

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Martina Škutová

Filmová zpracování Zolovy *Nany*

Film adaptations of Émile Zola's *Nana*

Praha 2015

doc. PhDr. Eva Voldřichová Beránková, Ph.D.

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala paní doc. PhDr. Evě Voldřichové Beránkové, Ph.D. za cenné připomínky, vstřícnost a ochotu při vedení mé práce. Dále děkuji svému manželovi za podporu a nekonečnou trpělivost.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 30. prosince 2015

.....

Martina Škutová

Klíčová slova (česky)

Film, filmová adaptace, Nana, Zola, naturalismus, Rougon-Macquartové

Klíčová slova (anglicky):

Film, film adaptation, Nana, Zola, naturalism, Rougon-Macquart

Abstrakt (česky)

Práce se bude zabývat čtyřmi filmovými zpracováními Zolova naturalistického románu *Nana*. Popíše rozdíly, které mezi jednotlivými adaptacemi vytvořila doba, ve které byly natočeny, od dvacátých let minulého století, kdy vznikla nejznámější filmová podoba románu od Jeana Renoira, až po jeho moderní zpracování z roku 2001. Práce porovná věrnost filmových podob knižní předloze a zhodnotí, nakolik se jednotlivým režisérům podařilo zachovat a vyjádřit typický zolovský styl, atmosféru a celkové vyznění díla. V práci si hodlám položit i otázku, na které dějové linie se filmoví tvůrci ve svých dílech zaměřili, zda kladou důraz na stejné situace, které Zola zdůrazňuje v knižním originálu, a jaké jsou důvody jejich případných změn. Práce zároveň shrne několik existujících pohledů na obor filmové adaptace. Hlavním bodem mého zkoumání bude otázka samostatnosti oboru filmové adaptace, na niž budu odpovídat na základě rozboru jednotlivých filmů.

Abstract (in English):

In this thesis, four movie adaptations of naturalistic novel *Nana* by Emile Zola will be analysed. It will describe differences caused by the time in which the adaptations were filmed covering the period from the third decade of the twentieth century, when the most famous adaptation of *Nana* by Jean Renoir was created, till its modern form from the year 2001. The thesis will be mainly interested in the loyalty of each adaptation to the book. It will describe dominant features of the novel and assess how the directors succeeded in the preservation and depiction of the typical Zola's style together with the atmosphere and overall impression of each film. Throughout the work, I will try to answer a question whether the directors put emphasis on the same storylines as Zola did in the original novel and what is the cause of their modifications. Based on the analysis of each film, the thesis will discuss the topic of movie adaptation and its independence on the original novel.

OBSAH

1	Úvod.....	8
2	Émile Zola a jeho dílo.....	10
2.1	Zola jako představitel naturalismu.....	10
2.2	Nana Émila Zoly.....	11
3	Filmová adaptace a její boj za žánrovou nezávislost.....	13
3.1	Film jako umění dnešní doby.....	13
3.2	Adaptace v různých druzích umění.....	14
3.3	Filmová adaptace.....	14
3.3.1	Počátky filmové adaptace.....	14
3.3.2	Nadřazenost literatury?.....	16
3.4	Adaptace jako svébytná forma filmového umění.....	19
4	Nana Jeana Renoira.....	21
4.1	Jean Renoir - filmový tvůrce.....	21
4.2	Vznik Nany.....	22
4.2.1	Catherine.....	22
4.2.2	Adaptace jako příslib úspěchu.....	23
4.3	Daleko od předlohy, blízko k divadlu.....	23
4.3.1	Nerespektování předlohy.....	23
4.3.2	Nana jako divadlo.....	25
4.4	Význam a přínos Renoirovy adaptace.....	26

5	Nana Dorothy Arzner.....	28
5.1	Dorothy Arzner a její cesta k filmu.....	28
5.2	Vznik americké <i>Nany</i>	28
5.3	Věrnost předloze	29
5.3.1	Nejvýraznější rozdíly a podobnosti	29
5.3.2	Ženský pohled Dorothy Arzner	31
5.4	Význam a přínos adaptace Dorothy Arzner	33
6	Nana Maurice Cazaneuva - film jako kniha	36
6.1	Věrnost předloze	36
6.2	Herecké obsazení, Véronique a ti druzí	38
6.3	Význam a přínos adaptace Maurice Cazaneuva.....	40
7	Nana Eduarda Molinara, Nana dnes	41
7.1	Věrnost předloze: Nana jako dnešní televizní mainstream	41
7.2	Důraz na dítě	42
7.3	Rodina Muffatova	43
7.4	Význam a přínos adaptace Eduarda Molinara	44
8	Závěr	45
9	Reference	46
9.1	Primární zdroje:.....	46
9.2	Sekundární zdroje:	46

1 Úvod

Filmová adaptace je obor stejně starý jako samotná kinematografie¹ a otázka filmových zpracování románů a jejich hodnocení je často diskutovaným tématem. Pokud je navíc předloha uznávaným dílem klasické literatury, může se stát tématem kontroverzním.

Všudypřítomným kritériem pro hodnocení filmové adaptace bývá věrnost předloze.² Obvinění z nevěrnosti až zrady předlohy v případě nezachování některého aspektu původního díla „tradičního žánru“ nejsou ojedinělá.³ Americký odborník na filmovou tvorbu Nové Vlny Robert Stam nicméně vyzdvihuje nutnost přenést se přes kritickou až moralizující představu o potřebě „věrnosti“ adaptace⁴ a filmový teoretik George Bluestone dokonce píše, že literární dílo a film se ve své podstatě liší do té míry, že jejich srovnávání není vůbec možné.⁵

Zolův naturalistický román *Nana* – devátý z dvaceti románů cyklu Rougon-Macquartů – je jednou z literárních předloh, které inspirovaly desítky režisérů k vytvoření filmových adaptací. Cílem teoretické části této práce je krátce představit naturalistického autora spolu s jeho dílem a stručně shrnout vývoj žánru filmové adaptace a nejčastější důvody jeho kritiky. Cílem praktické části je podrobnější pohled na čtyři naprosto rozdílná filmová zpracování Zolovy *Nany*. Práce bude zkoumat němé zpracování Jeana Renoira (1926), netradiční americké pojetí Dorothy Arzner (1934), šestidílný televizní seriál Maurice Cazeneuve (1981) a filmový pohled na *Nanu* v současné době od Eduarda Molinara (2001).

V každé z praktických kapitol se zaměříme hlavně na často diskutovanou otázku (ne)věrnosti předloze a na její důvody a význam v konkrétní adaptaci. U všech filmů se podíváme na to, co bylo záměrem jejich tvůrců. U dvou starších probíraných zpracování se podrobněji seznámíme s osobou režiséra (režisérky) a s kontextem vzniku filmu. Dále se budeme věnovat

¹ ANDREW, Dudley. *Concepts in film theory*. New York: Oxford University Press, 1984.

² MCFARLANE, Brian. *Novel To Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996.

³ Tamtéž.

⁴ STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden: Wiley-Blackwell, 2005.

⁵ BLUESTONE, George. *Novels into film*. Berkeley: University of California Press, 1961.

nejvýznamnějším specifikům jednotlivých adaptací, a to jak ve vztahu k jejich předloze, tak i samostatně. V závěru každé ze čtyř kapitol praktické části si se zvážením všeho zapsaného shrneme význam a přínos jednotlivých adaptací.

2 Émile Zola a jeho dílo

2.1 Zola jako představitel naturalismu

Émile Zola se narodil v Paříži roku 1840. Rané mládí prožil ve venkovském prostředí Aix-en-Provence, kde mu dělali společnost Paul Cézanne a Jean-Baptistin Baille.⁶ Po smrti Zolova otce vyhnala chudoba jeho rodinu zpět do Paříže, kde mladý Zola po neúspěšné maturitě zanechal studia.⁷ Po několika letech chudoby, finanční nejistoty a přemýšlení o literární dráze byl Zola přijat do Hachettova knihkupectví, kde se brzy začal věnovat reklamě. S velkým sebevědomím a s myšlenkou „Tout ou rien!“ se dal na literární dráhu a v roce 1864 vychází jeho romanticky založené *Povídky pro Ninonu* (*Contes à Ninon*). V následujících letech ve francouzských časopisech a denících jako je *L'Événement*, *La Cloche* nebo *Le Figaro* stále častěji vycházejí Zolovy fejetony a kritické články.⁸

Po romanticky laděných dílech se Zola přibližuje k realismu, který v kombinaci s jeho vědecky laděným pohledem na společnost přerůstá v nový směr, jehož je Zola hlavním představitelem. V roce 1867 vydává spisovatel román *Tereza Raquinová* a započíná jím cestu naturalismu.⁹

Mladý Zola si oblíbil o dvě generace mladšího autora Honoré de Balzaka, jehož rozsáhlý realistický románový cyklus „Lidská komedie“ ho inspiroval k jeho vlastnímu životnímu dílu. Zola znal Darwinovu evoluční teorii, Lucasovo pojednání o dědičnosti *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* i *Filozofii Umění* od Hyppolyta Taina. Když se mladý spisovatel seznámil i s *Úvodem do experimentální medicíny* Clauda Bernarda, vytyčil si za cíl vytvořit „přírodopisnou a sociální studii jedné rodiny za druhého císařství“ – románový cyklus *Rougon-Maquartů*.¹⁰ Mezi roky 1871 a 1893 Zola vydal a zařadil do rozsáhlého cyklu dvacet

⁶ BERNARD, Marc. *Zola*. Paříž: Seuil, 1988.

⁷ *Encyklopédie LAROUSSE*: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Zola/150676>, 13. 12. 2015.

⁸ BERNARD, Marc. *Zola*. Paříž: Seuil, 1988.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Tamtéž.

románů, mezi něž patří například známé *Břicho Paříže*, alkohol demonizující *Zabiják*, který Zolu proslavil, předloha pro zde zkoumané filmové adaptace *Nana* nebo oblíbený *Germinal*.

V průběhu osmdesátých a devadesátých let se Zola vedle své románové tvorby věnuje také teoretické stránce svého naturalistického pohledu na svět a vydává *Experimentální román* (1980), *Naturalismus v divadle* (1881) a *Naturalistické romanopisce* (1881). S Maupassantem a ostatními autory „naturalistické školy“ společně vydávají *Médanské večery* – soubor povídek na téma Prusko-francouzské války.

Naturalismus, který Zola popsal ve svých teoretických dílech a který aplikoval na románový cyklus „Rougon-Maquartů“, představuje vědecký a experimentální přístup k lidské společnosti. Naturalismus považuje fyziologii za nadřazenou psychologii a dává důraz na neustálý vliv prostředí na člověka.¹¹

V roce 1898 byl Zola kvůli článku hájícímu kapitána Dreyfuse odsouzen k ročnímu exilu v Anglii. Po návratu byl stále literárně činný a zemřel nešťastnou náhodou v roce 1902.¹²

2.2 *Nana* Émila Zoly

Příběh Nany, stejně jako příběhy ostatních románů dvacetidílného cyklu, odpovídá Zolově snaze na konkrétním prostředí znázornit fatalitu fyziologie a dědičnosti. Velký důraz Zola klade také na tělo a tělesno. Tělesné potřeby a touhy jsou v cyklu „Rougon-Maquartů“ nepřekonatelné, ničivé a nelze jim uniknout, stejně jako podle Zoly není možné zbavit se zděděných předpokladů. V *Zabijákovi* – románu, který dějově předchází *Naně* – vidíme postupný pád Nanina otce. Coupeau má zpočátku k alkoholu, který způsobil smrt jeho otce a Nanina děda, velký odpor, posléze mu však propadne a „zabiják“ způsobí i jeho smrt. Ani Nana proto neuniká dědičnosti.

Hlavní hrdinka románu je také obrazem pokleslé společnosti, která se nedokáže ubránit d'áblu Nanina pohlaví. Zola Nanu popisuje jako „požíračku mužů“¹³ a její sexualitu jako smrtonosnou zbraň.¹⁴

¹¹ LEGRAND, André; MICHARD, Laurent. *Francouzská literatura 19. století*. Praha: Garamond, 2008.

¹² Tamtéž.

