# Filmové adaptace novel Cliva Barkera

Bc. Jiří Fabík

Diplomová práce
2012

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Akademický rok: 2011/2012

Studijní program: Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Forma: Prezenční
Obor/komb.: Režie a scenáristika (8203T080/0)

**Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta**

| PŘEDKLÁDÁ: | ADRESA | OSOBNÍ ČÍSLO |
|---|---|---|
| BcA. FABÍK Jiří | Kleštínek 3, Brno - Jehnice | K09335 |

**TÉMA ČESKY:**

Dům66b
Teoretická část: Filmové adaptace díla Clive Barkera
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 20 min., režie

**NÁZEV ANGLICKY:**

Beat the Devil by Hell
Theoretical part:Film adaptations of Clive Barker's novels
Practical part: Audiovisual product,or collection of audiovisual products on specified topic. Minimal lenght 20 minutes, directing

**VEDOUCÍ PRÁCE:**

prof. Stanislav Párnický, ArtD. - UAAU

**ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:**

1. Teoretická část:
Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.
Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.
Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.
*2. Praktická část:*
Výstupní dílo předložte na 3 ks DVD ve formátu PAL_DVD-video a 1 ks MiniDV (nosiče řádně popište).
Dále předejte 2 ks technického scénáře v kroužkové vazbě, 1 ks CD s technickým scénářem a dialogovou listinou (vše řádně popište).
Součástí celé práce budou vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora diplomové práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

**SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:**


Barker, Clive. Knihy Krve 1-3. Praha: Pavel Dobrovský ? BETA, 2008
Barker Clive. Hellraiser. Mustang, Plzeň, 1996.
Cartmell, Deborah, Whelehan, Imelda. Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text. London: Routledge, 1999. 247 s.
Field, Syd.
McLuhan, H., M. (1991): Jak rozumět médiím: extenze člověka. Praha: Odeon.
Sanders, Julie Christina. Adaptation and Appropriation (New Critical Idiom). London: Routledge, 2006.;
Wagner, Geoffrey. The Novel and the Cinema. Rutherford : Fairleigh Dickinson University Press, 1975, s. 219 ? 231.
Odborná periodika
Bubeníček, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu, Praha: Národní filmový archiv, 22/2010, 1, od s. 7-21, 15 s. ISSN 0862-397X. 2010
Helmanová, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In Mareš, Petr(ed.) ? SZCZEPANIK, Petr (ed.). Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu aaudiovizuálníkultuře. Praha : Národní filmový archiv, 2005
Orr, Christopher "'The Discourse on Adaptation'", Wide Angle, 6/2 (1984), IN: McFarlane 1996:10
Robert Stam, Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: Rober Stam? AlessandraRaengo (eds.). Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation. Malden: Blackwell Publishing 2005, s. 3. IN Bubeníček


(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , K09335 , 14.02.2012 19:43

**Podpis studenta:** .....  **Datum:** 14.2.2012

**Podpis vedoucího práce:** .....  **Datum:** 14.2.2012

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , K09335 , 14.02.2012 19:43

# PROHLÁŠENÍ AUTORA
# BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby [1)];
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 [2)];
- podle § 60 [3)] odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 [3)] odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

V Brně, 14.5.2012

.....
Bc. Jiří Fabík

---

*1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:*

*(1) Vysoká škola nevýdělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.*

*(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.*

*(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.*

*2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:*

*(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).*

*3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:*

*(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.*

*(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.*

*(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlédne k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.*

## ABSTRAKT

Tato práce se skládá ze dvou částí. První předkládá vybrané adaptační teorie a modely sloužící jako teoretické ukotvení pro analýzu procesu filmové adaptace literárních děl. Druhá část na základě poznatků formulovaných v první části analyzuje konkrétní filmová zpracování novel Cliva Barkera.



Klíčová slova:

filmová adapatace, Clive Barker, Srdce propadlé Peklu, Hellraiser, Pekelník, Půlnoční Vlak smrti, Azrael a Jack, Dům 66b



## ABSTRACT

This thesis consists of two parts. First part deals with selected adaptation theories and adaptation models, which are staying as theoretical basis for analyzing of novel to film adaptation process. The second part based on facts formulated in previous part analyses specific movie adaptions of Clive Barker`s novels.



Keywords:

film adaptation, Clive Barker, The Hellbound Heart, Hellraiser, Midnight Meat Train, Yattering and Jack, Beat the Devil by Hell

Za vedení teoretické i praktické části práce děkuji prof. Stanislavu Párnickému, ArtD. Děkuji rovněž všem ostatním, kteří se podíleli na natáčení diplomového filmu, za jejich obětavou podporu a vynaložené úsilí.

Prohlašuji, že odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

V Brně, 14.5.2012

.....

Bc. Jiří Fabík

# Obsah

**1.0 Úvod** ..... 8

1.1 Zdroje ..... 10

**2.0 Fenomén adaptace** ..... 12

2.1 Modely ..... 14

2.2 Věrnost předloze: nedostižný ideál nebo slepá ulička? ..... 16

**3.0 Srovnávací analýza** ..... 19

3.1 Hellraiser ..... 19

3.2 Midnight Meat Train ..... 23

3.3 Dům 66b ..... 29

**4.0 Shrnutí** ..... 35

**5.0 Bibliografie** ..... 38

5.1 Monografie ..... 38

5.2 Odborná periodika ..... 38

# 1.0 Úvod

*Viděl jsem budoucnost hororu, jmenuje se Clive Barker.*

Stephen King

Vztah mezi literaturou a filmem se datuje od samotných počátků kinematografie a představuje barvitou a mnohovrstevnatou oblast. Ačkoliv byla adaptace dlouhou dobu považována za pouhou kopii a o její legitimitě coby originálního uměleckého vyjádření panovaly pochybnosti, postupem času se jí podařilo dosíci pozice uznávané jak mezi filmaři, tak v akademickém světě.

Cílem první části práce je představit teoretickou rovinu tvůrčího procesu adaptace, která spočívá v přeměně literárního díla ve formát filmového scénáře a následně filmu, tedy transformaci jednoho média v druhé. Uvedu stručný výčet některých bazálních elementů literárních děl, které v procesu adaptace procházejí nejvýraznějšími změnami. Na základě jejich analýzy v konkrétních dílech filmoví teoretici postulují adaptační teorie a modely. Knižní útvary často pojednávají o vnitřním životě, o duševních pochodech postav, jejich pocitech, emocích a vzpomínkách. Jediný obraz je tak možné popsat v rozsahu celých kapitol. Na rozdíl od literárních forem pracuje scénář, potažmo film s vnějšími znaky, je vyprávěný obrazy stojícími v kontextu

dramatické struktury. Může se tak zdát obtížné natolik rozdílné formy jakkoliv srovnávat, ale je třeba si uvědomit, že jak film (narativní) tak literatura mají společný základ – vyprávějí příběh. A stejně jako film obsahují literární útvary některé prvky základní struktury, například expozici děje, postav a míst, hledisko vypravěče a případně také implikované hledisko autora.

