmu můžeme mluvit o hlavním prostoru, ve kterém se odehrává velká část příběhu, je jím koncentrační tábor Auschwitz-Birkenau. V rámci něj se ale divákovi rozkrývají další, konkrétnější prostory. Můžeme vidět prostor nástupiště, kde došlo ke stěžejní scéně děje, byl tu Vili Feldem zachráněn Colettin život. Dále hrozivý prostor latríny, kterému je v knize věnovaná pozornost hned několikrát. Nemocnice, kde dochází k údajnému uzdravování pacientů, sprchy, z nichž neteče voda, nýbrž cyklon B. Konkrétně zde můžeme vydělit prostor komanda Kanada, v rámci něhož se nachází i místnost švadlen, které se v oblečení zajatců snažily vyhledat peníze, zlato, či diamanty. V poválečném anachronickém příběhu, který rámuje příběh hlavní, se objevuje prostor bytu, ve kterém došlo k setkání dvou hlavních hrdinů a jejich dětí po mnoha letech od války. Prostorem úplného závěru filmu je potom byt Viliho Felda a následně obřadní síň, ve které dojde k židovské svatbě jejich dětí.

Pro mne nejzajímavější je prostor bytu unterscharführera Weisackera. Nejvíce jsou zde viditelné kontrasty, které vyplývají na povrch při porovnání prostoru určeného pro zajatce se zmíněnou kanceláří. Dvě poměrně velké místnosti, s fialovou výmalbou a obrazy krajin a portrétem Hitlera na stěnách, působí čistě a upraveně. Z okna v ložnici, uprostřed které se nachází dvě postele, se Weisackerovi naskýtal pohled na všechny komíny spaloven, z okna v druhé místnosti pak pohled na dvůr před třídírnou zavazadel. Častý je záběr na okno do kanceláře z pohledu dvora, krásně kvetoucí květiny na parapetu vzbuzují dojem stísněnosti a nespravedlnosti. Kontrast krásy s hrůzami na jednom místě je skličující.

Díky zvoleným prostorům může filmař dokonale navodit atmosféru, kterou dílo vyžaduje. Obecně můžeme prostory filmu charakterizovat jako ponuré, tmavé, často

doprovázené pohledy na blátivé cesty a prach. Záběry na ostnaté ploty a dráty, důraz na špínu a šed' umocňují dojem bezmocnosti. Světlymi výjimkami jsou pohledy na plameny šlehající z vysokých komínů krematorií, záběry jsou v tu chvíli jasné a světlé, žluto-červené. Pocit sklíčenosti ale ještě zesilují. Veškeré fantazijní představy čtenářů jsou ve filmové podobě knihy zpodobněny zcela konkrétně a doslovně pomocí důmyslně vybraných prostředků a můžeme říci, že poměrně věrohodně korespondují s popisy prostorů v knize. Je důležité zmínit, že pro ztvárnění prostor jsou velmi zásadní postavy. Záběry na osamocené prostory bez lidí jsou výjimečné, jeden takový přijde pouze ve chvíli, kdy nadešel konec války a tábor musel být vyklizen. Tehdy můžeme být svědky pohledu na prázdnou místnost pro švadleny.

3.4. Postavy

Jelikož se v knize dozvídáme poměrně málo informací o vzhledu postav, nemůžeme srovnávat jejich vyobrazení ve filmu. Snad jen podoba Viliho Felda, který je v novele popsán jako o dvě hlavy vyšší muž než Colette a vzbuzuje v ní pocit síly a bezpečí, se mírně liší v podání malého, drobného Jiřího Mádlu. O to větší překvapení je pak jeho starší podoba v podání Daniale Browna. Z malého mladého chlapce se totiž rázem stane vysoký, statný muž.