Cyklus „Rougon-Macquartů“ je pojatý jako sociologická studie, ve které Zola „ověřuje“ své hypotézy o dědičnosti a determinismu tím, že zasazuje postavy do různých prostředí a „pozoruje“ jejich nezvratné osudy. Tímto krokem měl spisovatel vykázat přínos vědě.¹⁵ Samozřejmě není možné v tomto směru porovnávat vědecké pokusy s tvorbou románů, spisovatelova analýza v románové podobě zůstává i po sepsání vědecky neověřená. Zola však uvádí, že je důležité, aby byla stanovena a přijata hypotéza, a jejímu absolutnímu potvrzení už takovou důležitost nepřikládá.¹⁶

Fatalita, dědičnost a moc těla jsou ve všech probíraných filmových adaptacích zobrazeny méně výrazně než u Zoly. Renoir sice zobrazuje Naninu výraznou přitažlivost a moc, téma dědičnosti nebo předurčení se však nevěnuje. Arzner věnuje Nanině původu určitý prostor, ale i přes nešťastný konec hlavní hrdinky zaujímá ohledně dědičnosti spíše opačný postoj než Zola. Cazeneuve do svého zpracování zařazuje v určité míře všechny zmíněné aspekty, drží se však rozsahu knihy a nerozšiřuje divákům informace o děj *Zabijáka*. Molinaro mění Naniny rodinné poměry i závěr, sílu její sexuality v omezené míře ponechává.

¹³ „Nana souriait toujours, mais d’un sourire aigu de mangeuse d’hommes.“ ZOLA, Émile. *Nana*. Sant Andreu de la Barca: Livre De Poche, 2008.

¹⁴ „Elle, c’était avec autre chose, une petite bêtise dont on riait, un peu de sa nudité délicate, c’était avec ce rien honteux et si puissant, dont la force soulevait le monde, que toute seule, sans ouvriers, sans machines inventées par des ingénieurs, elle venait d’ébranler Paris et de bâtir cette fortune où dormaient des cadavres.“ Tamtéž.

¹⁵ LEGRAND, André; MICHARD, Laurent. *Francouzská literatura 19. století*. Praha: Garamond, 2008.

¹⁶ Tamtéž.

3 Filmová adaptace a její boj za žánrovou nezávislost

3.1 Film jako umění dnešní doby

Než se pustíme do otázky filmové adaptace jako samostatného díla, začněme tématem nepatrně starším, totiž přijetím kinematografie jako takové.

Myšlenka přijetí filmu jako uměleckého díla a jako tvorby rovné literatuře je pro nejkonzervativnější milovníky umění stále nezvyklá a literatura si udržuje díky tisícileté tradici své výsadní postavení.¹⁷ Filmový průmysl se přesto rozvíjí závratnou rychlostí a o jeho popularitě a úspěchu není pochyb. Příběhy na filmovém plátně přitahují díky rozmanitým prostředkům zpracování širokou veřejnost od vzniku kinematografie do současnosti. Množství způsobů zobrazování příběhu a jeho detailů, prostor pro kombinaci zvuku s obrazem a stále širší možnosti působení na naše smysly řadí filmovou tvorbu do nové formy umění, která se liší od všech ostatních. Filmová tvorba si získává status samostatného uměleckého oboru a stává se plnohodnotnou součástí světové kultury dvacátého a jednadvacátého století. Uznání filmu jako samostatné formy novodobé kultury dokazuje převážně jeho celosvětová obliba a neustálý rozvoj filmového průmyslu.¹⁸ Zvýšení zájmu o něj můžeme sledovat i v akademickém prostředí a ve školství obecně.¹⁹

¹⁷ CNN uvádí, že Američané utratili v roce 2014 přibližně o třetinu více za knihy než za lístky do kina. *CNN*: <http://money.cnn.com/2015/02/11/news/companies/lottery-spending/>, 06. 12. 2015.

¹⁸ Produkční společnosti investují do vzniku filmových děl stále více peněz. Například rozpočet filmu *Hodný, Zlý a Ošklivý* (1966) se odhaduje na 1,2 mil. USD. Částka investovaná do natočení *Kmotra* (1972), kultovního filmu sedmdesátých let, je odhadována na 6 mil. USD. Další oblíbené dílo, *Starwars - Impérium vrací úder* (1980), vzniklo pravděpodobně za 18 mil. USD, *Vykoupení z věznice Shawshank* (1994) za 25 mil., *Společensko Prstenu* pak za 93 mil. USD. Z velkofilmů uvedených v roce 2015 pak můžeme jmenovat například poslední díl Jamese Bonda *Spectre* s rozpočtem odhadovaným na 245 mil. USD.

Internet Movie Database: <http://www.imdb.com>, 13. 9. 2015.

(Průměrná mzda v USA v jednotlivých dekadách však rostla přibližně o polovinu oproti dekádě předchozí.)

¹⁹ Teoretickému studiu filmu je věnována řada vysokoškolských studijních oborů v ČR i v zahraničí. V Praze lze teorii filmu studovat kromě jiného na Katedře filmové vědy FF UK, v Brně na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU.

3.2 Adaptace v různých druzích umění

S adaptací v obecném slova smyslu se můžeme v historii umění setkat od nepaměti. Adaptace v širším slova smyslu zahrnuje například i určitou situaci zachycenou na malířském plátně, sochu zobrazující historickou osobnost nebo dokument přinášející svědectví ze života rodiny, národa nebo společnosti.²⁰

Když se zaměříme na adaptaci v užším slova smyslu, tzn. na uvedení již existujícího příběhu do podoby jiného média nebo uměleckého díla, záhy zjistíme, že tyto “výpůjčky” nejsou ojedinělé. Řada románů a divadelních her, které dnes řadíme mezi klasická díla světové literatury, je přepisem báje nebo legendy, případně si ze všeobecně známého příběhu vypůjčila jednu nebo i více postav. Několik zpracování legendy o doktoru Faustovi se stalo klasickými a uznávanými světovými díly. Ani příběh o Hamletovi nevymyslel Shakespeare.²¹ Abychom zmínili i českou literární tvorbu, příběh, který se stal inspirací pro Máchův *Máj*, je čerpán z běžné, triviální loupežnické literatury.²²

Pro začátek je tedy třeba uvědomit si, že přebírání námětů z již existujících příběhů a vkládání starých scénářů a postav do nových děl a odlišných žánrů je běžnou součástí vývoje umění. Díky tomuto zvyku se světová kultura vyvíjí a obohacuje a adaptace je zkrátka jednou z forem vytváření nového díla.

3.3 Filmová adaptace

3.3.1 Počátky filmové adaptace

V kinematografii se trend adaptace již existujícího díla uplatňuje více než kdekoli jinde. Filmová adaptace je velmi široký pojem a zahrnuje filmové zpracování povídek, románů, mýtů a pověstí, komiksů nebo například divadelních her.

²⁰ ANDREW, Dudley. *Concepts in film theory*. New York: Oxford University Press, 1984.

²¹ GOLLANCZ, Israel. *Hamlet in iceland: Being the icelandic romantic ambales saga*. Londýn: Rarebooksclub.com, 2012.

²² VODIČKA, Felix a kol. *Dějiny české literatury II*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1960.

Adaptace literárních děl na filmové plátno se začaly objevovat v podstatě okamžitě po vzniku kinematografie²³, což dokazuje například už tvorba jednoho z prvních filmových režisérů Georgese Mélièse. Tento současník bratrů Lumièrových a tvůrce více než patnácti set krátkých filmů přivedl na světlo světa filmové zpracování pohádkové Popelky nebo filmovou adaptaci Goethovy veršované tragédie o Faustovi a Markétce, a to ještě před začátkem dvacátého století.

S počátky využití zvuku v kinematografii se filmová tvorba, včetně adaptací literárních děl, rozrůstá a dává prostor nové spolupráci spisovatelů a filmařů. Francouzský profesor komparativní lingvistiky Jean-Marie Clerc k historii filmové adaptace literárních předloh uvádí, že po počátečním nadšení z možných kompromisů mezi filmem a literaturou se řada spisovatelů dvacátých let minulého století od možné spolupráce odklonila. Filmová adaptace literárních děl byla v této době mezi spisovateli považována za literatuře nepřátelskou tvorbu, která těží ze své kvalitnější předlohy za účelem výdělku.²⁴

Současné výzkumy jednoznačně ukazují, že vztah literární předlohy a její filmové adaptace je reciproční, uvedení filmového zpracování zpravidla zvyšuje zájem o jeho knižní předlohu a tím i počet prodaných výtisků.²⁵

Ostatní argumenty kritizující filmová zpracovávání literárních předloh ovšem zůstávají i nadále předmětem diskusí, akademických publikací i sporů. Postoj společnosti k filmovým adaptacím existujících „klasických“ uměleckých děl, a to převážně románů, je stále rozporuplný. Český bohemista a odborník na filmová zpracovávání literárních předloh Petr Bubeníček zdůrazňuje, že „filmové adaptace byly dlouho považovány za pouhé kopie důležitějších a hodnotnějších

²³ ANDREW, Dudley. *Concepts in film theory*. New York: Oxford University Press, 1984.

²⁴ CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Nathan Université, 1999.

²⁵ „Filmů vycházejících z knižní předlohy je nespočet, důvodem je to, že tato spolupráce je pro obě strany výhodná. Film bude propagovat autora a jeho knihu u konzumentů, čímž dojde ke zvýšení prodeje a tvůrci filmu získají již hotový, a v případě bestselleru úspěšný, příběh. Příkladem jsou nedávné filmy natočené podle knih: *Americký sniper*, *Zmizelá a Hvězdy nám nepřály*. Všechny filmy byly velmi úspěšné, částečně díky popularitě svých předloh, a všem těmto knižním titulům se v době promítání výrazně zvedly prodeje. Autor tedy získá finanční odměnu nejen z těchto prodeje, ale také za poskytnutí práv k vytvoření filmového snímku.”

KALAY, Katrin. *Fenomén bestseller: klíčové offline faktory úspěchu knihy Konec prokrastinace*. Brno: Masarykova univerzita, 2015.

literárních děl”.²⁶ I v současnosti se ale stále zabýváme tím, nakolik je filmová adaptace spjata se svým knižním originálem, zda něco dluží své předloze nebo zda je možné hodnotit ji bez ohledu na tuto literární předlohu.

3.3.2 Nadřazenost literatury?

Uvedme si zde nejčastější důvody, proč mohou být filmové adaptace stále vnímány jako „podřadné“ oproti svým románovým předlohám, i základní rozdíly mezi těmito dvěma uměleckými formami.

3.3.2.1 Otázka „věrnosti“

Představa, že tvůrci filmových adaptací si zjednodušují práci výběhem námětu z literární předlohy, není jediným důvodem jejich kritiky. Často bývá poukazováno i na otázku nedostatečné věrnosti předloze a nekompletního obsahu adaptace, zkrátka toho, že „ve filmu nebylo všechno“. Terčem kritiky se tak stává vynechání celé části knihy, postav nebo dějových linií z jinak mistrně zpracovaných filmových adaptací. Takovým výtkám čelí například i poslední díl filmové trilogie *Pán Prstenů – Návrat Krále*, který z časových důvodů vynechal téměř třetinu románu. Opačnou situací jsou pak snahy o přesné zachování obsahu knihy na úkor tradiční délky celovečerního filmu. Bubeníček uvádí pro názornost film *Chamtivost*, jehož délka měla dosáhnout deseti hodin, aby byl divákům zprostředkován kompletní obsah jeho románové předlohy.²⁷

Jako příklad méně extrémní, ovšem se stejnou motivací připravované adaptace, si můžeme uvést i třetí ze čtyř zkoumaných adaptací *Nany*. Film Maurice Cazeneuva se totiž pokouší o neobvyklou věrnost předloze a celková délka dílů je pět a půl hodiny. Bubeníček k tomuto tématu zdůrazňuje, že „tyto a další doklady jako by naznačovaly, že film je pouhou kopií obsahu literárních děl, neschopný využít jejich bohaté a stále rozvíjené estetické postupy.“²⁸

²⁶ BUBENÍČEK, Petr. „Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu“. *Illuminace* 22: 15, 2010, s. 7-21.

²⁷ BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem: Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno: Masarykova univerzita, 2007.

²⁸ Tamtéž.