V druhé části své práce se věnuji konkrétním adaptacím Barkerových povídek. Zabývám se způsoby, jakými se autoři vypořádali s jeho fantaskní obrazotvorností a celkovou literárností jeho děl. Vzhledem k autorovým filmařským ambicím se zde nabízí zajímavá příležitost porovnat tvůrčí přístup adaptací vlastnoručně realizovaných C. Barkerem s adaptacemi z rukou jiných filmových tvůrců. Filmového zpracování se dočkaly povídky *Underworld* (film se jmenuje *Transmutations*, 1985) a *Rawhead Rex* (1964), obě režírované Georgem Pavlou. Adaptace tohoto režiséra však Barker nehodnotil jako příliš zdařilé a výsledkem jeho zklamání bylo rozhodnutí režírovat si další adaptace sám. Během 80. a 90. let tak postupně zfilmoval povídky *The Hellbound Heart* (*Hellraise*r, 1987), *Cabal* (*Nightbreed*, 1990), The *Last Illusion* (*Lord of Illusion*, 1995) a nyní pracuje na scénáři vycházející z jeho povídky *Tortured Souls*, jenž by měl být zfilmován během roku 2013.

Více či méně úspěšně adaptovali Barkerovo knižní dílo i další autoři, mezi nimi například Bernard Rose a jeho poměrně známý, a mezi fanoušky hororového žánru kultovní film *Candyman* (1992), vycházející z Barkerovy povídky *The Forbidden*. V nedávné minulosti filmově zpracoval povídku

*Dread* režisér Anthony DiBlasi a natočil, dle mínění odborné veřejnosti, úspěšnou adaptaci nesoucí stejný název jako původní povídka (Dread, 2009). O rok dříve převedl na stříbrná plátna povídku *Midnight Meat Train* japonský režisér Ryuhei Kitamura, (Midnight Meat Train, 2008).

Závěrem propojuji teoretickou část práce s částí praktickou, kterou je filmová adaptace povídky *Azrael a Jack*, v originále *Yattering and Jack*, C. Barkera nesoucí název *Dům 66b.* Načrtnu tvůrčí proces adaptace, evoluci povídky ve scénář, metody, zdroje inspirace a prameny, ze kterých jsem během realizace čerpal. Pokouším se identifikovat, pojmenovat a analyzovat některé shody a rozdíly v tvůrčím přístupu Cliva Barkera (Hellraiser), Ryuhei Kitamury (Půlnoční vlak smrti) a v mém přístupu u filmu Dům 66b. Za teoretické východisko mi slouží teorie a modely formulované v první kapitole.

### 1.1 Zdroje

Jako východiska pro teoretickou část mé práce využívám některá díla vybraných filmových teoretiků zabývajících se adaptací literárních děl. Jedním z nich je Petr Bubeníček, který se v článku Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu publikovaném v časopise *Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku,2010 filmu* věnuje vzájemnému ovlivňování filmu a literatury, což jsem shledal velmi vděčným zdrojem informací. Inspirativním se ukázal být i titul *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* britské filmové teoretičky Deborah Cartmell. Pro formulaci

teoretických východisek při studiu a analýze filmových adaptací rovněž dílo Julie Sanders *Adaptation and Appropriation.* Předchozí studium mediálních teorií na bakalářském stupni mi umožnilo konstruktivně využít i tento pramen informací, konkrétně cituji Marshalla McLuhana z jeho díla *Jak rozumět médiím: extenze člověka.*

V druhé, analytické části předkládané práce čerpám z konkrétních filmových adaptací a samozřejmě z původních textů z pera Cliva Barkera, předního britského spisovatele žánru hororu a fantasy, jenž je znám rovněž jako scénarista a režisér, který mimo jiné filmově zpracoval svoji vlastní povídku *The Hellbound Heart*, jejíž filmová adaptace je též součástí této práce. Barker byl ovlivněn britskou kulturní scénou druhé poloviny 20. století, zejména punkovým hnutím. Narodil se roku 1952 v Liverpoolu, kde také na místní univerzitě vystudoval literaturu a filozofii. Svoji uměleckou dráhu začal založením divadelní společnosti The Dog Company, jejíž repertoár se skládal z her, které sám režíroval a ve kterých i hrál. Tato Barkerova raná tvorba se později promítla jak do jeho prozaické tvorby, tak do některých pozdějších adaptací, pochopitelně především těch, které realizoval on sám. Vytříbený smysl pro bizarnosti, především fantaskního, erotického a hororového rázu, autor projevuje už ve svých raných divadelních hrách a posléze v povídkách a filmech, aby se tyto prvky a motivy ve fanouškovských komunitách později vžily jako základní poznávací prvky Barkerova uměleckého rukopisu.

## 2.0 Fenomén adaptace

Literatura je coby zdroj inspirace ve filmovém světě populární již od vzniku tohoto „nového média“. Literární díla poskytovala filmovému světu hrdiny, témata, motivické linie, narativní vzorce a obecně analogie z vlastních prostředků, které se filmaři s použitím dostupných prostředků s různou mírou věrnosti napodobovalt [Helmanová: 2005 IN Mareš Petr 2005: 133].

Tento tvůrčí proces nazýváme *adaptace*[1]. Procesní definice adaptace ji většinou popisují jako předlohu podrobenou úpravě nebo i zcela přetvořenou za účelem dosažení jiného uměleckého vyjádření a vyznění. Dílo, které je výsledkem takového postupu, nazýváme adaptací. Dílo může být upraveno s použitím různých tvůrčích technik.

Syd Field definuje pojem adaptace jako „schopnost změnou či úpravou učinit vhodným nebo přiměřeným – přizpůsobit něco tak, aby bylo dosaženo změny ve struktuře, funkci a formě, a tím byla zprostředkována úprava“ [Field 2007:223], přičemž později se vyjadřuje dokonce ještě radikálněji a na otázku, v čem spočívá umění filmové adaptace, odpovídá, že v „v nevěrnosti předloze“ [Field 2007:223]. Field zdůrazňuje, že adaptovaný scénář je třeba respektovat coby originální umělecké dílo, stojící zcela samostatně vedle původní předlohy.

Jedno z nejkomplexnějších vymezení pojmu adaptace nabízí Julie Sandersová, která patří v evropském kontextu

1 Adaptatio – přizpůsobení lat.

patřící nejrespektovanějším autoritám v oblasti filmové vědy, zaměřující se na problematiku filmových adaptací. Autorka rozlišuje *adaptaci* od tzv. *přisvojení*. Adaptací Sandersová chápe kreativní aktivitu, která vždy přiznává vazbu ke zdrojovému textu. Při přisvojování se autoři nových děl vzdalují od starších zdrojů natolik zásadně, že tak vytvářejí „zcela nový kulturní produkt. [Sanders 2006: 26] Dle Sandersové tedy adaptace vždy vysílají určité signály, jež nás odkazují k původnímu textu, na rozdíl od přisvojování, které tyto náznaky zásadněji upozaďuje a hledání originálních zdrojů je přinejmenším náročnější. Jako příklad přisvojení uvádí Sandersová *Poslední přání* (1996) Grahama Swifta (čerpající z *Povídek canterburských* Geoffreyho Chaucera) nebo *Odyssea* (1922) Jamese Joyce. Tento modernistický román nabízí mnoho společného nejen s Odysseovým hledáním v Homérově eposu, ale rovněž se Shakespearovým *Hamletem*.