Velmi věrohodně si stojí francouzská herečka v podání mladé Colette. Její hnědé vlasy, velké hnědé oči a plné rty plně odpovídají popisům v knize. Charakterově působí velice jemně a přirozeně. Zpočátku se jeví jako nesmělá a tichá dívka, která se jen těžko smiřuje se ztrátou celé své rodiny a s tím, na jaké místo se dostala. Postupem času v ní ale můžeme nalézt statečnou, odhodlanou dívku, která se nebojí riskovat svůj život. V knize je v souvislosti s Colettinými promluvami často zmiňován fakt, že hovoří francouzsky. Rozhovory s Vili Feldem pak často doprovázejí její francouzská slůvka lásky. Ve filmu se nic podobného neobjevuje a tón hlasu je o tuto vlastnost ochuzen. Z výrazových prostředků můžeme v obličejí Colette vidat zděšení, znechucení a strach, nezřídka i slzy. Jemný úsměv zaznamenáváme jen výjimečně při pohledu na Viliho Felda a široký, radostný úsměv s výrazem úlevy zaznamenáme jen jednou a to ve chvíli, kdy se dostane do vlaku jedoucího do Sachsenhausenu, pryč z jisté smrti. Dospělá, pozdější Colette, kterou poznáváme jen krátce, působí vyrovnaným a klidným dojmem. Zapomněla totiž na existenci Colette Cohenové, přijala jméno po sestře a vdala se za bohatého starce, kterému byla věrná.

Vili Feld je oproti knižní verzi jiný. Postavou je přibližně stejně vysoký jako Colette, v obličejí nesmělý, mladý chlapec. Svou statečnou povahu dokazuje až na základě svých činů,

kterými zapůsobí nejen na Colette, ale i na většinu spoluvězňů. Volbu právě takového typu herce možná ovlivnil fakt, že se postava Viliho Felda dostává ve filmu do trochu odlišné pozice, než je v knize. V knize Colettin zachránce není jmenován, poslední zmínka o něm je ve chvíli, kdy ho přejede vlak. S Vili Feldem se Colette setkává až v Odvšivovací stanici. Filmové pojetí ale staví postavu Viliho do pozice statečného zachránce mladé Francouzky, která mu po celou dobu společného pobytu vděčí za záchranu svého života. V Colettiných očích proto Vili nemusí být vysoký, silný muž. Hrdinou se pro ni stal svým chováním a svými skutky, nikoli vzezřením. Dále je nutné říci, že se stal Vili Feld zároveň filmovým vypravěčem celého příběhu. Vše je vyprávěno díky jeho knize, kterou píše jako profesionální spisovatel. On sám a jeho láska Colette jsou v jeho knize hlavními hrdiny.

Postava unterscharführera Weisackera, v obsazení Erica Bouwera, odpovídá popisům v knize. Jeho charakter je nezaměnitelný a pro příběh podstatný, nebylo možné provádět veliké změny. Proto i ve filmu působí neustále upravený, světlavý, v uniformě oděný mladý muž nesmírně krutým a bezcitným dojmem. Jeho výlevy spojené s alkoholem a sexuální násilí páchané na dívkách jsou působivě důvěryhodné a děsivé.

Oproti knize oplývá film dvěma poměrně důležitými postavami navíc. Jsou jimi Colettina dcera Hana (Emma Smetana) a Viliho syn Josef (Jordan Haj). Charakterově o nich nic nevíme, ani to není pro film podstatné. Jejich role spočívá pouze v uvedení té šťastné náhody, setkání jejich rodičů. Právě milostný vztah mladého páru totiž způsobí to, že se po letech potkají dva hlavní hrdinové. Na základě tohoto střetu pak začíná vyprávění hlavního příběhu.

3.5. Hudba a zvuk

Hudbu ve filmu tvořil islandský skladatel Atli Örvarsson. Hudební motiv ze soundtracku nás provází celým filmem, zejména při dramatických a napínavých situacích. Zní například při setkání Viliho a Colette na vlakovém nádraží, když Colettiny rodiče odvádějí do sprch nebo v závěrečné scéně při svatebním obřadu mladého páru. Hudba jiných autorů se ve filmu také objevuje, jedná se především o vážné instrumentální skladby. V kanceláři unterscharführera můžeme slyšet puštěné německé rádio nebo skladbu puštěnou z gramofonu *Ave Maria* od Franze Schuberta. Ta hraje v momentě, kdy Weisacker zjistí, že mu zemřel jeho mladší bratr.