Ač je otázka „věrnosti“ jedním z hlavních kritérií, podle kterých se obecně hodnotí „dobrá adaptace“, americký filmový teoretik Robert Stam se výrazně ohrazuje vůči tomuto základu hodnocení a ptá se, po kterých stránkách by se měla adaptace vlastně shodovat s originálem, aby byla shledána „věrnou“? V zápletky do jejích nejmenších detailů? Ve fyzickém vzhledu postav? Nebo je nutné, aby dílo zachovalo jen obecný záměr autora originálu? Stam dokonce vyzdvihuje nutnost přenést se přes kritickou až moralizující představu o nutnosti „věrnosti“ adaptace a zdůrazňuje, že naše nenaplněná očekávání mohou vycházet z rozdílu adaptace a našeho vnímání originálu, ne nutně z odlišností adaptace od originálu samotného.²⁹

Tím, z jakých důvodů byly vynechány některé části románu ve zkoumaných filmových adaptacích a jaký to u diváka vyvolává dojem, se bude zabývat praktická část práce.

3.3.2.2 Další důvody „nedůvěry“ vůči filmovým adaptacím

Vedle otázky věrnosti filmového zpracování předloze se podívejme na několik dalších důvodů, proč je pozice adaptace vůči původní knižní verzi tak často snižována. Američtí filmoví teoretici Robert Stam a Alessandra Raengo uvádějí ve svém *Průvodci teorií a praxí filmové adaptace* výčet několika důvodů, proč jsou filmové adaptace vnímány vůči literatuře jako „méněcenné“.³⁰ Stam a Raengo připomínají, že mladší umění je často automaticky považováno za méně hodnotné a film je tak knize tím, čím je televize původní kinematografií.³¹

Myšlenka vyšší hodnoty staršího umění navíc neplatí jen pro vztah mezi literaturou jako celkem a kinematografií, ale také mezi konkrétní předlohou a její adaptací. Navíc co je u první dvojice předsudkem, je u druhé faktem, kterému se nelze vyhnout. Starší dílo je vždy originálem a novější adaptací. Pokud budeme hodnotit knihu napsanou podle filmu, adaptace nebude trpět předsudky o nutně vyšší kvalitě knižní podoby. I v tomto případě ovšem zůstává hodnocené dílo

²⁹ STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *Literature and film : a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden: Wiley-Blackwell, 2005.

³⁰ Stam a Raengo vyjmenovávají osm důvodů předsudků vůči filmovým adaptacím. Jednotlivé body jsou v originále označovány jako „důvody nepřátelství vůči adaptaci“ (“sources of hostility to adaptation”) nebo kořeny předsudku (“the roots of a prejudice”).

STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *Literature and film : a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden: Wiley-Blackwell, 2005.

³¹ Tamtéž.

adaptací, jejíž obsah nebo příběh může být skvělým dílem, ale nemůže být dílem původním. Tato představa o nezpochybnitelné nadřazenosti původního díla nebo původní formy mizí u zlidovělých příběhů a mýtů. Původ inspirace je v těchto případech abstraktnější a zásluhy autora dané „adaptace“ se stávají jasnějšími. Pokud přijmeme Sellierovu teorii o náležitosti všech adaptací do daného literárního mýtu a aplikujeme ji na nejčastěji adaptovaná díla (protože ty mají díky svému širokému a rozmanitému působení k „literárnímu mýtu“ nejbliže), dojdeme k závěru, že čím více existuje adaptací původního příběhu, tím spíše bude jeho nové zpracování považované za na něm nezávislé a myšlenka o autenticitě ztratí na důležitosti.

Dalším jmenovaným důvodem vnímání filmů jako „méněcenných“ je skutečnost, že film, ze své vizuální podstaty, působí okamžitě na smysly. Oproti literatuře, která se pokládá za médium „hluboké“, je tak považován za vulgární a „povrchní“ až „karnevalovský“. Jedním z důvodů předsudků vůči filmovým adaptacím je pak podle filmových teoretiků i rozšířená myšlenka parazitismu adaptace na své předloze. Na základě tohoto předpokladu je podle odpůrců filmová verze nejen nutně horší než kniha, protože její příběh není původní, ale zároveň se nemůže rovnat ani „plnohodnotnému“ filmu se samostatným scénářem.³²

3.3.2.3 Rozdíly mezi literaturou a filmem

Kromě odpoutání se od zažitých předsudků, které mohou zkreslovat náš pohled na filmové adaptace v jejich neprospěch, je třeba uvědomit si i rozdíly v možnostech filmu a románu a v jejich narativní formě.

V první řadě si představíme čistě filmové prostředky. Tradičně psaná neilustrovaná literatura využívá ke komunikaci se čtenářem pouze jazyk, zatímco kinematografie má možnost využít kromě slov i obraz, hudbu a další zvukové efekty. Film tím pádem dostává i příležitost tyto prostředky kombinovat a umocnit například působení obrazu slovem a hudebním doprovodem, případně naopak dosáhnout dalších efektů kontrasty mezi jednotlivými prostředky.

Ve druhé řadě se podívejme naopak na převážně literární prostředky. Literatura má neomezené možnosti sdělení vnitřních pochodů a myšlenek poslav, zatímco film se ze své povahy zpravidla

³² STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden: Wiley-Blackwell, 2005.

omezuje na zobrazení vnějšího stavu věcí. Pokud jsou pak myšlenky postav důležitým prvkem románu, může režisér zobrazit potřebné informace jiným způsobem, nebo je vynechat, případně se uchýlit k zařazení vypravěčova hlasu. Využívání typicky literárních technik pro zachování prvků románu ve filmové adaptaci se obecně považuje za nežádoucí.³³

Aby se zachoval děj, smysl nebo návaznost díla, mohou být do adaptace zařazeny scény, dialogy nebo dokonce postavy, které určitým způsobem nahradí chybějící vyprávění a popisy, případně promění proud myšlenek například na dialog. Takto mohou v adaptaci vznikat nesrovnalosti oproti románu, které jsou ve skutečnosti výbornou formou převedení psané formy do audiovizuální.

3.4 Adaptace jako svébytná forma filmového umění

Je nutné si uvědomit, že i přes neutichající kritiku a dlouhou řadu předsudků proti filmovým adaptacím si tato zpracování literárních děl našla své místo v evropské i světové kultuře. Jeden z prvních teoretiků zabývajících se filmovou adaptací, George Bluestone, se přes znalosti všech úskalí zastává filmové adaptace jako nezávislého díla, které má hodnotu samo o sobě a které lze také samostatně analyzovat.³⁴ Připomeňme si také myšlenku Stama a Raenga, kteří upozorňují, že „se mluví o tom, co všechno bylo z knihy filmovým zpracováním ztraceno, ale opomíjí se to, co se jím získalo”.³⁵

³³ BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem: Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno: Masarykova univerzita, 2007.

³⁴ BLUESTONE, George. *Novels into film*. Berkeley: University of California Press, 1961.

³⁵ STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden: Wiley-Blackwell, 2005.

O obecném přijetí filmové adaptace českou i světovou společností svědčí jak jejich zastoupení v celkovém množství natočených filmů, tak všeobecná obliba konkrétních adaptací. Více než polovina všech vydaných komerčních filmů byla natočena podle literární předlohy.³⁶ Adaptace běžně nacházíme mezi desítkami nejúspěšnějších, nejlépe hodnocených i nejoblíbenějších filmů v Česku i v zahraničí.³⁷ V první dvacíctce nejlépe hodnocených filmů registrovanými uživateli české i světové internetové filmové databáze najdeme například velkolepou filmovou adaptaci dvou dílů *Pána Prstenů* z trilogie anglického spisovatele J. R. R. Tolkiena nebo *Schindlerův seznam*, natočený podle knižní předlohy australského prozaika Thomase Keneallyho. Seznamu podle desetitisíců uživatelů české filmové databáze a půldruhého milionu uživatelů databáze světové dominuje *Vykoupení z věznice Shawshank*, americký film silně inspirovaný dílem jednoho z nejúspěšnějších autorů současnosti, Američana Stephen Kinga.³⁸

Příběh, jeho průběh, spád a vyústění, které charakterizuje daný román nebo novelu, je samozřejmě často kostrou i jeho filmové adaptace. Pro čistě filmařské stránky filmu, jakými jsou například osvětlení, kostýmy, střih, kamera, zvuk nebo herecký výkon, je však nepodstatné, zda je film adaptací literární předlohy, nebo dílem s příběhem dosud neznámým.

Se zvážením všeho uvedeného se v praktické části podíváme na čtyři velmi rozdílná filmová zpracování Zolova románu *Nana*. Ukážeme si, nakolik autoři v těchto konkrétních filmech čerpají z románu, případně ho “využívají” pro výsledné vyznění adaptace. Podíváme se na dějové linie a postavy, které režiséři upravují nebo vynechávají, a jaký dopad mají tyto změny na vyznění Nanina příběhu. Prozkoumáme filmové adaptace a jejich cíle v kontextu jejich režisérů i doby vzniku.

³⁶ ANDREW, Dudley. *Concepts in film theory*. New York: Oxford University Press, 1984.

³⁷ Zjištěno na základě dat z Československé filmové databáze (ČSFD) a Internet Movie Database (IMDb) ze 13. 9. 2015.

Česko-Slovenská filmová databáze: <http://www.csfd.cz/>, 13. 9. 2015.

Internet Movie Database: <http://www.imdb.com>, 13. 9. 2015.

³⁸ Tamtéž, 13. 09. 2015.

4 Nana Jeana Renoira

4.1 Jean Renoir - filmový tvůrce

Jean Renoir, významný francouzský režisér své doby a autor jedné z nejstarších filmových adaptací Zolovy *Nany*, se narodil v Paříži 15. září 1894 - rok před vznikem prvních krátkých filmů. Byl synem dobře známého malíře Augusta Renoira. Malíř měl na syna značný vliv, který se projevoval v jeho vnímání umění. Režisér ve svém osobitém životopise vzpomíná na otcův přístup k umělecké tvorbě:

Můj otec se mnou nikdy nemluvil o umění. Nesnášel to slovo. Když jeho děti chtěly malovat, dělat divadlo nebo hudbu, mohly to dělat, ale nikdo je k tomu nesměl nabádat. Je třeba, aby touha malovat obraz byla tak intenzivní, že je nemožné ji zabrzdit.³⁹

Pro mladého Renoira, původním povoláním hrnčíře, se stal takovou vášní film.

Začátky filmové kariéry Jeana Renoira nebyly úspěšné. V období autora-začátečníka, který točí příběhy, jež sám shledává zajímavými, se Renoir nechtěně stává jakousi ikonou alternativní kinematografie.⁴⁰ Renoirovy filmy jeho první tvůrčí fáze jsou němé, obchodně více méně neúspěšné a hlavní roli v nich ztvárňuje téměř bez výjimky filmařova první žena. Jedním z posledních filmů, které řadíme do první fáze Renoirovy tvorby, je *Nana* (1926).⁴¹

Druhou část autorovy produkce již provází úspěch. Jeho filmová tvorba přešla od němé k mluvené a najdeme zde více filmů, které jsou vytvořeny v podstatě cíleně k tomu, aby došly ocenění u širokého publika.⁴² Další Renoirovy filmy už jsou úspěšnější a později v nich najdeme

³⁹ RENOIR, Jean. *Můj život a mé filmy*. Praha: Academia, 2004.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ *Nana* je Renoirovou první filmovou adaptací literární předlohy, následovalo jich ale hned několik - Flaubertova *Paní Bovaryová*, Zolova *Lidská bestie*, *Řeka* podle Rumer Godden a další.

RENOIR, Jean. *Můj život a mé filmy*. Praha: Academia, 2004.

Renoirův *Výlet do přírody*, natočený podle Maupassanta, je v současné době uživateli Česko-Slovenské filmové databáze nejlépe hodnoceným Renoirovým filmem.

Česko-Slovenská filmová databáze: <http://www.csfd.cz/>, 13. 9. 2015.

⁴² RENOIR, Jean. *Můj život a mé filmy*. Praha: Academia, 2004.

i známky politické angažovanosti. Autor v roce 1940 emigroval do USA. Ačkoliv se Renoir sám neřadil k fašistům ani komunistům⁴³, ve filmech *Zločin pana Langa* nebo *Svět patří nám* vyjadřuje svou náklonost k francouzské dělnické třídě, stejně jako jeho *Marsaillaisa* oslavuje konec francouzské monarchie.

Po svém odchodu do USA se Renoir dočkal nominace na Oscara a v roce 1975 byl touto cenou vyznamenán za své celoživotní dílo.

