

VÝJIMEČNÁ VĚRNOST

Thomas Leitch

I když existuje nespočet výjimek dokazujících opak, pro teoretiky adaptace představuje věrnost předloze stále normu, od níž se volné adaptace odchyľují pouze na vlastní nebezpečí. Přitom by dnes již mělo být zřejmé, že je tomu naopak: samotná věrnost, a to dokonce i jako záměr, představuje výjimku z pravidla více či méně volných adaptací. Namísto toho, aby se studium adaptace ptalo: „Proč je tolik adaptací nevěrných dokonalým předlohám?“, mělo by si spíše klást otázku: „Proč se tato konkrétní adaptace snaží být věrná?“

Nahrazení první otázky druhou nám umožní chápat věrnost spíše jako výjimku než pravidlo, jehož se ve skutečnosti dovolávají častěji adaptace, které se s předlohou rozcházejí, než ty, které se jí řídí. Dalším přínosem takto položené otázky je trefný náznak, že hlavním důvodem, proč adaptace zřídka dosáhnou čehokoli, co bychom mohli nazvat věrností, je, že se o ni jen málokdy pokoušejí. Třetím, možná nejdůležitějším přínosem je, že tato otázka chápe každý pokus o věrnou adaptaci jako výjimku nikoli pouze proto, že jsou takové adaptace v menšině, ale také proto, že se budou pravděpodobně jedna od druhé lišit. Zbavíme-li se neopodstatněného předpokladu, že všechny adaptace jsou nebo by měly být věrné, jasněji odhalíme, že motivy pro vytvoření konkrétní věrné adaptace budou pravděpodobně stejně tak rozdílné jako samotné výsledky.

To platí i přesto, že hlavní pohnutky věrnosti předloze nejsou u nejznámějších adaptací estetické, ale finanční. Proslulá literární díla totiž disponují významnou schopností vyvolat poptávku po vedlejších produktech, jako jsou adaptace a sequely, a to dokonce i u diváků, kteří nikdy původní titul nečetli.¹⁾ Ekonomické ohledy tak už autorům adaptací dávno neumožňují, aby si zahrávali s dialogy, postavami a scénami, protože čtenáři s největší pravděpodobností očekávají, že se s nimi na plátně setkají. David O. Selznick, nezávislý producent, který zakoupil adaptační práva k *Jihu proti Severu*, bestselleru Margaret Mitchellové z roku 1936, napsal v dopise Sidneymu Howardovi, hlavnímu scenáristovi zodpovědnému za adaptaci, že „lidé jsou jednoduše posedlí různými detaily v knize [...] Nikdo z nás se asi nikdy nepotýkal s ničím, k čemu by lidé pocífovali stejnou lásku jako k této knize“. Dále dodal, že „ideální scénář, co se mě týče, by neobsahoval jediné slovo z původních dialogů, a přesto by zůstal stoprocentně Margaret Mit-

1) To se jen potvrdilo, když se románu *Scarlett* Alexandry Rippleyové, který Margaret Mitchellová ve své pozůstalosti autorizovala jako pokračování *Jihu proti Severu*, za dva měsíce prodalo pět a půl milionů výtisků, a překonal tak dokonce i úžasná čísla prodeje románu M. Mitchellové.

chellovou, ať už bychom je srovnávali jakkoli dlouho“.²⁾ Kostýmnímu výtvarníkovi Walterovi Plunkettovi nařídil: „Neměň nic, co je v knize. Ta kniha je zákon, je to bible.“³⁾ Samotná autorka, na niž se Selznick opakovaně obracel s žádostí o spolupráci, odmítla: „pokud by se dostaly na veřejnost zprávy, že jsem se v jakékoli míře podílela na nějakých změnách, můj život by ztratil cenu.“⁴⁾

Peter Jackson přistupoval k adaptaci Tolkienovy epické fantasy *Pán prstenů* – původně vydané ve třech svazcích, *Společenstvo prstenu* (1954), *Dvě věže* (1954) a *Návrat krále* (1955) – se zásadně odlišnými pohnutkami. Roku 1996 se blížilo dokončení jeho thrilleru s prvky nadpřirozena, pojmenovaného *Přízraky*, a Jackson si uvědomil, že Weta Limited, společnost pro tvorbu speciálních efektů, kterou založil spolu s Richardem Taylorem a Jamie Selkirkem za účelem výroby počítačových triků pro film *NEBESKÁ STVOŘENÍ* (1994), nebude mít co na práci:

[...] přemýšleli jsme, co dál. Začal jsem uvažovat o tom, že bych rád udělal nějakou fantasy ve stylu Raye Harryhausena plnou fantaskních zvířat z podivuhodných světů – v duchu jsem si představoval „cosi jako *Pána prstenů*“. Tehdy jsme se také začali zajímat o práva k *Pánovi prstenů*.⁵⁾

Ačkoli se tedy film soustředil na speciální efekty doslova od prvních okamžiků, Jackson byl rozhodnut stejně pevně jako Selznick, že své milované předloze zůstane věrný. Výkonný producent Mark Ordesky vzpomíná, že „v podstatě každý, kdo zastával při tvorbě filmu nějaké významnější místo, knihy dopodrobna znal – byl jimi celé roky posedlý“.⁶⁾ Tato posedlost se převtělila do naléhavé touhy opětovně stvořit Tolkienův svět natolik úplně a svědomitě, jak jen to bude možné.

Selznickův i Jacksonův projekt vycházejí z touhy vytvořit adaptaci, jež by ospravedlnila nesmírné náklady na svou výrobu, a to následnými zisky plynoucími z oslovení ohromného publika, které si předloha již dříve získala. Zároveň se však v několika významných ohledech liší, a tyto odlišnosti dokreslují, jak osobité mohou být snahy o věrnou adaptaci. Tyto rozdíly zahrnují: zásadně odlišnou povahu románů, které posloužily jako předlohy; rozdílné přístupy scénářů k problému adaptace; rozdíly v procesu výroby filmu; rozdíly v propagaci původních filmových verzí před prvním uvedením; a nakonec rozdílné postupy marketingu následných verzí filmů. Ačkoli žádné dva případy věrné adaptace nemohou vyčerpat možné motivy ani odlišné výsledky takových pokusů o věrnost, *Jih proti Severu* a *PÁN PRSTENŮ* nám ve velice širokém záběru ukazují problémy spojené s výrobou a analýzou adaptací založených výslovně na věrnosti předloze.

Na počátku nalezneme dva problémy společné oběma zkoumaným adaptacím. *Jih proti Severu* ani *Pána prstenů* nelze věrně zfilmovat, jsou to tisícistránkové romány, u nichž

2) David O. Selznick, *Memo from D. O. Selznick*. New York: Viking 1972, s. 149 a 183.

3) Aljean Harmetz, *On the Road to Tara*. New York: Abrams 1996, s. 62.

4) Margaret Mitchell, *Margaret Mitchell's „Gone with the Wind“ Letters, 1936–1949*. New York: Macmillan 1976, s. 72.

5) Jody Duncan, Ring Masters. *Cinefex*, 2002, č. 89, s. 66.

6) From Book to Script. In: *The Fellowship of the Ring* (Extended DVD ed.), *The Appendices, Part One*. New Line Home Entertainment 2002.

standardní adaptační postupy – výběr jistých nezbytných promluv, postav, scén a zápletek na úkor jiných; sloučení nebo propojení několika postav či scén do jediné postavy nebo scény; zrychlení vyprávění tím, že se omezí vedlejší epizody; přepracování dialogů, aby byly buď epigramatičtější, nebo přísně funkční – jednoznačně nepostačují. *JIH PROTI SEVERU* se této výzvě postavil tím, že se stal nejdelším celovečerním filmem, který do té doby v Hollywoodu vznikl, *PÁN PRSTENŮ* se pak stal nejrozsáhlejší trilogií. Každou z adaptací navíc bez ohledu na důslednost své věrnosti předloze pronásledují stopy mnoha jiných textů. Některé z těchto skrytých textů jsou vedlejší zdroje, které adaptace více nebo méně vědomě napodobují, jinými pak konkurenční texty, jimž se snaží za každou cenu vyhnout.

JIH PROTI SEVERU je samozřejmě adaptací románu Margaret Mitchellové, ale je podstatně ovlivněn *ZROZENÍM NÁRODA* (*The Birth of a Nation*, 1915) Davida W. Griffitha, rasově štvavého epického příběhu z období občanské války a následné rekonstrukce. Jeho struktura a projížanské hledisko román M. Mitchellové silně ovlivnily.⁷⁾ Tváří v tvář otázce, zda má ve shodě s předlohou ve filmu použít členy Ku Klux Klanu v roli mstitelů pokusu o útok na Scarlett O'Harovou, navrhuje Selznick tuto epizodu ponechat, ale minimalizovat odkazy na Klan nebo jejich bílé hábity coby potenciálně pobožující a připomíná: „asi před rokem jsem odmítl uvažovat o opětovném natočení *ZROZENÍ NÁRODA* právě z těchto důvodů“.⁸⁾ Selznick původně váhal se zakoupením filmových práv na *Jih proti Severu* v ceně padesáti tisíc dolarů a telegrafoval dramaturgyni (story editor) Katherine Brownové, že by měl větší zájem, kdyby se román prodával stejně dobře jako *Anthony Adverse* (1933) Herveyho Allena. Věhlasnou a výnosnou adaptaci tohoto románu právě v té době (tj. roku 1936) uvedli Warner Bros. Zároveň byl však opatrný, a to vzhledem k osudu milostného románu Starka Younga *Růže tak rudé* (*So Red the Rose*, 1934), také z období občanské války, „který sliboval, že se bude výborně prodávat, v mnoha ohledech spadl do stejné kategorie a jako film byl strašný propadák“,⁹⁾ vyrobený Paramountem roku 1935. Ze Selznickovy reakce na první verzi scénáře Sidneyho Howarda vyplývá, že další model pro *JIH PROTI SEVERU* spatřoval ve své filmové verzi *Davidova Copperfielda* (1935), jejíhož režiséra George Cukora původně najal i na *JIH PROTI SEVERU*. Důvodem byl úspěch této adaptace při zkracování rozsáhlého románu na délku celovečerního filmu, čehož bylo dosaženo hromadným vypuštěním postav jako dr. Strong, Tommy Traddles, Rosa Dartleová a Steerforthova matka, scén z Davidových školních let a Steerforthových námluv Emily, a nikoli škrtnutím replik tam či onde v každé scéně.¹⁰⁾ Podobně i Jacksonova trilogie *PÁN PRSTENŮ* byla utvářena nejen snahami o zachování věrnosti Tolkienovu epickému příběhu, ale také odhodláním vyhnout se přijetí, jehož se dostalo animované adaptaci Ralpha Bakshiho z roku 1978. Překvapivý, ale logický po-

7) Když Thomas Dixon, autor románu *The Clansman*, z něžž *ZROZENÍ NÁRODA* vychází, písemně blahopřál Mitchellové k jejímu „významnému americkému románu“, odpověděla mu: „Vlastně jsem na vašich knihách vyrostla a mám je velmi ráda.“ (Viz Gerald W o o d, *From The Clansman and Birth of a Nation to Gone with the Wind: The Loss of American Innocence*. In: Darden A. P y r r o n (ed.), *American Culture*. Miami: UP of Florida 1983, s. 123.)