Výraznou skladbou, která ve filmu zazní hned několikrát, je *Na krásném modrém Dunaji* od rakouského hudebního skladatele Johanna Baptista Strausse. Zaznamenáváme ji opět na gramofonu v kanceláři Weisackera, dále při průchodech komanda Kanada branami do tábora, kde skladbu hrají sami vězňové, nebo ve snu mladého páru, kdy spolu na tuto píseň tančí. Tato skladba působí silně protikladně vůči prostředí, ve kterém je použita. Podle mého názoru, svou náladou a svým výrazem v posluchačích prvotně vyvolává pocit radosti a štěstí, a to zejména při jejím poslechu bez jakéhokoli obrazového doprovodu. Přidáním konkrétních záběrů z našeho filmu se ale zcela mění její vyznění. Vězňové, kteří tuto skladbu museli hrát, zcela jistě neoplývali pocity radosti ani štěstí, stejně tak paradoxně působí sny hlavních hrdinů, kteří si představují, jak na tyto tóny tančí při slunném dni, přičemž jejich krásné obrazy střídají děsivé pohledy na vychrtlé osoby tančící s košťaty. Skladba nás provází celým příběhem a působí velmi efektivně jako prvek, který upoutává pozornost na kontrasty událostí.

Jiné zvuky, které film doprovází, jsou například časté německé výrazy (schnell, weiter, Schwein), zvuky šicích strojů, křik lidí a pláč dětí, střelba, hučení komínů krematorií, houkání vlaku nebo štěkot psů. Při opouštění tábora na konci války zní několik sekund sirény. Nastávají ale i okamžiky ticha, většinou když postavy hovoří. Zajímavé je i to, že je film původně celý natočen v anglickém jazyce, jelikož je herecké obsazení značně mezinárodní. Do českého jazyka se pak muselo dílo dabovat. Tento fakt je hned v prvních minutách filmu patrný. Zvláštností je také obsazení herců českých i slovenských. Jazková odlišnost byla zachována a tak dochází k tomu, že oba hlavní hrdinové ve filmu hovoří česky, avšak kápo Broderová, původem Polka, mluví slovensky.

4. Srovnání literární předlohy a filmového zpracování

4.1. Colette literární a filmová

I přesto, že jsme si již několikrát osvětlili nesprávnost častých diváckých očekávání úplného a téměř doslovného převedení literárního díla do filmové podoby, budeme se v této kapitole věnovat alespoň těm nejvýraznějším odlišnostem literární předlohy *Colette, dívka z Antverp* a filmového zpracování *Colette*. Pokusíme se tak postihnout rozdílný dojem z Lustigovy novely a Cieslerova velkofilmu, popřípadě zjistit důvod, proč sám Lustig na tuto konkrétní podobu svého příběhu přistoupil.

Na první pohled patrná je odlišnost pojetí časového zařazení děje, kdy je filmový příběh obohacen o poválečný rámec vypravování. Zatímco čtenář novely je uveden do příběhu zcela bez přede hry a jakýchkoli vysvětlivek, filmový divák se hned na počátku ocitá ve společnosti o třicet let starších hlavních hrdinů a jejich dětí. Díky setkání skrze mladší generaci, už neovlivněnou holokaustem, dojde k znovupřipomenutí událostí, které se odehrály v minulosti. Plyne z toho automaticky závěr, že oba hlavní hrdinové veškeré následně vypravované události z koncentračního příběhu přežijí, byť se mnohdy bude zdát, že jsou jejich životy sečteny. Je na pováženu, zda toto předem naservírované šťastné vyústění děje neubírá na dramatičnosti příběhu, jelikož se divák oprošťuje od případného strachu a možných obav o životy hlavních hrdinů. S tím souvisí i další podstatný rozdíl obou děl, a tím je pojetí šťastného konce. Lustig nechal svou hlavní hrdinku zemřít, Ciesler pro svou verzi upřednostnil happy end, který má nejspíše zaobalit hrůzy a děsy, které divák sleduje po většinu filmu. Z toho ale vyvstává úvaha, zda mladá generace obyvatel, na níž je příběh s velkou pravděpodobností směřován, uvěří příběhu a pochopí holokaust, když je jí zároveň spolu s ním nabízen šťastný konec. Konečný dojem z knihy je, troufám si tvrdit, skličující a smutný. Z filmu, který končí svatbou mladých lidí a úsměvem na tvářích hlavních hrdinů, mohou diváci naopak pociťovat úlevu a radost nad šťastně završeným osudem dvou lidí. I když jsou scény uprostřed filmu mrazivé a děsivé, konečný dojem takový není a značně se tak od knihy liší.

