

Amadeus
—
filmová adaptace dramatu

Jiří Mynařík

Bakalářská práce
2014



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav animace a audiovize
akademický rok: 2013/2014

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: Jiří Mynařík
Osobní číslo: K11086
Studijní program: B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Studijní obor: Audiovizuální tvorba - Režie a scenáristika
Forma studia: prezenční

Téma práce: 1. Teoretická část:
Amadeus - filmová adaptace dramatu

2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor
audiovizuálních děl, délka minimálně 10 min., režie

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 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:

-3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem

-1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v

křivkách)

-1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a kontajneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu)

-3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě a jeden výtisk dialogové listiny.

Všechny odevzdané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samotném nosiči CD-R odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

MONACO, James. Jak číst film. Praha: Albatros, 2006. ISBN 80-00-01410-6.

SANDERS, Julie. Adaptation and Appropriation. London: Routledge, 2011. ISBN 0203087631.

FIELD, Syd. Jak napsat dobrý scénář. Praha: RYBKA PUBLISHERS, 2007. ISBN 9788087067659.

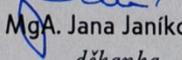
GIDDINGS, Robert a Erica SHEEN. From Page To Screen: Adaptations of the Classic Novel. Manchester University Press, 2000. ISBN 0719052319.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

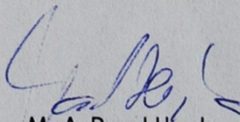
BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Dějiny filmu. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-2.

Vedoucí teoretické části: prof. Stanislav Párnický, ArtD.
Ústav animace a audiovize
Vedoucí praktické části: Mgr. Tomáš Binter
Ústav animace a audiovize
Datum zadání bakalářské práce: 2. prosince 2013
Termín odevzdání bakalářské práce: 14. května 2014

Ve Zlíně dne 2. prosince 2013


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




MgA. Pavel Hruša
ředitel ústavu

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.

Ve Zlíně

30. 4. 2019

JIRÍ MYNÁŘÍK

Jméno, příjmení, podpis

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 nevydělečně 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 požítovat 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 jim 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 přihlídí k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Tato práce v úvodu stručně nastiňuje problematiku filmové adaptace dramatu a dále se snaží zejména prakticky porovnat rozdíly mezi původní divadelní hrou *Amadeus*, napsanou Peterem Shafferem a jejím stejnojmenným filmovým zpracováním z roku 1984 režisováním Milošem Formanem.

Klíčová slova: Amadeus, Mozart, Salieri, Miloš Forman, Peter Shaffer, adaptace, drama,

ABSTRACT

Introduction of this thesis briefly outlines the issues of drama adapted into film and the emphasis is particularly on practical comparing differences between the original stage play *Amadeus* written by Peter Shaffer and its same name film adaptation from 1984 directed by Milos Forman.

Keywords: Amadeus, Mozart, Salieri, Miloš Forman, Peter Shaffer, adaptation, drama

Rád bych poděkoval prof. Stanislavu Párnickému, ArtD. za to, že se ujal vedení této práce, stejně jako za jeho inspirativní přednášky o filmových postavách. Dále pak doc. MgA. Janě Janíkové, ArtD. za její věcné a praktické poznámky k mým prvním pokusům adaptovat dramatický text do podoby filmového scénáře a v neposlední řadě potom Mgr. Tomáši Binterovi za jeho osobní přístup.

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

OBSAH

ÚVOD	9
I FILMOVÁ ADAPTACE DRAMATU	10
1 ADAPTACE DRAMATU	11
1.1 ADAPTACE OBECNĚ	11
1.2 PŘÍSTUPY K ADAPTACI	12
1.2.1 Adaptace věrná předloze	13
1.2.2 Adaptace s tvůrčím vkladem scénáristy	13
1.2.3 Volná adaptace – scénář na motivy	13
1.3 SPECIFIKA ADAPTACE DRAMATICKÉHO TEXTU	14
II AMADEUS	16
2 AMADEUS – FILMOVÁ ADAPTACE DIVADELNÍ PŘEDLOHY	17
2.1 AMADEUS PETERA SHAFFERA	17
2.2 AMADEUS MILOŠE FORMANA	18
2.3 DRAMA A FILM	19
2.3.1 Vybrané prvky dramatu a jejich filmová metamorfóza	19
2.3.1.1 Větříčkové	19
2.3.1.2 Salieriho zpověď	20
2.3.1.3 Mozartův otec	21
2.3.1.4 Svobodné zednářství	21
2.3.1.5 Muž v masce	21
2.4 POSTAVY	23
2.4.1 Mozart	23
2.4.2 Salieri	25
2.4.3 Constanze Weberová/Mozartová	27
2.4.4 Josef II.	28
2.4.5 Kateřina Cavalieriová	28
2.4.6 Leopold Mozart	28
2.4.7 Kněz	29
2.5 HUDBA	29
2.6 STŘIH	31
2.7 MIZANSCÉNA	31
2.7.1 Mizanscéna divadelní hry	32
2.7.2 Mizanscéna filmu	32
ZÁVĚR	35
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A FILMŮ	36

ÚVOD

Adaptace literárních předloh provázejí filmové tvůrce již od raných počátků kinematografie až do dnešních dnů. První filmoví tvůrci se nechávali inspirovat slavnými literárními díly, stejně tak jako filmaři dnes, pro které je zvuché jméno literární předlohy nebo jejího autora zárukou finančního úspěchu. Film a literatura se tak navzájem ovlivňují a dobře provedená filmová adaptace často vyvolává v divákovi zájem o původní knižní předlohu, stejně tak jako čtenáři populárního literárního díla se zájmem shlédnou jeho filmové zpracování.

Ve své práci se zabývám adaptací specifického literárního druhu – dramatu. V první části stručně nastiňuji univerzální přístupy pro adaptování literárního díla do podoby filmového scénáře a shrnuji nejzásadnější specifika adaptace dramatického textu. První část práce tak tvoří stručný vhled do této problematiky a je úvodem ke stěžejní, druhé části práce, jež si klade za cíl srovnat původní dramatický text s jeho filmovým zpracováním. Za tímto účelem komparace jsem si zvolil oceňovaný film *Amadeus* – filmovou adaptaci stejnojmenné hry Petera Shaffera, natočenou v roce 1984 Milošem Formanem. Na vybraných motivech provádím porovnání filmu s divadelní předlohou, sleduji transformaci postav a nastiňuji rozšířené možnosti filmu při práci se stříhem a mizanscénou.

Tato práce se nesnaží o analýzu, ač se jí na mnohých místech nevyhne. Jejím primárním cílem je srovnání vybraných prvků dramatické předlohy s její filmovou adaptací.

Téma této práce jsem pak zvolil na základě vlastní zkušenosti s problematikou filmové adaptace dramatu.

I. FILMOVÁ ADAPTACE DRAMATU

1 ADAPTACE DRAMATU

Jelikož drama řadíme mezi literární druhy, obecně platná pravidla používaná pro adaptaci literárních látek se vztahují i na definici dramatu. Vzhledem k tomu, že dramatické texty vykazují určité specifické rysy, věnuji se této problematice samostatně v závěru první části této práce.

1.1 Adaptace obecně

„*Adaptovat znamená přenést z jednoho média do druhého.*“¹ Touto větou začíná známý scénáristický guru Syd Field kapitolu věnovanou adaptacím ve své knize s názvem *Chcete psát dobrý scénář?*² V případě filmové adaptace tento přenos předpokládá transformaci psaného slova do vizuální podoby filmu.

Význam slova adaptace je přetvoření, nebo také přizpůsobení - přizpůsobujeme tedy literární text, ať už novely, básně, či divadelní hry vyjadřovacím prostředkům filmu. Při adaptaci přenášíme abstraktní znaky (slova) do roviny konkrétní – audiovizuální záznam³.

Adaptace literární předlohy do podoby filmového scénáře často nebývá vnímána jako plnohodnotné scénáristické dílo, ale opak je zde pravdou.

Adaptace patří k náročným scénáristickým úkolům, protože je třeba důkladně zanalyzovat původní látku, vyhodnotit, které motivy jsou nejvhodnější pro další práci na filmovém zpracování a v neposlední řadě tyto prvky adekvátně transformovat do podoby scénáře tak, aby byl film schopný samostatné existence nezávazně na původní předloze. Tyto a mnohé další požadavky adaptátora často svazují a kladou si velké nároky na jeho osobu - zejména pak na autorovu schopnost práce s předkládaným textem, tvůrčí zkušenost a vlastní intuici.

