

Batistová, Anna

Elizabeth a její krajina : "aktualizace" hlavní hrdinky a prostorových vztahů románu Pýcha a předsudek Jane Austenové ve třech současných filmových adaptacích

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. C, Řada historická. 2008, vol. 57, iss. C55, pp. [99]-108

ISBN 978-80-210-4826-3

ISSN 0231-7710

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/102837>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ANNA BATISTOVÁ

**ELIZABETH A JEJÍ KRAJINA
„AKTUALIZACE“ HLAVNÍ HRDINKY A PROSTOROVÝCH
VZTAHŮ ROMÁNU PÝCHA A PŘEDSUDEK JANE AUSTENOVÉ
VE TŘECH SOUČASNÝCH FILMOVÝCH ADAPTACÍCH**

In the paper entitled Elizabeth and her countryside the author deals with new adaptations of Jane Austen's Pride and Prejudice: Pride and Prejudice: A Latter-Day Comedy, 2003; Bride and Prejudice, 2004; Pride & Prejudice, 2005. In the films under discussion she identifies the specific relationship to the past and to what can be called „national heritage“. All three films are characterized by nostalgic orientation to the past, respect to the basic motives of the original as well as very interesting forms of updating.

Key words.

Jane Austen, cinematography of the national heritage, intertextuality

*Je všeobecně známo, že mladá austenovská hrdinka musí
toužit po manželovi, a vy nejste žádnou výjimkou.¹*

Motto tohoto textu se objevilo na zadní straně obálky interaktivní knihy, ve které čtenář či čtenářka vystupují v roli Elizabeth Bennetové, a jejich hlavním úkolem je dobře a z lásky se vdát a vyhnout se přitom rodinnému skandálu, či jiným nástrahám romantické fikční literatury počátku 19. století. Autorka knihy využívá postavy a části příběhů románů Jane Austenové a sama přidává něco navíc. Její čtenářka má tak možnost zjistit, co by se stalo, kdyby se Elizabeth zachovala jinak než v knize *Pýcha a předsudek*,² například kdyby přijala nabídku k sňatku od někoho docela jiného, než byl pan Darcy.

¹ Campbell Webster, Emma: *Lost in Austen: Create your own Jane Austen adventure*. New York 2007. Ve Velké Británii byla kniha vydána pod titulem *Being Elizabeth Bennet* a podtitulem stejným jako u amerického vydání.

² České názvy knih uvádím podle obvyklého úzu, v případě kdy je možné volit ze dvou titulů, volím dle vlastního vkusu. U filmů uvádím české distribuční názvy, pokud existují, v opačném případě se přikláním k překladům odpovídajícím literárním předlohám, eventuelně ná-

Tato kniha stejně jako desítky jiných, které nějakým způsobem navazují na původních šest románů Austenové, funguje podobně jako přepisy či adaptace v jiných médiích, například v televizi nebo ve filmu – prodlužuje potěšení z původního čtenářského zážitku.³ Literatura a pohyblivé obrazy přitom nejsou jedinými, kde je možné zájem o Austenovou a její dílo pozorovat. Existují internetové servery sdružující čtenáře a čtenářky všech úrovní (od amatérského nadšení po profesní akademický zájem),⁴ cestovní agentury lákají na výpravy do míst, kde autorka pobývala a která ji mohla inspirovat. Jane Austenová se tak nabízí ke koupi a k použití v různých podobách, prostřednictvím různých medií a s různými dopady na náš každodenní život.

Zájem o Austenovou je pak možné vnímat v rámci mnohem širšího trendu, zvýšené a specifické záliby v minulosti. Jacques Le Goff píše o nostalgickém vztahu k vlastním kořenům u průmyslových národů, který se projevuje v módě retro či fascinaci historií a archeologií, a v neposlední řadě také v pojmu „národní dědictví“.⁵ V kinematografii se tento jev zhmotňuje v debatě o skupině „filmů národního dědictví“ (*heritage cinema*), kterou je podle Pavla Skopala možné lépe chápat jako diskurzivní konstrukt nežli žánr, a která „propojuje filmovou produkcí se specifickou kulturní a zábavní aktivitou – s marketingem a konsumpcí kulturního dědictví coby turistické atrakce“.⁶ Kinematografie národního dědictví je v centru pozornosti filmové veřejnosti přibližně od konce 80. let minulého století. Filmové a televizní adaptace románů Jane Austenové, podobně jako jiné adaptace literárních předloh či filmy se zájmem o minulost obecně, vznikaly i předtím. Druhá polovina 90. let se ale dočkala znatelného oživení v počtu adaptací Austenové. Vedle tradičních produktů zábavního průmyslu, které spoléhají na všeobecné povědomí o autorce a svým zpracováním odpovídají trendu „heritage“, existují i snímky, jež vykazují povědomí o současném akademickém diskurzu.

John Wiltshire soudí, že filmy, které bychom mohli zařadit do první skupiny, pokračují v upevňování pozice Jane Austenové jako „literární královny většinové kultury“ (kde William Shakespeare je králem), a jsou konzervativní a nostalgické. Její jméno tu funguje téměř jako značka, když obecenstvu slibuje jistou mravní úroveň (filmy, ve kterých se nevyskytuje nahota a ve kterých se postavy chovají

zvům uvedeným na filmovém serveru *Česko-Slovenská filmová databáze*. V případě, že ani tento server neuvádí český název, volím vlastní překlady.