4.2 Vznik Nany

4.2.1 Catherine

Jean Renoir se po smrti svého otce oženil s jeho modelkou Andrée Madeleine Heuschling, která si později přisvojila pseudonym Catherine Hessling. Catherine sdílela Renoirovu vášeň pro film, a přestože se tento Renoirův zájem projevoval už dříve, k samotné myšlence na tvorbu filmu inspirovaného Zolou ho přivedla až touha udělat ze své ženy hvězdu. Jak jsme uvedli v předchozí podkapitole, *Nana* vznikla v počátcích režisérově filmové kariéry. Do jejího vzniku a ještě dva roky poté nenatočil Renoir jediný film, ve kterém by nehrála Catherine Hessling.⁴⁴

⁴³ RENOIR, Jean. *Můj život a mé filmy*. Praha: Academia, 2004

⁴⁴ Tamtéž.

4.2.2 Adaptace jako příslib úspěchu

Volba Zolova známého a oblíbeného románu jako námětu pro Renoirův první dlouhometrážní film byla čistě pragmatická. Autorovým předchozím filmovým pokusům se zdaleka nedostalo takové slávy, aby zajistily živobytí Renoirovy rodiny, a mladý režisér je financoval z obrazů, které mu po své smrti zanechal otec. Autor proto v této chvíli zvolil filmovou adaptaci literární předlohy, aby si zajistil vytoužený úspěch a potřebné finance.⁴⁵ Renoir věřil v nadšené přijetí své první filmové adaptace. Jeho bezbřehou víru v *Nanin* úspěch dokládá rozpočet filmu, který dosáhl milionu franků a na jehož režisér neměl prostředky. Film měl být uhrazen ze svého vlastního výdělků.⁴⁶

Přes věhlas své literární předlohy i přes všechny naděje do ní vložené nepřinesla Renoirovi adaptace Zolovy *Nany* velký úspěch ani peníze. Na splacení účtů za drahou produkci musel obětovat téměř poslední obrazy z už tak prořídleho dědictví po otci a poté dokonce na chvíli plánoval odejít z filmového průmyslu.⁴⁷

4.3 Daleko od předlohy, blízko k divadlu

4.3.1 Nerespektování předlohy

Renoirova *Nana* se od začátku jasně prezentuje jako adaptace Zolova románu, což režisér umocňuje vložení spisovatelovy fotografie do úvodních titulků. Film se ovšem od své předlohy v mnohém odchyľuje, přestože snaha o blízkost předloze je zjevná od počátku do konce.

Důvodů pro odchylování se od děje nebo vynechávání celých částí může být u Renoirovy *Nany* nespočet. Z pohledu současného diváka je velkým hendikepem nedostatečná zvuková složka. Film je němý, místy prokládaný "titulky" - samostatnými snímky s textem na jednobarevném pozadí. Řeč úplně chybí, scény doprovází jen hudba nebo případně zvuky. Vybrané scény, které mají v němé adaptaci odpovídat knižní předloze, bylo nutné buď dobře uvést a prokládat

⁴⁵ RENOIR, Jean. *Můj život a mé filmy*. Praha: Academia, 2004.

⁴⁶ „Mysleli jsme si, že s takovým titulem musíme nevyhnutelně zbořit překážky, které nás oddělují od komerčního filmu”, píše Renoir ve své autobiografii. „*Nana* bude drahý film, ale co na tom, máme předem vystaráno.“

RENOIR, Jean. *Můj život a mé filmy*. Praha: Academia, 2004.

⁴⁷ Tamtéž.

titulkovými snímky, nebo pečlivě a názorně zahrát a doprovodit odpovídající hudbou, případně oba prostředky zkombinovat. Takové úsilí o věrné zpracování jednotlivé scény značně prodlužuje a nezbyvá tím čas na všechny postavy a dějové linie.

K velmi věrně zpracovaným úryvkům Zolova románu patří počáteční představení hlavních postav v divadle Variétés, kterého se nám u Zoly dostává z rozhovoru Faloise s novinářem Faucherym. Renoir respektuje průběh první kapitoly a obrazy postav prokládá titulky se jmény postav a jejich stručnou charakteristikou. Dále se díky Renoirově snaze o věrnost diváci setkávají například s Naniným mladičkým obdivovatelem Jiřím a s jeho přesnými nerozvážnými slovy údivu nad Naniným výstupem: „bravo, très chic“. Dočkáme se také scény, ve které Nanina komorná Zoe drhne ze světlého koberce krvavou skvrnu, kterou zanechal Jiří po svém pokusu o sebevraždu, přesně tak, jak nám to popisuje Zola. Dále nám Renoir představuje například výstup, ve kterém se Nana před smutnicím milencem prostopášně baví rozbíjením drahých dárků nebo hereččiny směšné pokusy, kterými se snaží divadelním kolegům dokázat, jak se bude hodit pro divadelní roli počestné ženy.

Na druhou stranu Renoir z románu ponechává velmi omezený počet postav a dějových linií, přičemž pro záchranu několika scén zaměňuje postavy nebo dokonce slučuje dvě postavy či scény v jednu. Hned ve druhé scéně filmové Nany se Renoir věnuje Naninu svádění hraběte Muffata, čímž zcela vynechává druhou, třetí a čtvrtou kapitolu románu, stejně jako vypouští kapitoly šest, sedm, osm, dvanáct a třináct. Devátou kapitolu románu Renoir zpracoval, jedná se o uvedení nové hry v divadle Variétés, ve které, jak jsem zdůraznila výše, je věrně zobrazena Nana absurdně usilující o roli, pro kterou se nehodí. Nicméně kapitola, kterou najdeme ve dvou třetinách knižní předlohy, nám Renoir představuje ve dvacáté minutě filmu dlouhého dvě a půl hodiny.

Režisér z příběhu vynechal téměř vše kromě dějové linie vztahu Nany a hraběte Muffata. Letmo přináší i románek hraběnky Sabiny a novináře Faucheryho, který se v knize vyvíjí postupně, ovšem u Renoira vyznívá jako jednorázová událost a jeho okolnosti jsou nedostatečně představeny. Dále ve filmové *Naně* najdeme příběh hraběte Vandeuvra, dostihy a jeho rituální sebevraždu, kterou ovšem, na rozdíl od Zoly, Renoir ukazuje jako čin z nešťastné lásky. Z klíčových prvků Zolova románu chybí ve filmu Fontan – Nanina chvilková, ale opravdová

láska, Ludvíček – Nanin malý syn, její vztah se Steinerem a osudovost, se kterou Nana přivádí své milence na mizinu, obírajíc je o majetek i společenské postavení. Představa, jak Naně mizí peníze pod rukama, ve filmu sice zobrazena je, ale převažuje obraz citového uzurpování nad finančním, které je, zvláště ve druhé části knihy, velmi názorně popisováno.

O některé scény nechtěl Renoir přijít, ale nebylo možné věnovat další prostor na osvětlování jejich kontextu a jiných dějových linií. Proto režisér některé z nich pozměnil, aby zapadaly do příběhů těch postav, které stihl představit. V rámci úspor času a zachování románových scén Renoir například spojuje v jednu postavu Filipa (bratra mladého Jiřího) a hraběte Vandeuvera.

Sám Renoir velmi litoval, že *Nanu* natočil tak brzy a že ji proto nemohl obohatit o řeč a barvy.⁴⁸ Tak komplexní a propracovaný román nebylo možné ztvárnit beze slov a zachovat při tom všechny dějové linie i celkové vyznění díla. I když Renoir nemohl převést na plátno celý román, který obdivoval,⁴⁹ některé scény předávají stejné sdělení jako původní románové úryvky, a to díky jejich věrnému zpracování, hudbě i přesvědčivému hereckému výkonu Wenera Krausse v roli hraběte. Oddanost hraběte je zobrazena přesvědčivě.

4.3.2 Nana jako divadlo

Jeden z prostředků, kterými film disponuje navíc oproti literatuře, je samozřejmě obraz. Jak z mluveného, tak z němého filmu je téměř vždy odstraněn „hlas vypravěče“ a úkol znázornění toho, co je v knize popisováno, automaticky přechází na prostředky filmové, jakými jsou mimika a gestikulace herců, kostýmy, střih, hudba nebo ticho. Expresivita herců je ve filmu, a v němém o to více, očekávaná a potřebná. U Renoirovy *Nany* je však expresivita společným jmenovatelem všech scén a vytváří dojem neustálého divadelního představení.⁵⁰ Někdy je dojem divadla podpořen kromě mimiky a gestikulace i dalšími faktory. Kate Griffiths, která se zabývá adaptacemi francouzských děl, zdůrazňuje divadelní povahu Nanina rozhovoru s Vandeuverem, který ji přišel odradit od jejího vztahu s mladým Jiřím. Nanina mimika je výrazná, až nepřirozená, prostředí připomíná svými těžkými závěsy a širokým prostorem jeviště a nedočkavý

⁴⁸ RENOIR, Jean. *Můj život a mé filmy*. Praha: Academia, 2004.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ GRIFFITHS, Kate. *Emile Zola and the Artistry of Adaptation*. Legenda, 2009.

Jiří plní dokonce za přivřenými dveřmi roli publika.⁵¹ Stejný efekt vytváří předposlední scéna, ve které Muffat sedí na venkovní lavičce a čeká na zprávu o nemocné Naně. Za ním ani za ostatními, kteří kolem hraběte obcházejí, není vidět žádné konkrétní prostranství. Vidíme jen osoby okolo lavičky nebo stromu, za kterými není nic než černé pozadí.

Jak je zmíněno výše, mimika a gestikulace postav kolem Nany je výrazná. Tvář smutné hraběnky pozorující hraběte sledujícího tančící Nanu a Muffatovo vystupování působí přehrávaně, až divadelně. Veškerá tato expresivita ovšem zapadá do očekávaného stylu němého filmu dvacátých let. Divák podle ní i beze slov chápe záměry i pocity postav a jejich vystupování vytváří (v rámci možností) charakter srovnatelný s charakterem hrdinů knižní předlohy.

Představitelka Nany však ve své vypjaté expresivitě dodává filmové postavě ještě vyšší míru excentričnosti. Její ztvárnění omezuje veškeré sympatie, které postava i přes svůj zkažený charakter vzbuzuje ve čtenáři. Renoir to ostatně přiznává svým přesvědčením, že Nana byla předurčena k neúspěchu kvůli Catherine Hesslingové a jejímu výrazovému vypětí dovedenému do extrému. Renoir také přirovnává výkon Hesslingové k loutkovému představení.⁵²

4.4 Význam a přínos Renoirovy adaptace

Renoirova adaptace Zolovy *Nany* je specifická, excentrická a ve své době se nedočkala úspěchu. Herecké výkony jsou v Renoirově *Naně* velice nevyrovnané. Představitelé Muffata a Vandeuvera podávají velice dobrý herecký výkon, oproti hercům, kteří ztvárnili například Nanu a Bordenava, jejichž postavy se podobají karikaturám nebo loutkám.⁵³

Na druhou stranu je třeba zde ocenit některé čistě filmové prostředky zmíněné ve druhé kapitole. Dynamická hudba doprovází děj po celou délku filmu a koresponduje se zobrazovanými scénami, jejichž vyznění zdůrazňuje. Příkladem významné role hudby v Renoirově *Naně* je pohřební pochod, kterým je doprovázen hereččin neúspěch v její divadelní roli.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² RENOIR, Jean. *Můj život a mé filmy*. Praha: Academia, 2004.

⁵³ WILLIAMS, Alan. *Republic of images : a history of French filmmaking*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992

Renoirova adaptace *Nany* je výborným příkladem díla, které je významné díky své originalitě a novým nápadům a má v dějinách kinematografie své místo, přestože je obecně považováno za nepovedené. Alan Larson Williams píše, že Renoirova *Nana* je pravděpodobně nejzajímavější, vznešený neúspěch ze všech francouzských filmů dvacátých let.⁵⁴ Přestože neúspěch *Nany* dovedl Renoira od experimentování blíže k tehdejšímu filmovému mainstreamu, má jeho adaptace značný význam pro vývoj francouzského filmu.