Především adaptace slavných literárních děl jsou často velmi kriticky hodnoceny fanoušky původních předloh a i nejmenší adaptátorské zásahy jsou jimi pečlivě hodnoceny, vyvolávají často silné kritiky celého, byť funkčního filmového zpracování předlohy. Je tedy

¹ FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scénáristiky*. Vyd. 1. V Praze: Rybka, 2007, s. 223. ISBN 978-80-87067-65-9.

² FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scénáristiky*. Vyd. 1. V Praze: Rybka, 2007, 277 s. ISBN 978-808-7067-659.

³ MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1990, s. 10. ISBN 8070230622.

třeba postupovat citlivě a s respektem k autorovi původního textu, stejně jako je nutné brát v potaz cílovou skupinu výsledného audiovizuálního zpracování.

1.2 Přístupy k adaptaci

Existuje velké množství teoretických studií o možném přístupu k adaptování literární látky. Tyto studie začaly vznikat v druhé polovině dvacátého století a obecně vzato jejich definice vykazují obdobné znaky. Pro ukázkou uvádím dělení možných přístupů k adaptaci dvou nejčastěji uváděných autorů: Geoffreya Wagnera a Dudleyho Andrewa:

Geoffrey Wagner předkládá následující rozdělení adaptačních přístupů⁴:

- *transpozice*
- *komentář*
- *analogie*

Dudley Andrew dělí adaptační přístupy na⁵:

- *výpůjčku*
- *transformaci*
- *křížení*

Ve své práci se opírám zejména o publikaci dramaturga a scénáristy Pavla Aujezdského – *Od knížky k televiznímu filmu*⁶, kde adaptační přístupy dělí též do tří kategorií a to na:

- *adaptaci věrnou předloze*
- *adaptaci s tvůrčím vkladem scénáristy*
- *volnou adaptaci – scénář na motivy*

Aujezdského dělení považuji za elementárně jednoduché a univerzálně platné, neboť svým rozdělením postihuje výše uvedené adaptační přístupy obou zmiňovaných autorů.

⁴ HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 134. Sborník filmové teorie, 3. ISBN 80-700-4119-6.

⁵ HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 134. Sborník filmové teorie, 3. ISBN 80-700-4119-6.

⁶ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu: úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scénáristiky*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009, s. 13. ISBN 978-80-86928-68-5.

Sám Aujezdský však upozorňuje, že hranice mezi uvedenými kategoriemi nejsou pevně stanoveny a v praxi se často mísí.

1.2.1 Adaptace věrná předloze

Jedná se o přístup, ve kterém se adaptátor snaží zachovat co možná nejvyšší možnou věrnost původní předloze. Naprosto věrné adaptace se vyskytují sporadicky. Často však jde právě o adaptace dramatických děl - uveďme například úspěšnou adaptaci Shakespeara *Romea a Julie*⁷ italského režiséra Franca Zeffirelliho, jenž zachovává původní Shakespearův text.

Této definici odpovídají termíny transpozice Geoffreya Wagnera a křížení Dudleyho Andrewa.

1.2.2 Adaptace s tvůrčím vkladem scénáristy

Jde o model, ve kterém tvůrce adaptace formálně zachovává hlavní strukturu adaptovaného díla, nicméně vědomě podrobuje původní text tvůrčím změnám, které pomáhají převést adaptovanou látku z jazyka literárního do jazyka filmového. Je třeba podotknout, že tyto tvůrčí zásahy jsou často nelibě neseny širokou laickou veřejností, stejně tak, jako filmovou kritikou. Můžeme říci, že jde o obecnou tendenci, kdy jsou filmové adaptace „považovány za pouhé kopie důležitějších a hodnotnějších literárních děl.“⁸

Definici Adaptace s tvůrčím vkladem scénáristy odpovídají termíny komentář Geoffreya Wagnera a transformace Dudleyho Andrewa.

1.2.3 Volná adaptace – scénář na motivy

O scénáři na motivy lze říci, že jde o nejrozsáhlejší osobní vklad adaptátora z obou výše uvedených možností. Při práci na volné adaptaci se adaptátor nechává pouze „inspirovat“ a ze zvolené předlohy si na základě vlastní úvahy „vypůjčí“ nejvhodnější prvky pro svůj

⁷ *Romeo a Julie* [Romeo and Juliet] [film]. Režie Franco Zeffirelli. Velká Británie/Itálie, 1968.

⁸ BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2010, 1 (77), s. 7. DOI: 0862397x.

tvůrčí záměr. „*Je možné vypůjčit si cokoliv: ideu, jednotlivé prvky, téma jako celek, vybranou scénu.*“⁹

Tomuto modelu odpovídá analogie Geoffreya Wagnera a výpůjčka Dudleyho Andrewa.

1.3 Specifika adaptace dramatického textu

Drama spolu s lyrikou a epikou utváří základní literární druhy. Každý z nich vykazuje specifické znaky a má své vlastní výrazové formy – např. nejčastější výrazovou formou pro epiku je próza, pro lyriku pak poezie. Drama je svébytným literárním druhem a někdy bývá stavěno zcela samostatně – tedy mimo rámec krásné literatury¹⁰. A to především z toho důvodu, že se jeho děj odvíjí zejména skrze přímou řeč jeho postav.

Drama je literární druh velmi starý a v průběhu své rozsáhlé historie procházelo nejrůznějšími změnami a formováním, které často velmi úzce souviselo s kulturně společenským kontextem, stejně jako s danou historickou epochou či geografickou polohou.

Původně drama plnilo formu jakéhosi rituálního obřadu; původ jeho jména můžeme vypořádat v antickém Řecku, kde drama označovalo termín „*tanec satyrů*“, tedy dějovou performance, která později transformovala v klasické antické drama, jenž charakterizoval Aristoteles ve své *Poetice*¹¹.

Antické drama se dle žánru dělilo na tragédii a komedii. Protože se ale od dob antického Řecka dynamicky vyvíjelo, je toto dělení pro dnešní dobu nedostačující a dnes ke komedii a tragédii řadíme i další žánry jako jsou: tragikomedie, fraška, činohra, muzikál, opera¹² aj..

⁹ HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 134. Sborník filmové teorie, 3. ISBN 80-700-4119-6.

¹⁰ Literární druh. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2014-05-1]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Literárn%C3%AD_druh

¹¹ ARISTOTELÉS, *Poetika: řecko-česky*. Vyd. v Antické knihovně 1., celkem 8. Editor Milan Mráz. Překlad Milan Mráz. Praha: Svoboda, 1996, 226 s. Antická knihovna (Svoboda), sv. 67. ISBN 80-205-0295-5.

¹² POLÁŠKOVÁ, Taťána, Dagmar MILOTOVÁ a Zuzana DVOŘÁKOVÁ. *Literatura: přehled středoškolského učiva : [včetně současné literatury]*. 2. vyd. Třebíč: Petra Velanová, 2006, s. 198. Maturita. ISBN 809025716x.

Chce-li scénárista adaptovat dramatický text, nachází se před náročným úkolem, v mnohém složitějším, než je tomu u adaptace novely a to zejména kvůli formální struktuře dramatu, jež je zcela tvořena monology a dialogy jednotlivých postav. Drtivou většinu zásadních informací, jako je například místo nebo čas, se divák dramatického díla dovídá skrze promluvy postav. V úvodu *Romea a Julie* přichází Chór, jenž skrze svůj monolog divákům představí dva zneprátené rody italské Verony, čímž definuje zásadní konflikt a místo děje. Naproti tomu novela by situaci, spíše než prostřednictvím dialogu postav, zobrazila popisem místa či konkrétních událostí. Díky tomu má film blíže k novele, než dramatu.

Velkou roli při adaptaci dramatu do výsledné podoby filmového scénáře hraje jazyk původní předlohy. Velké dramatické texty, jako například zmiňovaný Shakespeare jsou psány ve verších a tvoří sofistikovaná literární díla. V tomto případě záleží plně na osobě scénáristy, zda se rozhodne zachovat například ve verších psané dialogy, nebo je modifikuje do současného jazyka. Zde by však adaptátor měl vždy brát v úvahu charakter celého díla.

Pravděpodobně nejdůležitějším prvkem práce adaptujícího scénáristy je úprava a výklad dialogů. Adaptátor musí na základě přesného porozumění textu zredukovat, nebo naopak rozvinout dialogy dramatické předlohy. Vždy tak ale musí činit na základě předem stanoveného vyznění původního díla. Dramatický text lze vykládat mnoha způsoby a znovu záleží pouze na osobě adaptátora, které motivy z předlohy se rozhodne zdůraznit a které naopak potlačit.