Jedna z dalších možných definic adaptace popisuje tento útvar jako formální transpozice textu do podoby jiného média. Film a televize je dle slavného filosofa a mediálního teoretika Marshala McLuhana tzv. *„horké médium“*[2] Divák filmu je pasivnější a dotváří si vlastní obsah sledovaného díla mnohem méně než čtenář knihy, který je nucen k větší participaci. Filmoví tvůrci tohoto rádi využívají a v

[2] **Horká média** se vyznačují vysokou naplněností daty a tím tedy nevyžadují intenzivní účast ze strany příjemce. Horká média poznáme tím, že příjemce (recipienta, publikum) rychle a podmanivě vtáhnou do sebe, tj. do svého světa mediální působnosti. Například kniha je nízkodefiniční (málo naplněná daty) a z toho vyplývá, že člověk pokud čte, musí přečtené informace neustále doplňovat,aby si utvořil představu o vnitřním světě literárního díla, zatímco divák televize/filmu se v klidu oddává předkládaným vysokodefiničním vjemům a stává se tak pasivním konzumentem.[McLuhan 1991:26]

adaptacích otevřeněji a subjektivněji reflektují aktuální dobové fenomény, generují nové kontexty a zřetelněji poukazují na dosud skryté společensko-kulturní souvislosti, spoléhaje a využívaje právě ochotu diváků konzumovat filmová díla méně kriticky než díla literární.

Sandersová to demonstruje na příkladu Hamleta filmově zpracovaného Michaelem Almereydem (2000), který celý příběh transponuje do současnosti a prince představuje jako „nekonformního studenta umění, kritizující Claudia v krátkém filmu na rodinném promítání, středověký Elsinor jako Manhattanskou finanční korporaci a samotného Claudia jako jejího zkorumpovaného ředitele“ [Sanders 2006:21]. Jde tedy o jasné přiblížení celého socio-geografického rámce Shakespearova dramatu současnému publiku, původní materiál je scénáristou a režisérem aktualizován a diváky filmu snadněji konzumován.

## 2.1 Modely

Funkční princip adaptace, způsob uchopení literárního díla, míru věrnosti a zdařilosti nebo lépe řečeno naplnění čtenářských, potažmo diváckých očekávání se snaží postihnout autoři různých adaptačních teorií. Z nich odvozených modelů je mnoho, většinu spojuje formát trojčlenného schématu, v pojmenování jeho jednotlivých bodů se autoři konceptů liší, avšak významově se často překrývají nebo i zcela shodují.

Geoffrey Wagner ve své knize *The Novel and the Cinema* z roku 1975 diskutuje tři možné přístupy k adaptaci, čímž vytváří jakousi kategorizaci na základě následujících veličin [Wagner 1975: 219]:

1. transpozice

2. komentář

3. analogie

**Transpozicí** myslí prosté přenesení textu na plátno bez snahy o autorské obohacení původní látky.

**Komentář** je druh adaptace, kde je originál určitým způsobem změněn v souladu se záměrnou tvůrčí vizí autora zpracovávajícího původní látku.

Třetím přístupem je **analogie**, tedy výrazné odklon od literárního textu s cílem vytvořit zcela jiné umělecké dílo, které je originálem jen velmi volně inspirováno.

Z W*agnerova* modelu vychází i filmová teoretička Deborah Cartmell. Původní koncept chápe méně dogmaticky, v jejím pojetí nejde o tři rozdílné tvůrčí přístupy, ale o roviny filmového přizpůsobení, které fungují v rámci jedné adaptace vedle sebe. „Na první pohled jsou všechna filmová zpracování transpozicemi, vybírají obsahy určitého média a nabízí je rozdílnému publiku, používajíc estetické konvence příslušné zcela jinému médiu, v tomto případě od novely k filmu. Mnoho adaptací novel a dalších generických forem obsahuje více vrstev transpozice, jelikož přenášejí sdělení

v kulturním, geografickém a společenském měřítku.“ [Cartmell and Whelehan 1999: 24 IN Sanders 2006: 20].

**Transpozici** tak můžeme chápat jako časový nebo prostorový posun prostředí, ve kterém se příběh odehrává, například výše zmíněné umístění Hamleta do New Yorku 20. století.

**Komentářem** Cartmellová myslí obohacení původní látky o vlastní témata nového autora. V příkladu s Hamletem již nejde o mocnáře v klasickém pojetí, ale o vladaře kapitalistického věku, který manipuluje lidmi silou peněz z pozice magnáta a manažera nadnárodní korporace.

**Analogie** je pak míra, do jaké se adaptátor drží předlohy. Vysledování míry analogie v konkrétním díle může být problematické, neboť není možné hodnotit adaptaci čistě intuitivně, ale je třeba ukotvit hodnocení k nějakému konkrétnímu kritériu. Určitým vodítkem může být srovnávání jednotlivých elementů, ze kterých je převzaté dílo budováno. Divák nejintenzivněji vnímá především změny narativu, časoprostorové transpozice a případně posunu ve smyslu autorových osobních reflexí dané látky.

## 2.2 Věrnost předloze: nedostižný ideál nebo slepá ulička?

Jak jsem již naznačil v předchozí kapitole, naštěstí pro kinematografii není cílem filmových tvůrců slepě následovat předlohu. Nelze přehlížet rozdílné možnosti textového a filmového média což může být samo o sobě pokládáno za

legitimní důvod odchylek od originálu a napomáhá to snadnějšímu pochopení a přijetí skutečnosti, že filmovou adaptací vzniká zcela nové umělecké dílo - film.

Je třeba rovněž oddělit adaptaci od interpretace. Pojem adaptace jakožto díla, které více nebo méně odkazuje na literární předlohu, byl již v této práci vymezen. Na rozdíl od adaptace je interpretace zcela novým přečtením látky. Vzniklé dílo nemusí nutně porušovat hlavní ideu originálu, ale je natolik odlišně vykládáno případně transponováno do zcela odlišných kontextů s převládajícím tvůrčím vkladem adaptátora, že již nebývá spojováno s originálem.

Původní literární dílo filmového tvůrce inspiruje, ale rovněž formuluje omezení. Po zhlédnutí některých adaptací diváci reagují slovy jako nepřesnost, zrada, zneužití, ba dokonce zneuctění a znesvěcení, vulgarizace atd. Obvyklý jazyk kritiky zabývající se filmovými adaptacemi byl a dosud je hluboce moralistický. Narazíme v něm na množství formulací, jež naznačuji, že film literaturu poškozuje. „V úvahách o adaptaci se šíří označení jako „nevěrnost“, „zrada“, „znetvořeni“, „zneuctěni“, „bastardizace“, „vulgarizace“ a „znesvěceni“, přičemž každé podobné slovo svým způsobem komentuje hanebnost adaptace jako takové. „Nevěrnost“ s sebou nese náznak viktoriánské prudérnosti; „zrada“ evokuje morální proradnost; „bastardizace“ znamená nelegitimnost; „zneuctění“ upomíná na sexuální násilí; „vulgarizace“ evokuje sestup po společenském žebříčku a „znesvěcení“ přichází se svatokrádeží a blasfemií.“ [Stam-Raengo IN Bubeníček: 8]

Především adaptace známých nebo kultovních literárních děl často vyvolávají bouřlivé reakce. Čtenáři a fanoušci knižního originálu se mění v diváky, kteří před filmová plátna předstupují s výraznou subjektivní představou o tom, jak by svět jejich hrdinů měl vypadat a ta je většinou velmi rezistentní vůči odlišným vizím filmových tvůrců.