⁵⁴ WILLIAMS, Alan. *Republic of images : a history of French filmmaking*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992

5 Nana Dorothy Arzner

5.1 Dorothy Arzner a její cesta k filmu

Americká režisérka Dorothy Arzner se narodila na přelomu devatenáctého a dvacátého století v Kalifornii. Její otec si v Los Angeles otevřel kavárnu, kterou navštěvovaly tehdejší filmové osobnosti, což Arzner pootevřelo dveře k filmu už ve velmi útlém věku. Po vstupu USA do první světové války řídila jako dobrovolnice sanitní vozy a seznámila se s filmařem Williamem De Mille, který pracoval pro společnost Paramount. De Mille jí pomohl získat místo ve filmovém průmyslu, kde prokázala neobvyklý talent. V roce 1920 se dostala k filmovému střihu a zanedlouho začala i se psaním scénářů. Zlomovým rokem se pro Dorothy Arzner stal rok 1927. Tehdy dala společnosti Paramount odvážné ultimátum - buď dostane příležitost režírovat významný film, nebo společnost opustí. Arzner uspěla, dostala na starost režii filmu *Fashions for Women* a stala se jedinou ženskou režisérkou Hollywoodu. V období 1927-1943 režírovala šestnáct filmů pod několika mediálními společnostmi.⁵⁵

Homosexualita Dorothy Arzner byla ve filmových kruzích veřejným tajemstvím, režisérka žila od roku 1927 s choreografkou Marion Morgan. Později se stala také feministickou aktivistkou a téma postavení žen a vztahů mezi nimi je pro její filmy charakteristické.⁵⁶ Nejlepším příkladem je pravděpodobně film *Dance, Girl, Dance*, ve kterém se postava svůdné tanečnice setkává s ovacemi poté, co na pódiu vyjádří pohoršení nad svým publikem.⁵⁷ Myšlenky Dorothy Arzner byly pro meziválečnou společnost neobvyklé a totéž platí i pro její specifické pojetí Zolovy *Nany*.

5.2 Vznik americké *Nany*

Filmovou adaptaci Zolovy *Nany* si u Dorothy Arzner objednal producent Samuel Goldwin s touhou prosadit v americkém filmovém průmyslu mladou ukrajinskou herečku Annu Sten, svůj

⁵⁵ WARE, Susan; BRAUKMAN, Stacy. *Notable American women : a biographical dictionary completing the twentieth century*. Cambridge, Mass: Belknap Press, 2004.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ ARZNER Dorothy. *Dance, Girl, Dance*. 1940. (film)

herecký objev.⁵⁸ *Nana* Dorothy Arzner spadá do období filmové tvorby svázané Produkčním kodexem⁵⁹. Kombinace striktní cenzury kodexu a odvážné podstaty Zolova románu dávají vzniknout interpretaci *Nany*, kterou u žádného jiného jejího zpracování nenajdeme.⁶⁰ Jennifer M. O'Leary zdůrazňuje, že Arzner stvořila hrdinku, která bojuje proti dvojí převaze patriarchátu devatenáctého století a tehdejšího amerického puritánství.⁶¹ Tato adaptace je jediným Hollywoodským filmovým zpracováním *Nany*.⁶²

5.3 Věrnost předloze

5.3.1 Nejvýraznější rozdíly a podobnosti

Film Dorothy Arzner je označován jako „inspire par Émile Zola“. V tomto případě však nelze mluvit o dějové podobnosti ani o stejném vyznění díla. Ze známých postav se ve filmu kromě *Nany* objevuje Muffat (který zde není hrabětem, ale plukovníkem), jeho žena Sabina a dcera Estela, ředitel divadla Bordenave, Nanina přítelkyně Satin a komorná Zoe. Záhy ale zjišťujeme, že známá jména v tomto případě nejsou zárukou respektování předlohy.

Na rozdíl od ostatních zkoumaných zpracování zde nenacházíme ani jednu dějovou linii, která by odpovídala předloze, do příběhu jsou vloženy nové hlavní postavy a některé klíčové osobnosti z předlohy ve filmu naopak úplně chybí.

⁵⁸ COUSINS, Russel. „Sanitizing Zola: Dorothy Arzner's Problematic *Nana*“. *Literature/Film Quarterly* 23: 3, 1995, p. 209-215.

⁵⁹ Produkční kodex, někdy také Haysův kodex, byl soubor pravidel určujících, co z pohledu zachování morálních hodnot nesmí být zobrazováno na filmovém plátně. Zakázané bylo například kompletní zobrazení nahoty nebo popis přesných metod a průběhu trestných činů.

Arizona State University: <http://www.asu.edu/courses/fms200s/total-readings/MotionPictureProductionCode.pdf>, 06. 12. 2015

⁶⁰ O'LEARY, Jennifer. *Where the invisible and visible meet: Nana on film*. Georgia: The University of Georgia, 2006.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² COUSINS, Russel. „Sanitizing Zola: Dorothy Arzner's Problematic *Nana*“. *Literature/Film Quarterly* 23: 3, 1995, p. 209-215.

Adaptace Dorothy Arzner se nedrží předlohy ani v úvodní scéně, která je pro Zolovu *Nanu* charakteristická, ani neponechává příběhu jeho původní závěr.⁶³

Bordenave se stává okrajovou postavou vedle velkého Gastona Greinera, starého a bohatého muže, který Naně pro její krásu a talent nabídne roli ve hře ve svém divadle. Žárlivý starý Greiner je ve filmové adaptaci jednou z hlavních postav a svým charakterem se blíží Zolovu Muffatovi, od něhož se filmový plukovník Muffat naopak značně liší.

Přestože je divadelní představení pro filmovou *Nanu*, stejně jako v románu, obrovským úspěchem, hlavní postava při něm působí značně odlišně. Na rozdíl od své románové předlohy je Nana ve filmu štíhlá, zpívá čistě a na jevišti se pohybuje zkušeně a přirozeně. Zola i Arzner zobrazují *Nanu* jako vyzývavou, nicméně v knize je herečka představená jako nešikovné velké dítě, které reaguje na nadšení publika při vyzývacích scénách, kdežto Anna Sten ztvárňuje *Nanu* dospělou, krásnou a vkusně svůdnou. Vzhled a vystupování hlavní postavy se v adaptaci mění stejným směrem jako její povaha a jednání.

Kromě *Nanina* vzhledu a vystupování se částečně liší i její povaha. Tak jako v románu má Nana ráda peníze a luxus, stejně jako pozornost, obdiv a slávu. Není ale ztělesněním zla a ničivé síly, jak ji popisuje Zola, a není ani obrazem mravního úpadku, což může být způsobeno jak svazujícím Produkčním kodexem, tak i ženským pohledem režisérky. Některé *Naniny* činy můžeme charakterizovat jako troufalé, ovšem spíše ve smyslu společenského pokroku, než špatného charakteru. Nana se například nenechává urážet starým Greinerem za to, že přijala dar od jiného muže, ale z majetnického, urážlivého přístupu starého milence se vymaňuje a vyhazuje ho z domu.

Kromě „troufalého“ v příběhu najdeme i počínání špatné či někým považované za špatné, ale pojetí Arzner mu nepřiznává fatalitu, která je přítomna v knižní předloze. Se „špatným“ nebo

⁶³ Tím můžeme americkou verzi zařadit vedle současného Molinarova zpracování románu. Dorothy Arzner ani Molinaro scénu natočenou podle románového úvodního představení nevynechává, zařazují ji ale do filmu později, čímž scéna ztrácí část své velkoleposti a význam prvních momentů filmu se dostává scénám, které Zolovu příběhu předcházejí, ovšem spisovatel je explicitně nezmiňuje. Co se týče závěru, Arzner ani Molinaro nenechávají *Nanu* zemřít na neštovice.

„nemorálním“ chováním v podobě, které Naně připisuje americké filmové zpracování, bojuje obyčejný člověk v každodenním životě. Naniny činy jsou ukazovány buď jako chování nezvyklé, ale pozitivní, nebo jako běžné lidské špatnosti a neodmítnutá pokušení, se kterými se v souladu s lidovým rčením „nikdo není dokonalý“ setká každý. Nana Emila Zoly je d'áblem, který stráví všechno a všechny, kteří mu přijdou do cesty, a nepřestává jím být ani dnes. Nana Dorothy Arzner, ať už byla v období uvedení filmu vnímána jakkoli, působí v dnešní době naopak jako obyčejná odhodlaná žena, která si „nenechává utéct příležitost“, pokud ji má. S hlavní postavou filmové adaptace se v tomto případě jistě ztotožňuje více žen, než je tomu u její knižní předlohy.

Ačkoli Arzner vynechala zásadní románové postavy a v podstatě dala filmu úplně nový děj, respektuje časové ukotvení příběhu a neopomíjí zobrazit francouzský lid v euforii na počátku prusko-francouzské války v roce 1870. Zola bojovnými výkřiky „Na Berlín!“ prokládá kapitolu o hrdinčině smrti – poslední stránky románu. Nanino umírání je tak postaveno vedle budoucnosti celého národa a její život i smrt tím v tu chvíli v jistém smyslu ztrácejí na významu a rozplývají se v duchu bojů a revoluce. Přestože má film jednoznačně lepší prostředky pro znázornění dvou souběžných dějů než román, Arzner obrazy lidu a umírající Nany rozděluje do dvou samostatných kapitol a předností filmu v tuto chvíli bohužel nevyužívá. Když se George vrátí z Alžírsku, zastihne Nanu, která přišla navštívit jeho bratra. Když se shledají a rozhodnou se, že spolu odjedou, Nana se vrací do pokoje pro kabát a bratři se setkávají. Poté, co Nana za přivřenými dveřmi pochopí, že si bratři navzájem řekli o svém vztahu k ní, okamžitě se rozhoduje ukončit svůj život střelou z pistole, kterou v pokoji našla.

Tento Nanin náhlý konec na mne v kontextu celého filmu působil nepatříčně, a přestože důvod hereččiny sebevraždy můžeme snadno odhadnout, Naniny city nejsou zobrazeny nebo zdůrazněny natolik, aby její motivace k ukončení života vyzněla důvěryhodně. Čtenář Zolovy *Nany* také přirozeně očekává, že hlavní postava zemře na neštovice stejně jako v předloze. Postřelená Nana však se slovy „takhle to bude pro všechny lepší“ umírá v náručí obou svých milenců.

5.3.2 Ženský pohled Dorothy Arzner

Příběh hollywoodské *Nany* nezačíná divadelním představením, které je v úvodu románu dlouze popisováno a které do jisté míry představuje Nanu s jejími nejdůležitějšími vlastnostmi, ale je

uvedený sérií krátkých scén, které naopak velmi dobře představují režisérku Dorothy Arzner. Adaptace začíná pohřbem Naniny matky a pokračuje scénou, ve které Nana ujišťuje své okolí o své slibné budoucnosti v bohatství a slávě. V první delší scéně pak Nana, k veselí přítomných dam i pánů, odmítá poklony mladého vojáka a shazuje ho do jezírka.⁶⁴

Arzner v *Naně* rozvíjí své představy o samostatných ženách a jejich rovnoprávnosti s muži. Tyto myšlenky Arzner o několik let později představuje ve svých dalších, jasně feministických filmech, a to hlavně v *Dance, Girl, Dance* (1940). Nana věří ve svou úspěšnou budoucnost a je také přesvědčena, že si ji může vlastními silami zajistit.

Má matka nebyla zlá, byla slabá. To muži dělají z žen to, čím jsou. Ještě nevím, co ze mě bude. Ale nebudu slabá a nebudu chudá.⁶⁵

Když Nana před svým výstupem u jezírka dává najevo svůj nezájem seznámit se s opilým vojákem, který se pokouší o její přízeň, důrazně vyvrací jeho poznámku o nerovnosti jejich společenských postavení. Nana si vybírá partnera na základě vlastních preferencí (případně své vypočítavosti) a předkládá filmovým divákům třicátých let názor, že jakákoli odhodlaná žena má stejná práva a možnosti jako žena z dobré společnosti nebo jako muž. Opilého vojáka, který Naně zdůrazňuje svou nadřazenost vůči „ženám jako je ona“, Nana nejen odmítne, ale i zesměšní.⁶⁶

Ač v Zolově románu najdeme celou řadu významných vedlejších ženských postav, Arzner z nich ponechává jen hraběnku s dcerou, Naninu přítelkyni Satin a komornou Zoe. K Naně a její románové přítelkyni navíc režisérka přiřazuje ještě dívku, kterou nazývá Mimi, a vytváří tak trojici ženských postav s velmi pevnými a blízkými vazbami. Satin a Mimi Nanu doprovázejí téměř neustále, jsou ovšem na rozdíl od ní dětinské, nezajímají se o politické záležitosti a o jejich inteligenci může divák snadno pochybovat.