Veškeré další úpravy textu by však měly vycházet ze scénáristou stanoveného tvůrčího konceptu. Redukce a přepis dialogů zvoleného dramatického textu vychází opět z povahy dramatického žánru – jiný tvůrčí postup scénárista zaujme při adaptování antické tragédie, stejně jako bude jinak přistupovat k současnému činohernímu textu. Je však důležité uvědomit si, že základním stavebním prvkem filmu je obraz a je vhodné situaci divákovi předkládat skrze vizuální představení situace, než skrze dialog postav, jak je tomu v dramatu. Tento fakt vede k nutnosti doplnit původní předlohu o další situace, jež jsou v originále popsány pouze skrze dialog. Takto je adaptátor schopen vytvořit předlohu dynamického filmového díla, jež bude schopné existovat nezávisle na původní adaptované předloze.

II. AMADEUS

2 AMADEUS – FILMOVÁ ADAPTACE DIVADELNÍ PŘEDLOHY

V této části práce se snažím porovnat původní hru Petera Shaffera s jejím filmovým zpracováním Milošem Formanem z roku 1984. Vycházím zde z českého překladu hry Martinem Hilským¹³ a nové, rozšířené verze filmu *Amadeus* z roku 2001¹⁴.

Ač jsou jednotlivé prvky obou zpracování v textu rozvedeny, je předpokládána alespoň elementární znalost porovnávané látky.

2.1 Amadeus Petera Shaffera

Pravděpodobně nejznámější hra britského dramatika Petera Shaffera si svou premiéru odbyla na sklonku roku 1979 v National Theatre of London¹⁵, odkud se záhy přesunula i na americkou Broadway, kde plynule navázala na evropský úspěch.

Peter Shaffer přiznává, že se při práci nechal inspirovat jednoaktovou hrou klasika ruské literatury Alexandera Sergejeviče Puškina nazvanou *Mozart a Salieri*¹⁶ - v této kratičké divadelní etudě Puškin poprvé přichází s motivem vzepření se vlastní průměrnosti a Salieri se stává vrahem, když si vedle geniální osobnosti W. A. Mozarta uvědomuje vlastní nedokonalost. Zatímco mu znepokojený Mozart přehrává své *Requiem*, jeho žárlivý sok Salieri jej otráví.

Puškin ve své hře naráží na autentický fakt, kdy Mozart jen několik týdnů před svou smrtí opakovaně vyjádřil znepokojení, že se jej někdo snaží otrávit. Toto základní nastavení o více než sto let později převzal Shaffer, rozvinul jej a doplnil o další fakta založená na studiu Mozartova života a v kombinaci s vlastní autorskou invencí vytvořil předlohu oceňovaného Formanova filmu. Avšak je to právě autorova invence, jež je celému dílu často vyčítána - Shaffer k vytvoření dramatických situací ve své hře využívá charakterů skutečných historických postav, děj situuje do reálných míst, často podává odkazy na historické

¹³ SHAFFER, Peter. *Amadeus*. V nakl. Artur vyd. 1. Překlad Martin Hilský. Praha: Artur, 2013, 131 s. D (Artur). ISBN 978-80-7483-014-3.

¹⁴ *Amadeus* [Amadeus] [film]. Režie Miloš FORMAN. USA, 1984.

¹⁵ SHAFFER, Peter. *Amadeus*. V nakl. Artur vyd. 1. Praha: Artur, 2013, s. 129. D (Artur). ISBN 978-80-7483-014-3.

¹⁶ Mozart a Salieri. PUŠKIN, A.S. *Trýzeň milosti*. Praha: Lidové nakladatelství, 1978, s. 169-184. ISBN 26-042-78.

události, přesto s těmito fakty nakládá volně a v rámci svých vlastních uměleckých potřeb tyto faktické skutečnosti modifikuje, díky čemuž nezasvěcený laik nemá šanci rozpoznat, kde končí historické reálie a začíná autorova fikce, s níž si pohrává s mistrností sobě vlastní.

Amadea Petera Shaffera tedy rozhodně nemůžeme vnímat jako relevantní historickou výpověď, ale jako mistrovské dílo autorovy fikce založené na skutečných událostech. Tento fakt rozhodně nemusíme vnímat jako prvek, který by snižoval hodnotu celého díla, naopak je věcí, na kterou má každý autor právo a závisí pouze na něm, do jaké míry se rozhodne respektovat autentická fakta a na kolik se vůči nim vyhraní vlastní fabulací – tedy i v tomto případě jde o formu adaptace – adaptace historické látky do podoby scénáře divadelní hry.

2.2 Amadeus Miloše Formana

Amadeus je pátým americkým Formanovým filmem. Převést Amadea na filmové plátno se rozhodl už v polovině původního představení, kterého se účastnil. Prohlásil: *“Bude-li druhá část tak skvělá jako první, natočím podle té hry film!”¹⁷*

Shaffer a Forman strávili čtyři měsíce převodem divadelní hry do podoby filmového scénáře, v rámci kterého vytvářeli přesný hudební koncept, neboť hudba hraje pro celé dílo zásadní roli. Všechny obrazy ve filmovém scénáři jsou psány na konkrétní hudební úryvky Mozartových skladeb a dodávají tak audiovizuálnímu zpracování silné emoční vyznění.

Formanův přínos filmovému scénáři můžeme vnímat především v rámci zobrazování postav, na které ve filmu nahlížíme z bezprostřední blízkosti v jejich přirozeném prostředí, kde jsou sami sebou a existují bez jakékoliv společenské přetvářky. Pro film je příznačná Formanova typická hravost a lehká komika, v níž vykresluje zejména vedlejší postavy – např. Salieriho sluha pojídající sladkosti.

Veliký úspěch Formanova Amadea, ale i dalších jeho děl spočívá právě ve vykreslení lidských charakterů. Formanovy postavy jsou totiž obdařeny životem a hnány základními lidskými touhami a potřebami, kterým je divák schopen porozumět a ztotožnit se s nimi, neboť jsou zobrazeny ve své ryzí jednoduchosti.

¹⁷ *Making of Amadeus* [dokumentární film]. režie Bill JERSEY. USA, 2002 00:03:09

2.3 Drama a film

Na základě poznatků z předchozí části této práce můžeme filmové zpracování Shafferova Amadea označit jako *adaptaci s tvůrčím vkladem scénáristy*, žánrově se pohybující mezi dramatem a hudebním filmem s prvky filmu životopisného.

Některé motivy původní dramatické předlohy byly ve filmovém zpracování dále rozvedeny, jiné spojeny a některé byly potlačeny tak, že se ve filmu neobjeví vůbec. Přesto je celková struktura původní Shafferovy hry zachována, stejně tak jako nosné téma konfliktu člověka s Bohem, které stejně jako ve hře, rámuje postava Salieriho.

Filmová adaptace rovněž zachovává formální jazyk dramatického textu a ve filmu se tak dokonce objeví nezměněné části původní dramatické předlohy a to zejména tehdy, když starý Salieri popisuje zázračnost Mozartovy hudby. S originálním textem je pracováno velmi citlivě a možnosti filmu, zejména pak střih mu dodávají emocionální hloubku a přesah.

2.3.1 Vybrané prvky dramatu a jejich filmová metamorfóza

Pro lepší možnost porovnat přenos dramatického textu do filmové podoby, jsem vybral některé prvky divadelní předlohy a provedu jejich komparaci s filmovým zpracováním, kde uvedu, jak, nebo zda vůbec se v něm objeví. Do tohoto malého přehledu by se dala zařadit i hudba, ale vzhledem k její zásadní roli v obou dílech se jí budu věnovat samostatně níže.

2.3.1.1 Větríčkové

Venticelli, neboli Větríčkové představují herecky ztvárněný abstraktní prvek dramatu – na jevišti jsou předváděni dvěma mužskými herci v dobových livrejích. „*V průběhu celé hry donášejí nejrůznější zprávy, pomluvy a drby.*¹⁸“ Takto Větríčky popisuje Shaffer v úvodu svého díla. Jde tedy často o personifikovaná emocionální, či faktická sdělení, jimž dává autor tvář jakýchsi průvodců hrou. Je zcela logické, že tyto dva charaktery neměly ve fil-

¹⁸ SHAFFER, Peter. *Amadeus*. V nakl. Artur vyd. 1. Praha: Artur, 2013, s. 9. D (Artur). ISBN 978-80-7483-014-3.

movém zpracování prostor a tudíž se v něm neobjeví. Větříčkové divadelnímu divákovi usnadňují orientaci v čase a prostoru, kterou divák filmový nepotřebuje, neboť se díky střihu může libovolně přenášet z místa na místo nebo putovat časem v horizontu několika desítek let. Na postavách Větříčků se nám ukazuje jeden z principů filmové adaptace dramatu - zatímco na jevištních prknech se informaci dovídáme skrze monolog, nebo dialog, ve filmu je toto řešeno obrazem a spíše, než dialogickou formu sdělení, tvůrci volí přímý vhled do situace – nedovíme se tedy o tom, že postava umírá, nýbrž ji umírat vidíme.