Podstatnost postav ve filmu je oproti knize rovněž zásadně odlišná. Knižní Colette je hlavní a ústřední hrdinkou děje, čtenářům novela poskytuje kompletní obraz o jejích myšlenkových pochodech, náladách, obavách. Ve filmu je však Colette neočekávaně posunuta do pozadí a hlavním hrdinou je ustanoven Vili Feld. Usuzovat tak můžeme z několika vlastností, které mu byly přiděleny. Divákům je Vili představen jako spisovatel,

který retrospektivně vypravuje svůj vlastní příběh lásky, jež se odehrál před třiceti lety. Tím se automaticky staví do role vypravěče celého příběhu, ačkoli v knize tuto funkci v žádném případě neplní. Také jeho hrdinský čin v podobě záchrany Colettina života je v novele zásluhou úplně obyčejného zřízence, který dokonce následně zahyne na kolejišti. S Vili Feldem se hrdinka setká až v Odvšivovací stanici a příčina jejich zalíbení není v knize nijak blíže specifikována. I význam dalších statečných činů, kterými si získá Vili úctu všech spoluvězňů, vyvyšují jeho postavení ve filmovém příběhu. Funkce Colettiny postavy je zde proto výrazně oslabena.

Knih je bohatá na časté psychologické úvahy a monotónní dialogy hlavních hrdinů, samotný děj se tak, podle mého názoru, jeví jako druhotný a je staven do pozadí. Novela také vybízí svou komplikovanou formou vyjadřování k mírnému tempu čtení a nedovoluje nám děj zhltout jedním dechem. Zcela opačně se k tomuto problému staví film. Ten je o poutavou dějovou zápletku obohacen a myšlenkové pochody postav jsou v něm potlačeny. Zdůrazňuje chladný a krutý koloběh života v koncentračním táboře a vznešená, lyrická vyjadřování jsou v něm zachycena zcela výjimečně. Pokus o to můžeme shledat v momentě milostné scény, kdy z úst Colette zní za doprovodu dramatické hudby a obrazu letících ptáků slova: „Cítím tě v těle i v duši celou svou bytostí.“. Na dynamičnosti nabývá film i častými záběry na neustále pobíhající vězně, kteří jsou nuceni rozkazy plnit v neobyčejně rychlém tempu, důraz na pohyb je zde jasně patrný.

Poslední odlišnost, kterou zmíníme, je psychické rozpoložení hrdinky Colette. V kapitole Témata a motivy jsme jako jedno z nejvýraznějších témat Lustigovy novely označili psychické zničení mladé ženy. Mnohokrát nás o tom přesvědčily Colettiny dlouhé a zcestné úvahy a konečně i naprostá ztráta zájmu o přežití pobytu v koncentračním táboře. S tím souvisí i motiv dítěte, o kterém ale čtenář nemá jistotu, že jde o realitu. Film je však od tohoto psychického rozkladu osobnosti zcela oproštěn. Ani náznakem nedochází ke ztrátě zájmu o přežití, dokazuje to fakt, že se Colette sama zaslouží o to, aby byla zapsána na seznam cestujících do transportu, který jí život opravdu zachrání. Jakási ztráta osobnosti přichází až po válce, kdy si uvědomí, že porodila dítě esesmanna, které musí vychovat. Rozhodne se proto vzdát své identity a provdat se za starého muže. Tato ztráta je pak napravena znovusetkáním s Vili Feldem po třiceti letech, kdy si společně vysvětlí důvody svého chování a ona může být znovu nazývána svým pravým jménem, Colette.