8) D. O. S e l z n i c k, c. d., s. 151.

9) Tamtéž, s. 143.

10) Tamtéž, s. 148–149.

kus převést Tolkienův nezfilmovatelný román do epického kresleného filmu se dočkal uctivých, byť nijak obdivných recenzí. Mezi fanoušky románu však vzbudil jen málo nadšení a úspěšný nebyl ani finančně, bezpochyby také kvůli Bakshiho pochybné pověsti coby autora animovaného celovečerního filmu *FRITZ THE CAT* (1972), který získal rating X jako mládeži nepřístupný. Jacksonova trilogie má mnohem složitější vztah ke dvěma dalším trilogiím fantastického žánru. První jsou *HVĚZDNÉ VÁLKY* (1977) spolu s jejich prvními dvěma sequely, *IMPÉRIUM VRACÍ ÚDER* (1980) a *NÁVRATEM JEDIHO* (1983). Druhou představuje *MATRIX* (1999) se dvěma sequely *MATRIX RELOADED* (2003) a *MATRIX REVOLUTIONS* (2003). Původní Lucasův cyklus *HVĚZDNÝCH VÁLEK*, který se volně opíral o tak rozmanité zdroje, jako je film *TŘI ZLOČINCI VE SKRYTÉ PEVNOSTI* (1958) Akiry Kurosawy nebo kniha *Tisíc tváří hrdiny* (1949) Josepha Campbella, ve skutečnosti vytvořil žánr vysokorozpočtového, fantastického high-tech filmu s mýtopoetickými aspiracemi. Propojení eschatologického rozměru, nepřetržitého akčního děje a oslňujících speciálních efektů dosáhlo vrcholu v *MATRIXU* Larryho a Andyho Wachowských, jehož úspěch si vynutil dva sequely a připravil cestu Jacksonovu vlastnímu úspěchu. Oba filmové projekty však nepředstavovaly pouze modely, jež je třeba napodobit, ale také nebezpečí, jimž je třeba se vyhnout. Jackson ve všech rozhovorech opakovaně zdůrazňoval jednotu svého projektu, mluvil o jednom třídílném filmu spíše než o trilogii, což mělo film vzdálit *HVĚZDNÝM VÁLKÁM* i *MATRIXU* a zároveň přiblížit Tolkienovi.¹¹⁾ *HVĚZDNÉ VÁLKY* se objevily na videu krátce před tím, než začal Jackson na filmu pracovat, a *MATRIX* přinesl dva sequely, s nimiž se při natáčení prvního filmu nepočítalo a většinou se na ně pohlíží jako na bezúčelné pokusy o překonání počtu vystřílených kulek a počítačových efektů prvního filmu. V rámci těchto podobností – v obou případech se jedná o pokus přenést na plátno nezfilmovatelný příběh nevyhnutelně odkazující k předchozím textům coby modelům, ať už pozitivním nebo negativním – se však Selznick a Jackson vydávají odlišnými cestami. Tyto rozdíly si zčásti vynucuje samotná rozdílná povaha obou románových předloh. V době, kdy Selznick zakoupil filmová práva na román M. Mitchellové, byl *Jih proti Severu* bestsellerem své doby, naturalisticky vyprávějícím příběh o občanské válce a následné rekonstrukci. V souladu se základními pravidly historického románu soustředila Mitchellová své vyprávění o překotných společenských a politických změnách kolem několika postav, v jejichž vnitřních a vnějších zápasech se koncentrují protikladné síly, které je obklopují. Hlavní hrdina románu Rhett Butler zosobňuje pochybné, ale hodnověrné kouzlo nového Jihu. Jeho protějšek Ashley Wilkes v sobě spojuje idealismus a fatalismus, které pronásledují jeho společenskou třídu. Hrdinka románu Scarlett O’Harová je pak bezvýhradně odhodlána přežít uprostřed trosek, ať už bude cena, kterou zaplatí ona nebo jiní jakákoli. Romantický trojúhelník těchto tří postav v dramatické zkratce předvádí porážku válčícího Jihu a vzestup nového Jihu prostřednictvím hrdinných jednotlivců, jejichž činy mohou tvořit nebo transcendovat dějiny. Tento motiv věrně opakují reklamní plakáty k filmu, jimž dominuje obraz Rhetta, jak ve svém náručí hrdinně odnáší

11) V dopise z roku 1955, adresovaném nakladatelství Houghton Mifflin, Tolkien zdůrazňuje, že „kniha samozřejmě není žádnou ‚trilogií‘. Rozdělení do tří svazků bylo úhybným manévrem s ohledem na výslednou délku a nakladatelské náklady. Ve skutečnosti neexistuje žádné opravdové rozdělení do tří knih a žádná z částí není samostatně srozumitelná. Příběh byl zamýšlen a napsán jako celek.“ (J. R. R. Tolkien, *The Letters of J. R. R. Tolkien*. Boston: Houghton Mifflin 1981, s. 221.)

Scarlett, zatímco v pozadí vidíme hořící Atlantu. Román se zaměřoval na dospělé čtenáře a dobře se prodával ještě před samotným vydáním – to muselo být posunuto ze 4. dubna na 5. května, potom na 31. května, „když si vydavatel uvědomil, že kniha představuje zlatý důl“,¹²⁾ a nakonec na 30. června, kdy ji koupil Book-of-the-Month Club – a žebříčkům prodejnosti vévodil i v době, kdy začal Selznick svůj projekt realizovat.

Pán prstenů je naproti tomu kultovním dílem, nikoli populárním bestsellerem. Ačkoli v edici vázaných knih Book-of-the-Month Club průběžně stále vycházel – nejdříve po jednotlivých svazcích a poté v jednosvazkovém vydání – nikdy to nebyl žádný úžasný bestseller. V době, kdy začalo natáčení, to byl padesát let starý kultovní román, který obdivovala především dospívající mládež a fanoušci žánru kvazi-středověké fantasy, k jehož konstituci významnou měrou přispěl. Ačkoli svůj román Tolkien také zarámoval jako historickou zprávu, jeho Středozem byla míněna zároveň méně i více vážně než román M. Mitchellové z občanské války. Tolkienova historie je stejně tak fiktivní jako jeho zeměpis; Středozemě nemá o nic větší oporu ve skutečnosti než země Oz. Frodo Pytlík je ještě váhavější než Scarlett O'Harová. Stejně jako všichni hobiti upřednostňuje ničím nerušený rodinný život blízko Dna pytle a posláním, které na něj dopadá, jej velmi zneklidní: má vzít Prsten, který jeho strýček Bilbo sebral odporné stvůře Glumovi, a donést jej k Hoře osudu, tam jej hodit do ohně a zničit, aby nepadl do rukou Sauronovi, Temnému pánovi, a neumožnil mu tak s konečnou platností zotročit celou Středozemi. Jádrem celého příběhu je pouhopouhá pohádka, jeho postavy mají svůj původ v bajkách, dobrodružných příbězích pro kluky a válečnictví. Tolkien však vytvořil natolik provázanou a hustě propojenou strukturu Středozemě – síť místních pojmenování, rodokmenů, vzájemně navazující historii několika generací a (což je nejvýznamnější) jazyky – že jeho fantasy nabývá epické košatosti a bohatosti. Frodo, jeho přátelé a nepřátelé sice nutně nedosahují hodnověrnosti a složitosti postav podle měřítek moderních mainstreamových románů; můžeme však zároveň prohlásit, že označíme-li Tolkienovo dílo – tento samostatný alternativní svět s vlastní kosmologií, formami života, historií, společenskými zvyky a jazyky – jako román, umenšíme jeho význam.

Mezi rozdíly *Jihu proti Severu* a *Pána prstenů* coby předloh vystupuje do popředí jeden nejdůležitější: jejich naprosto rozdílný status jako textů. *Jih proti Severu* vyšel od roku 1936 v mnoha vydáních; anglická vydání vždy obsahují stejná slova ve stejném pořadí. Nikdy tedy nevyvstaly pochybnosti ohledně autoritativní verze románu. Tolkienův román před nás naopak staví problém několika variant, jejichž kombinace nemá v nakladatelské praxi dvacátého století téměř obdobu. Podobně jako v případě *Odyseya* a *Hluky a vřavy* se nikdy neobjevilo vydání, jež by neobsahovalo chyby zanesené při sazbě nebo redakční práci. Většina vydání, stejně jako v případě Joyce a Faulknera, opravila dřívější chyby, jen aby vytvořila chyby nové.¹³⁾ I kdyby se měl objevit definitivní, autoritativní text *Pána prstenů*, není zcela jisté, co bychom v takovém textu našli a co by tedy měla každá filmová adaptace brát za svou originální předlohu. Jak ve své předmluvě

12) Richard H a r w e l l, Introduction. In: Richard H a r w e l l (ed.), „Gone with the Wind“ as Book and Film. Columbia: University of South Carolina Press 1983, s. xv.

13) Krátký přehled nespočetných sporných textových bodů v *Pánovi prstenů* přináší Douglas A. A n d e r s s o n, Note on the Text. In: J. R. R. T o l k i e n, *The Lord of the Rings*. Boston: Houghton Mifflin 1994, s. xi–xiv.

k *Pánovi prstenů* Tolkien uvádí, příběh o tom, jak Bilbo Pytlík vzal Glumovi Prsten, se poprvé objevuje v páté kapitole *Hobita* (1937), ale tato příhoda, jak ji popsal Bilbo Gandalfovi Šedému a jeho společníkům, se zásadně odlišovala od toho, co se stalo skutečně. Tolkien navíc provedl ve druhém vydání *Hobita* z roku 1951 rozsáhlé textové změny, které prohloubily Glumův mravní úpadek, podtrhly Bilbovu ztrátu nevinnosti a obdařily Prsten ještě větší mocí.¹⁴⁾

Větší část příběhu elfí královny Arwen (předcházejícího události popsané v *Pánu prstenů*) se navíc objevuje pouze v objemných dodatcích, které Tolkien poprvé publikoval ve vydání *Návratu krále* z roku 1955, a nikoli v hlavním textu. To platí i o předchozích osudech Galadriel, které nalezneme pouze v Tolkienově posmrtně vydaném románu *Silmarillion* (1977).¹⁵⁾ Dvanáctisvazková *Historie Středozeře*, kterou Tolkien rozpracoval a dokončil ji jeho syn Christopher (v letech 1986–1996), pak nabízí hojnost dalších informací, někdy v podobě popisné, jindy ve formě vyprávění. I když Jacksonova trilogie využívá tento materiál pouze sporadicky, na různých tolkienovských internetových fórech to vře spory o tom, které informace máme považovat za kanonické, a neexistuje žádná jasná dělicí čára mezi tím, co do kánonu patří a co nikoli.