2.3.1.2 *Salieriho zpověď*

Salieriho výpověď tvoří jakýsi rámec jak divadelního, tak filmového zpracování. V obou dílech se ocitáme na počátku devatenáctého století a vidíme starého, dožívajícího skladatele Salieriho. Ve hře pronásledovaného vlastními běsy v podobě Větříčků, ve filmu internovaného v léčebně pro slabomyslné za pokus o sebevraždu. Ve hře se Salieri touží vyzpovídat ze svých hříchů a ze zšeřelého jeviště volá do temnoty sálu budoucí generace – tedy diváky, aby se staly jeho zpovědníky. Na sklonku života chce ulevit těžkému svědomí a zpravit je o svém životním sváru s Bohem - právě z tohoto konfliktu mistrovsky těží filmové zpracování – když je Salieri internován na samotce, přichází za ním kněz s nabídkou zpovědi – kdo jiný by přece mohl naslouchat příběhu jeho války s Bohem, než právě boží služebník? A tak Salieri dostává příležitost vyprávět svůj příběh.

Přímo před zrakem divadelního diváka změnou kostýmu Salieri omládne a my se tak skrze tento akt a hercův monolog dostáváme několik desítek let zpět do minulosti. Zatímco divadlo využije této symboliky a změny osvětlení na jevišti, film nás skrze střih plynule přenáší do druhé poloviny osmnáctého století a my paralelně sledujeme dětství obou hudebních velikanů – Salieriho a Mozarta. Pojítkem s minulostí je nám pak Salieriho hlas, který jednotlivé obrazy komentuje. S těmito přechody mezi „současností“ a minulostí, tedy devatenáctým a osmnáctým stoletím, film i divadlo nadále pracuje. Zatímco na divadle herec v rámci svého jevištního projevu plynule přechází ze svého mládí do doby vlastního stáří za pomoci symbolů, jako jsou stařecká čapka, župan, nebo kolečkové křeslo; film využívá střihu, díky kterému se mezi těmito dvěma časovými rovinami plynule přenášíme až do samotného konce.

2.3.1.3 *Mozartův otec*

Ač filmová adaptace zachovává a dokonce rozvíjí vyznění postavy Leopolda Mozarta, nakládá s ní poněkud odlišným způsobem. Ve hře se s tímto charakterem pracuje jako s faktorem jakéhosi abstraktního dozorce nad postavou Amadea, neboť v průběhu hry se s Leopoldem Mozartem ani jednou nesetkáme. Je přítomen pouze v dialogích a Mozartových obavách. Nad Amadeovou postavou se neustále vznáší potencionální hrozba otcova hněvu a Leopold je tedy jak na jevišti, tak ve filmu jednou z mála postav, která je schopná jej usměrnit.

Téma otcovské autority je daleko razantněji rozvinuto ve filmu, nejen proto, že je Leopold Mozart zařazen do děje jako fyzická postava, ale především díky jeho spojení se záhadným mužem v masce, který si u Mozarta objednává *Requiem*. (viz. Muž v masce níže)

2.3.1.4 *Svobodné zednářství*

Stát se Svobodným zednářem patřilo k dobrému tónu tehdejší pánské společnosti. Do tohoto neveřejného uskupení vstoupilo mnoho významných osobností historie, ale i našich soudobých dějin.

Mozart byl jedním z členů bratrstva a v divadelní hře Shaffer s tímto faktem skladatelova členství u Svobodných zednářů pracuje – Salieri je znepokojen, když je Mozartovi, stejně jako jemu nabídnuto členství v Lóži Svobodných zednářů, ale zásadní konflikt nastává, když na Salieriho návrh Mozart napíše operu *Kouzelná flétna*, ve které zobrazuje tajné zednářské obřady. Tímto činem na sebe strhne hněv bratrstva. Tato příhoda, vychází z reálného základu. Dodnes se vedou spekulace, zda Mozart nebyl otráven zednáři za to, že v *Kouzelné flétně* vyrazil některá zednářská mysteria – tyto dohady se však nikdy nepotvrdily. Svobodné zednářství se objevuje pouze v divadelní předloze, do filmu se nedostane, neboť jde o motiv sice autentický, nicméně okrajový.

2.3.1.5 *Muž v masce*

Postava záhadného objednavatele *Requiem* se objevuje už v Puškinově jednoaktovce, kterou přejímá Shaffer, ale teprve filmové zpracování ji dokázalo plně rozvinout.

Ve hře se již vyčerpaný Mozart svěřuje s tím, že potkává přízračnou šedou postavu, která si u něj záhy objednává *Requiem*. Mozart netuší, zda jde o výplod jeho choré mysli, nebo o skutečného člověka. Stává se obětí svých běsů a v děsivém transu píše *Requiem*.

Když se skrze Větríčky o Mozartově šílenství dozví Salieri, ve zvrácené touze po výhře nad Bohem na sebe bere šedý plášť a masku a po sedm nocí chodí v přestrojení za děsivého Božího posla pod okny Mozartova bytu a gestem ruky odpočítává čas, který mu na tomto světě zbývá. Sedmého dne se vydává za pološíleným Amadeem nahoru do jeho bytu, kde je demaskován a na smrt vyděšenému Mozartovi se vyznává z nenávisti k jeho osobě. Zatímco Salieriho hlas podbarvuje Mozartovo *Requiem*, zneuznaný Antonio úpěnlivě prosí Amadea, aby zemřel. Salieri odchází a na smrt vyčerpaného Mozarta ráno nachází jeho žena Constanze, které umírá v náručí. V závěru hry se od starého Salieriho dovídáme, že tajemná šedá postava skutečně existovala – „*Jistý výstřední šlechtic jménem Walsegg se chtěl mermomocí proslavit jako skladatel. Hrabě Walsegg skutečně poslal svého převlečeného sluhu za Mozartem, aby mu tu práci zadal – tajně, samozřejmě, protože chtěl Requiem vydávat za svoje dílo.*”¹⁹

Výše popsané nastavení Shafferovy hry se povedlo v rámci filmu rozvinout a spojením několika motivů mnohonásobně zesílit emocionální vyznění. Pro tento motiv je důležitá scéna maškarního bálu, kterého se v maskách účastní Mozart, jeho otec a Constanze. Všichni na oslavě se dobře baví, až na Amadeova otce v černé masce se dvěma obličejí. Ve víru radovánek vyzývá Leopold svého syna, aby se s ním vrátil do Salzburgu. Této otcově žádosti zpovzdálí přihlíží maskovaný Salieri. Když pak po Leopoldově smrti napíše Mozart svou ponurou operu *Don Giovanni* a Salieri na její premiéře v hrůze sleduje, jak se jejím prostřednictvím ztělesňuje duch trestajícího otce, náhle pochopí: „*Wolfgang vlastně povolal svého vlastního otce, aby vytrestal syna před celým světem.*”²⁰ říká rozechvělý Salieri ve filmu a spřádá plán, díky kterému chce vyhrát nad Bohem.

Bere na sebe masku Wolfgangova zesnulého otce a objednává u něj *Requiem* pro člověka, který zemřel a nikdy žádnou zádušní mši neměl. Salieriho plán je jednoduchý – objedná u Mozarta *Requiem* a pak jej zabije. Po jeho smrti bude zádušní mši vydávat za své dílo a ohromí celý svět hloubkou své hudby. Mozart však zemře dříve, než stihne dílo dokončit a Salieri tak přichází o svůj velkolepý triumf.

¹⁹ SHAFFER, Peter. *Amadeus*. V nakl. Artur vyd. 1. Praha: Artur, 2013, s. 120-121. D (Artur). ISBN 978-80-7483-014-3.

²⁰ *Amadeus* [Amadeus] [film]. Režie Miloš FORMAN. USA, 1984. 01:51:52

Tím, že Forman v motivu muže s maskou propojil smrt Mozartova otce a neznámého šlechtice nahradil přímo postavou Salieriho, toužícího po věčné slávě skrze tolik nenáviděného Mozarta, rozehrál Forman ve filmu strhující psychologické drama, ve kterém je stále šilenější Mozart mučen vlastním pocitem viny vůči svému otci, zatímco Salieri nasazuje masku jak fyzicky, tak pomyslně, když předstírá, že je Mozartovým přítelem a přitom za Amadeovými zády osnovídá plány vedoucí k jeho zkáze, jež vrcholí emotivní scénou, ve které na smrt znavený Mozart diktuje Salierimu své *Requiem*.