⁶⁴ Druh ponížení opilého dotěrného vojáka v této filmové scéně je velmi odlišný od toho, který zakouší například hrabě Muffat ve chvíli, kdy ho románová Nana přiměje plazit se vkleče po zemi u jejích nohou. Toto zesměšnění či ponížení je, spolu se všemi ostatními, které Arzner zobrazuje, znázorněno jako potřebné a správné uvedení situace na pravou míru. U Zoly se pak jedná o znázornění Nany (případně chťice) jako zhoubné síly, která přivádí muže do stavu neovladatelné mizérie.

⁶⁵ „Ma mère n'était pas mauvaise, elle était faible. Ce sont les hommes qui font des femmes ce qu'elles sont. Je ne sais pas encore ce que je vais devenir. Mais je ne serai pas faible et je ne serai pas pauvre.“

ARZNER Dorothy. *Nana*. 1934.

⁶⁶ Takový efekt najdeme i ve filmu *Dance, Girl, Dance*.

Kromě toho, že Nana Dorothy Arzner má svou vůli, podle které jedná, a bere svůj osud do vlastních rukou, zobrazuje ji režisérka i jako velice inteligentní postavu. Inteligentní ženské postavy najdeme i v předloze, ale v adaptaci je tento obraz velice nápadný. Arzner připisuje inteligenci převážně hlavní hrdince, kterou si zvolila za vzor ženské samostatnosti. Režisérka zachází ve svém feministickém pojetí díla ještě dál a vedle samostatnosti a inteligence připisuje Naně i zájem o politiku. Jakmile se Nana dozvídá o válce mezi Francií a Pruskem, se slovy „Je veux savoir plus de cette guerre...“ kvapně opouští své přítelkyně a odchází za plukovníkem.

Vedle „vylepšení“ své povahy získává herečka v adaptaci i věrnějšího, charakternějšího a upřímnějšího partnera, než jí dopřál Zola. K rodině plukovníka Muffata totiž Arzner připojuje postavu sympatického vojáka Georgese, plukovníkova mladšího bratra, do kterého se Nana zamilovává. Mladý voják je ve filmu Naniným nejdůležitějším partnerem, jemuž herečka zachovává věrnost, dokud věří, že on její lásku opětuje. Tento vztah tak připomíná románový začátek soužití Nany a Fontana, jediného muže, kterému je Nana v románu nějakou dobu upřímně věrná. Vztah Fontana a Nany, jak ho popisuje Zola, kazí po několika stranách Fontanův násilnický charakter. Láska filmového Georgese však vytrvá ve své čisté podobě až do konce.

Křehké štěstí pravé lásky je ohroženo kolonelem Muffatem, který zařizuje odjezd svého mladšího bratra do Alžírsku, aby vztahem s Nanou nepoškodil pověst rodiny. Postava Georgese Muffata se v mnohém podobá románovému Jiřímu (v orig. Georges), Georges je ve filmu jediným mužem a v románu jedním ze dvou milenců, které Nana opravdu milovala. Vedle atraktivnějšího pojetí plukovníka Muffata přináší Arzner další nečekanou úpravu v rodině Muffatových. Stejně jako Nanin vztah s Georgesem, ač komplikovaný, vyznívá - v porovnání se všemi jejími vztahy z románu - idealisticky, i manželství plukovníka a Sabiny působí harmonicky a spokojeně.

5.4 Význam a přínos adaptace Dorothy Arzner

Radikální změny mnoha postav, vazeb a děje se prolínají s občasnou snahou o věrnost knižní předloze a vytvářejí tak z filmové adaptace trochu chaotické dílo, které zcela neuspokojuje ani Zolovy milovníky, ani literární neznalce. Ti, kteří by očekávali věrnou adaptaci Zolova románu, budou zklamáni, protože film nabírá naprosto jiný směr než knižní originál. Diváci, kteří by film sledovali, aniž by byli seznámeni s předlohou, naopak neporozumí smyslu románových scén, které jsou do filmu řazeny bez dostatečného kontextu. Když Nana od obdivovatele dostává drahý

šperk a popírá jeho původ před svým žárlivým milencem, jde o obyčejnou lež a obyčejnou žárlivou scénu. Hloubka sdělení o Nanině ničivosti, jak je popsáno i výše, ve filmu chybí a zobrazovaná přehnaná žárlivost starého Greinera, pomatení jinak spokojeného manžela Muffata, smrt hrdinky i vyhlášení války tím pádem v americké filmové *Naně* působí na diváka neznalého románů neočekávaně, nebo dokonce nepatřičně.

Nabízí se tedy otázka, proč americká adaptace v takovéto podobě vůbec vznikla a jaký dopad kromě zklamání nebo překvapení může mít na diváky. K čemu slouží takový film, který se prezentuje jako adaptace obecně známého fenoménu, ale přináší známým postavám o poznání jiné osudy?

Cíl Dorothy Arzner může být právě v rozdílnostech zasazených do prostředí notoricky známého příběhu, kterými režisérka představila svoje vnímání světa a nastínila nový úhel pohledu na příběh cílevědomé herečky. Arzner vytrhla Nanu ze Zolova šovinistického pojetí a chamtivost, kterou Naně aspoň na začátku filmu ponechala, nepřináší Naně šperky a peníze pro její ničivou sílu, ale pro slabost a nevyrovnanost mužů. Starý Greiner je od začátku zobrazován jako chorobně žárlivý. Nana ho žádným způsobem netlačí do jeho štědrosti, Greiner Nanu vyhledává sám z vlastního zájmu, a když jí nabízí roli na divadle, dívka skromně odpovídá, že není herečkou, že se Greiner jistě mylí. Starý milenec je posléze ničen pouze svou vlastní zlobou a žárlivostí.

I na Muffatův vztah s hrdinkou vrhá Arzner jiný pohled. Zola zdůrazňuje, že Muffat se oženil s cudnou hraběnkou Sabinou v nízkém věku a za celý život nepoznal jinou ženu. Představuje ho jako zásadového člověka, který Naně odolává, ale nakonec jejímu ničivému svádění podlehně. V adaptaci Nana Muffata nesvádí. Přesto ale v momentě, kdy zjišťuje, že ji od jejího vyvoleného rozdělil právě on, Muffata zkouší políbit, aby mu dokázala jeho pokrytectví, které později vyplave na povrch. Na oplátku za to, že ji oddělil od muže, kterého miluje, mu vyčítá, že tak činí jen ze svého sobectví, prohlašuje o něm, že je pokrytec, a že ve skutečnosti po Naně sám touží. V kontextu celého filmu tato scéna opět vrhá špatné světlo spíše na Muffata než na Nanu. Později Muffat o Nanu projeví zájem a potvrdí tím její obvinění z pokrytectví. Nana je do vztahu s Muffatem přivedena naopak spíše zoufalstvím z nepřítomnosti milovaného Georgese, když je ostatními lživě přesvědčována, že on o ni nemá zájem.

Díky podobnostem s předlohou, které jsou zasazeny do rozdílného pohledu na příběh, může tato adaptace silně zapůsobit na diváky, kteří jsou seznámeni s původním Naniným příběhem. Arzner totiž svým dílem pokládá otázku, zda není Zolův pohled na příběh Nany a všech zničených mužů kolem ní jen jedním z mnoha, kterými se na něj můžeme dívat. Dává větší prostor lásce a činům, které jsou jí motivované. Zobrazuje také Naninu zkázu, do které ji nepřivedla její povaha, ale lži jiných, i její lítost nad tím, že zradila svou lásku k Georgesovi, ve kterou přestala věřit.

Arzner svou adaptací rozvíjí myšlenku, že k Zolově *Naně* lze přistupovat jako k příběhu s mnoha možnými podobami, z nichž všechny je možné a stojí za to zkoumat.

6 Nana Maurice Cazaneuva - film jako kniha

Třetí filmové zpracování Zolova románu, kterým se budeme zabývat, je francouzský televizní seriál rozdělený do šesti dílů o celkové délce pět a půl hodiny. Filmová série byla uvedena roku 1981, v době, kdy mnozí velcí francouzští herci současnosti teprve vstupovali na scénu filmové produkce. Režie této seriálové adaptace se ujal Maurice Cazeneuve, tvůrce v České republice téměř neznámý, ve Francii oceňovaný převážně za filmové drama *Cette nuit-là*. Jeho šestidílné zpracování Zolova románu mezi ostatními adaptacemi *Nany* jednoznačně vyniká věrností, s jakou televizním divákům představuje původní příběh.

6.1 Věrnost předloze

Věrnost originálu je u seriálově adaptace Maurice Cazaneuva ohromující. Co nejpřesnější převedení Zolova příběhu do audiovizuální podoby bylo bezpochyby režisérovým cílem a tohoto cíle dosáhl jednoznačně. Bez jakékoli nadsázky lze říci, že při sledování Cazeneuvova seriálu divák může při jednotlivých scénách obracet stránky Zolova románu a objevovat stejnou dějovou chronologii, v mnohých případech i na slovo stejné dialogy. Na rozdíl od ostatních zkoumaných adaptací seriál žádnou z postav, které sebeméně zasahují do děje, neopomíjí, ani podstatně nemění jejich roli v příběhu. Cazeneuvovo zpracování je jediné ze zde probíraných, ve kterém je všem postavám z románu dán prostor odpovídající předloze.⁶⁷ Seriál výjimečně věrně zobrazuje například Naninu lásku ke kolegovi z divadla Fontanovi i její postupný krutý zvrat. Stejně tak je v této adaptaci, jako jediné z představovaných, přesně podle románu zobrazen Nanin syn i její pokroucená sobecká láska k němu.

Mezi seriálem a knižní předlohou najdeme samozřejmě i rozdíly. Vždy se však jedná o drobné odlišnosti, které ani v nejmenším nemění děj rozsáhlého příběhu, ale pouze mírně posouvají zobrazení jednotlivých scén nebo čas, který je jim věnován.

⁶⁷ Renoirova adaptace *Nany* (1926) volí jen dějovou linii *Nany* a hraběte Muffata a úplně opomíjí Nanina syna nebo její upřímnou lásku k divadelníku Fontanovi. V adaptaci Dorothy Arzner (1934) je Nanina ústřední láska postavou zčásti smyšlenou a zčásti složenou z několika románových mužů. Nanin syn v této adaptaci také není zmíněn. V posledním ze čtyř probíraných zpracování *Nany* (2001) se naopak vše točí kolem dítěte, které se zoufalá matka snaží získat zpět.

První z těchto mírných změn je rozdíl v popisu a zobrazení dostihového závodu. Popis příprav na „Velkou cenu Paříže“ a samotné soutěže tvoří celou jednu ze čtrnácti kapitol románu a Zola mu věnuje téměř čtyřicet stran díla. Seriál ponechává závodu o poznání užší prostor a scéna dostihů je jednou z mála, kde oproti románu chybí některé postavy. U Zoly Nanu na dostihy doprovází její tou dobou už nemocný synek a mnoho stran je věnováno rozličným rozhovorům mezi diváky závodu, překvapivým změnám kurzů sázek a nevraživým pohledům mezi Naninými přítomnými i současnými milenci. Cazeneuve zde volí velmi stručné zobrazení závodu a o něco košatější obraz jeho výsledku. Nanin syn se v této scéně nevyskytuje a režisér tentokrát rozhovory jednotlivých skupin výjimečně vynechává.

Druhou změnou, která milovníky Zoly po velmi věrném zpracování předešlých dílů překvapí, je zpracování závěru adaptace. Poslední ze šesti dílů obrací postup vyprávění a začíná záběrem na umírající Nanu. Celý díl je pak pojatý jako vzpomínky některých postav, ve kterých se filmoví tvůrci opět obdivuhodně drží románové předlohy. Poté, co je ukončen proud vzpomínek, a všechny zbývající románové scény jsou do seriálu vpraveny, Nana umírá, jak to znázornil Zola, tedy zohavená, napůl oplakávaná, napůl už zapomenutá ve víru nových událostí a vzrušení z právě vyhlášené války.