Závěrem můžeme konstatovat, že cíl filmového zpracování zvolené knihy byl zajisté alespoň z části splněn. Představivost mladé generace by totiž jistě nebyla schopna vytvořit si

tak přesné obrazy o tom, jak skutečně každodenní život vězňů v koncentračním táboře probíhal. Pomocí depresivní atmosféry a dramatické hudby se v určitých fázích filmu opravdu tají dech nad samozřejmostí děsů, které se před očima diváků rozkrývají. Snad aby nebyl příběh tolik skličující a neděsil diváky příliš, svolil Arnošt Lustig k odlišnému pojetí svého příběhu a jeho změnám

4.2. Názory kritiků

Film *Colette* se dočkal velmi protichůdných recenzí filmových kritiků. Očekávání, která zajisté v divácích vzbuzoval, podle mnoha z nich nenaplnil, podle jiných však není důvod se za snímek stydět. V této kapitole budeme jmenovat názory několika českých a jednoho slovenského filmového kritika a shrneme, jaká pozitiva na filmu shledávají a co konkrétně filmu vytýkají.

Jedno z často se opakujících se negativ je přidání poválečného rámce, které, i podle mého mínění, ubírá na důvěryhodnosti celého příběhu. K tomu ta dosti nepravděpodobná náhoda setkání dvou mladých lidí, kteří se do sebe zamilují a shodou okolností jsou dětmi hlavních hrdinů. K filmu se vyjádřil slovenský kritik Juraj Kovalčík a o přidání nového časového rámce soudí: „Udalosti o tridsať rokov neskôr (Viliho stretnutie s Yvette v New Yorku) rámcujú film (aj pre nezmyselný casting) tak nedôveryhodne, že zmazávajú aj to málo pozitívnych dojmov, ktoré zanecháva hlavná časť story.“¹⁴. Dalším velmi nepříznivě hodnoceným počinem režiséra Cieslera je dabing, ke kterému se uchýlil zřejmě proto, že herecké obsazení filmu bylo velmi mezinárodní a hlavním jazykem filmu se stala angličtina. Na první poslech je zřejmé, že něco není v pořádku a ani mne, jinak filmovému amatérovi, špatná kvalita zvuku nešla. Vratislav Šálek o dabingu míní toto: „Co ale film velmi citelně sráží dolů, je zvuková a postprodukční stránka, která je velmi špatná. Cieslar totiž natáčel snímek v angličtině a do našich kin se ho rozhodl poslat předabovaný. A právě to je kámen úrazu. Dialogy znějí slyšitelně studiově, ruchy jsou potlačeny...“¹⁵. Nejvíce kritickou recenzí, kterou máme možnost si přečíst, je zcela jistě ta od Františka Fuky. Kromě častých

¹⁴ CINEMA VIEW-FILMOVÝ MAGAZÍN. *Recenzia Colette*. [online]. 20.9.2013. CopyRight © 2004-2011. [vid. 2015-7-2]. Dostupné z: <http://www.cinemaview.sk/cinemaview/clanok/2404/detail/colette>

¹⁵ FILMSERVER. Recenze: *Colette-zapomenuté drama z koncentračního tábora*. [online]. 9.9.2013 18:15. © 2010-2015. [vid. 2015-7-2]. Dostupné z: <http://filmserver.cz/clanek/6086/colette/>

nevzrušivých scén, které postrádají jakoukoli dramatičnost a emoce, kritizuje i otrocké vyprávění děje nebo zcela nepřírozený dabing.¹⁶