2.4 Postavy

Kvalita vykreslení filmových postav je pro úspěch ať už dramatického, nebo filmového díla zásadní. V případě Amadea jsou to pak jasně definované charaktery nejen hlavních, ale i vedlejších postav a důsledně odvedená práce jak na poli scénáře, tak na poli režijním. Vynikající obsazení všech hereckých rolí potom výše uvedené dotváří a je typickým znakem Formanových filmů. Sám Forman je znám tím, že věnuje maximální péči výběru herců i pro role epizodních postav. Říká: „*V určitém smyslu věnuji větší pozornost obsazování malých rolí, protože jakmile tyto postavy vidíte, nesmíte je zapomenout.*²¹“

V následujícím textu porovnávám vybrané filmové postavy s jejich protějšky v rámci divadelní hry.

2.4.1 Mozart

Mozart je titulní postavou jak hry, tak filmu, nikoliv však postavou hlavní. Divák, ať už dramatu, nebo filmového zpracování se k postavě Mozarta dostává prostřednictvím jeho zhrzeného rivala a zároveň největšího obdivovatele Antonia Salieriho, jehož osoba tvoří pomyslný rámec obou děl.

Když producent filmu Saul Zentz viděl poprvé v osmdesátých letech Shafferova Amadea na jevišti, prohlásil: „*Není to na film. Není tam dost o Mozartovi.*²²“ Zentz měl zcela jistě pravdu; ve hře nejde o pohled na Mozarta jako personu, či o pohled na život tohoto geniálního rakouského skladatele. Mozart je pouze jakýmsi zosobněním Salieriho konfliktu

²¹ *Making of Amadeus* [dokumentární film]. režie Bill JERSEY. USA, 2002 00:12:04

²² *Making of Amadeus* [dokumentární film]. režie Bill JERSEY. USA, 2002 00:03:34

s Bohem, který se skrze postavu Mozarta odehrává. Mozart tedy vskutku není hlavním hrdinou, ale spíše prostředkem pro konflikt samotného Salieriho.

Ve filmu bylo třeba dát postavě Mozarta podstatně větší prostor, než je tomu v divadelní předloze. Bylo zapotřebí jeho postavu více rozvinout, aby divák porozuměl Salieriho zášti vůči jeho osobě. Forman ve filmu tyto dva protichůdné charaktery vlastně porovnává. Když Salieri začíná své vyprávění, říká: „*Já si ještě hrál dětské hry, když on koncertoval pro krále a císaře. Dokonce i pro papeže v Římě!*“²³ Forman nám takto hned v úvodu paralelně ukazuje dětství obou skladatelů a stejně tak činí i dále - vidíme, jak lehce komponuje Mozart, zatímco Salieri s téměř studentskou neohrabaností skládá jednoduchou melodii, kterou Mozart hned vzápětí skrze vlastní invenci rozvine k dokonalosti, aby tím Salieriho neúmyslně dehonestoval. Divák vidí, jak zcela rozdílně oba muži přistupují k ženám, hudbě, autoritám, životu a na základě těchto větších, nebo menších komparací si pak stejně jako Salieri může položit otázku: „Proč on? Proč zrovna tento „obscení smíšek“ je ten, koho Bůh obdaril takovým talentem?“

Samotná vulgarita a obscenita, která je pro divadelní postavu Mozarta typická, je ve filmu zachována, avšak zredukována a zjemněna. Můžeme říci, že jde o jeden z rysů Mozartovy nedospělé osobnosti.

Když se na jevišti poprvé objeví Mozart, Shaffer jej popisuje takto: „*Mladý, bledý muž s velkýma očima (...). Má tenký, vysoký hlas a vyznačuje se nápadným, pronikavým, infantilním chichotáním.*“²⁴ Právě typický smích se stal pro filmovou postavu Mozarta tolik charakteristickým znakem. Jde o jednoduché gesto, které odhaluje Mozartovu duševní infantilitu a sklon strhávat na sebe pozornost – vlastnosti pro něj typické. Zároveň je jeho smích jakousi bariérou před ostatními vždy, když se dostane do úzkých a neví, kudy kam.

Mozartova extraverze je z dějin obecně známá a tvůrci obou zpracování ji rozvinuli, obohatili a vytvořili tak dobový prototyp popové hvězdy. Mozart miluje nejrůznější extravagantní paruky a pestrobarevné kostýmy střídá v dech beroucím tempu. Miluje večírky, společnost, masky a převleky. S těmito artefakty film a částečně i divadelní hra pracují

²³ *Amadeus* [Amadeus] [film]. Režie Miloš FORMAN. USA, 1984. 00:09:53

²⁴ SHAFFER, Peter. *Amadeus*. V nakl. Artur vyd. 1. Praha: Artur, 2013, s. 26. D (Artur). ISBN 978-80-7483-014-3.

v hojné míře a ukazují tak dětskou hravost Mozartovy postavy. Jeho infantilita a celková nevyzrállost, stejně jako nezodpovědný, bohémský přístup k životu je příčinou většiny potíží, do kterých se tento geniální skladatel dostává. Je nezdárným synem a manželem, který pro svou rozmařilost není schopný dostatečně zabezpečit rodinu a pro svou vulgaritu a emocionální prudkost, není akceptován ani církví, ani císařským dvorem.

2.4.2 Salieri

Pokud je Mozart prototypem hýřivého, společenského bohéma, pak je Antonio Salieri vskutku jeho pravým opakem. Muž přísného vzezření je hlavní postavou obou děl a skrze něj se nám skýtá pohled na jednoho z největších klasiků vážné hudby – W. A. Mozarta.

Jak již bylo uvedeno dříve, je existence postavy Mozarta „pouze“ prostředkem k rozehrání jiného, zásadnějšího konfliktu – střetu člověka s Bohem. Tento motiv je ve větší míře rozehrán v původním Shafferově textu, ve filmu je více upřednostněn konflikt Salieriho vlastní průměrnosti s ryzí Mozartovou genialitou, nicméně i ve Formanově podání je tento vnitřní Salieriho zápas prostoupen existencí Boha, ke kterému se zhrzený skladatel neustále obrací; ať už zpočátku prostřednictvím modliteb, nebo později s otevřenou záští, když Boha obviňuje a zapřísahá se, že bude ničit jeho ztělesnění tak, jak jen toho bude schopen.

Salieriho vztah k Bohu je pro divadelní hru a stejně tak pro film zásadní. Na počátku svého života se Salieri touží stát slavným a uznávaným komponistou, upírá se tedy skrze modlitbu k Bohu a na oplátku mu slibuje svoji ctnost, nezištnou pomoc druhým a velebení Boha stvořitele skrze svou hudbu. Když se Salieri skutečně stane uznávaným skladatelem, pochopí, že jej Bůh vyslyšel a vyplnil jeho přání. Ve chvíli, kdy přichází Mozart a Salieri je konfrontován s jeho talentem, jenž v žádném případě nejde ruku v ruce s jeho morálkou, obrací se Salieri proti Bohu a je odhodlán Mozarta zničit. Mozart se tak stává předmětem Salieriho boje s Bohem. „*Ne, to se mi nesmál Mozart, otče, ale Bůh! To se mi Bůh vysmíval skrze toho obscénního smíška!*”²⁵ Takto se starý Salieri v průběhu filmu zpovídá knězi a dokazuje tak, že skutečný rozpor se nalézá v tom, koho si Bůh vybral jako svého prostředníka. Nikoliv svého oddaného Salieriho, ale nestoudného bohéma Mozarta.

²⁵ *Amadeus* [Amadeus] [film]. Režie Miloš FORMAN. USA, 1984. 01:22:21

„*Bojištěm měl být Mozart.*“²⁶ Říká Salieri ve hře. Aby dokázal, že svá slova zášti vůči Bohu myslí vážně, začíná porušovat své sliby, jimiž se před lety vůči němu zavázal. Toto Salieriho rozhodnutí má mnohem větší prostor v rámci hry. Ve filmu se omezí na Salieriho přísahu nepřátelství vůči nespravedlivému Bohu, zatímco v krbu pálí křížifix.

Filmový Salieri je ztělesněním ryzího asketismu. Jedinou jeho fyzickou rozkoší, kterou si dopřává, jsou sladkosti, ale i tento charakteristický rys je oproti hře ve filmu omezený na nejnutnější minimum. V původním Shafferově textu má skladatel dokonce manželku. Salieri filmový však nikoliv – žije v přísném celibátu, oddán pouze svému hudebnímu poslání.

Je to právě hudba a Mozartovy skladby, které jsou pro Salieriho postavu (zejména ve filmu), ztělesněním sexuality. Filmový Salieri nepodléhá ženám a vlastní pokus o potenciální svedení Mozartovy manželky jej samotného vyděsí natolik, že se v následujícím obraze zříká Boha. Ekvivalentem Salieriho vlastní sexuality je Mozartova hudba, kterou se Antonio nechává plně prostoupit. Vždy když slyší Mozartovu hudbu, ať už reálně, či skrze Amadeovy bezchybné partitury, je jí naprosto pohlcen a s tváří zakřivenou v bolestném uspokojení se jí plně oddává.