Poslední rozdíl mezi *Jihem proti Severu* a *Pánem prstenů* jako předlohami naznačuje slovo kánon. Přes všechnu trvalou popularitu je *Jih proti Severu* nakonec jenom román – bezesporu román ohromně populární, možná skvělý, dokonce snad román, jenž přináší jedinečné vyjádření hlavních sil a rozporů americké historie – ale nic víc. Pro nejoddanější Tolkienovy čtenáře znamená *Pán prstenů* něco zcela jiného. Orlando Bloom, který hrál v Jacksonově filmu roli Legolase, vzpomíná: „měli jsme obrovské štěstí, že jsme měli [Tolkienovu knihu] k dispozici jako předlohu, jako referenční text, jakousi bibli, na niž jsme se mohli vždy obrátit“.¹⁶⁾ Neúnavná snaha dosáhnout přesného znění, široce vedená debata nad zjevnými nedostatky a rozpory příběhu, připravenost spekulovat o postavách a jejich osudech předcházejících samotnému vyprávění, velké množství textů zkoumajících Tolkienovo dílo, ať už v knižní nebo internetové podobě, nám naznačují, že podstatná část publika s Bloomem souhlasí, uvažuje o *Pánovi prstenů* v kvazi-biblické rovině jako o zvláštním typu svatého písma, jehož adaptace vyžaduje mimořádnou věrnost pod hrozbou nezvykle přísného trestu. Představoval-li román M. Mitchellové pro filmaře pokoušející se jej adaptovat biblický text, Tolkien přišel s bibli v doslovnějším a inspirativnějším duchu. Je pro autory adaptace jednak problematičtější, jednak představuje i větší výzvu než román M. Mitchellové. Tím nechceme říci, že by Tolkienovi čtenáři považovali jeho příběhy o Středozeři za doslova pravdivé. Nejsou pro ně o nic více pravdivé než bible pro většinu současných biblických vědců. Zvláštní charakter Tolkienovy vážnosti jako by jej situoval někam mezi bibli a holmesovský kánon, jenž se také stal předmětem rozsáhlého pseudovědeckého zkoumání. Jak naznačuje příklad Sherlocka Holmese, tento druh biblické autority neznamena nutně i nárok na literární

14) Tyto změny podrobně rozebírá Bonniejean Christensen, Gollum's Transformation in *The Hobbit*. In: Jared Lobdell (ed.), *A Tolkien Compass*. Chicago: Open Court 2003, s. 7–26.

15) Viz Lynette R. Porter, *Unsung Heroes of „The Lord of the Rings“: From the Page to the Screen*. Westport: Praeger 2005.

16) From Book to Script, c. d.

hodnotu. Tolkienovi čtenáři ale nijak nezaváhali ani v této otázce. Přestože by většina z nich pravděpodobně oponovala Tomu Shippeymu, který označil Tolkiena za autora století,¹⁷⁾ je ještě méně pravděpodobné, že by namísto Tolkiena takto označili Margaret Mitchellovou.

Rozdíly mezi oběma předlohami ještě posilují rozdílné přístupy, které filmaři zvolili při jejich adaptaci, provázené však zároveň několika pozoruhodnými podobnostmi. Je zbytečné poukazovat na to, že *JIH PROTI SEVERU* je jasným příkladem producentského filmu, jemuž vtiskl tvář tvůrčí, do každodenního procesu výroby osobně zapojený Selznick, který dohlížel na přípravu scénáře, na rozpočet, herecké obsazení a angažmá nejdůležitějších filmařských profesí, na natáčení a postprodukcii, stejně jako na propagační kampaň předcházející prvnímu uvedení do kin. Ačkoli je zvykem americké filmové kritiky označovat filmy za díla jejich režisérů, v podstatě všichni komentátoři souhlasili s prohlášením Richarda Harwella, že „*JIH PROTI SEVERU* je filmem Davida Selznicka“.¹⁸⁾ Avšak *PÁN PRSTENŮ* je v mnoha ohledech také producentským filmem, protože jeho režisér, Peter Jackson, byl jedním z hlavních scenáristů i producentů. Jackson byl při vytváření epického příběhu podle svých vlastních představ stejně tak úspěšný jako Selznick. Pro tento jejich význam můžeme o obou projektech prohlásit, že jimi prochází individuální jednotící vize.

Tím více nás překvapí, že původně nebyl ani jeden z projektů plánován v délce, jíž nakonec dosáhl. Původní verze scénáře *JIHU PROTI SEVERU* Sidneyho Howarda měla 250 stran (a nikoli 400, jak se někdy uvádělo).¹⁹⁾ Tato verze však nebyla delší než Howardův první scénář *Arrowsmitha*, jehož filmová verze natočená pro Goldwyna roku 1931 měla nakonec méně než dvě hodiny, přičemž jak scenárista, tak producent uvažovali, že dojde k dramatickému zkrácení této podoby scénáře. Když Selznick roku 1937 procházel první verzi Howardova scénáře, vyjádřil očekávání, „že film bude v každém případě hodně dlouhý, možná něco kolem 4300 metrů filmového materiálu“²⁰⁾ – dvě hodiny a pár minut, téměř o půlhodinu kratší než *VELKÝ ZIEGFELD* (1936). O týden později psal Selznick Johnu Whartonovi, který mu spravoval finance, aby jej ujistil, že „není hotovou věcí, že by film měl být nějak rozsáhlý nebo mít výjimečně vysoké náklady, dokonce i na poměry rozsáhlých filmových projektů“.²¹⁾ V březnu 1937 si Selznick rozpočet filmu představoval asi ve výši jednoho a půl milionu amerických dolarů, „pokud najmeme hvězdy, a jednoho a čtvrt, pokud se bez nich obejdeme“.²²⁾

Mezitím se *Jih proti Severu* stal nejlépe prodávaným americkým románem, a to jak v roce 1936, tak roku 1937. Roku 1936 za něj Mitchellová obdržela Pulitzerovu cenu za prózu, přičemž porazila, kromě jiných, i Faulknerův román *Absolone, Absolone!* S tím, jak prestiž Mitchellové dále rostla, upevnil Selznick své přesvědčení, že román natočí co

17) Viz Tom Shippey, *J. R. R. Tolkien: Author of the Century*. Boston: Houghton Mifflin 2000.

18) Richard Harwell, Introduction. In: Sidney Howard: *GWTW: The Screenplay*. New York: Macmillan 1980, s. 33.

19) Tohoto nedorozumění si podrobně všímá Alan Vertrees. Viz Alan David Vertrees, *Selznick's Vision: „Gone with the Wind“ and Hollywood Filmmaking*. Austin: University of Texas Press 1997, s. 33–34.

20) D. O. Selznick, c. d., s. 148.

21) Tamtéž, s. 153.

22) Cit. in: Aljean Harmetz, c. d., s. 39.

nejvěrněji i za cenu doposud nezvyklé délky filmu. V srpnu 1937 zjišťoval u George Schaefera, generálního manažera United Artists, kteří distribuovali filmy společnosti Selznick International, jak pohlíží na možnost „udělat z JIHU PROTI SEVERU dva filmy“, přičemž první by mohl končit svatbou Scarlett a Rhetta.²³⁾ Ačkoli byl Schaeffer takovým řešením nadšený, u Selznicka tomu bylo naopak. Ale tyto úvahy mu dodaly odvahy, aby začal uvažovat velkoryseji. O rok později, s výhledovým rozpočtem 2,8 milionu dolarů na „doposud nejdelší realizovaný film“,²⁴⁾ napsal produkčnímu Selznick International: „doufám, že můžeme ten film natočit za maximálně dva a čtvrt milionu a pokud zkrátíme scénář, budu se snažit udržet náklady na dvou milionech.“²⁵⁾

Poté, co v srpnu 1938 Selznick angažoval Clarka Gablea pro roli Rhetta Butlera, zavázal se, že začne točit v lednu, i když dosud neměl k dispozici technický scénář. Vyřešil to tak, že najímal spisovatele po spisovatelích, aby přepracovávali dosavadní podobu scénáře, ale zároveň po nich požadoval, aby se všichni omezili na dialogy M. Mitchellové. Francis Scott Fitzgerald, který na scénáři pracoval po dobu dvou týdnů v lednu 1939, poslal redaktorovi svých děl, Maxwellu Perkinsovi zprávu, že nesmí používat jiná slova než slova Mitchellové, takže „když je potřeba vymyslet nové formulace, musím listovat [románem], jako by to bylo Písmo svaté, a vyhledávat její obraty, které by se pro danou situaci hodily.“²⁶⁾ Howard, který se do Hollywoodu v lednu 1938 nakrátko vrátil, aby scénář znovu přepracoval, se vyjádřil stejně: „To není filmový scénář. Je to přepis knihy.“²⁷⁾ Ačkoli Selznick již v lednu 1939 uvažoval, že spolu s dalšími úvodními scénami vystřihne scénu modlících se O'Harových, první scénu mezi Scarlett a chůvou, stejně jako scénu rožnění, v konečné podobě filmu je všechny nalezneme.²⁸⁾ Konečné náklady Selznickova 222 minut trvajících epického přepisu se vyšplhaly na 4,25 milionů dolarů.

Příběh Petera Jacksona nám ten Selznickův překvapivým způsobem doplňuje. Původně byl Jackson zaujatý myšlenkou vytvořit k PÁNOVI PRSTENŮ velkorysejší a majestátnější scénář, než tomu bylo v případě Bakshiho animovaném filmu. Jackson, jeho žena Fren Walshová a jejich spolupracovnice Philippa Boyensová tedy vypracovali devadesátistránkovou verzi pokrývající celý příběh a přesvědčili Miramax, aby zakoupil opci na filmová práva od Saula Zaentze, producenta Bakshiho animované adaptace. V první verzi scénáře dvou filmů, které v té době plánovali, posloužil „konec bitvy u Helmova Žlebu jako vyvrcholení prvního filmu“,²⁹⁾ takže první film měl pokrývat zhruba děj prvních dvou knih předlohy, *Společentva prstenu* a *Dvou věží*. Události odehrávající se v *Návratu krále* se měly objevit v druhém filmu. Miramax však vyslovil jisté pochybnosti, podle nich se měl celý příběh vejít do jediného dvouhodinového celovečerního filmu. Jackson dostal čtyři týdny, aby se pokusil prodat svůj epický příběh někde jinde, a to předtím, než je Miramax z projektu stáhne a natočí svůj vlastní dvouhodinový film. Namátkou na-

23) D. O. Selznick, c. d., s. 155.

24) Aljean Harmetz, c. d., s. 39.

25) D. O. Selznick, c. d., s. 169.

26) Scott A. Berg, *Max Perkins: Editor of Genius*. New York: Dutton 1978, s. 369.