Pozitivnímu ohlasu se může těšit filmová hudba, která pomáhá správně dokreslit tísnivou atmosféru. Andrea Faltýnková ve své recenzi k tématu hudby uvedla: „Zejména v milostných scénách lyričnost a poetičnost jednotlivých tónů, jež jsou na sebe vrstveny, vytváří tklivé melodie naléhající na divákovy city.“¹⁷ a podobně působivou shledává hudební scénu i Jan Jaroš: „Ideu vzájemnosti podporuje také Atli Örvarsson, když do majestátně znějících melodií (s převahou smyčců) vkládá až zoufalou touhu člověka přežít.“¹⁸ Na mne silně zapůsobil i výběr ostatních doprovodných zvuků, například nádherný Straussův valčík, jehož motivy se ve filmu opakovaně objevují, je v kontrastu s atmosférou prostředí velmi působivý. Nejčastěji zmiňovaným filmovým pozitivem je bezesporu herecký výkon Jiřího Mádl, s čímž souhlasí jak již jmenovaná Andrea Faltýnková, tak jinak k filmu silně kritický František Fuka: „A znovu se potvrzuje, jak dobrý herec je Mádl - protože jeho postava vychází z toho guláše ještě relativně se cítí!“¹⁹ Už jen fakt, že se herec fyzicky nepodobá románové postavě Viliho Felda, ho staví do těžší pozice než ostatní herce. Není typickým filmovým hrdinou, i tak dokázal zaujmout a přesvědčit o naléhavosti příběhu. Jako pozitivní vlastnost filmu je zmíněna také působivost některých scén z koncentračních táborů, kterým se podařilo u diváků vzbudit pocity hrůzy a děsu. Jan Jaroš píše: „Co na filmu oceníme nejvíce, že jeho až mrazivě názorné postižení proslulé ‚továrny na smrt‘ s vévodícími komíny, z nichž se ustavičně valí černavý dým.“²⁰

Z mého pohledu je nedostatečný pouze dabing, který opravdu upoutává diváckou pozornost, ne však v příznivém slova smyslu. Jiné nedostatky jsem sama, ještě neovlivněná četbou názorů filmových kritiků, při několikerém sledování neshledala. Překvapená odlišnostmi, které se ve filmu objevují v porovnání s knihou, jsem film vnímala jako

¹⁶ FFFILM. *Recenze-Colette – 30%*. [online]. [vid. 2015-7-2]. Dostupné z: <http://www.fffilm.name/2013/09/recenze-colette-30.html>

¹⁷ 25FPS. *Láska je silnější než smrt*. [online]. © 2012. [vid. 2015-7-2]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2013/colette/>

¹⁸ KLUTURA21. *Colette mezi sexuálním násilím a něžnou láskou*. [online]. 10.9.2013 5:00. Copyright ©2007-2015. Dostupné z: <http://www.kultura21.cz/film/7545-colette-film>

¹⁹ FFFILM. *Recenze-Colette – 30%*. [online]. [vid. 2015-7-2]. Dostupné z: <http://www.fffilm.name/2013/09/recenze-colette-30.html>

²⁰ KULTURA21. *Colette mezi sexuálním násilím a něžnou láskou*. [online]. Copyright ©2007-2015. Dostupné z: <http://www.kultura21.cz/film/7545-colette-film>

samostatný příběh, který má s literaturou, na kterou odkazuje, poměrně málo společného. Jako zástupce často zmiňované mladé generace mohu potvrdit, že určitý tíživý dojem ve mně film zanechal, i když šťastný závěr příběhu od hrůz spojených s holokaustem dosti odvádí pozornost. Ani v koutku své nejbujnější fantazie bych si však nedokázala vytvořit takovou představu o tom, co všechno bylo v době druhé světové války běžným rutinním jednáním. I kdyby divák pocítoval tíhu či bezmoc a uvědomil si to, v jak skvělé žijeme nyní době, pouze v době sledování filmu, účel díla tím byl, myslím, splněn.

Závěr

V bakalářské práci jsme se pokusili seznámit se se základní problematikou spojenou s adaptací literárních děl do filmové podoby. Poznatky zjištěné na základě odborné literatury jsme aplikovali na dvě konkrétní díla, novelu *Colette, dívka z Antverp* a film *Colette*. Při analýze těchto dvou děl, realizovaných odlišným médiem, si musíme uvědomovat, že nelze očekávat úplnou věrnost předloze nebo doslovný převod knihy do filmu. K určitým modifikacím musí zákonitě docházet vždy. V našem případě u všech posunů, ať už samotného narativu nebo postav, byl přítomen sám autor literární předlohy a se vším souhlasil. Pokusili jsme se proto také odpovědět na otázku, proč k takovým změnám dal svolení.