Když Salieri poprvé uslyší Mozartovy skladby, říká: „*To byla hudba, kterou jsem neslyšel. Byla plná touhy. Takové neuspokojené touhy.*“²⁷ Se stejným výrazem erotické rozkoše pak Salieri pokračuje, když popisuje premiéru *Figarovy svatby*: „*Slyšel jsem, jak se divadlo plní hudbou pravého odpuštění a všechny, kdo tam jsou, dokonale uvolňuje. Skrze tohoto malého muže zpíval Bůh pro celý svět.*“²⁸ Salieriho fascinace Mozartovým dílem je pravděpodobně nejznatelnější ve scéně, kdy mu Constanze přinese ukázky manželovy práce. Erotičnost tohoto obrazu je navíc zdůrazněna ve chvíli, kdy Salieri nabízí Constanze cukroví s lechtivým názvem „Bradavky Venušiny“. Když si pak od Constanze převezme črty Mozartových skladeb, je hudbou, jež se mu v hlavě rozezní naprosto uchvácen. V jeho

²⁶ SHAFFER, Peter. *Amadeus*. V nakl. Artur vyd. 1. Praha: Artur, 2013, s. 68. D (Artur). ISBN 978-80-7483-014-3.

²⁷ *Amadeus* [Amadeus] [film]. Režie Miloš FORMAN. USA, 1984. 00:22:54

²⁸ *Amadeus* [Amadeus] [film]. Režie Miloš FORMAN. USA, 1984. 01:44:07

tváří se zračí extatické vytržení, jež s gradující hudbou přechází až do smyslného vyvrcholení, kdy v agónii hudební rozkoše upustí partituru na podlahu.

Když si ve hře starý Salieri uvědomuje, že nikdy nebude schopen dosáhnout Mozartovy hudební geniality, rozhodne se pro svůj poslední tah ve válce s Bohem – označí se za Mozartova vraha v naději, že s Mozartovou slávou se vždy ponese i jméno jeho – jméno domnělého vraha Salieriho, jenž vlivem výčitek spáchal sebevraždu. „*Všichni se dozvědí o mé hrozné smrti – a všichni budou navždy věřit mé lži. Jakmile někdo po dnešním dnu vysloví Mozartovo jméno s láskou, bude k tomu muset s odporem přidat jméno Salieriho! S jeho jménem obletí svět i moje! Co na tom, že s jeho slávou poroste moje hanba! Nakonec budu nesmrtelný!*”²⁹ S touto deklamací si Salieri sáhne na život a podřeže se. Přesto ale přežije, aby pochopil, že jeho prohlášení je lidmi vnímáno jako šílenství muže, který se pomátl a nikdo mu ve skutečnosti nevěří. Takto přichází Salieriho poslední porážka Bohem, nad kterým nikdy nevyhrál. Hra, stejně jako film končí Salieriho pasováním se do role patrona průměrnosti a jeho udílením rozhrěšení všem průměrným.

2.4.3 Constanze Weberová/Mozartová

Postava Amadeovy manželky prošla během svého přerodu z dramatické podoby do podoby filmové pouze minimální transformací a to jak po stránce charakteru, tak po stránce prostoru, jenž v rámci scénáře vyplňuje. Constanze zpočátku přistupuje na Mozartovy dětinské hry, později se však její charakter vyvíjí a vytváří jistý praktický protipól k osobě Amadea. Je schopná vlastního sebezapření, když přistupuje na Salieriho návrh, aby zajistila lepší životní podmínky pro sebe a svého manžela.

Je nucena sledovat, jak její manžel podléhá sebedestrukci skrze pití a hýřivý život, doprovázenou o jeho vlastní psychické běsy. Oproti filmu má na konci hry po Amadeově smrti Constanze drobnou epizodu, ve které svého manžela nepravdivě glorifikuje a své deklamacce zakončuje tvrzením: „*Čistota jeho života našla absolutní výraz v čistotě jeho hudby!*”³⁰

²⁹SHAFFER, Peter. *Amadeus*. V nakl. Artur vyd. 1. Praha: Artur, 2013, s. 123. D (Artur). ISBN 978-80-7483-014-3.

³⁰SHAFFER, Peter. *Amadeus*. V nakl. Artur vyd. 1. Praha: Artur, 2013, s. 120. D (Artur). ISBN 978-80-7483-014-3.

2.4.4 Josef II.

O historické postavě císaře Josefa II. můžeme říci, že je charakteristická jistou schematicností, která je snad způsobena tím, že se jako jedna z mála postav snaží jednat skutečně transparentně a možná i z tohoto důvodu má jako jediná skutečné pochopení pro Mozartovu dětinskou otevřenost. Císař Josef je charakterizován opakovaným pronášením stejných replik, které v průběhu filmu/hry glosují, nebo napodobují ostatní postavy – „*Trochu méně nadšení.*“ Či typická Josefova věta na závěr rozhovoru – „*Nu a je to!*“

2.4.5 Kateřina Cavalieriová

Kateřina Cavalieriová, je v obou zpracováních žákyní Antonia Salieriho. Ve filmu, na rozdíl od divadelního zpracování, nedostala mnoho prostoru. Kateřina se zde stala platonickým ztělesněním Salieriho tužeb po opačném pohlaví, které se ale rozhodl umrtvit, když se Bohu zaslíbil čistotou cudnosti. Salieriho nevraživost vůči Mozartovi sílí, když pochopí, že jeho nadanější sok dívku svedl. „*Pochopte, já jsem tu dívku miloval! Toužil jsem po ní! A přitom jsem se jí ani prstem nedotkl. Zároveň jsem ale nesnesl myšlenku, že by se jí dotkl jiný a už vůbec ne ta kreatura!*“³¹ Tak se ve filmu zpovídá knězi starý Salieri. V divadelní hře oproti filmu má tento Salieriho vnitřní konflikt mnohem větší váhu. Na jevištních prknech spřádá potupený Antonio plán, ve kterém chce svést Mozartovu manželku Constanze a provést tak akt pomsty. Ve filmu je tento motiv upozaděn – úlohu erotična zde plní více hudba, než ženy.

V rámci filmu se Kateřina Cavalieriová znovu objevuje až na úplném konci, kdy pod ochranou Salieriho upírá svůj pohled za ujíždějícím pohřebním vozem s Mozartovými ostatky.

2.4.6 Leopold Mozart

„*Celý život tě vodil za ručičku jako dítě!*“³² Takto v Shafferově hře vytýká rozzlobená Constanze Mozartovi chování jeho otce. Postava Leopolda Mozarta nemá ve filmu ani v původní hře mnoho prostoru, přesto je však pro děj zásadní, zejména proto, že fatálním

³¹ *Amadeus* [Amadeus] [film]. Režie Miloš FORMAN. USA, 1984. 00:39:49

³² SHAFFER, Peter. *Amadeus*. V nakl. Artur vyd. 1. Praha: Artur, 2013, s. 103. D (Artur). ISBN 978-80-7483-014-3.

způsobem podporuje Mozartovy postupné běsy, když je pronásledován „vidinou“ svého mrtvého otce.

To, jakým způsobem postava Leopolda Mozarta funguje v kontextu hry a filmu bylo definováno dříve – viz. *Mozartův otec* výše.

2.4.7 Kněz

Postava vytvořená čistě pro účely filmu. Můžeme říci, že jde o jakýsi odraz filmového diváka. Knězi je během Salieriho zpovědi předkládán skladatelův příběh stejně tak, jako filmovému divákovi. Tudíž by emoce jak kněze, tak diváka na filmový děj měly být takřka totožné - když je kněz pobavený, je pobavený i divák, když je naopak kněz pohnut na konci Salieriho vyprávění, je stejně tak pohnut i divák.