Možná proto je věrnost předloze v intencích filmových adaptací často skloňovanou veličinou a rovněž často přeceňovaným nástrojem kritiky v rukou diváka.

Filmový teoretik Petr Bubeníček se v odborném periodiku Iluminace věnuje i vývoji filmových adaptací a jejich nelehké cestě filmovou historií k pozici legitimního tvůrčího přístupu. „Jen vynikající režisér – *auteur* – se mohl pustit do předem prohraného souboje s imaginací velkých romanopisců i s možnostmi, jaké tvůrcům narativních fikčních světů poskytuje výlučně verbální dílo.“ [Bubeníček,2010: 7].

Dle filmového teoretika Christophera Orra „není tak důležité, zda je film věrný předloze, ale spíše proč a jak byla předloha vybrána a jak posloužila coby zdroj celkové myšlence filmu“ [Orr: 1984 6/2 IN McFarlane 1996: 10]. Teoretickou možnost hodnotit zdařilost adaptace na základě míry věrnosti předloze naopak naznačuje Sandersová s tím, že samozřejmě takové hodnocení musí brát v potaz vyprávěcí hledisko, míru literárnosti i žánr, ale současně připomíná, že „cílem pochopení analýzy není vynášení rozsudků, jestli dílo je nebo ne věrné předloze, ale především samotný

proces této analýzy“ [Sanders 2006:20], který dle ní, více či méně vědomě, provádí každý divák při sledování filmově adaptovaného literárního díla.

# 3.0 Srovnávací analýza

## 3.1 Hellraiser

Literární předloha z roku 1985 nese jméno *Hellbound Heart* (volně přeloženo jako Srdce propadlé peklu) a je pokládána za Barkerovo nejznámější dílo. Později byla proslavena právě kultovním filmem *Hellraiser*, který je vlastnoruční filmovou adaptací *Cliva Barkera*, který film režíroval.

Novela pojednává o životem znuděném muži, jehož snaha o dosažení lidstvem dosud neobjevených slastí, ho přivede až za brány samotného pekla, odkud překvapivě existuje návratu, což není dobrá zpráva pro zbytek jeho rodiny a nakonec ani pro něho samotného.

Existencionální rozměr duševního strádání hlavní postavy v tomto bezbarvém, šedivém světě a následné zklamání poté, co zjistí, že slibované slasti jsou vlastně přesně tím, co lidstvo popisuje jako pekelná muka, dokazují, že Barker je, coby spisovatel, schopný určitých nadžánrových přesahů.

Povídka se svými necelými sto stranami a poměrně jednoduchou zápletkou dovoluje dle mého názoru na prostoru celovečerního filmu reflektovat vnitřní pochody a

pocity postav, přesto tak Barker za kamerou neučinil. Film nijak nevyčnívá z tuctové produkce obdobných nízkorozpočtových filmů a formálně i obsahově je tak typickým představitelem žánrového hororu z druhé poloviny 80. let. Ve srovnání s obdobnou produkcí ničím výjimečným nevyniká a lze polemizovat, zda to bylo autorovým záměrem, či pouze nedostatkem filmařských dovedností.

Film byl natočen s pouze ročním odstupem od vydání novely. Barker jako filmař se poměrně striktně drží povídkových reálií a děj filmu zasadil do stejného prostředí jako v předloze. Celý příběh se odehrává v tuctovém středostavovském domě, výprava se věrně drží originálu, ničím nenabourávajíc styl poloviny 80. let 20. století. Z pohledu adaptačních rovin v modelu Cartmellové tedy nedochází k žádné transpozici ve smyslu místa a času.

Na první pohled nejsou patrné ani snahy o doplňování látky ve smyslu cartmellovského komentáře, což není nijak překvapivé vzhledem ke skutečnosti, že autor předlohy i adaptátor jsou tatáž osoba. Dalo by se ale hovořit o celkovém přetvoření textu ve smyslu jednoznačnému přiznání k hororovému žánru, vypuštění existencionálního rozměru původního díla, jednoduchým stylem vyprávěním, redukcí postav na dvojrozměrné protiklady – dobrý a zlý. Zjednodušením jejich motivace a jednání touto adaptací Barker sleduje tradici britského studia *Hammer Film*[3].

[3] Britská filmová společnost **Hammer Film Productions** proslula ve světě díky svým gotickým hororům, které byly natáčeny ve zlaté éře studia během 50. a 60. let. Studio se specializovalo na žánrovou produkci levných filmů určených nenáročnému masovému publiku.

Jednoznačně tak předurčuje svůj film širšímu publiku, než kterému jsou určeny jeho povídky.

Plastické charaktery povídkových postav vchází na plátno coby předvídatelné černobílé stereotypy. *Frank,* muž, který se za příslib lidstvem dosud nepoznaných rozkoší zaprodá peklu má v povídce k dobru celou první kapitolu, aby čtenáři poodhalil minulost, svěřil se svými souženími a objasnil tak motivaci svého budoucího jednání.

Jako první příslib nadpozemských rozkoší mu je Cenobity (pekelná rasa) zprostředkován zážitek absolutně zjitřených smyslů. „Ale byly tu i další zvuky – nesčetné zvuky -, které na něj dorážely odkudsi z neznáma. Hlasy zvyšované v hněvu, šeptaná vyznání lásky, řev a rachot, úryvky písně, nářek. Že by slyšel svět? Rozbřesk v tisíci rodinách?..“ [Barker 1996: 16]. Barvité líčení pocitů a niterných prožitků postav s až fetišistickým smyslem pro detail je jednou z Barkerových nejoceňovanějších spisovatelských deviz. „Chutí na jazyku cítil nepočítaně: hořké, sladké, kyselé, slané. Cítil koření, výkaly a maminčiny vlasy, viděl města a oblohu, rychlost a hloubku, lámal chleba s nyní již mrtvými lidmi a měl opařené tváře, jak mu na ně plivali horké sliny. Na jazyku měl stále dětství (mléko a pocit marnosti). Vzadu v krku mu hořela žluč a kapička šťávy vyloučená na jazyk ze sousta včerejšího hovězího, které mu uvízlo mezi zuby, vyprovokovalo v celém organismu křeče..“ [Barker 1996: 15]. Sugestivní popis bizarních podrobností evokuje pocity a emoce a čtenář je velmi snadno pohlcován povídkovým světem. Barker má dobrý odhad pro přiměřenou implementaci nadsázky a

cynismu, vyvolávajíc tak často rozporuplné směsice pohoršených a pobavených pocitů. „..V koutě zahlédl roztoče lezoucího po hlavě mrtvého holuba a neušlo mu, že po něm roztoč mrskl svými zornicemi...“ [Barker 1996: 16].