Nepatrné změny ve struktuře příběhu, které Cazeneuve připustil, neubírají nic z celkového sdělení díla, které zůstává stejné jako u Zoly. Cazeneuvova adaptace Zolovy *Nany* je nejen nejpřesnějším filmovým zpracováním tohoto románu, ale i jedním z nejvěrnějších filmových zpracování, se kterými jsem se kdy setkala.

Význam svého triumfu v přesnosti ovšem autor částečně snižuje tím, že zanedbává využití některých čistě filmových prostředků, o kterých mluví například Stam a Raeng a které jsou zmíněny ve třetí kapitole této práce. Pro filmové prostředky, které snadno vyjadřují to, co literatura nemá možnost vyjádřit jinak než popisem, se film pro některé stal „nenáročným uměním“, na jehož tvorbu je potřeba vynakládat nesrovnatelně menší úsilí než na sepsání románu.⁶⁸ V případě Cazeneuvovy adaptace z těchto prostředků chybí především využití hudby.

⁶⁸ STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden: Wiley-Blackwell, 2005.

Kromě zdařilé úvodní scény seriálu, ve které Nana zpívá za doprovodu orchestru Venušinu árii, v prvních dvou dílech hudba téměř chybí. Situace se příliš nemění ani v dalších dílech, ve kterých ticho chvílemi střídají variace na Venušinu árii. K dobru však seriálovým tvůrcům přispívá občasné střídání mollové a durové varianty této skladby, které v danou chvíli prohlubuje působení jednotlivých scén. Kromě těchto momentů ale hudba doprovází téměř výhradně úvodní a závěrečné titulky jednotlivých dílů. Na druhou stranu, přestože bych uvítala v seriálu širší využití hudební složky, i její nevyužití zde můžeme považovat za prostředek filmové tvorby.

Stejně tak mi v adaptaci chyběla například zobrazení souběžných dějů, které se v Zolově *Naně* občas vyskytují.⁶⁹ Dva zároveň probíhající děje román čtenářům zprostředkovává velmi těžko, ale film si s ním hravě poradí. Přesto se Cazeneuve v tomto ohledu stále drží spíše literárních narativních postupů. Nicméně s ohledem na to, že například kostýmy a kamerové záběry jsou zpracovány velmi působivě, je možné toto „knižní podání“ přijmout jako styl filmových tvůrců.

Vedle toho, že mi v seriálu chvílemi chyběla hudba, která by dokreslovala potřebnou atmosféru scén, velkým překvapením pro mě v něm byl i hlas vypravěče, téměř výhradně literární prostředek, který seriáloví tvůrci ve svém televizním zpracování ponechali. Vypravěčem navíc není nezávislá a neznámá vševědoucí osoba, jak je tomu v románu, nýbrž postava novináře Faucheryho, pozdějšího milence hraběnky Muffatové. Protože je Fauchery i v románu popsán částečně jako pozorovatel a Naninu kouzlu podléhá v porovnání s ostatními až velmi pozdě, považuji výběr osoby vypravěče spíše za šťastný a mám za to, že do příběhu zapadá dobře. Jde ale vedle dalších detailů o mírný rozdíl oproti románu a zároveň o nevyužití typických filmových prostředků pro vyjádření prostředku příliš charakteristického pro literaturu.

6.2 Herecké obsazení, Véronique a ti druzí

V seriálu se setkáváme jak s herci v té době úplně neznámými, tak s těmi, kteří se už v době natáčení těšili slávě filmového světa. Hraběte Muffata přesvědčivě ztvárnil Guy Tréjan - filmový Ludvík XIII ze *Tří mušketýrů*, Sacha Briquet, známý v té době z téměř dvaceti televizních seriálů a desítek filmů, přivedl k životu postavu hraběte de Vandeuvres a v roli paní Leratové divák

⁶⁹ Souběžné děje v Zolově *Naně* najdeme například v zobrazení vzájemné nevěry manželů Muffatových nebo na konci románu, kdy Nana umírá a je vyhlášována válka mezi Pruskem a Francií.

poznal Madeleine Barbulée, které filmové adaptace už tehdy nebyly cizí (1953 *Tereza Raquinová*, 1956 *Zvoník u Matky Boží*, 1958 *Bídníci* atd.).

Přesným opakem byla hlavní hrdinka seriálové adaptace a představitelka Nany Véronique Genest. Pro čtyřicetiletou herečku, kterou dnes zná celé Česko jako seriálovou komisařku Julie Lescautovou, byla Nana první velkou rolí, kterou na sebe ve Francii strhla velkou vlnu pozornosti.⁷⁰ Véronique Genest byla pro roli vybrána ze sto šedesáti osmi kandidátek, přestože ji kvůli její mírné šišlavosti nebyla dávána velká naděje.⁷¹ Čtyřicetiletá rusovlasá dívka dokázala totiž přesvědčit, že právě ona ztvární Nanu přesně tak, jak ji zobrazil Zola. Že si tehdy produkce vybrala pro roli Zolovy hrdinky právě Genest, se ukázalo jako velmi dobrý krok. Svěrázná herečka si dodnes při veřejném vystupování nebere servítky, nechává se zvat do populárních televizních pořadů a bez dlouhých rozmyslů se veřejně vyjadřuje k politice. Genest se už dlouhá léta těší veliké oblibě drtivé většiny francouzské společnosti.

V porovnání s ostatními zkoumanými adaptacemi ve věrnosti zpracování hlavní postavy Véronique Genest jednoznačně vítězí nad svými kolegyněmi z doby předchozí i pozdější. Renoirova Nana působí jako naduté a našťvané dítě, které by ve skutečnosti svým výrazem odradilo všechny potenciální partnery. Nana Dorothy Arzner je sice hezká a odvážná, ale její ženství není prezentováno jako požívačný démon, nýbrž jako důležitá osobní hodnota, kterou Arzner navíc zdobí charakterem kladné postavy. Současná Nana Eduarda Molinaira má sice, co do povahy, s románovou Nanou mnoho společného, její láska k dítěti ji však nakonec také řadí do kategorie žen-obětí, které osud zavedl do těžké situace, ale ony se z ní jako zázrakem nakonec vymanily. Nana Maurice Cazeneuvea je krásná, milá a svůdná a zároveň sobecká, nenasytná, požívačná a ničivá, stejně jako Nana Émila Zoly.

⁷⁰ V rozhovoru pro ina.fr ze 14. března 1981, v den vysílání prvního dílu Cazeneuvovy *Nany*, moderátorka zmiňuje, že se Véronique Genest díky Naně stala filmovou hvězdou. “*Vous êtes une vedette. Aujourd’hui, on ne parle que de vous dans la presse, alors qu’est-ce que ça fait, du jour au lendemain, d’être un peu une anonyme et puis presque une star... ?*”

www.ina.fr: <http://www.ina.fr/video/CAB8100458501>, 13. 09. 2015 (záznam ze 14. 03. 1981)

Genest se ještě v roce 1981 objevila například na titulní straně časopisů *Elle* a *Lui*.

⁷¹ www.ina.fr: <http://www.ina.fr/video/I08326961/veronique-genest-video.html>, 05. 12. 2015 (záznam ze 22. 03. 2003)

6.3 Význam a přínos adaptace Maurice Cazeneuva

S ohledem na výše uvedené zdůrazňuji, že co se týče respektování originálu, spisovatelova sdělení a ducha díla v případě Cazeneuvovy seriálové adaptace vše zůstalo zachováno. Prvním předpokladem pro věrnou adaptaci, který měli filmoví tvůrci v tomto případě k dispozici, byl její dostatečný časový rozsah. Pět a půl hodiny čistého času dovoluje zařadit do příběhu téměř všechny vedlejší postavy i kontext důležitý pro pochopení jejich významu.

Zdařilé herecké obsazení, dostatečná délka adaptace a režisérova pečlivost i smysl pro detail vytvářejí z Cazeneuvovy *Nany* jedinečnou, kvalitní a věrnou adaptaci Zolova románu, která je v případě *Nany* první a zatím jediná svého druhu. Postava Zolovy Nany a její příběh stále lákají další režiséry a dávají vzniknout novým adaptacím v nových pojetích. Tvorba nové adaptace, jejíž cíl by byl přesné převedení knihy a jejího sdělení na filmové plátno, však po uvedení Cazeneuvova zpracování ztrácí význam. Rozmanitost oboru filmové adaptace dovoluje pojmout dílo z jiného pohledu nebo změnit některé dějové linie a tím vytvářet díla nová, nápaditá a obohacující. Pokud si však režisér zvolí za cíl věrnost originálu, charakter posuzování díla se mění podle toho.

Ve filmové adaptaci nacházíme dva rozdílné přístupy: použití předlohy pro vyjádření vlastního pohledu nebo myšlenky a věrné převedení knižního originálu na filmové plátno. Cazeneuve zvolil druhou možnost a ve svém úkolu obstál. Jeho seriál zanechává v divákovi stejný dojem jako ve čtenáři a dozvíme se z něho něco nejen o režisérovi, ale hlavně o Zolovi.

7 Nana Eduarda Molinara, Nana dnes

Poslední filmová adaptace Zolova románu, kterou se budeme zabývat, byla natočena v roce 2001 a přináší opět nový úhel pohledu na fenomén Nany. Edouard Molinaro, francouzský režisér známý převážně pro své komedie, natočil dvoudílný film inspirovaný Zolovým románem ve svých třiasedmdesáti letech. Postavu Nany zasazuje do jednadvacátého století, čemuž přizpůsobuje i veškeré postavy a okolnosti, a rozšiřuje tak pohled na mýtus Nany i na mýtus samotný.

7.1 Věrnost předloze: Nana jako dnešní televizní mainstream

Molinarova adaptace představuje Nanin příběh v kontextu současné doby. Pro své novodobé prostředí a výrazně změněný závěr působí film na první zhlédnutí značně jinak než jeho předloha. Přesto však překvapuje množstvím scén s podobným základem a tvořivostí, se kterou je její autor zasadil do kontextu dnešní doby.

Románová jména postav Molinaro ponechává, najdeme zde i některé postavy, které jiné adaptace opomíjejí - Daguejeta, Labordetta a Fontana. Od první chvíle sledování Molinarovy novodobé verze *Nany* jsem váhala, zda režisér hodlal výběrem Zolova tématu a jeho následným přepracováním přiblížit klasické dílo světové literatury dnešní mládeži, nebo jestli byl námět vybrán jednoduše proto, aby scénáristé měli méně práce. Příběh byl totiž přepracován do podoby mainstreamového televizního filmu pro odrůstající mládež a dospělé. Atraktivní prvky a vyhovující zápletky byly ponechány, popřípadě rozvinuty. V příběhu zůstává například Nanin malý syn, novodobě pojaté „představení“, které ji proslavilo, nebo její úspěch a pád. Roli divadla do určité míry plní luxusní restaurace, jejíž majitel Bordenave Nanu občas zaměstnává. Restaurace je také jakýmsi místem setkávání všech postav z nejrůznějších společností.

Molinaro zvolil zajímavé pojetí Nanina románového divadelního představení, ve kterém jí její šarm a hezké tělo zajišťují slávu a zájem bohatých mužů. V novodobém zpracování Zolova románu se Naně dostává úspěchu a pozornosti poté, co nafotí odvážné snímky pro reklamní kampaň luxusní značky džínových kalhot. Když za Nanou do ateliéru přicházejí Muffat, Steiner a další vlivní návštěvníci, sledují její nahé tělo před objektivem fotoaparátu. Poté, co je Nana zahlédne a přichází k nim, neoblékne se a rozmlouvá s nimi o svém dítěti a svých potížích beze

studu a polonahá. Tato scéna působí jako jasné přepracování úryvků románu, ve kterých za Nanou přicházejí do divadelní šatny princ a hrabě Muffat. V originále Nana pány také přijímá velmi spoře oděná a s falešným studem.

Z některých dějových linií jsou ponechána jen jména postav, zatímco děj samotný se značně liší, což ilustruje příklad vztahu Nany s finančním analytikem Daguenetem. Další románové obrazy a scény naopak nebyly do filmu zařazeny v žádné podobě (například dostihový závod nebo postava zbožného Venota). Novodobé zpracování Zolova románu se strukturou současného mainstreamového filmu řídí i v závěru. Molinaro Nanu nenechává zemřít, naopak jí připravuje ve všech ohledech šťastný konec.