27) Cit. podle: Richard Harwell, Introduction. In: Sidney Howard, c. d., s. 17.

28) D. O. Selznick, c. d., s. 191–192.

29) Joe Fordham, Q & A: Peter Jackson. *Cinefex*, 2004, č. 96 (January), s. 57.

bídli své dva plánované filmy studiu New Line, jehož výkonný ředitel Robert Shaye zareagoval přesně opačně. Divil se, proč Jackson navrhuje dva filmy, a nikoli tři, které by odpovídaly třem dílům Tolkienova příběhu. Jackson, Walshová a Boyensová souhlasili, že svůj epos přepracují do podoby trilogie. Podobně jako Selznick byli dohnáni k takové délce filmu, jakou si původně nevybrali.

Avšak paralely mezi každou z Tolkienových tří knih a jejich odpovídajícími filmovými adaptacemi zůstaly jen v názvu. DVĚ VĚŽE přinášejí výmluvný důkaz o tom, že měly tvořit polovinu původně zamýšleného Jacksonova filmu, který on sám označuje jako „Film první“. Důraz kladený na chronologii, kontrast a dramatickou působivost přivedly Jacksona, Walshovou a Boyensovou k tomu, že přenesli množství událostí obsažených v posledních čtyřech kapitolách Tolkienovy „Knihy třetí“ a v posledních čtyřech kapitolách „Knihy čtvrté“ ze *Dvou věží do Návratu krále*. Výsledná nízká dramatičnost a malý počet dějových zvrátů ve *Dvou věžích* – Jackson si stěžoval, že ve druhém filmu neumírají žádné důležité postavy – si vyžádaly zavedení nových dramatických prvků. Faramir, jenž v Tolkienově knize snadno odolává pokušení vzít Frodovi Prsten, ve filmové verzi Froda, Sama a Gluma naopak zajme a dá jim volnost teprve po dlouhém sebezpytování. Frodo, podněcovaný Glumovými posměšky vůči Samovi, se postaví proti svému starému příteli. Jackson předpokládal, že láska mezi bojovníkem, budoucím králem Aragornem, a elfí královnou Arwen bude málo přesvědčivá, vezme-li se v úvahu velká vzdálenost, která mezi nimi leží. Vymyslel proto novou scénu, v níž se Arwen vydává do Helmovy Žlebu, aby se v bitvě připojila k Aragornovi. Liv Tylerová, jež hrála roli Arwen, absolvovala po několik týdnů každodenní lekce boje s mečem a bojových umění, než se plánovaná scéna zrušila, částečně kvůli rozhořčeným nesouhlasným internetovým dohadům Tolkienových fanoušků, že z Arwen bude cosi jako „Xena, princezna bojovnice“.³⁰⁾ Namísto toho se Jackson, Walshová a Boyensová rozhodli prohloubit motiv Arweniny lásky k Aragornovi pomocí série strategicky umístěných flashbacků a rozšířit obležení Helmovy Žlebu, které mělo představovat hlavní vrchol filmu. Nezvykle volné přesouvání událostí ve scénáři ve srovnání s předlohou, vedoucí ke zjednodušení chronologie, úspornosti a zvýšené dramatičnosti, podtrhuje Jacksonovo mnohokrát opakované odhodlání zůstat věrný Tolkienovu eposu jako celku, a nikoli pouze jeho částem. To je možná také jediný cíl, který zůstal v průběhu práce na trilogii zachovaný.

Oba příběhy tedy dospěly ke své epické délce jen shodou okolností, v jiných ohledech se však zásadně liší. Selznickovo cílové publikum jsou dospělé ženy, které četly *Jih proti Severu*;³¹⁾ Jacksonovým publikem pak adolescentní chlapci, kteří jsou hluboce ponoření do *Pána prstenů*. Selznickův film oprávněně předpokládá, že publikum již má nějaké obecné povědomí o občanské válce, ale žádnou představu o vymyšleném příběhu Scarlett O’Harové. Jackson, který nemohl předpokládat divákovu znalost historie a jazyků Středozeří, přidává ke SPOLEČENSTVU PRSTENU výrazně zkrácený prolog, jenž je analogií Tolkienovy předmluvy v tom, že představuje několik významných postav a zpracovává

30) From Book to Script, c. d.

31) Gavin Lambert poznamenává, že „díky postavě Scarlett O’Harové se *Jih proti Severu* obracel v převážné míře na ženy.“ (Gavin Lambert, *GWTW: The Making of „Gone with the Wind“*. Boston: Atlantic Monthly / Little, Brown 1973, s. 26.)

vá nedávnou historii Prstenu. V jeho druhém a třetím filmu, opět ve shodě s Tolkienem, však nic takového nenajdeme. Chybějící uvedení do děje může tyto filmy učinit nesrozumitelným pro diváky, kteří již nečetli Tolkienovy knihy, nebo snad dokonce neviděli předcházející filmové verze *SPOLEČENSTVO PRSTENU* respektive *DVĚ VĚŽE*, protože závěr obou filmů se s nezvyklou důsledností odchyluje od svých předloh.

Ačkoli se oba filmové projekty vypořádávají s obrovským rozsahem předloh tím, že velké množství materiálu vynechávají, samotné postupy zkracování se liší. Selznick směstnal tisícistránkový román do čtyř hodin, což představuje asi čtyři až pět hustě popsaných stránek za minutu. Jackson, který měl k dispozici román podobné délky, si nechává téměř třikrát tolik času. *NÁVRAT KRÁLE* je téměř tak dlouhý jako celý *JIH PROTI SEVERU*. Jackson tak musí pokrýt asi dvě až tři stránky Tolkienova textu za minutu – skličující výzva, která zdaleka přesahuje standardní poměr mezi stopáží filmu a počtem zfilmovaných stránek scénáře, ale stále méně náročná než poměr, jehož dosáhl Selznick. Selznickovu filmu trvá pokrytí jednadvaceti stránek první kapitoly románu jen dvě minuty; vynechává velké části kapitol 8, 9, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 48, 49, 52, 55, 57, 58 a 60, vynechává, kromě jiných postav, Ashleinu sestru Honey, Scarlettina švagra Willa Benteena, Scarlettiny děti Wadea a Ellu, celou Tarletonovic rodinu s výjimkou Scarlettiných kavalírů Brenta a Stuarda, stejně jako všechny O'Harovy, kteří nežijí na Taře. Film také často zkracuje čas mezi scénami tím, že beze slov snímá reakce postav a využívá záběry z pohledu jednotlivých osob, čímž komentuje děj bez toho, aby se zdržoval dialogem nebo vnitřním monologem. Tomu odpovídá, že nového nalezneme ve filmu jen málo, přičemž nejnapádnější je Scarlettina zastávka u zničené plantáže Ashley Wilkesové, pojmenované U Dvanácti dubů, při jejím útěku z Atlanty na Taru.

Jacksonův přístup je mnohem volnější. Také vynechává postavy a jednotlivé epizody – od setkání Froda a Sama s Tomem Bombadilem ve *Společenstvu prstenu* až po „bitvu o Kraj“ v *Návratu krále*, spolu se všemi písněmi, které Tolkienovy postavy používají jako prostředek proroctví nebo oslav. Navíc však má sklon nové postavy přidávat, jako je tomu v případě Hámova syna, mladého bojovníka Haletha, který s Aragornem ve *DVOU VĚŽÍCH* promluví několik slov. Podobně je tomu s nově přidanými dějovými zápletkami, jako je Sarumanova vražda spáchaná Červivcem a souboj mezi Aragornem a trolelem v *NÁVRATU KRÁLE*. Tom Shippey zvláště poukazuje na tři změny, které považuje za zásadní: Aragorn je uprostřed *DVOU VĚŽÍ* téměř zabit; Faramir se rozhoduje vzít Prsten a zajmout Froda, Sama a Gluma na konci *Dvou věží*; Denethor je nesmiřitelně chamtivý, sobecký a udržuje si odstup od svého syna Faramira.³²⁾ Obecněji řečeno: Jackson obvykle vyrovnává množství vynechávek tím, že prodlužuje napínavé scény – jako třeba Faramirův boj se svědomím, stejně jako cestu Froda, Sama a Gluma ke schodům k Cirith Ungol – a tím, že rozšiřuje bitevní scény, jako je obléhání Helmova Žlebu a obrana Osgiliathu. Častým příznakem takového rozšíření je, že hudba Howarda Shorea nahrazuje diegetické zvuky a mnohdy je navíc doprovázena zpomalením záběrů.

32) Tom Shippey, Another Road to Middle-earth: Jackson's Movie Trilogy. In: Rose A. Zimbardo – Neil D. Isaacs (eds.), *Understanding „The Lord of the Rings“: The Best of Tolkien Criticism*. Boston: Houghton Mifflin 2004, s. 245–248.

Nápadnou stránkou Tolkienova psaní je podřízenost jednotlivých menších částí, jako jsou kapitoly, epizody nebo vedlejší dějové linie, ve prospěch středověkem inspirované „digresivní a neuspořádané“ struktury apozice, jež „má být zrcadlem našeho vnímání proudu událostí ve světě, kde se vše děje najednou“.³³⁾ Jakmile se Společenstvo na konci prvního dílu rozpadne, po většinu *Dvou věží* a *Návratu krále* sledujeme danou postavu nebo skupiny postav – Froda a Sama, Smíška a Pipina, Aragorna a jeho společníky – v rozsáhlých, často se překrývajících časových úsecích. S tím, jak se Jackson soustředil spíše na věrnost celkovému tvaru Tolkienova eposu než jeho jednotlivým částem, přišel s ještě komplikovanější apoziční strukturou, přičemž přetváří a prostřihává scény, pozměňuje jednání a motivy postav a každý ze svých jednotlivých filmů utváří tak, aby sám o sobě nabídl dramaticky završený prožitek.