V první části práce jsme se teoreticky zabývali pojmem adaptace, u něhož jsme užili definici Lindy Hutcheonové a Petra Mareše. Konkrétně jsme se zabývali případy, které mohou nastat při transformaci literárního textu do podoby scénáře. Jmenovali jsme proces výběru některých prvků (*selekce*), naopak přidávání prvků (*adjekce*), častou obměnu či modifikaci situací (*imutace*) a přemístování událostí v ději (*transformace*). Důraz byl kladen také na ostatní vlivy, které zapříčiňují odlišnosti obou médií.

Druhá část byla zaměřena nejprve na stěžejní body v životě spisovatele Arnošta Lustiga, který ve svých dílech čerpá z vlastních prožitků v období 2. světové války. Zbývající část představuje rozbor knižní novely *Colette, dívka z Antverp*. Utvrdili jsme se v tom, že ani tentokrát autor nevynechal pro něj tak typická témata a motivy jako je holokaust, lásky mladých lidí nebo zničení ženské osobnosti. Opěrným bodem při vypracování kapitoly o časoprostoru pro nás byla teoretická studie od Seymura Chatmana *Příběh a diskurz*. Časově je náš příběh zařazen jen hrubě, jistě víme jen to, že se jedná o konec druhé světové války. Na plynutí času v díle není kladen velký důraz. Prostorově je kniha více specifikovaná, čtenář si dokáže udělat představu o místech, ve kterých se děj odehrává. Děj je zařazen do koncentračního tábora Auschwitz-Birkenau. Autor se detailně věnuje popisům jednotlivých místností tábora, latríně, sprchám nebo pokojí Viliho Felda. Popisy prostředí se výrazně projevují na dojmech, které kniha vytváří. V kapitole o postavách se nejvíce zabýváme belgickou židovkou Colette, shrnujeme její vnější podobu a podrobněji se věnujeme jejím vnitřním pochodům, kterými jsme díky vševědoucímu vypravěči svědky. Dále se krátce věnujeme i Vili Feldovi, kápo Broderové a unterscharführerovi Weisackerovi. Kapitola o vypravěči pracuje s teorií Gérarda Genetta a stanovuje tak vypravěče v naší novele jako

extradiegetického, jelikož stojí mimo děj příběhu a jen o něm referuje, a zároveň heterodiegetického, protože se děje nijak neúčastní.

Ve třetí části, jejíž středem pozornosti je film *Colette*, jsme též pracovali s Chatmanovou studií *Příběh a diskurz* a pokusili jsme se věnovat stejným tématům, jako u knihy. Zmínili jsme proto témata a motivy, které se v knize a filmu prolínají, popřípadě které se liší. Pozorovali jsme, že se ve filmu objeví, byť jen krátce, motivy ptáka i vyššího a nižšího poschodí pravdy a lži. Častěji pak můžeme shledat motivy popela, čistoty či diamantu. Pojetí času a prostoru se ve filmovém zpracování od novely odlišuje, k stěžejnímu příběhu je ve filmu dodán časový rámec ze současnosti. Diváci se tak stávají svědky toho, jak hlavní postavy příběhu žili po skončení války. Také konkrétní ztvárnění všech prostorů, které byly v novele podrobně popisovány, bylo zajímavé sledovat. Věnovali jsme se i hlavním postavám, jejichž vnímání je notně ovlivněno výběrem herců a hereček do stanovených rolí. Podstatnou odlišnost jsme spatřili ve výběru hlavní postavy. Zatímco v knize je hrdinkou Colette a válku nepřežije, ve filmu je hlavním hrdinou Vili a dokonce se s Colette, která v táboře nezemře, po válce setká. Navíc jsme museli zařadit kapitolu o hudbě a ostatních zvucích, které film doprovází, jelikož film významně obohacují a doplňují atmosféru.

Poslední, čtvrtá část bakalářské práce vznikla na základě předchozích částí, které nám poskytly jasné a zřetelné důkazy o tom, jaké odlišnosti ve filmu vyvstaly oproti knize, jaké důsledky to pro diváky přináší, a pokusili jsme zodpovědět, co motivovalo Arnošta Lustiga k tak zásadním změnám svého původního příběhu. Na úplný závěr jsme přidali i názory filmových kritiků, kteří film hodnotí nikoli na základě odlišností s novelou, ale z hlediska kvalitativního provedení. Pozitivně je hodnocen herecký výkon Jiřího Mádl a hudební zachycení atmosféry. Nepovedený je naopak, podle kritiků, dabing.