Znázornění bohatě vykreslených vnitřních pohnutek ve filmu s sebou nese mnohá úskalí a jakkoliv je možné polemizovat nad adaptovatelností těchto popisných pasáží, jistě výslednému dílu neprospěje jejich úplné vypuštění. Žel analogicky Barker postupuje i v ostatních aspektech vykreslující vnitřní svět postav. Frank tak ve filmu prohodí za celý film stěží několik vět a propracovaný povídkový předobraz je tak v podstatě redukován na pouhé chroptící monstrum. Prvoplánová vulgarizace, tak by se asi dal nejlépe charakterizovat tvůrčí posun, který Barker textu coby filmař vtiskl.

Barker jako spisovatel i režisér inklinuje k velmi explicitní vizualitě. V tomto bodě lze spatřit výraznou analogii s předlohou, kde věnuje celé odstavce detailní deskripci deformací, kterými Frank během svých proměn prochází. Explicitní vyobrazení těla a jím obsažených tekutin v různých fázích tkáňové dezintegrace je jedním z důvodů, proč je v hororové komunitě Barker považován za otce *splatterpunkového*[4] stylu.

[4] **Splatterpunk**—označení hororového subžánru poprvé použité Davidem J. Schowem v roce 1968 na sjezdu příznivců fantasy v americkém městě Providence. Pro tento žánr je typické časté a explicitní vyobrazování násilím deformovaných lidských těl, včetně obsažených tělesných kapalin a nechutných detailů spojených s fyzickou destrukcí lidského těla, nebo přinejmenším jeho zohavování. Některé intepretace také hovoří o vizuálním oslavování násilí a smrti a o jejím bezprostředním vyobrazování, kterým se autoři vymezují vůči „konverzačnímu“ stylu hororů, který až do 70.let 20. století převládal.

Realistické ztvárnění Frankova zmrzačeného těla je nesporně zajímavou výzvou čtenářské představivosti, avšak již poněkud hůře překonatelným oříškem tehdejších trikových tvůrců limitovaných relativně nízkým rozpočtem jeden milion dolarů. Děsivé vize, které dokáže po přečtení plodit mysl inspirovaná Barkerovým barvitým líčením, jsou tak deklasovány do podoby levných pouťových atrakcí, jejichž lacinost znemožňuje divákům brát film příliš vážně a dílo se tímto více vzdaluje seriózní předloze směrem k parodii nebo přinejmenším nechtěné nadsázce.

Na Barkerovu obranu je však nutno podotknout, že tento tvůrčí přístup považuje velká část fanouškovské základny za legitimní a řadí jej k průvodním znakům kultovních produktů zlaté éry nízkorozpočtových splatterpunkových hororů 80. let.

### 3.2 Midnight Meat Train

Leon Kaufman, bezvýznamný úředník a pouhý mravenec v soukolí společnosti, cestou z práce usne v nočním vlaku podzemní dráhy. Po probuzení je svědkem brutálního krveprolití. Takzvaný Řezník přímo ve vedlejším vagoně vraždí vybrané oběti z řad cestujících a následně je porcuje stejně umně jako vepřové maso ve svém civilním zaměstnání na jatkách. Vlak poté projede soustavou méně používaných tunelů až do konečné stanice, zcela mimo běžné trasy, kde už na svůj každonoční příděl čerstvého masa čekají hladoví strávníci – bytosti, které jsou původními obyvateli New Yorku, jeho původní zakladatelé, pradávní

architekti, kteří ve skutečnosti stáli za vznikem slavného města. Dosud je respektována, byť ne oficiálně, jejich autorita a jsou to oni, kdo ve skutečnosti vládne městu.

Veškerá svědectví a aktivity spojené s udržováním původní rasy při životě jsou nad zemským povrchem kryty jejich služebníky z řad legitimní správy města, kteří od nepaměti drží v úctě tuto nejstarší tradici.

Obsahově jde autor opět za hranice žánru, dostává se do hlavy ústřední postavy a předkládá čtenáři rovinu téměř milostného vztahu mezi Leonem Kaufmanem a jeho zbožňovaným městem. „Palác rozkoší. Tak ho nazýval v dobách své nevinnosti. Žil tehdy v Atlantě a New York mu byl svým způsobem zemí zaslíbenou, kde bylo možné cokoli...“[Barker 2008: 32] Vztah, který se rychle mění ve zklamání poté, co vyjde najevo skutečná podstata jeho idolu. “Bylo mu trapně. Když jenom pomyslel na svou naivitu. Svíjel se studem při vzpomínce na to, jak stál a hlasitě provolával: New Yorku, miluji tě! Milovat? Nikdy. V nejlepším případě to bylo pobloužnění.“ [Barker 2008: 32]. Leon záhy po příjezdu do New Yorku prozře a město zavrhne, jen aby se láska mohla rozhořet nanovo a mnohem silněji v okamžiku, kdy se Leon poddá nepsanému společenskému řádu a pochopí hlubší smysl po staletí udržovaných tradic. “Kaufman padl na kolena a políbil zkrvavenými rty špinavý beton ulice v tichém slibu neskonalé oddanosti. Palác rozkoší přijal své zbožnění bez komentáře.“ [Barker 2008: 60]. Barker se neváhá pouštět do košatých úvah o hierarchii a řízení společnosti. Celý příběh tak může vyznít coby metafora naoko demokratických společností, které jsou

z pozadí řízeny neviditelnou rukou mocných jedinců či celých organizací, ať už prostřednictvím kapitálu nebo na základě nějakých nepsaných, ale respektovaných a platících tradic. Barker do svého textu promítá jungovské představy o kolektivním nevědomí a přisuzuje newyorkské společnosti podvědomou archetypální úctu a důvěru k absolutní moci. "Kaufman myslel na své milované město- Byla tohle skutečně jeho dávná minulost, byli tohle opravdu jeho duchovní vůdci, jeho stavitelé? Musel tomu věřit. Možná, že na povrchu žijí lidé – byrokraté, politici, všemožní úředníci, kteří znají toto strašlivé tajemství a jejichž životy jsou zasvěceny ochraně těchto odporných stvoření, které krmí tak, jako divoši krmí ovcemi své bohy... Něco hrůzostrašně důvěrného bylo v tom rituálu. Rozezněl se zvon – ne v Kaufmanově mysli, ale v jeho starším já a hlubším já. Jeho nohy se nechaly ovládnout pudovou potřebou uctívání a pohnuly se." [Barker 2008: 56].

Mezi fanoušky se v internetových diskuzích zvedla vlna nevole po angažování režiséra *Ryuhei Kitamury* (Gojira: Fainaru uôzu, Azumi), který sice exceluje v brutálních akčních sekvencích, ale panovaly opodstatněné pochybnosti o tom, zda je schopen adaptovat všechny roviny původního textu a nepředložit tuctový *exploitation film*[5].