Ač je kontext adaptace současný, snaha o zachování mnoha prvků původního díla je zjevná. Charakter současné mainstreamové televizní produkce je ovšem ve filmovém zpracování silně přítomen.

7.2 Důraz na dítě

Román, stejně jako některé z jeho adaptací, začíná triumfálním divadelním debutem hlavní postavy. Úvodní scéna má velký význam, jak v knize, tak ve filmu, představuje dané dílo a poukazuje na jeho nejdůležitější prvky. Pokud připustíme, že Zolova *Nana* a její adaptace od Molinara vyprávějí obdobný příběh, filmová *Nana* přináší divákům obraz mnoha událostí, které proběhly před Naniným „představením“ uvozujícím celý román. Film začíná znásilněním Nany a její kamarádky Zoe. Nana otěhotní a rozhodne se dítě si ponechat. Tímto svérázným začátkem dává film najevo, že téma dítěte je v příběhu významnější než v románu, zatímco Nanina povaha, již román odhaluje ve svém úvodu, zde ustupuje do pozadí.

Situace Nanina malého syna a dívčina láska k němu je ústřední a nejdůležitější dějovou linií filmu, stejně jako je nejvyšší hodnotou pro filmovou Nanu. Ludvíček nežije u tety Leratové, ale je Naně odebrán na základě posudku sociální pracovnice. Nanino mateřské citění je v adaptaci výraznější než v románu. Zola postavě sice připisuje návaly mateřského citu, dítě však není důvodem k jejím „dábelským zločinům“ na mužích, ničivá je její povaha samotná. Vše, co ve filmu následuje po porodu chlapce, se odvíjí od Naniny svízelné situace svobodné matky, dívka dělá vše pro to, aby vydělala na živobytí pro sebe a svého syna. Výraznou změnou oproti románu

je i postava Naniny matky, kterou Molinaro do příběhu zařazuje a která hrdince pomáhá s péčí o dítě. Postava chudé matky, která se snaží dceři pomoci, do filmu velmi dobře zapadá a jejich sdílené zoufalství patřičně dokresluje věrohodnost Naniny situace v kontextu současné doby.

Tím, že se Nana do těžké situace chudé matky dostala nedobrovolně, Molinaro mění její obraz a dívka působí v adaptaci výrazně pozitivněji než v její předloze. Přestože je Nana zobrazena jako vypočítavá, její prostituce vyvolává lítost a soucit, stejně jako vztah mladičké Zoe a ošklivého majitele restaurace Bordenava. Filmová Nana se spokojuje s průměrnými pracovními podmínkami a pomocí peněz, které má, se snaží dostat zpět svého syna a pomoci matce. Navzdory prostituci, vypočítavosti a lži tedy ve filmu můžeme nalézt určitý morální aspekt.

7.3 Rodina Muffatova

Druhá významná dějová linie filmu představuje rodinou Paula Muffata a její situaci. Paul Muffat (Bernard Le Coq) je europoslancem a se svou ženou Sabinou žije ve stereotypním přátelském manželství. Příběh Paula a Sabiny je významnou částí filmu a v mnohém zachovává předloze věrnost.⁷² Molinaro nicméně problematiku letitého soužití páru ve středním věku rozvádí. Vztah Muffatových tak ve filmu získává značný prostor i význam, stává se, po příběhu Nany a jejího dítěte, nejdůležitější dějovou linií a může tak snadno rozšířit cílovou skupinu diváků.

Výrazné vyznění příběhu Muffatovy rodiny posiluje perfektní výkon španělské herečky Assumpty Serny v roli Sabiny. Molinaro navíc rozšiřuje rodinu Muffatových o mladíka, který se posléze stane největší láskou hlavní hrdinky.⁷³ Stejně jako v románu je i ve filmu zobrazen současný pád obou manželů. Zatímco Paul je mámen Nanou, Sabina se vrhá do náruče mladého bulvárního novináře Faugiera (v románu Faucheryho).

Obraz vztahu Muffata a Nany je ve filmu zobrazen mnohem platoničtěji než v románu. Muffat po Naně touží, ale k pohlavnímu styku mezi nimi dojde pouze jednou a brzy poté Nana vztah ukončí. Románová fatalita Muffatovy touhy po Naně je zachována, ale kromě zničení Muffatova

⁷² Hrabě i hraběnka Muffatovi v románu svůj protějšek podvádějí, Muffat s Nanou, Sabine s Faucherym. Hraběnka podle Zoly působí „chladně“ a vypadá mladší než je. Toto pojetí postavy Molinaro respektuje, stejně jako ponechává city, které k sobě manželé chovají, i při jejich vzájemné zradě.

⁷³ Stejnou změnu najdeme i ve zpracování Dorothy Arzner, která mladému Georgovi připisuje roli Muffatova bratra, kdežto v Molinarově verzi je Philippe, Nanin vyvolený, Muffatovým synem.

společenského a politického statusu se projevuje ne jeho finančním krachem, ale pokusem o sebevraždu. Stejně jako mění Molinaro tragický konec *Nany* za šťastný, přináší nápravu a odpuštění i do manželství europoslance a Sabiny, kteří pak ve svém vztahu nacházejí novou hodnotu.⁷⁴

7.4 Význam a přínos adaptace Eduarda Molinara

Molinarova adaptace Zolova románu je příkladem toho, že je možné převést klasický příběh do kontextu současné doby a sklidit za takovou novodobou adaptaci relativní úspěch.⁷⁵ Přestože se film od své románové předlohy v mnohém liší, její základní téma zůstává zachováno (i když ne s původními fatálními dopady) a adaptace nachází mezi současnými filmovými diváky své místo. Molinaro se navíc k autorovi předlohy veřejně hlásí, což je vidět jak z názvu adaptace, tak z jejího pojetí. To, že vznikají nové adaptace tak klasického díla, jakým je Zolova *Nana*, pokládám za důkaz toho, že dnešní lidé jsou tvořiví a zároveň si váží osvědčených hodnot. Tento předpoklad platí i tehdy, když jsou natáčeny adaptace klasických děl za účelem výdělku, protože ve výsledku je směřovatelný zájem publika, ne režisérova volba.

Molinarova adaptace *Nany* přináší sice jiné závěrečné sdělení než Zolův román, ale to je možné říci kromě Cazeneuvova zpracování o všech zde probíraných. Navíc vnáší do situace pokroucených a lživých vztahů optimismus a vidinu naděje na nápravu, což příběh, jak je zmíněno na začátku kapitoly, posouvá do mainstreamové televizní roviny, může mu tak paradoxně získat rozmanitější škálu obdivovatelů a v neposlední řadě může rozšířit náš pohled na původní dílo a tím ho, v důsledku, obohatit.

⁷⁴ V románu hraběnka manžela nadobro opouští.

⁷⁵ Diváci světové Internetové filmové databáze oceňují Molinarovu Nanu jednadsmdesáti procenty.

Internet Movie Database: <http://www.imdb.com>, 8. 12. 2015

8 Závěr

Vybrané filmové adaptace byly natočeny v rozmezí sedmdesáti pěti let a všechny se výrazně liší ve stylu zpracování, záměru režiséra (režisérky), délce, výchozích podmínkách i v ději. Každému z nich se u publika také dostalo jiného přijetí.

Pouze jeden z režisérů si kladl za cíl natočit co nejvěrnější film podle Zolova románu a z toho důvodu by bylo nesprávné posuzovat zdařilost díla mírou podobnosti jeho předloze. Jean Renoir se sice o věrné zobrazení snažil, ale románový příběh je tak komplexní, že ho nebylo možné zpracovat v tehdejších podmínkách němého filmu. Dorothy Arzner na pozadí původního příběhu obhájí svůj pohled na postavení ženy, kterému dovoluje vyniknout právě kontrast mezi jejím pojetím a předlohou. Maurice Cazeneuve se jako jediný snaží o věrné zpracování původního románu, což se mu podařilo za cenu rozdělení příběhu do několika dílů. Eduard Molinaro se pak zabýval představou osudu ženy Nanina charakteru v moderní době. Ani u něho nešlo primárně o přesné zpracování děje, což dokazuje například šťastný konec jeho filmu.

Režiséři všech zkoumaných adaptací ve svých dílech prokázali hlubokou znalost románové předlohy, všichni byli jejími čtenáři, a přesto byl výsledek pokaždé odlišný. Každý čtenář vnímá literární dílo trochu jinak, promítá si do něho vlastní představy, zkušenosti a přání. Všechny pohledy jsou však obrazem stejného literárního díla, stejně jako všechny literární, filmové, malířské i jiné adaptace *Nany* se stávají součástí mýtu, který příběh opřádá.⁷⁶

Ať už jednotlivé zkoumané adaptace respektovaly předlohu přesně, nebo se jí nechaly jen inspirovat, tři z nich přinášejí nové pohledy na Nanin příběh. Stávají se tak jeho součástí, pohledem, jenž je možná jiný než náš a který můžeme, nebo také nemusíme přijmout. Tyto adaptace jsou proto jednoznačně obohacením nejen francouzské a světové kinematografie, ale zároveň i nás samotných a našeho pohledu na svět.

⁷⁶ SELLIER, Philippe. „Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?“ *Littérature* 55: 3, 1984, pp. 112-126.

9 Reference

9.1 Primární zdroje:

Knižní zdroje

ZOLA, Émile. *Nana*. Sant Andreu de la Barca: Livre De Poche, 2008.

ZOLA, Émile. *Nana*. Praha: Československý spisovatel, 2011.

Filmy

RENOIR, Jean. *Nana*. Francie. 1926.

ARZNER, Dorothy; FITZMSURICE, George. *Nana*. USA. 1934.

CAZENEUVE, Maurice. *Nana*. Francie, Belgie, Švýcarsko. 1981.

MOLINARO, Eduard. *Nana*. Francie. 2001.

9.2 Sekundární zdroje:

Knižní zdroje

ANDREW, Dudley. *Concepts in film theory*. New York: Oxford University Press, 1984.

BERNARD, Marc. *Zola*. Paříž: Seuil, 1988.

BLUESTONE, George. *Novels into film*. Berkeley: University of California Press, 1961.

BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem: Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*.
Brno: Masarykova univerzita, 2007.

CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Nathan Université, 1999.

GOLLANCZ, Israel. *Hamlet in iceland: Being the icelandic romantic ambales saga*. Londýn:
Rarebooksclub.com, 2012.

GRIFFITHS, Kate. *Emile Zola and the Artistry of Adaptation*. Legenda, 2009.

- LEGRAND, André; MICHARD, Laurent. *Francouzská literatura 19. století*. Praha: Garamond, 2008.
- MCFARLANE, Brian. *Novel To Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996.
- O'LEARY, Jennifer. *Where the invisible and visible meet: Nana on film*. Georgia: The University of Georgia, 2006.
- RENOIR, Jean. *Můj život a mé filmy*. Praha: Academia, 2004.
- STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden: Wiley-Blackwell, 2005.
- VODIČKA, Felix a kol. *Dějiny české literatury II*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1960.
- WARE, Susan; BRAUKMAN, Stacy. *Notable American women : a biographical dictionary completing the twentieth century*. Cambridge, Mass: Belknap Press, 2004.
- WILLIAMS, Alan. *Republic of images : a history of French filmmaking*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992

Články

- BUBENÍČEK, Petr. „Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu“. *Illuminace* 22: 15, 2010, s. 7-21.
- COUSINS, Russel. „Sanitizing Zola: Dorothy Arzner's Problematic Nana“. *Literature/Film Quarterly* 23: 3, 1995, p. 209-215.
- SELLIER, Philippe. „Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?“ *Littérature* 55: 3, 1984, pp. 112-126.

Akademické práce

- Kalay, Katrin. *Fenomén bestseller: klíčové offline faktory úspěchu knihy Konec prokrastinace*. Brno: Masarykova univerzita, 2015.

Internetové zdroje

Arizona State University: <http://www.asu.edu/courses/fms200s/total-readings/MotionPictureProductionCode.pdf>

Česko-Slovenská filmová databáze: <http://www.csfid.cz/>

Encyklopédie LAROUSSE: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Zola/150676/>

Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/>

www.ina.fr: <http://www.ina.fr/video/CAB8100458501>

www.ina.fr: <http://www.ina.fr/video/I08326961/veronique-genest-video.html>

Filmy

ARZNER Dorothy. *Dance, Girl, Dance*. 1940.