Porovnání právě těchto dvou uměleckých děl nám pomohlo zorientovat se podrobněji v tématech a motivech, s kterými Arnošt Lustig pracuje. Povrchní čtení nám zcela jistě neposkytne tak ucelený a kvalitní obraz toho, jak a proč je dílo skutečně vytvořeno. Zejména pak srovnání s filmem nám otevře cestu k pochopení smyslu knihy. Výběr hlavní postavy ženského pohlaví, jež se psychicky nesmíří s osudem, který ji potkal, v knize plní velmi podstatnou roli. V případě, že jsme byli jako první v pozici diváka a až následně jsme sáhli po knize, je toto zjištění důležité. Pocit dobrého konce, který nabízí film, se po přečtení knihy rázem mění v pocit nespravedlnosti a strachu. Pro pochopení holokaustu je nutné si uvědomovat, že šťastných konců bylo málo a přežití byla vzácnost. Srovnání těchto dvou

odlišných médií a zároveň odlišných příběhů nám tento důležitý fakt připomíná a pomáhá nám nezapomenout na špatnosti, které si lidstvo v minulosti vzájemně působilo.

Bibliografie

Prameny

LUSTIG, A.; *Colette, dívka z Antverp*, Praha: Mladá fronta, 2014

Filmografie

Colette (režie Milan Ciesler, 2013)

Internetové zdroje

ROZHOVOR S ARNOŠTEM LUSTIGEM 2/3. In: Youtube [online]. [vid. 30-3-2015]
Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=3ucXVvbKKE4>

ČESKÁ TELEVIZE. *Colette* [online]. © 1996-2015. [vid 2015-20-6]. Dostupné z:
<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10348353482-colette/21151212067/7022-tvurci-a-obsazeni/>

ČESKÁ TELEVIZE. *Colette* [online]. © 1996-2015. [vid 2015-20-6]. Dostupné z:
<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10348353482-colette/21151212067/7007-colette-neni-jen-dalsi-film-o-holocaustu/>

CINEMA VIEW-FILMOVÝ MAGAZÍN. *Recenzia Colette*. [online]. © 2004-2011.
[vid. 2015-7-2]. Dostupné z:
<http://www.cinemaview.sk/cinemaview/clanok/2404/detail/colette>

FILMSERVER. Recenze: *Colette-zapomenutelné drama z koncentračního tábora*. [online].
© 2010-2015. [vid. 2015-7-2]. Dostupné z: <http://filmserver.cz/clanek/6086/colette/>

FFFILM. *Recenze-Colette – 30%*. [online]. [vid. 2015-7-2]. Dostupné z:
<http://www.fffilm.name/2013/09/recenze-colette-30.html>

25FPS. *Láska je silnější než smrt*. [online]. © 2012. [vid. 2015-7-2]. Dostupné z:
<http://25fps.cz/2013/colette/>

KLUTURA21. *Colette mezi sexuálním násilím a něžnou láskou*. [online]. ©2007-2015.
Dostupné z: <http://www.kultura21.cz/film/7545-colette-film>

Sekundární literatura

BUBENÍČEK, P. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu (Film Adaptation: Searching for an Interdisciplinary Dialog). *Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, Praha: Národní filmový archiv, 2010, 22/2010, s. 7-21.

KUBÍČEK, T.: Kdo vypráví vypravěče. *Aluze*. 2007. č. 1.

MAREŠ, P.: Vedlejší postavy, vedlejší motivy. K filmovým adaptacím dvou románů Jana Otčenáška. *Česká literatura*, 2013, 61, č. 2. s. 218–239

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

SEYMUR, Ch.: *Příběh a diskurs*. Cornell University. 1978. Přeložil Milan Orálek, 2008. Vydavatelství Host. ISBN 978-80-7294-260-2.

WALSH, R.: Kdo je vypravěč. (přeložil Milan Orálek) *Aluze*. 2007. č. 1.