[5] **Exploitation film** - označuje filmy, které záměrně vyzdvihují senzační, skandální, či kontroverzní prvky a lákají diváky na šokující podívanou. Tato kategorie obvykle spojovaná se sexem, nahotou a násilím má mnohaletou a početně bohatou tradici ve všech rozvinutých komerčně orientovaných kinematografiích. Od hororu se exploatace liší tím, že neobsahuje žádné nadpřirozeno a nic, co by se jakkoli vymykalo uchopení. Naopak, je pro ni příznačná až fanatická víra v racionalitu, kterou ospravedlňuje svůj alibistický nadhled vůči vytěžovaným motivům.

Snímek začíná příběhovou linií mladého fotografa, který je z existenčních důvodů nucen fotit následky dopravních nehod. Záhy však potká mecenáše, jenž je ochoten podporovat jeho umělecké ambice, od tohoto okamžiku může fotit, co chce. A on chce fotit město. Své milované město se všemi jeho krásami i nedostatky.

Zvláštním způsobem se Kitamura vypořádal s časoprostorovým umístěním příběhu. Ten knižní se odehrává v první polovině 80. let. Výprava a design lokací ve filmu jsou zvláštním způsobem bezčasé. Objevují se zde určité prvky, které jsou dokonce v kontrastu a v reálném světě nikdy neexistovaly současně. Jde například o velmi staré počítače, kterými je vybavena policejní stanice, film se striktně vyhýbá mobilním telefonům a protagonista fotí analogovým aparátem, což může být rovněž součástí vykreslení jeho charakteru, avšak je to značně neobvyklá volba reportážního fotografa, který zachycuje momentky a obecně rychle pomíjivé okamžiky v každodenním životě velkoměsta. Na druhé straně se ve filmu objeví velmi moderní bezpečnostní kamery a postavy jsou oděny v šatech více méně patřících do 21. století, čemuž odpovídá i jejich celkový vzhled. Kitamura chtěl zřejmě přiblížit reálie a výpravu předloze, udělal to však velmi svérázným způsobem. Jeho postup lze jen stěží nazývat záměrnou a promyšlenou transpozicí, protože výsledek je spíše matoucí a celé prostředí filmu působí trochu nereálně a uměle.

Film stejně jako povídka lineárně sleduje příběh hlavního hrdiny, Skrze objektiv svého fotoaparátu se Leon poprvé setká s tajemným panem Mahoganym. Jakoby

náhodných setkání přibývá, až dojde k první vzájemné konfrontaci. Poté se obě hlavní postavy navzájem obchází takříkajíc jako hladoví lvi v kleci až do finální potyčky v soupravě podzemní dráhy.

Leonův svět je oproti předloze obohacen o několik vedlejších postav, jejichž podíl na vývoji událostí není nijak zásadní. Povídkový Leon Kaufman je introvertní samotář s nezajímavou prací a sám beznadějně chycený v soukolí velkoměsta, které kdysi naivně zbožňoval, což neodpovídá dnešním požadavkům na charismatického hrdinu v souladu s očekáváním mainstreamového publika, kterému je tento snímek evidentně určen. Odklon od původního materiálu zaznamenalo obsazení a ztvárnění filmové postavy Leona Kaufmana, který je v Kitamurově adaptaci dobře socializovaným charismatickým třicátníkem, kterému se dostává maximální podpory ze strany přátel i ze strany milující přítelkyně. Takové základní aranžmá působí proti tomu v předloze poněkud fádně, potažmo jaksi prefabrikovaně a méně propracovaně. Na tomto místě lze polemizovat o účelu, jenž Kitamura tímto krokem sledoval. Pravděpodobně se snaží přiblížit protagonistu širšímu publiku a zároveň spoléhá, že se to bude lépe dařit, pokud bude postava naplňovat současné ideály většinové společnosti o úspěšném, populárním a charismatickém jedinci. Samozřejmě může jít jen o úlitbu producentům filmu, kteří trvali na atraktivnějším ztvárnění protagonisty ze stejných důvodů. Výsledek tohoto Kitamurova tvůrčího vkladu je opět rozporuplný. Byť se toho o Leonovi divák mnoho nedozví, působí jeho umělecké ambice v čele

s touhou fotit zapovězená místa nočního velkoměsta lehce nekompatibilně s jeho tuctovou osobností.

Postavu Řezníka sloužícího pro tajné spolčení téměř lovecraftovských rozměrů představuje bývalý fotbalista Vinnie Jones, který svou kamennou tváří dodává Mahoganymu kýžený sociopatický výraz. V tomto bodě se Kitamura více držel předlohy a uspěl. O povídkovém Řezníkovi se ani od Barkera nic nedozvíme, stejnou rouškou tajemství ho halí i Kitamura a možná i proto tato postava funguje mnohem lépe než protagonista.

Paranoia plíživě zatemňující mysl hlavní postavy v reakci na stále častější setkání s Řezníkem je určitě tou správnou esencí v adaptaci Barkerova literárního díla. Místy slibně budovaná atmosféra je však pravidelně demolována klišé exploatačními scénami, které nejsou ničím originální a prvoplánově zaplňují prázdná místa ve scénáři. V Kitamurově podání se tak látka mění v spektakulární splatterovou podívanou, v některých momentech okořeněnou možná o trochu decentního napětí, jenž však pocit jakési scénáristické nedotaženosti a poněkud přímočarého až primitivního narativu nedokáže vyvrátit.

Lidská jatka v tunelech pod městem jsou v originále pouze matricí a prostředkem k vyprávění o tajném komplotu, nad kterým a díky kterému je v podstatě celé město vybudováno. Film se této roviny sice zcela nevzdává a odhalením celé pravdy se pokouší šokovat v až nepatřičně vysvětlujícím finále, což je však jen chatrná berlička, výsledný nedotažený dojem spíše ještě více prohlubující.

Finále, ve kterém se konečně objeví monstra, o něž vlastně celou dobu jde, tak působí velmi strojeně, uměle a pokud se filmu dosud dařilo držet alespoň zdání tematické integrity, je v tomto momentě definitivě zbourána.

O to více je překvapující skutečnost, že Barker osobně figuruje mezi producenty, zodpovědnými za tuto dle mého názoru ne příliš zdařilou adaptaci, a přesto si nedokázal ochránit své dílo.

### 3.3 Dům 66b

Kruciel je nižší ďábel vyslaný pekelnými mocnostmi, aby získal duši Viktora Boka. Doufá, že když ho dožene alespoň jakž takž k šílenství, bude Peklo považovat jeho úkol za splněný. To se mu však navzdory velkým ambicím i mladické energičnosti, se kterou připravuje své oběti úklady, nedaří. Příčinnou neúspěchu je samotná oběť - Viktor Bok, obchodník okurkami, který vede prostý a klidný život, nerušeně si dělá svou jednotvárnou práci a veškeré ďáblovy útoky na sebeúctu a důstojnost nechává klouzat po svém já stejně snadno, jako stékají kapky deště po jeho plešatějícím temeni. Nekonečné hodiny v prázdném domě si démon Kruciel zkracuje lovením akvarijních rybiček a týráním koček. Očekávaný kariérní postup se časem mění ve frustrující boj s „donebevolající“ tupostí a ignorantstvím jeho oběti. Kruciel na sobě pozoruje rozvíjející se neurózy a oprávněně se obává o své duševní zdraví. Viktor Bok však není tak zcela tím, kým se na první pohled zdá být. Už dlouho má totiž podezření, že v domě není sám a tuší, že

jediná cesta jak spasit svoji duši je zůstat pevný a dohrát rozehranou hru až do konce.