Na rozdíl od JIHU PROTI SEVERU, v němž všude narážíme na fetišistickou úctu k dialogu Margaret Mitchellové, PÁN PRSTENŮ přejímá jen málo Tolkienových dialogů doslova, s výjimkou několika závazných frází, od Frodova zvučného prohlášení „Ponesu Prsten.“³⁴⁾ po Samova nenápadná poslední slova „Tak jsem se vrátil.“³⁵⁾ Pokud se ale Jackson tak málo zajímá o to, aby zachoval Tolkienovy dialogy, pořadí událostí a jejich vzájemné poměry, rozdělení celého příběhu do tří částí, z nichž každá se skládá ze dvou „knih“, jednání a motivaci postav nebo i vyvrcholení – kdy Glum, namísto toho, aby spadl do Hory Osudu při jásotu, že Prsten získal, přepadne přes její okraj během souboje s Frodem – čemu přesně je tedy vlastně věrný? Shippeyho závěr je, že „filozofické ‚jádro předlohy‘, Tolkienova propracovaná úvaha jak nad nebezpečím spekulací, tak nad povahou náhody, se ve filmové verzi vytratila“.³⁶⁾ Fanoušek vystupující na tolkienovských internetových stránkách TheOneRing.net pod přezdívkou eaalto se nevyjadřuje tak složitě, ale je svým způsobem výmluvnější, alespoň co se týče publika, které se Jackson pokoušel oslovit:

Téměř dokonalé dílo [...] Mé jediné drobné výhrady jsou, že je to celé pořád moc krátké (několik scén jednoznačně chybí, postavy Denethora, Éowyn a Faramira jsou zmršené a pochod k Mordoru je příliš rychlý), citronově zelená armáda nemrtvých vypadala na bitevním poli poněkud divně. Scény obléhání braly dech, Mordor byl dokonalý (no dobře, „Maják zla“ byl dost legrační) a všem hobitům se protentokrát dostalo významných rolí.³⁷⁾

I když se eaaltova měřítko, stejně jako měřítko Shippeyho, zakládají na věrnosti, jeho pohled nevychází z filozofických témat, ale z obsažnosti, důstojnosti, rytmu a provázanosti s prvními dvěma filmy; z vážného a důsledného zpracování hlavních postav, z vize

33) Richard C. W e s t, The Interlace Structure of *The Lord of the Rings*. In: Jared L o b d e l l (ed.), *A Tolkien Compass*. Chicago: Open Court 2003, s. 76.

34) J. R. R. T o l k i e n, *Pán prstenů I. Společenstvo Prstenu*. Přel. Stanislava Pošustová. Praha: Mladá fronta 1998, s. 255.

35) J. R. R. T o l k i e n, *Pán prstenů III. Návrat krále*. Přel. Stanislava Pošustová. Praha: Mladá fronta 2002, s. 275.

36) Tom S h i p p e y, *Another Road to Middle-earth*, s. 253.

37) Viz TheOneRing.net.

ani ne tak filozofické jako spíše doslovné; z jakéhosi ostenzivního realismu v prezentaci Středozemě a jejích obyvatel, přestože nic z toho neexistovalo dříve, než o tom Tolkien napsal.

Obecněji řečeno: kritérium věrnosti, které si Jackson a jeho spolupracovníci stanovili, představuje především začlenění všech hlavních postav a tvorů. Jednoznačně obranný tón se vkrádá do poznámek týkajících se vynechání Toma Bombadila ve *SPOLEČENSTVU PRSTENU*. Philippa Boyensová vysvětluje: „nevíme, že [hobiti] nešli do Starého Hvozdu. Nevíme, že se s Tomem nesetkali. Jen to nezmiňujeme, rozhodli jsme se to nevyprávět“.³⁸⁾ Kromě toho, že přejímají co nejvíce Tokienových postav a omlouvají se, pokud nějakou přece jen vynechají, usilují autoři filmu o to, aby se všechny na první pohled od lidí odlišné postavy Stromovousem počínaje a Glumem konče pohybovaly, mluvily a jednaly tak realisticky, jak je to jen možné, v souladu s tím, že se jedná o stvoření z jiného světa. Prubířským kamenem věrnosti je tedy Tolkienův fantazijní svět v jeho fyzické úplnosti a přesvědčivé zinscenování jak rozsáhlých bitevních scén, tak intimní konverzace.

Lynette Porterová má jistě pravdu, když poznamenává, že to, co dělá Tolkienovy hrdiny hrdinskými, není pouze jejich zručnost v boji, ale „jejich schopnost překonat své danosti – ať už na poli zkušenosti, fyzických dispozic, myšlenkových a duchovních schopností nebo emocí – a vykonat udatný čin“.³⁹⁾ Stejně tak ale platí, že Jacksonova trilogie zřetelně směřuje k „akčnímu filmu“, nebo dokonce „filmu speciálních efektů“.⁴⁰⁾ Povzdech Jane Chanceové, že v *Pánovi prstenů* „nenarazíme na žádné klidné okamžiky“,⁴¹⁾ má své oprávnění. Naštěstí pro Jacksona není potřeba kompromisu mezi věrností Tolkienovi a komerční atraktivností až tak naléhavá, a to díky slabosti spousty mužských fanoušků Tolkiena pro bitevní scény, jež ve filmu oproti knize zabírají mnohem více místa.

Také *JIH PROTI SEVERU* je podobným způsobem ovlivněn populárním žánrem, který v textu předlohy nenalezneme, nicméně zde je pro nás větším překvapením. Rychlost Selznickova filmu, zhušťujícího tisícistránkový román a asi patnáct let dějového času do čtyř hodin, změnila rytmus a tón natolik, že Margaret Mitchellová si něco podobného zřejmě vůbec nemohla představit. James Harvey, který poznamenává, že film je „romantický epický příběh“, který není nijak zvlášť romantický ani epický“, dále říká, že je to „jakýsi poslední stupeň vážné komedie, jejíž životaschopnost vyplývá spíše z vývoje filmové komedie ve třicátých letech než z tradice historického milostného románu“.⁴²⁾ Většina z komických prvků, které nacházíme ve filmu, je v románu pouze implicitní. Rhettova nabídka k sňatku v knize je jednoduše neotesaná: „Žádám vás, abyste si mě vzala. Uvěříte mi, když si před vámi kleknu?“⁴³⁾ Ve filmu dostává jeho nabídka burleskní obrat:

38) From Book to Script, c. d.

39) Lynette R. Porter, c. d., s. 21.

40) Tom Shippey, *Another Road to Middle-earth*, s. 236.

41) Jane Chance, *Is There a Text in This Hobbit?* *Literature/Film Quarterly* 30, 2002, č. 2, s. 84.

42) James Harvey, *Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges*. New York: Knopf 1987, s. 282–283.

43) Margaret Mitchellová, *Jih proti Severu II*. Přel. Zdeněk Hron. Praha: Naše vojsko 1991, s. 317.

Promiň mi, že tě překvapuji prudkostí svých citů, má drahá Scarlett – vlastně, má drahá paní Kennedyová. Tvé pozornosti však nemohlo uniknout, že již před nějakým časem dozrálo přátelství, které k tobě cítím, v hlubší cit – cit krásnější, čistší, posvátnější. Smím jej pojmenovat? Mohla by to být láska?

Jednoznačný rozpor mezi žánrem komedie a žánrem romantického epického příběhu – zaměřeným na ženské publikum – neublížil Selznickovým tržbám o nic více, než ublížily rozsáhlé akční scény Jacksonovi.

Poslední rozdíl v přístupech, které oba filmoví tvůrci zaujali k adaptaci, spočívá jednak v potřebě cenzurovat mnoho věcí z textu předlohy, kterou si u Selznicka jednak vynutil především Haysův úřad, autocenzurní instituce filmového průmyslu, jež dohlížela na obsah hollywoodských filmů od roku 1934 do roku 1956, jednak jej ovlivnil charakter zábavy pro masový trh. Přes veškerou svou popularitu představoval román M. Mitchellové politické minové pole. NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) bojkotovala ZROZENÍ NÁRODA po dvacet let. JIH PROTI SEVERU, i když se na rozdíl od Griffitha vyhnul zjevným symbolům rasismu, se ani nijak nesnažil omluvit za otroctví a své černošské postavy odsoudil do podřízených rolí jak v období před, tak po zrovnoprávnění. Howardův scénář kvůli této situaci balancoval na hraně mezi pravděpodobností na straně jedné a poučením z minulosti na straně druhé, přičemž se vyhýbal používání slova *negr* (*nigger*), které se v románu vyskytuje často, stejně jako občasných odvozenin jako *negerský* (*niggery*). Teprve 7. června 1939 Selznick zalitoval tohoto „paušálního pravidla“ a uvažoval, jestli by se toto slovo nedalo „na dvou nebo třech místech zachránit“.⁴⁴⁾ Filmová verze vynechává veškeré zmínky o sexu, takže třeba Rhettova věta „Svět je našťestí plný postelí – a většina postelí je plná žen“⁴⁵⁾ zní ve filmu takto: „Ve světě je přece tolik věcí a lidí. Najdu uspokojení jinde“. Na plátně neuvídíme porodní bolesti; Rhett nemluví o své touze po Scarlett ani když jsou svoji; a vykřičený dům Belly Watlingové v Atlantě se stává hostincem.

Velkou výzvu představovala Rhettova řeč na rozloučenou: Když se jej Scarlett ptá, co se s ní stane, Rhett odpovídá: „Abych řekl pravdu, moje milá, je mi to úplně fuk“ [Frankly, my dear, I don't give a damn]. Howard odstranil všechna další použití slova „damn“ ze svého scénáře. Selznick však, i když nechal natočit alternativní verze této řeči bez urážlivé nadávky, trval na původním dialogu Mitchellové: „Moje milá, je mi to úplně fuk“⁴⁶⁾ přičemž inkriminované slovo osobně přidal do scénáře krátce před natáčením a byl připraven za tuto verzi bojovat. Oznámil Josephu Breenovi, předsedovi Haysova úřadu, že kopie, kterou Breen viděl a v níž Rhett říká „Frankly, my dear, I don't care“, není konečnou verzí. Když Breen pohrozil, že filmu odebere osvědčení, které vydal, Selznick se energicky bránil a přiměl prezidenta MGM, Josepha Schencka, aby se do sporu zapojil a ochránil tak investici studia do jeho nejnákladnějšího projektu. Přestože Breen odmítl schválit použití slova „damn“ a vyměřil Selznickovi pokutu pěti tisíc dolarů, své osvědčení nezrušil: „Haysův výbor se vlastně rozhodl nic nevidět.“⁴⁷⁾

44) Aljean H a r m e t z, c. d., s. 145.

45) Margaret M i t c h e l l o v á, *Jih proti Severu II*, s. 381.

46) Tamtéž, s. 514.

47) Aljean H a r m e t z, c. d., s. 147.

Výsledný film zjemnil rasismus, sexualitu a jazyk románu Margaret Mitchellové, avšak stále nabízel dostatek podnětů k tomu, aby se jím náboženští vůdcové od jednoho pobřeží k druhému cítili dotčeni. Ani Selznickův pokus distancovat se od válečných eposů jako ZROZENÍ NÁRODA nebo SEVER PROTI JIHU nebyl zcela úspěšný. 9. ledna 1940 zveřejnil černošský dramatik Carlton Moss sloupek v časopise *Daily Worker*, který začínal těmito slovy:

Zatímco ZROZENÍ NÁRODA představovalo čelní útok na americké dějiny a jeho černošské obyvatele, JIH PROTI SEVERU, jenž se objevuje o dvacet let později, je stejným útokem, vedeným zezadu [...] V konečném důsledku představuje poselství JIHU PROTI SEVERU nostalgickou prosbu o sympatie ke stále živému případu jižanské reakce.⁴⁸⁾

Protože se Selznick pouze snažil být věrný předloze, nemohl se před podobnými útoky nijak bránit, a byl tak nucen k ústupkům, jež v případě Jacksonovy trilogie nebyly nutné.