2.5 Hudba

Tvůrci filmu doznávají, že hudba je třetí hlavní postavou celého filmu³³. Ač můžeme říci, že je toto tvrzení přinejmenším trochu nadsazené, pravdou zůstává, že hudba je pravděpodobně nejvýraznějším motivem filmu, neboť všechny postavy svádí dohromady a je elementárním zdrojem většiny konfliktů – rozporuplné uvedení *Figarovy svatby*, předvedení *Kouzelné flétny* v divadelní hře, skládání *Requiem*. I klíčová Salieriho obsese vlastní méněcennosti je měřitelná pouze ve srovnání s hudební tvorbou Wolfganga Mozarta – viz. např. Mozartova variace na Salieriho „Uvítací pochod.“

Hudba je ve filmu všudypřítomná; vychází však z původního nastavení Shafferovy hry. Autor ve hře rafinovaně využívá části jednotlivých Mozartových děl, aby podtrhl herecké výkony hlavních představitelů. Již na úrovni divadelního textu jsou přesně udělené pokyny pro to, které skladby divák uslyší. Pro umocnění dojmu z hudby jsou častokráte jednotlivé hudební úryvky přímo na jevišti rozebírány soužejícím se Salierim: „(Je slyšet *adagio* ze *Serenády pro třináct dechových nástrojů K. 361*. *Salieri sedí v židli a klidně, pomalu mluví, zatímco hudba hraje dál.*) „*Začalo to jednoduše: nejdřív jen pulsující zvuk v nejhlubším rejstříku. (...) A pak najednou, vysoko nad tím vším, zazněl jediný tón hoboje.*“ (Je slyšet *hoboj.*) „*Visel ve vzduchu jasný a přesný – projel mnou jako nůž – až se mi zatajil dech, pak jej převzal klarinet a přeměnil jej do věty tak krásné a půvabné, že jsem se roze-*

³³ *Making of Amadeus* [dokumentární film]. režie Bill JERSEY. USA, 2002 00:07:01

chvěl“.³⁴“ Takovéto nastavení divadelní hry velmi věrně převzalo filmové zpracování a fragmenty Salieriho promluv o subjektivním působení Mozartovy hudby na její posluchače téměř nezměněny přešly až do filmu.

Samotný filmový scénář a jeho jednotlivé obrazy jsou psané na původní Mozartovy skladby, jež byly pečlivě vybrány, aby netvořily pouze hudební pozadí filmu, nýbrž oscilovaly mezi hudbou diegetickou a nediegetickou – tedy stejná hudební skladba, která je diegetická v jednom obraze, přechází plynule do obrazu následujícího, aby se stala nediegetickou a podtrhovala emoce. „(...)Někdy přetažením zvukové stopy do další scény se řeší návazná plynulost navzdory časové diskontinuitě. Například v pěvecké lekci, kterou Salieri dává sopranistce Cavalieriové, padne zpráva, že Mozart skládá únos ze Serailu, v němž by pěvkyně ráda dostala roli. Když se začne rozezpívat, její vysoký dlouhý tón přechází po střihovém zásahu nepřerušeně do dalšího obrazu, v němž primadona drží tentýž tón v árii, zpívané už na premiéře zmiňované opery pod Mozartovou taktovkou.“³⁵ Tímto kreativním přístupem Forman nadřazuje hudbu nad děj a postavy, protože hudba není omezena žádnými formálními pravidly, ale plynule se přelévá celým filmem a ačkoliv často okamžitě navazuje jedna skladba na druhou, vytváří harmonický, konzistentní celek.

Bez povšimnutí by neměl zůstat ani fakt, že až na výjimky je ve filmu použita pouze jakkoliv neupravená Mozartova originální hudba. Sir Newille Martiner – hudební režisér, se projektu účastnil pod jedinou podmínkou – nebude změněna jediná Mozartova nota³⁶. I přestože tvůrci pracují s archivní hudbou, můžeme si povšimnout drobné práce s hudebními motivy – např. Mozartův otec Leopold je ve filmu opakovaně charakterizován několika ponurými úvodními takty z opery *Don Giovanni*, jež zcela vystihují primární nastavení vztahu otce a syna.

Moment, ve kterém si divák může zcela uvědomit sílu hudebního vyjádření, se nachází v obraze, kdy na smrt vyčerpaný Mozart diktuje Salierimu své *Requiem*. Mezi oběma skla-

³⁴ SHAFFER, Peter. *Amadeus*. V nakl. Artur vyd. 1. Praha: Artur, 2013, s. 29-30. D (Artur). ISBN 978-80-7483-014-3.

³⁵ PŘÁDNÁ, Stanislava. *Miloš Forman: filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host, 2009, s. 136. ISBN 8072943227.

³⁶ *Making of Amadeus* [dokumentární film]. režie Bill JERSEY. USA, 2002 00:07:58

dateli se odehrává ryze technický hovor plný hudebních termínů a pouček, pro hudebního laika víceméně nic neříkajících. Herci jsou nasnímáni v prostých dialogových oknech. Ve chvíli, kdy ale do této scény vstoupí první tóny zvolna se rodícího *Requia*, jež se pod Mozartovými přesnými instrukcemi rozvíjí v mrazivou pohřební mši, kterou s nábožnou fascinací zaznamenává jeho největší sok, není třeba už nic dodávat. Hudba naprosto přebírá kontrolu nad celou sekvencí a přesně určuje dynamiku střihu.

Zatímco se během *Confutatis* rytmicky střídají záběry sinalého Mozarta, Salieriho a zimní, potmělou krajinou uhánějícího kočáru s Constanze a Mozartovým synem, hudba a jí přizpůsobený střih naprosto přesně vykresluje emoční vypjatost celé situace. Mozart pak umírá v tichosti, aby vynikly závěrečné chóry *Lacrymosy*, která doprovází poslední cestu Mozartova těla do společného hrobu.

2.6 Střih

Příběh Amadea je odvíjen retrospektivně skrze postavu Salieriho a to v obou zpracováních – jak v divadelním, tak filmovém. V rámci divadelní hry vzniká poměrně komplikovaná struktura přechodů mezi současností – tedy rokem 1823 a minulostí. To, co je ve filmu řešeno pomocí střihu, musí být v dramatickém zpracování řešeno skrze jevištní symboliku. V rámci Amadea jsou to především změny ve svícení na jevišti, nebo převlékání Salieriho kostýmu, jež jeho nositele symbolicky pomáhá přesouvat v čase.

Ve filmu je řešení časových přesunů podstatně zjednodušeno použitím střihu, jenž divákovi, stejně tak jako filmovým tvůrcům, umožňuje libovolně se přesouvat v čase. To filmové zpracování činí přehledným a divák se snadno orientuje v časových rovinách.

2.7 Mizanscéna

Mizanscéna „(...) Označuje vše, co bylo „vloženo do scény“, v případě filmu, co se objevuje v rámci jednoho filmového okénka (potažmo záběru). Jejimi nástroji jsou (fyzická) scéna, zasvětlení, kostýmy a postavy děje (herci).³⁷“

³⁷HÁBA, Věroslav. KURS FILMOVÉ HISTORIE. In: [online]. [cit. 2014-05-01]. Dostupné z: <http://www.nfa.cz/res/data/013/001742.pdf>

2.7.1 Mizanscéna divadelní hry

Definovat mizanscénu divadelní hry může být poněkud obtížné, neboť vždy záleží na konkrétním zpracování předlohy, zejména pak na vkladu režiséra a scénografa.

Je tedy jasné, že vizuální obraz hry nebude v žádném ztvárnění stejný a odvíjí se od samotné scénografie, kostýmů a masek, přes hereckou aranž až po zasvěcení jeviště.

Peter Shaffer se v úvodu svého textu zevrubně věnuje představení prostoru jeviště a i v rámci textu své hry instruuje potenciální tvůrce, co se drobných scénických detailů týče. Inscenátoři tedy mohou vycházet ze Shafferových poznámek ke scénografii a kostýmům. Autor vychází především ze scénického řešení Johna Burryho a Petera Halla – scénografa a režiséra prvního jevištního ztvárnění *Amadea*. Tyto informace však bere Shaffer jako doporučení; přiznává totiž, že „*Amadeus může a měl by být hrán v nejrůznějším scénickém provedení.*“³⁸

2.7.2 Mizanscéna filmu

Důsledná práce s mizanscénou je podstatnou částí režijního vyjádření a zvláště při práci na historického filmu je náročnost, která se klade na režiséra a jednotlivé profese několikanásobně vyšší. Kvalitu odvedené práce nejlépe ilustrují ocenění udělené Americkou filmovou akademií za nejlepší výpravu, kostýmy a masky.

Namísto Vídně, kde se většina filmového i divadelního děje ve skutečnosti odehrává, byla Formanem zvolena jemu dobře známá, česká Praha. Díky izolaci tehdejšího Československa a z toho plynoucí určité „zaostalosti“ disponovala Praha neporušeným dobovým kolorem mnoha barokních a rokokových budov, tolik potřebných pro natáčení velkých celků, jakož i autentických interiérů.

V dokumentu „*The Making of Amadeus*“³⁹ tvůrci doznávají, že díky totalitním podmínkám, které v Česku v první polovině osmdesátých let panovaly, mohli pouze postavit kameru do středu náměstí a otáčet s ní v rozsahu 360 stupňů – nebylo třeba téměř žádných

³⁸ SHAFFER, Peter. *Amadeus*. V nakl. Artur vyd. 1. Praha: Artur, 2013, s. 7. D (Artur). ISBN 978-80-7483-014-3.