Film i povídka jsou metaforou střetu svobodné vůle člověka s institucionalizovaným zlem, zde zastoupeným Peklem. Skrze tuto humanistickou perspektivu film oslavuje vítězství svobodné vůle nad svazujícími mantinely budovanými ze společenských, potažmo církevních dogmat. Toto sdělení je divákovi komunikováno prostřednictvím konfliktu dvou ústředních postav. Peklo je ve filmu zastoupeno postavou Kruciela, nižšího ďábla, vyslaného pekelnými mocnostmi, aby získal duši Viktora Boka. Viktor Bok je obchodník s okurkami, který vede prostý a klidný život a skoro to vypadá, jakoby jediná cílevědomě vyvíjená činnost tohoto člověka byla, stát se tím nejméně nápadným ze všech lidí.

Nejedná se o film s náboženskou tématikou, archetypální zlé síly – ďábla. Ďábel, usilující o duši člověka je jen modelem sloužícím pro ilustraci odhodlaného vzdoru vůči přesile a útlaku. Klasická výchozí situace - mocný ďábel pronásledující slabou oběť, je zde však převrácena do polohy - bezradný ďábel a mazaná oběť. Viktor Bok si totiž navzdory velmi nápadným projevům nadpřirozena dál nerušeně dělá svoji jednotvárnou práci, tváří se, že nic nevidí ani neslyší a veškeré útoky na svoji příčetnost a důstojnost zcela ignoruje, čímž ambiciózního a kariéristického ďábla postupně přivádí k šílenství. Slovy samotného Kruciela, když si stěžuje svému nadřízenému:

*„Jsem vyčerpaný, pane. Půjde-li to takhle dál, budu to já, kdo podlehne.“* [Fabík 2012, film Dům 66b].

Démon Kruciel, v povídce Azrael, (Jiří Černý) se snaží vystupovat velmi světově, ale ve skutečnosti je to jen povrchní potměšilý ďáblík a jak je již pro démony nižší úrovně typické - je to v podstatě slaboch, který těžko odolává dlouhodobějšímu psychickému tlaku. „Tahle nekonečná hra na schovávanou nikomu nic nepřinášela. Jenom neskonalé utrpení Azraelovi. Bál se, že z toho bude mít vředy. Obával se psychosomatického malomocentství (organismus nižších ďáblů, jako je on, bývá k této chorobě vnímavý), ale nejvíce ze všeho se bál, že ztratí trpělivost a jednou toho chlápka v nekontrovatelném návalu zraněné pýchy zabije.“ [Barker 2008, 61]

Jeho protivník Viktor Bok, v povídce Jack Polo, (Vladimír Hauser) na první pohled vypadá, že jediné na čem mu v životě skutečně záleží, jsou dobré ceny okurek a klidný domov. Tento aspekt jeho flegmatické povahy Barker barvitě líčí: „Vždycky takový býval, na cestě životem za sebou nechával oběti své naivity. Když ho jeho druhá zesnulá žena podváděla (nejméně ve dvou případech byl doma a díval se na televizi), byl ten poslední, kdo by na to přišel... Stejně lhostejně přijal, když mu jeho mladší dcera Amanda řekla, že je lesbička. Odpovědí byl povzdech a zmatený pohled. „no jen dokud neotěhotníš drahoušku.“[Barker 2008, 62]. Uvnitř pod touto maskou se však ukrývá zarputilý bojovník, který je schopen vzdorovat nevyzpytatelným silám pekla navzdory

tomu jaký cítí strach o sebe a své blízké. A není vůbec hloupý. Je mazaný. Hloupost pouze předstírá v rámci dlouhodobé strategie. Ví, že v domě není sám a je si dobře vědom skutečnosti, že jediná cesta jak spasit svoji duši je zůstat pevný a dohrát rozehranou hru až do konce.

Dějištěm příběhu je dům, izolované a jasně vymezené bojiště. Vyprávění se striktně omezuje na tuto lokaci. Je možné vyhrát či prohrát, ale ne utéct ani se dovolávat pomoci zvenčí. Viktor dobře ví, že nemá smysl utíkat. Vždycky totiž bude existovat nějaké místo, kterému začne říkat domov a jakmile se to stane, ďábel ho tam najde a hon začne nanovo.

Jak již předeslala Julie Sandersová, každý adaptovaný text obsahuje více vrstev transpozice, přeměňuje literární vzory na základě kulturních, geografických a jiných společenských proměnných. Prvotní otázka tedy zněla, jak se vypořádat s přenesením děje a postav do českého prostředí. Literární předloha protagonisty, povídkový *Jack Polo* je typickým představitelem střední třídy, žije v předměstském domě s příjmy průměrného živnostníka obchodujícího maloobchodně zeleninu. Barker jeho život popisuje jako „Nanicovatý, rodina nemastná neslaná, politické názory prostoduché a názory teologické žádné. Ten člověk byl nula, číslo ze všech malých čísel nejbezobsažnější.“ [Barker 2008:61]. Sociokulturní lokalizace postavy i její osobnost a charakter v zásadě vychází z předlohy.

Původní vizí bylo suplovat svébytné prostředí amerických předměstí podobným ekvivalentem, například v satelitních městečkách obklopujících velká města. Současně jsem ale chtěl vtisknout filmu výraznější vizuál. Ukázalo se jako velmi obtížné oba požadavky sloučit a nakonec zvítězila potřeba film vizuálně více stylizovat a děj byl umístěn do historické vily s velkoryse řešenými dispozicemi, byť je trochu nad poměry, ve kterých žije povídkový Jack Polo. Z nutnosti transponovat děj do českých reálií jsem tak učinil přednost přibližující příběh českému publiku. Navazuji tak na tvrzení Sandersové, že je třeba vycházet vstříc potřebám konkrétní realizace. V mém případě to byl rovněž příklon k prostředí, které vizuálně více akcentuje daný žánr.

Ještě větší výzvou bylo ztvárnění druhé hlavní postavy, nižšího ďábla Kruciela. Barker se v původním textu nikde nevěnuje popisu jeho zevnějšku, čtenář se dozví pouze to, že je Kruciel okem smrtelníka neviditelný. Tuto jeho schopnost jsem zohlednil použitím tmavých barev v jeho oděvu, což je současně barva, která vyslancům pekla již tradičně náleží. V původním textu Barker přisuzuje této postavě mnoho lidských vlastností a umožňuje Krucielovi prožívat emoce. Tímto ji notně humanizuje, čehož využívám a nechávám Kruciela obývat lidské tělo, což z něj v kombinaci s původní Barkerovou definicí „nižšího ďábla“ ve filmu Dům 66b činí zaměstnance, pokorného služebníka, kterého spíše než za biblickou stvůru evokuje škodolibého úředníka nějaké tajemné instituce. Coby zaměstnanec je Kruciel povinen dodržovat korporátní dresscode, který vychází z úřednických

stereotypů, ale současně reflektuje skutečnost, že nejde o ledajaký úřad a Krucielovým nadřízeným je sám Lucifer. V Krucielově zevnějšku se snoubí uhlazenost Johna Miltona z filmu *Ďáblův advokát* a militanttní steampunková radikálnost nacistického vojáka ze snímku *Iron Sky*.