Jakmile se filmové verze *Jihu proti Severu* a *Pána prstenů* dostaly do výroby, začaly rozdílné druhy věrnosti, o něž usilovaly, působit různé problémy. Poté, co se natočilo několik záběrů se Scarlett v zelených mušelínových potištěných šatech, které pro tuto postavu Mitchellová v úvodní scéně vyžadovala, se Selznick rozhodl pro šaty bílé, aby zdůraznil panenský kontrast ve srovnání s jejím chováním během války a po válce. Ačkoli se Mitchellová odmítla podílet na adaptaci románu do filmové podoby, naléhala na Selznicka, aby najal její přítelkyni Susan Myrickovou jako hlasovou poradkyni a atlantského historika Wilbura Kurtze jako technického poradce. Selznick a Kurtz se zanedlouho dostali do sporů nad správným ztvárněním daného historického období. Nejzávažnější neshody se týkaly vzhledu Tary a Dvanácti dubů. Mitchellová popisuje Scarlettin domov takto: „těžkopádně roztažená budova“, „cihlový, vápnem obílený dům“.⁴⁹⁾ Takový skromný vzhled nemohl Selznicka v žádném případě uspokojit, neboť si představoval něco velkolepějšího, podobného kancelářské budově na ochranné známce, která se objevovala na začátku každého filmu vyrobeného v Selznick International. Léta poté, co film vznikl, vzpomínal Kurtz s pýchou na svůj úspěšný boj „proti kulatým sloupům ve filmové Taře“.⁵⁰⁾ Nesoulad mezi románovou podobou Dvanácti dubů a jejich filmovým ztvárněním byl ještě hlubší, jak si povšimla i Myricková, když Mitchellové psala o „zámku, který postavili“ jako Wilkesův dům, kde se měla natáčet scéna rožnění – podle ní „vypadal jako palác ve Versailles“.⁵¹⁾ Selznick přetvořil Dvanáct dubů, „nádherné sídlo s bílými sloupy, které se tyčilo na kopci jako řecký chrám“⁵²⁾ na monumentální budovu a Myricková ji přirovnala k newyorskému nádraží Grand Central Station.

48) Carlton M o s s, An Open Letter to Mr. Selznick. In: Richard H a r w e l l (ed.), *„Gone with the Wind“ as Book and Film*, s. 157.

49) Margaret M i t c h e l l o v á, *Jih proti Severu I*. Přel. Zdeněk Hron. Praha: Naše vojsko 1991, s. 50.

50) Aljean H a r m e t z, c. d., s. 62.

51) Susan M y r i c k, *White Columns in Hollywood*. Macon: Mercer University Press 1982, s. 166.

52) Margaret Mitchellová, *Jih proti Severu I*, s. 29.

Přestože byl Selznick odhodlaný zůstat románem v mnoha ohledech věrný, neodolal pokušení nahradit věcný popis Mitchellové nabubřelým mýtem o jižanském rodinném životě.

Odlíšné, i když analogické nesrovnalosti se vynořily i při natáčení PÁNA PRSTENŮ. Jacksonova oddanost Tolkienově kvazi-středověké mizanscéně, která se projevila v designu dekorací, make-upu a zvláště na filmu velmi oceňovaných kostýmech, se nepromítla do dialogů, jež jsou zpravidla méně archaické, než je tomu u Tolkiena. Jackson, Walshová a Boyensová nenápadně zjednodušují syntax jednotlivých výpovědí a zbavují se tajemných narážek, s výjimkou jmen a míst, která si stále uchovávají onu hudební kvalitu, již mají i u Tolkiena.

Jestliže se Jackson při ožívání Tolkienových stvoření opírá o nejnovější možnosti, které s sebou přináší počítačová animace, úzkostlivě dbá na motiv, jenž je pro Tolkiena svrchovaně důležitý, totiž jak Prsten ukazuje celý fantastický svět, složený z bojovníků, hobitů, elfů, duchů, zvířat, rostlin a neživé přírody v jeho nejvnímavějších a nejnenávislivějších podobách. Podobně jako u Selznicka však Jacksonova touha po velkoleposti někdy převáží nad jeho snahou o věrnost. Bitvy o Helmův Žleb a Osgiliath představují divy digitální technologie, ale ani všechny technické čáry nemohou zastřít zřetelné rozdíly mezi relativně malým počtem živých herců a tisíci digitalizovaných statistů, kteří je obklopují v celcích snímaných z nadshledu. Ze všech bytostí vytvořených pomocí speciálních efektů byl zdaleka nejúspěšnějším a nejlépe hodnoceným nahrbený, poňukávající a záhlubný Glum, počítačově animovaná složenina opírající se o herecký výkon Andyho Serkise. Poté, co ve DVOU VĚŽÍCH vytvořil takového přesvědčivého lotra, však Jackson neodolal a v NÁVRATU KRÁLE jej dále vylepšil. Nová technologie modelace povrchu (subdivision surface modeling) totiž umožnila firmě Weta Digital sestavit pružnější, výrazově pestřejší digitální model, který posloužil jako základ této postavy. V době, kdy měly vyjít DVĚ VĚŽE a NÁVRAT KRÁLE na rozšířeném DVD, podotkl Greg Butler, zodpovědný za počítačovou animaci Gluma, že postavu bylo možné rozvíjet ještě dále: „Začlenili jsme drobné detaily, které jsme původně z nedostatku času vypustili. Na Glumovo čelo, po stranách jeho nosu, do koutků očí a kolem rtů jsme přidali vrásky.“⁵³⁾ Glumův fyzický zjev se tak během dvanácti měsíců, které film dějově pokrývá, proměňuje podstatněji, než je tomu u Scarlett O’Harové během patnáctiletého děje JIHU PROTI SEVERU. Příčinou se stala nově dostupná technologie, která umožnila Jacksonovi dát přednost vývoji postavy před důsledným zachováním jednotného vzhledu. Jak Selznick, tak Jackson opakovaně ve svých pokusech o věrnost přistupují na kompromisy, když usilují o cosi navíc: o více detailů, více intenzity, více expresivnosti, více symbolické rezonance, větší měřítko vhodnější pro epický příběh na plátně a nakonec této snaze dávají přednost dokonce i před milovanou předlohou.

Výraznější rozdíly se projevily ve způsobech propagace obou epických příběhů. Prezentuje-li se film jako věrná adaptace oblíbené knihy, nejvlivnějším přímluvcem ve prospěch filmu je autor předlohy. Ani jeden z autorů se nemohl tohoto úkolu chopit. Tolki-

53) Joe F o r d h a m, *Journey’s End*. *Cinefex*, 2004, č. 96, s. 71.

en zemřel roku 1973, Mitchellová omezila svůj podíl na filmu na proslov při atlantské premiéře *JIHU PROTI SEVERU*. Přesto však oba autoři předlohy vyvíjeli podstatný nepřímý tlak – Mitchellová prostřednictvím Susane Myrnickové a Wilbura Kurtze, Tolkien pak prostřednictvím sítě fanoušků připravených dychtivě komentovat probíhající produkci na tolkienovských internetových stránkách, zpravodajských webech a blozích. Filmoví tvůrci si tohoto silného tlaku jistě byli vědomi a pomohlo jim to neztratit ze zřetele věrnost předloze.

Rozdíl mezi znovustvořenou historickou realitou *JIHU PROTI SEVERU* a umělou skutečností *PÁNA PRSTENŮ* se ukázal jako zásadní ještě při jedné příležitosti. Selznickova propagační kampaň, prezentující film jako okno do zmizelé minulosti, se zaměřovala stejně tak na historické detaily jako na jednotlivosti románu Margaret Mitchellové. Nejbravurnějším kouskem se stalo nafilmování hořících kulis ve studiu MGM pro pozadí záběrů *Atlanty* měsíc před začátkem hlavního natáčení, dokonce ještě předtím, než bylo známé konečné obsazení filmu – technika velkofilmu zde splynula vjedno se vzrušením z opravdové soudobé podívané. Nejvynalézavější taktikou pak byly rok trvající diskuse o obsazení filmu, především při hledání dokonalé Scarlett, aby se „udržel zájem veřejnosti o natáčení“. Přitom ovšem Selznick čekal na leden 1939, kdy měl být volný Clark Gable, aby mohl hrát roli Rhetta, a zároveň měla vypršet distribuční smlouva mezi Selznickem a United Artists, což mu dalo volnou ruku, aby film uvedl pod hlavičkou MGM.⁵⁴⁾ Selznick se choval k postavám, jako by to byli lidé stejně skuteční jako reálie občanské války. Ačkoli pro roli Rhetta Butlera uvažoval o natolik rozdílných hercích jako Ronald Colman, Errol Flynn a Gary Cooper, Selznick brzy kývl na ohromně populárního Clarka Gablea, i když podmínky, za nichž získal jeho služby – za finanční vklad MGM 1,25 milionu dolarů a za zapůjčení Gablea se studiu zavázal postoupit distribuční práva a 50 % zisku – jej stály miliony. Hledání Scarlett však pokračovalo stále dál. Někdy se zdálo, že Selznick chce vyzkoušet každou hollywoodskou hvězdu. Norma Shearerová, Bette Davisová, Katharine Hepburnová, Miriam Hopkinsová, Tallulah Bankheadová, Jean Arthurová, Loretta Youngová, Irene Dunneová, Ann Sheridanová, Lana Turnerová, Joan Bennetová, Paulette Goddardová a Edythe Marrenerová (později známá pod jménem Susan Haywardová) – ty všechny přicházely v úvahu, dokud se Selznick konečně v lednu 1939, několik dní před začátkem samotného natáčení, nerozhodl pro Vivien Leighovou.⁵⁵⁾

Mnohem méně se vědělo o Selznickově hledání nejvhodnějšího technicolorového kameramana a výtvarníka. Jeho hon na Williama Camerona Menziesse, proslulého filmového výtvarníka, který nedávno před natáčením *JIHU PROTI SEVERU* debutoval jako režisér filmem *THINGS TO COME* (1936), nebyl úspěšný, dokud nevytvořil novou pozici s názvem „production designer“ (filmový architekt), aby uspokojil Menziesovu touhu „nevracet se k filmové výpravě jako takové“.⁵⁶⁾ Co se týče kameramana, Selznick uvažoval v různých

54) Gavin L a m b e r t, c. d., s. 35.

55) Rudy Behlmer se domnívá, že jakmile se začal Selznick vážně zabývat relativně neznámou Leighovou, korespondence, která se týkala jejího možného obsazení, „byla pravděpodobně označována nějakým ekvivalentem ‚přísně tajného‘ ve strachu, že by se informace předčasně dostala do médií nebo k představitelům filmového průmyslu“. (D. O. S e l z n i c k, c. d., s. 186.)