³⁹ *Making of Amadeus* [dokumentární film]. režie Bill JERSEY. USA, 2002 00:16:00

dalších úprav. Toto tvrzení můžeme považovat za humornou nadsázku. Ač tehdejší Praha skýtala neuvěřitelně autenticky dochované městské části, zejména pak Malou stranu, Karlín, Hradčany aj., bylo třeba ulicím vdechnout život a atmosféru konce 18. století.

Na to, jaké podmínky panovaly v ulicích, když do komunistického Československa přijeli točit Američané, vzpomíná ve svých Malostranských humoreskách Karel Pecka: „*Kam oko padlo, míhali se statisté v kostýmech z konce osmnáctého století, měšťané, služky, řemeslníci, v pestré směsici s civilisty, mnohými z nich v černých bundách s bílými odznaky. Od Kajetánského kostela byly chodníky po obou stranách přeplněny jarmarečnými stánky s nádobím, textilem, botami, podél zdí se kupily hromady nůží a ošatek, před domem „U zlatého orla“ plápolala v železném koši hořící březová polena.*⁴⁰“

I když nejde o reportáž, můžeme v úryvku cítit ryzí autentičnost, z dojmu, který se náhodnému kolemjdoucímu naskytl během natáčení v ulicích Prahy.

Ač se větší část filmu natáčela v Praze, nutno podotknout, že filmový architekt a výtvarník Karel Černý, jenž byl za Amadea oceněn Oscarem, neopomenul ani další, významné, dobové památky na území Československa, a tak filmový štáb navštívil mimo jiné místa jako Kroměříž, Dobříš, nebo zámek Veltrusy. Perličkou na závěr pak může být fakt, že se ve filmu několikrát objeví sál budovy Stavovského divadla, ve kterém reálný Mozart 29. října 1787 poprvé dirigoval pražskou premiéru své slavné opery *Don Giovanni*.

Nedílnou součástí každé postavy je kostým. V rámci Amadea to znamená desítky kostýmů pro hlavní postavy, v případě komparzu se pak pohybujeme již ve stovkách různorodých oděvů, které dotvářejí atmosféru velkých celků ulic, maškarních bálů, nebo okázalých operních exhibicí. Dobrý kostým musí jít s charakterem postavy a dotvářet ji. To je vidět zejména na postavách Amadea a Salieriho, které kostýmní výtvarník Theodor Pištěk záměrně diferencoval.

Excentrický Mozart neustále střídá odvážné, pestrobarevné kostýmy z bohatě vzorovaných materiálů doplněné o výrazné paruky, čímž je vzdor své výšce nepřehlédnutelný i ve velkých davových scénách. Když se po smrti otce horší jeho psychický stav, jeho oblečení se

⁴⁰ PECKA, Karel. *Malostranské humoresky*. Vyd. 2., rozšířené. V Brně: Atlantis, 1992, s. 126. ISBN 8071080403.

stává méně extravagantním, téměř bez výjimek je oděný do tmavých šatů, nebo nosí tmavou paruku. Tato vizuální proměna divákovi podprahově velmi silně pomáhá vnímat Mozartův zhoršený duševní stav.

Kostým Salieriho též vychází z naturelu postavy. Oděv přísného skladatele je velmi jednoduchý a střídmy, což pomáhá dotvářet dojem asketického charakteru. Salieri nikdy nenosí světlé barvy - ty patří postavě Mozarta. Kostýmy Salieriho se pohybují pouze ve škálách zemitých odstínů hnědé a černé. Tmavá, jednoduchá paruka s vlasy pečlivě sčesanými z čela dodává Salierimu důstojnost, se kterou přistupuje sám k sobě.

Opera je důležitým prvkem filmového Amadea a mnoho zásadních dějových zvrátů se odehrává právě během operních představení. Pro potřeby filmu bylo zapotřebí rekonstruovat kompletní scénografická ale i choreografická řešení jednotlivých operních děl. Tvůrci se nechali volně inspirovat dobovými, obrazovými dokumentacemi operních scén a kostýmů, aby vytvořili unikátní a okázalé hudební performance.

Měkké svícení Miroslava Ondříčka pak autenticky dotváří jednotlivé, citlivě komponované obrazy. Svícení vždy vychází z charakteru scény, často si příjemně pohrává se světlem a tmou, zejména pak v nočních, svíčkami osvětlených obrazech.

ZÁVĚR

Adaptovat dramatický text je nesnadný úkol, ke kterému je díky mnohým specifikům dramatu nutné přistupovat pečlivě a s pokorou k původnímu dílu. Adaptátor by nikdy neměl opomínat fakt, že děj filmu tvoří obrazy, zatímco děj dramatu se odvíjí prostřednictvím monologických nebo dialogických promluv postav.

Texty literárních předloh - v tomto případě dramatických, mají abstraktní formu a teprve jejich divadelní inscenace nebo případná filmová adaptace je konkretizují. Díky této abstraktní podobě si uchovávají svoji nadčasovost a v drtivé většině případů mají delší životnost, než jejich konkrétní zpracování.

Tímto způsobem můžeme i v dnešní době inscenovat či adaptovat dokonce i stará dramata antických nebo renesančních autorů, protože teprve kombinace výkladu a formy ve vztahu k současnému společenskému kontextu a trendům, které jim inscenace nebo filmová adaptace propůjčuje, z nich dělá aktuální kusy. Tato „aktuálnost“ má však omezenou životnost a z tohoto důvodu mohou být mnohá díla adaptována nesčetněkrát. Můžeme tedy říci, že každá generace má například svou *Annu Kareninu* nebo svého *Hamleta*.

V případě Amadea stačí pouze konstatovat, že se tvůrcům filmu podařilo natočit velice kvalitní a citlivou adaptaci původní předlohy a zejména díky tématu, které film i původní text nesou, vznikl skutečně nadčasový snímek, jenž bezpochyby bude ovlivňovat vztah budoucích generací k vážné hudbě stejně tak, jako to dělal doposud. A právě díky filmu se nakonec plní Salieriho slova vyřčená ve hře: „*S jeho jménem obletí svět i moje!*⁴¹“

⁴¹ SHAFFER, Peter. *Amadeus*. V nakl. Artur vyd. 1. Praha: Artur, 2013, s. 123. D (Artur). ISBN 978-80-7483-014-3.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A FILMŮ

(řazeno abecedně)

[1] *Amadeus* [Amadeus] [film]. Režie Miloš FORMAN. USA, 1984.

[2] ARISTOTELES. *Poetika: řecko-česky*. Vyd. v Antické knihovně 1., celkem 8. Editor Milan Mráz. Překlad Milan Mráz. Praha: Svoboda, 1996, 226 s. Antická knihovna (Svoboda), sv. 67. ISBN 80-205-0295-5.

[3] BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2010, 1 (77). DOI: 0862397x.

[4] FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky*. Vyd. 1. V Praze: Rybka, 2007, 277 s. ISBN 978-808-7067-659.

[5] HÁBA, Věroslav. KURS FILMOVÉ HISTORIE. In: [online]. [cit. 2014-05-01]. Dostupné z: <http://www.nfa.cz/res/data/013/001742.pdf>

[6] HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 2005, 500 s. Sborník filmové teorie, 3. ISBN 80-700-4119-6.

[7] *Making of Amadeus* [dokumentární film]. režie Bill JERSEY. USA, 2002

[8] MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1990, 188 p. ISBN 80-702-3062-2.

[9] POLÁŠKOVÁ, Taťána, Dagmar MILOTOVÁ a Zuzana DVOŘÁKOVÁ. *Literatura: přehled středoškolského učiva : [včetně současné literatury]*. 2. vyd. Třebíč: Petra Velanová, 2006, s. 198. Maturita. ISBN 809025716x.

- [10] PECKA, Karel. *Malostranské humoresky*. Vyd. 2., rozšířené. V Brně: Atlantis, 1992, 294 p. ISBN 80-710-8040-3.
- [11] PŘÁDNÁ, Stanislava. *Miloš Forman: filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host, 2009, 371 p. ISBN 80-729-4322-7.
- [12] PUŠKIN, Aleksandr Sergejevič. *Trýzeň milosti: výběr z díla Alexandra Sergejeviče Puškina*. 1. souborné vyd. Překlad Hana Vrbová. Ilustrace Eva Bednářová. Praha: Lidové nakladatelství, 1978, 498 s. Trojka, sv. 26.
- [13] SHAFFER, Peter. *Amadeus*. V nakl. Artur vyd. 1. Překlad Martin Hilský. Praha: Artur, 2013, 131 s. D (Artur). ISBN 978-80-7483-014-3.