Velmi si cením Barkerovy bohaté obrazotvornosti a tvořivosti, kterou projevil při vymýšlení důmyslných úskoků a příkoří, která povídkový Azrael působí své oběti. Jejich přenesení na filmové plátno bylo spojeno s nemálo realizačními úskalími, především technického rázu, ale až na jedno se mi je podařilo ve filmu uplatnit, neboť jsem, pokud to nebude zcela nevyhnutelné, nechtěl ochuzovat látku o žádný z autorových originálních nápadů. "Azrael vrhl na kocoura krátký pohled a ten se rozletěl na kousky, jako kdyby spolkl odjištěný granát. Dojem byl ohromující. Důsledky nechutné. Kočičí mozek, kočičí kožich, kokičí vnitřnosti byly všude." Nejexplicitnější scéna celé povídky zůstala ve filmu téměř beze změn včetně lakonického dovětku majitele domu, poté co spatřil onu spoušť „Proklatý psi, řekl. Čert vem ty proklatý psi." [Barker 2008: 67].

V rámci autorského komentáře jsem si dovolil přidat dovětek rozvíjející povídkový konec o další scénu, ve které poražený Kruciel zastane po uvední zpustošeného domu do pořádku roli majordoma a Bokova osobního lokaje. Původní oběť se pasuje do nové role. Pouštím se tak s divákem do polemiky, nakolik rozdílní respektive stejní jsou vlastně oba úhlavní nepřátelé Viktor Bok a Lucifer. Stojíce na opačném konci barikády oba si nakonec postupně zotročí bytost zvanou Kruciel. Otevřeným koncem a otázkou do pléna

potom zůstává, kdo tedy nakonec vyšel ze souboje o Bokovu duši jako vítěž. Protože neznamená využívat služeb pekelníka to samé jako propadnout peklu samotnému?

# 4.0 Shrnutí

Literatura a film jsou rozdílné způsoby umělecké komunikace a jejich vzájemné ovlivňování se datuje od samých počátků kinematografie. Film a literatura jsou odlišné znakové systémy, jeden je čistě verbální, kdežto druhý je tvořen více složkami - obrazem a zvukem. Obě umělecká vyjádření mají společný poznávací znak, kterým je schopnost vyprávět příběhy. Jedním z témat souvisejících s filmovou adaptací, kterým se zabývám, je vnímání a reflexe tohoto procesu čtenáři, potažmo diváky. Masové rozšíření filmového média postupně vedlo k poněkud banalizujícímu srovnání, kdy byl film mnohdy redukován na pouhou zábava stojící hluboko pod intelektuálním úsilím zvaným četba. Ve své práci naznačuji možná východiska a způsoby, kterými se autoři s legitimizací adaptace jako tvůrčího uměleckého vyjádření vyrovnávají.

S rostoucím zájmem o přehodnocení pejorativních postojů vůči adaptaci a snahou vyrovnat se s předsudky se objevilo množství různě zdařilých metodologií. Zejména u starších autorů stále převažuje pohled na hraný film, jako na méně hodnotnou uměleckou formu a udržují tak na živu dle mého názoru irelevantní diskuzi, zda je román lepší než jeho adaptace.

Metodologickým základem této práce jsou adaptační teorie Geoffrey Wagnera a z něj vycházející analogický třívrstvý model od filmové teoretičky Deborah Cartmellové.

Za východisko pro analýzu rozdílných tvůrčích přístupů v procesu adaptace vybraných novel Cliva Barkera považuji průnik jednotlivých kategorií předkládaných v rámci výše zmíněných modelů.

Adaptace povídky *The Hellbound Heart* zfilmovaná Clivem Barkerem reprezentuje první z přístupů, kdy spisovatel i adaptátor jsou tatáž osoba. Ve srovnání s ostatními filmaři, kteří se věnovali Barkerovu dílu nepřináší sám autor žádný osobitý přesah, ba dokonce dochází ke stejné redukci původního obsahu, jakou můžeme identifikovat ve filmech Barkerových dalších adaptátorů.

Jedním z nich je Ryuhei Kitamura který mění povídku Půlnoční vlak smrti v koncentrát akce, nabízející kamerově spektakulární akční sekvence v explicitním splatter stylu za doprovodu dynamické hudby. Jeho film však zcela ignoruje komplexnost literárního předobrazu a řadí se tak po bok autorům, kteří v Barkerově díle hledají spíše vizuální inspirace než hlubší sdělení vybízející k tvorbě žánrových přesahů.

Třetím příkladem v analytické části této práce je realizace povídky *Azrael a Jack* v mojí režii. Základním

ideologickým východiskem byla ambice překonat žánrové vymezení Barkerových povídek výše zmíněnými filmaři, pustit se za dosud nepřekročené hranice a plně využít potenciál nacházející se v původní látce. Cílem bylo především zachovat případně rozvinout autorův osobitý styl vyprávění i existencionální rozměr ďáblova utrpení v domě své oběti.

V práci se nedostalo pozornosti celé řadě dalších Barkerových adaptací. Stranou zůstal například kultovní horor *Candyman* (Bernard Ros, 1992), Pavlouvův *Underworld* či *Král Syrohlav,* zpracování povídky *Mrtví mají své dálnice* či všechna další pokračování filmu *Hellraiser.* Věřím však, že vybraná díla mají potenciál načrtnout rozdíly v odlišných autorských pojetích Barkerových textů a dostatečně objasní, proč a jak došlo ke vzniku právě takovýchto adaptací.

# 5.0 Bibliografie

## 5.1 Monografie

Barker, Clive. *Knihy Krve 1-3*. Praha: Pavel Dobrovský – BETA, 2008

Barker Clive. *Hellraiser*. Mustang, Plzeň, 1996.

Cartmell, Deborah, Whelehan, Imelda. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge, 1999. 247 s.

Field, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*. Praha: Rybka Publishers,2007

McLuhan, H., M. (1991): *Jak rozumět médiím: extenze člověka.* Praha: Odeon.

Sanders, Julie Christina. *Adaptation and Appropriation* (New Critical Idiom). London: Routledge, 2006.;

Wagner, Geoffrey. *The Novel and the Cinema.* Rutherford : Fairleigh Dickinson University Press, 1975, s. 219 – 231.

## 5.2 Odborná periodika

Bubeníček, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, Praha: Národní filmový archiv, 22/2010, 1, od s. 7-21, 15 s. ISSN 0862-397X. 2010

Helmanová, Alicja. *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl.* In Mareš, Petr(ed.) – SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu aaudiovizuální kultuře*. Praha : Národní filmový archiv, 2005

Orr, Christopher *"'The Discourse on Adaptation'", Wide Angle*, 6/2 (1984), IN: McFarlane 1996:10

Robert Stam, Introduction: *The Theory and Practice of Adaptation*. In: Rober Stam– AlessandraRaengo (eds.). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: Blackwell Publishing 2005, s. 3. IN Bubeníček