56) D. O. S e l z n i c k, c. d., s. 157.

stadiích příprav o Tonym Gaudiovi, Greggovi Tolandovi, Charlesi Langovi, Halu Rossonovi, Oliveru Marshovi, Karlu Strussovi, Karlu Freundovi a Rudolphovi Maté, než vybral Leeo Garmese. Po sedmi týdnech natáčení, což představovalo „skoro třetinu filmu“,⁵⁷⁾ Garmese nenápadně nahradil Ernest Haller a Garmes se nakonec neobjevil ani v titulcích. Podobným způsobem nahradil měsíc před začátkem natáčení režiséra George Cukora Victor Fleming. Tato změna byla realizována co nejrychlejším způsobem prostřednictvím krátkého, neutrálního memoranda, vydaného společně Selznickem a Cukorem 13. února 1939, a angažováním Fleminga den poté. Cukor přesto ještě několik týdnů zkoušel scény jak s Vivien Leighovou, tak Olivíí de Havillandovou, která hrála Melanii Hamiltonovou, v jejich volných dnech.⁵⁸⁾ Záměrem tedy od počátku bylo jednak zveřejňovat veškerá rozhodnutí (nebo jejich absenci) ohledně štábu a hereckého obsazení, které by pomohly v očích veřejnosti zdůraznit lesk a imaginární realitu natáčení, jednak zlehčovat vše, co by mohlo poukázat na jakékoli konflikty, nebo prezentovat práci na filmu jako průmyslovou výrobu.

Ve srovnání se způsobem prezentace PÁNA PRSTENŮ nemohl být rozdíl větší. Částečně proto, že filmová propagace se v uplynulých šedesáti letech tolik proměnila, částečně kvůli rozdílnému charakteru obou filmů. Materiály vydané společností New Line, které Tolkienovi fanoušci donekonečna rozebírali, se soustředily téměř výhradně na dvě otázky, jež byly pro Jacksona zásadní od okamžiku, kdy celý projekt začal: „Nakolik věrné budou filmy své nezfilmovatelné předloze?“ a „Nakolik profesionálně bude Jackson schopný využít posledního vývoje v oblasti počítačových speciálních efektů při vytváření Středozemě a jejích obyvatel?“ Fanoušci, kteří sledovali postup prací na filmu, se jednoznačně zajímali o film jako o uměle vytvořený objekt a tento zájem se snažila reklama stejně jednoznačně posílit. Oficiální internetové stránky filmu (www.lordoftherings.net), jež se otvíraly záznamem krátkého Jacksonova pozdravu, zaplňují seznamy postav a kultur Středozemě, údaje o stopáži speciálních efektů spolu s jejich vysvětlením, rozhovory přinášejícími další detaily z výroby filmu a různé downloads od videoklipů přes upoutávky až po tapety na plochu obrazovky. Zatímco *Pán prstenů* ještě stále běžel v kinech, Jody Duncanová vydala pro specialisty a oddané fanoušky padesátistránkový článek odhalující pozadí výroby vizuálních efektů ve filmu.

Mezi touto vydatnou mediální masáží jste však nenarazili vlastně na žádnou zmínku o hereckém obsazení. Monumentální rozšířené DVD vydání SPOLEČENSTVA PRSTENU obsahuje jedenáct krátkých filmů rozebírajících Tolkienův život a dílo, stejně jako proces adaptace, storyboardy, filmovou architekturu, záběry lokací, vizuální efekty a postprodukcí, spolu s galerií obsahující stovky fotografií. Ale ačkoli se zde většina hlavních herců od Elijaha Wooda po Iana McKellena objevuje buď jako „mluvící hlavy“ nebo prostřednictvím voice overu na doplňkové zvukové stopě, aby nostalgicky vzpomínali na natáčení, nikde nenalezneme jakoukoli zmínku o tom, proč a jak byli vybráni pro své role. Když Stuarta Townsenda v roli Aragorna jen pár dní před začátkem filmování vystřídal Viggo Mortensen, změnu v obsazení hlavní postavy romantické trilogie studio v podstatě nekomentovalo a fanoušci se o ni nezajímali.

57) Gavin L a m b e r t, c. d., s. 51.

58) Tamtéž, s. 84–85.

Namísto Selznickových dobře propagovaných pokusů o co nejpřesnější rekonstrukci Georgie v době občanské války – omezených pouze úsilím o maximální lesk a měřítko – zdůrazňovalo studio New Line proces vytváření Středozeemě z ničeho, a to pomocí dlouhé série pohledů za kulisy výroby celé trilogie. Kouzlo fotografií a rozhovorů s filmovými hvězdami nahradilo New Line důkladnou demystifikací digitálních kouzel, jež si vyžádal svět epické fantasy. Výsledkem bylo, že mnoho diváků dorazilo do kin na premiéry Jacksonových filmů nejen s vědomím, že velké množství komparsních rolí neexistuje jinde než v počítači, ale chystali se užívat si tohoto faktu tím, že na digitální efekty pohlíželi kriticky. Pokud nebyli důvtipní diváci schopni přijímat skřety a armádu nemrtvých jako skutečné, mohli si lebedit ve zdokonalených, která filmy přinášely ve srovnání s digitálními staty v *TITANIKU* a *GLADIÁTOROVI*. New Line kladlo před i po uvedení filmu důraz na internetovou, často interaktivní propagaci, která umožnila potenciálnímu divákovi nahlédnout pod pokličku výroby filmu. To znamenalo, že cílové obecenstvo nebude k filmu přistupovat důvěřivě („takže takhle to vypadalo“), ale s odstupem („takže tohle nakonec vytvořili“). Diváci tak byli mnohem dokonaleji technicky informovaní než obecenstvo, které si libovalo v tom, že v každé scéně s Rhettem Butlerem poznává Clarka Gablea. Propagační kampaň New Line soustředěná na odhalování procesu výroby učinila z diváků, sledujících postup výroby online a často jej komentujících v diskusních skupinách, aktivní účastníky filmování. Jako by je vstřebávání a rozebírání studií dodávaných informací a zaznamenávání vlastních reakcí na veřejných fórech povýšilo na konzultanty filmu.

Tato zpětněvazebná smyčka se uzavřela využitím filmu při prodeji merchandisingových výrobků. Taková marketingová synergie nebyla samozřejmě v Hollywoodu ničím novým. Po mnoho let byly filmy, zvláště z produkce Disneyho, využívány při prodeji fotografií, hudebnin, nahrávek, figurek, památních brožurek a nových vydání knižních předloh, a zároveň zvyšovaly náklad novin a časopisů, které se výrobou těchto filmů a ohlasy na ně věnovaly. Dlouho před začátkem natáčení přinesl *JIH PROTI SEVERU* na trh památní knižní zarážky do knihovny, medailóny, kožené knoflíky a ozdobné jehlice do šatů. Když Margaret Mitchellová odmítla propůjčit své jméno nebo podobiznu jakémukoli výrobku, podnikavá M. T. Strommen Engineering Company najala jinou ženu se stejným jménem, aby propagovala jejich strojek na balení cigaret.⁵⁹⁾ Výrobky prodávané ve spojitosti s uvedením filmu zahrnovaly papírové panenky, sběratelské figurky, vzory na šaty, kloboučky, sítky na vlasy, šperky, parfémy, pohlednice, deskové hry a čokolády. Na titulní stránce červencového vydání časopisu *Progressive Farmer* z roku 1941 najdeme propagační fotografický záběr z filmu, který měl ilustrovat článek Lillian Kellerové „Eighty Years of Southern Fashions“ (Osmdesát let jižanské módy), i když v celém časopise nejnajdeme o filmu jedinou zmínku.⁶⁰⁾ Je také samozřejmé, že záběry z filmu byly použity při propagaci mnoha reprintů románu, který se i v roce 1939 stále prodával velmi dobře. Nakonec se fenomén *Jihu proti Severu* stal základem pro mnohé oslavné holdy a kritické studie, které fanoušci nekonzumují jako běžné knihy, ale jako „sběratelské předměty“.⁶¹⁾

59) Viz Herb B r i d g e s, „Frankly, My Dear...“: „Gone with the Wind“ Memorabilia. Macon: Mercer University Press 1995, s. 181.

60) Tamtéž, obr. VI.

61) David F i n k l e, Tara! Tara! Tara! *New York Times Book Review*, 1989, 10. 12.

V době uvedení PÁNA PRSTENŮ byla marketingová synergie povýšena na umění. Stejně jako v případě JIHU PROTI SEVERU byl i tento film použit, aby prodával fotografie, figurky, hry (dnes již i počítačové hry navíc ke speciální edici monopoly), oblečení (pokrývky hlavy a ozdobné spony na opasky spíše než sítky na vlasy), nákupní tašky a šperky (včetně nespočetných replik Prstenu) a karty s podpisy Iana McKellena, Viggo Mortensena, Orlanda Blooma, Liv Tylerové nebo Richarda Taylora ze studia Weta Workshop Design. Další výrobky zahrnovaly sběratelské karty, kalendáře, tapety na zeď, těžítka, záložky do knih, puzzle, kapesní zrcátka, zapalovače, magnety na ledničku a ozdobná neónová světla využívající logo trilogie. Výrobky spojené s filmem (tie-ins) jsou mnohem rozmanitější a je jich více než v případě JIHU PROTI SEVERU. Poslední prohlídka internetových aukčních stránek e-Bay ukázala 270 položek pod kategorií „Pán prstenů – nože, meče a čepele“. Najdeme zde dokonce i obrázek ohavného Gluma na počítačové myši.

Tento rozmach prodeje výrobků odvolávajících se na film zahrnuje několik závažných nových trendů, o nichž si Selznick mohl nechat jenom zdát. Jedním je angažování společností jako Topps Trading Cards a The Franklin Mint, které se specializují na výrobu upomínkových předmětů. Jiným je možnost „křížového opylení“ (cross-pollination), kterou nabízejí franšizy napojené na marketingovou synergii. Burger King využil povědomí veřejnosti o trilogii k podpoře vlastního prodeje prostřednictvím výrobků návazných na film, od akčních figurek pro malé děti k upomínkovým skleněným výrobkům pro jejich starší sourozence. Po obědě v restauraci mohly rodiny pokračovat do obchodů s hračkami a koupit si Barbie v podobě Galadriel, Kena v podobě Legolase, stejně jako pár odpovídající Barbie a Kenovi, Arwen a Aragorna. Marketingový útok Středozemě přirozeně pohnul i s prodejem Tolkienových knih – nejen *Pána prstenů*, ale také *Hobita* a *Silmillionu*, stejně jako méně známých přídavek k celé sáze – k novým výšinám. V mnohem globálnějším měřítku než v případě Selznickova filmu byly filmy využity k prodeji výrobků, jež pak naopak pomáhaly prodat film.

Jeden problém však zůstal stále stejný, totiž nevyhnutelná ztráta věrnosti, kterou s sebou takové výrobky přinášejí. Herb Bridges poukazuje na to, že „s ubíhajícími léty se na stále novějších verzích obrázku Rhetta nesoucího bezvládnou Scarlett dekolť slečny Leighové stále více prohluboval“, ⁶²⁾ scéna se přizpůsobovala stávajícímu vkusu. Úprava vzhledu Tolkienových postav proběhla ještě rychleji. Jak poznamenává Lynette R. Porterová, „většina akčních figurek naznačuje, že posláním zobrazených postav je válčení“:

Dokonce i akční figurky hobitů se vyrábějí s brněním nebo s meči, ať už v jednotlivých nebo skupinových baleních [...] V knihách bojují Tolkienovy nejpasivnější postavy jen tehdy, pokud čelí nějaké hrozbě nebo je potřeba zachránit Středozemi. Akční figurky naopak často předvádějí Pipina a Smíška v bojové zbroji s meči, nebo alespoň s mečem u pasu. Dokonce i Frodo a Sam, kteří zřídka používají zbraně jak ve filmu, tak v knihách, a ve velkých bitevních scénách se neobjevují, se v některých hračkových sadách objevují s mečem. Frodovo Žihadlo je hračkou samo o sobě. ⁶³⁾

62) Herb Bridges, c. d., s. 133.

63) Lynette R. Porter, c. d., s. 176.

Je ironií, že hraniční případ, kde se věrnost sklání před módními zájmy, se netýká textu předlohy, ale jednoho z filmů. Roku 1967 uvedlo MGM JIH PROTI SEVERU v širokoúhlé verzi, kterou vytvořilo tím, že ořízlo horní a spodní okraj původní verze z roku 1939. Po celé roky se nostalgičtí fanoušci rozčilovali, že takto vydaná verze, jejíž nový formát dával přednost tomu, aby zaplnil soudobá filmová promítací plátna, před tím, aby byly vidět vršky hlav postav, byla jedinou verzí dostupnou pro promítání.

Jackson se velmi usilovně snažil vyhnout tomu, aby si proti sobě poštl fanoušky filmu kvůli verzím, které se objevily poté, co film prošel kiny, i když k opatrnosti ho nepřiměl JIH PROTI SEVERU, ale HVĚZDNÉ VÁLKY. Jejich vydání na DVD a současné reedice na VHS se snažily nalákat fanoušky, kteří již videonahrávky filmů vlastnili, k zakoupení verzí nových. Ty byly rozšířené o scény plné speciálních efektů, které prý George Lucas nemohl natočit, protože v sedmdesátých a osmdesátých letech k tomu neexistovala potřebná technologie. Lucasovy uměle rozšířené reedice byly ostře kritizovány jako beztvaré a sebepropagátorské. Rozšířené DVD verze jednotlivých filmů Jacksonovy trilogie, jejichž vydání bylo přesně načasováno vždy rok po uvedení příslušných základních verzí na videu nebo DVD, obsahovaly jak rozsáhlý produkční materiál, tak dodatečné filmové záběry. Jak Jackson, Walshová a Boyensová neúnavně vysvětlují na doprovodném zvukovém záznamu, byly tyto dodatečné záběry, od krátkých replik až po celé nové scény, od počátku plánovány jako součást rozšířené verze a integrálně se začleňovaly do verze známé z kin, včetně nové hudby, kterou pro tento dodatečný materiál složil Howard Shore. Výsledkem bylo, že verze z kin byla přetvořena mnohem přesvědčivěji, než se to povedlo MGM se širokoúhlou variantou JIHU PROTI SEVERU nebo Lucasovi při uvedení rozšířených HVĚZDNÝCH VÁLEK. Verze z kin tak byla prezentována jako nehotová, jako work in progress, jejíž konečný výraz čekal na uvedení dalších verzí.

V jistých ohledech se rozšířená verze trilogie obracela k Tolkienovi ještě důsledněji, než tomu bylo u verze z kin. V rozšířené verzi se objevily základní informace o životě autora a jeho díle, stejně jako rozsáhlý komentář ke konkrétním bodům adaptace. Stejně důležité jako odkazy k Tolkienovi jsou však odkazy na institucionální status knihy. Každá z rozšířených edic je zabalena v krabičce, jejíž tvar, typografie a pojetí (tři nevtíravé odstíny potisku imitujícího kůže a na něm zlaté písmo) jí dávají vzhled knihy. Ve stejné době vydaná sběratelská edice čtyř DVD JIHU PROTI SEVERU nabízí poučný kontrast. Podobně jako v podstatě všechna videovydání, i toto důrazně hlásá návaznost na původní film, na přebalu vyjmenovává hlavní herecké představitele spolu s režisérem, producentem, scenáristou a skladatelem hudby a uvnitř balení uvádí i Cenu Akademie za rok 1939, a jako suvenýr přidává zežloutlou repliku programu z roku 1939. Navíc ohlašuje svou definitivnost jako výsledek prezervačního projektu („Hollywood's Most Beloved Epic Digitally Remastered for Its 65th Anniversary from Restored Picture and Audio elements“).⁶⁴⁾

V čtyřdiskovém vydání každého filmu Jacksonovy trilogie byly všechny zmínky o hereckém obsazení a štábu s výjimkou názvu filmu a loga New Line přesunuty na volný příbalový leták zjevně určený k vyhození. Každý díl DVD tak měl zůstat uzavřen v dokonalém

64) Přebal JIHU PROTI SEVERU, čtyřdisková sběratelská DVD edice (Warner Bros 2004).

balení, neposkvřněném jakýmikoli stopami komerce, podobný bibliofilskému vydání knihy. Namísto toho, aby ohlašovaly návaznost na Tolkienovy knihy, Jacksonův film nebo původní videonahrávky, snaží se je DVD verze nahradit a stát se oním definitivním textem, který si autor filmu od začátku vysnil.

Avšak i tato definitivní podoba musí nevyhnutelně zastarat. Každá z rozšířených verzí jednotlivých filmů je rozsáhlejší než verze předchozí. Každá přidává více záběrů, více fotografií a propracovanějších krátkých dokumentů o výrobě filmu (featurette). Navzdory Jacksonovým častým ujištěním není funkcí tohoto dodatečného materiálu přiblížit film Tolkienově předloze, i když dodatečné záběry často obsahují scény z románu, které byly z konečné kinoverze vystřiženy. Pokud by tomu tak bylo, dodatečný materiál by se zřejmě opíral o dodatečné informace, které Tolkien ke svému epickému příběhu podává v *Hobitovi*, *Silmarillionu*, dodatcích k *Pánu prstenů* a v *Historii Středozemě*. Ale Jacksonovy dodatky s tímto materiálem nepracují. Dokonce ani nesledují prvotní popud prohloubit a zintenzívnit divákovo vnímání Středozemě tím, že by nabídly více detailů o její historii, genealogii, kulturách a jazycích. Jacksonovy dodatky se zkrátka a dobře pokoušejí zlomit kouzlo Středozemě, demystifovat ji tím, že nabídnou pohled z ptačí perspektivy na proces jejího vytvoření filmovými prostředky ze surovin, jejichž nejvýznamnějšími dodavateli byli Tolkien stejně jako Weta Digital.

Bylo by však chybou označovat jakoukoli existující verzi Jacksonova filmového textu za definitivní, když byl od začátku plánován jako text komentovaný, epický příběh natočený na jeden zátaž během patnácti měsíců, vtělený do tří hodně dlouhých celovečerních filmů a po uvedení v kinech vydaný v ještě více vyčerpávající podobě (a, jak se můžeme pouze dohadovat, znovuuvedený v kinech). Marketing a reklama PÁNA PRSTENŮ všemožně naznačuje, že film vyžaduje interaktivní reakci. Divákům se nedostalo úplného prožitku Středozemě, dokud si nezahráli počítačovou hru, nenosili šperky, nepořídili si akční figurky nebo nezveřejnili své reakce a nápady na internetových stránkách, kde by je měli filmaři důkladně prozkoumat. Nejdelší dodatek ke každému ze tří Jacksonových filmů v rozšířených DVD verzích představují závěrečné, dvacet minut se vlekoucí titulky, vyjmenovávající všechny kmenové členy různých fanklubů PÁNA PRSTENŮ, a naznačují tak, že i oni se na filmu spolupodíleli. Avšak skutečný podíl, který máte filmu přinést, spočívá v tom, že si něco koupíte – fotografie, suvenýry, komentáře k Tolkienovu dílu a samozřejmě pozdější verze filmů. Balení rozšířené DVD edice NÁVRATU KRÁLE obsahuje dva kupóny, jež nabízejí slevy komukoli, kdo si koupí původní videovydání filmu společně s rozšířenou nebo sběratelskou dárkovou DVD edicí. Tato plánovaná zastaralost nutí dokonce i vlastníky rozšířené edice, aby se honem vydali shánět původní verzi, a zároveň naznačuje, že konečným cílem jakékoli adaptace, jež se snaží o co největší věrnost, je pobídnout diváky, aby co nejvíce utráceli.

Přeložil Miroslav Kotásek

Přeloženo z anglického originálu: Thomas Leitch, Exceptional Fidelity. In: *týž, Film Adaptation and Its Discontents: from Gone with the Wind to The Passion of Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2007, s. 127–150.

Citované filmy:

Nebeská stvoření (Heavenly Creatures; Peter Jackson, 1994), *David Copperfield* (The Personal History, Adventures, Experience, & Observation of David Copperfield the Younger; George Cukor, 1935), *Fritz the Cat* (Ralph Bakshi, 1972), *Gladiátor* (Gladiator; Ridley Scott, 2000), *Hvězdné války* (Star Wars; George Lucas, 1977), *Impérium vrací úder* (The Empire Strikes Back; Irvin Kershner, 1980), *Jih proti severu* (Gone with the Wind; Victor Fleming, 1939), *Návrat Jediho* (The Return of Jedi; Richard Marquand, 1983), *Matrix* (The Matrix; Lana Wachowski, Andy Wachowski, 1999), *Matrix Reloaded* (The Matrix Reloaded; Lana Wachowski, Andy Wachowski, 2003), *Matrix Revolutions* (The Matrix Revolutions; Lana Wachowski, Andy Wachowski, 2003), *Pán prstenů* (The Lord of the Rings; Ralph Bakshi, 1978), *Pán prstenů: Dvě věže* (The Lord of the Rings: The Two Towers; Peter Jackson, 2002), *Pán prstenů: Návrat krále* (The Lord of the Rings: The Return of the King; Peter Jackson, 2003), *Pán prstenů: Společenstvo Prstenu* (Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring; Peter Jackson, 2001), *Přízraky* (The Frighteners; Peter Jackson, 1996), *Sever proti Jihu* (So Red the Rose; King Vidor, 1935), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Things to Come* (William Cameron Menzies, 1936), *Tři zločinci ve skryté pevnosti* (Kakuši toride no san akunin; Akira Kurosawa, 1958), *Velký Ziegfeld* (The Great Ziegfeld; Robert Z. Leonard, 1936), *Zrození národa* (The Birth of a Nation; David W. Griffith, 1915).