³ Ellis, John: *The Literary Adaptation: An Introduction*. Screen 23, 1982, s. 3–5. Cit. dle Sanders, Julie: *Adaptation and Appropriation*. London – New York 2006, s. 24.

⁴ O jednom z nejnavštěvovanějších webových serverů věnovaných Austenové, *The Republic of Pemberley*, píše Kate Bowlesová: Bowles, Kate: *Commodifying Austen: the Janeite culture of the Internet and commercialization through product and television series spinoffs*. In: Macdonald, Gina – Macdonald, Andrew (eds.): *Jane Austen on Screen*. Cambridge 2003, s. 15–21.

⁵ Le Goff, Jacques: *Paměť a dějiny*. Praha 2007, s. 35.

⁶ Skopal, Pavel: *Kinematografie národního dědictví (heritage cinema)*. Cinepur 48, listopad 2006, s. 47. Skopal se přiklání k označení „diskurzivní konstrukt“, neboť pojem a jeho užívání nepochází z oblasti filmového průmyslu, ale filmové kritiky.

slušně) a určité kvality (například romantickou zápletku a šťastný konec).⁷ Mezi takovými snímky bychom mohli jmenovat například obě verze *Emmy* z roku 1996 (filmovou studia Miramax s Gwyneth Paltrovovou v titulní roli a televizní od stanice BBC s Kate Beckinsaleovou). Se stejnou existencí Austenové jako kulturní komodity počítali i tvůrci filmu *Maffiósso*, s původním anglickým názvem *Jane Austen's Mafia* (1998). Film je bláznivou parodií na mafiánské filmy⁸ a s Jane Austenovou nemá žádné skutečné spojení.

Druhá skupina filmových adaptací, které by bylo možné označit za radikální či subverzivní, vychází buď z novějších trendů v přístupu k dílu britské autorky (především feminismus a postkolonialismus), nebo ze snahy přiblížit její dílo dnešnímu divákovi nejen použitím masovějších médií, ale také naznačením souvislosti s dnešní životní realitou. Jako nejdrastičtější příklady tohoto přístupu lze uvést *Mansfieldké panství* (Mansfield Park) Patricie Rozemy z roku 1999 nebo film *Praštěná holka* (Clueless) z roku 1996, ale podobné tendence lze vysledovat i v *Rozumu a citu* (Sense and Sensibility) Anga Leeho z roku 1995 a v šestidílném seriálu *Pýcha a předsudek* (Pride and Prejudice) stanice BBC z téhož roku.

Jocelyn Harrisová dělí adaptace na podobné dvě skupiny, ovšem dle rozdílných kritérií – podle přístupu adaptujících tvůrců k originálu. Zatímco první skupina jeví známky „překlady“, tedy převedení do jiného kontextu, ale při zachování základních charakteristik originálu, druhou skupinu označuje jako „imitace“, které zůstávají věrné duchu předlohy, ale nepřekládají ji doslova. V této druhé skupině má důležitou roli intertextualita nejen jako vlastnost v zásadě daná filmové adaptací literárního díla jako žánru, ale také jako tvůrčí přístup.⁹ Nové filmové texty tu čerpají nejen z austenovského díla jako celku (k šesti románům je tu třeba přičíst také soukromou korespondenci a tzv. juvenilia), ale také z literatury doby Austenové a ze současné kultury.

Podle Andrew Higsona je snad na každý ze skupiny filmů národního dědictví možné pohlížet dvojím způsobem – buď jako na konzervativní a masový produkt „střední kultury“, nebo jako na liberální snahu o diskuzi nad národní minulostí a její ikonografií. V prvním případě si stačí všimnout zvýšeného zájmu o povrch a zobrazované předměty jako reprezentanty muzejní kultury, ve druhém narativu, který nezřídka problematizuje tradiční chápání pojmů, jako jsou národ, třída, etnikum nebo gender. Film je tu navíc textem, jehož čtení zcela závisí na divákovi a jeho kulturním zázemí. Podobně historii v daném filmu divák chápe ve vztahu k jiným textům, a ne k historii jako takové.¹⁰

⁷ W i l t s h i r e , John: *Recreating Jane Austen*. Cambridge – New York – Melbourne 2001, s. 8.

⁸ Podobně jsou *Žhavé výstřely* (Hot Shots!, 1991) stejného režiséra, Jima Abrahamse, parodií na akční filmy.

⁹ H a r r i s , Jocelyn: „Such a transformation!“: translation, imitation, and intertextuality in *Jane Austen on Screen*. In: Macdonald, Gina – Macdonald, Andrew (eds.): *Jane Austen on Screen*. Cambridge 2003, s. 44–68.

¹⁰ H i g s o n , Andrew: *English Heritage, English Cinema. Costume Drama since 1980*. Oxford – New York 2003.

Nedávná léta přinesla další vlnu obnoveného zájmu o Jane Austenovou. Podobně jako v letech 1995 a 1996 vznikl větší počet filmů,¹¹ léta 2003–2005 spatřila tři různé adaptace *Pýchy a předsudku*, a léta 2007–2008 nové televizní verze *Rozumu a citu*, *Nortangerského opatství*, *Anny Elliotové* (Persuasion) a *Mansfieldského panství*, ke kterým nutno přičíst dvě biografie Jane Austenové, *Vášeň a cit* (Becoming Jane, 2007) a televizní *Slečna Austenová lituje* (Miss Austen Regrets, 2008), a několik filmů inspirovaných nebo nějakým způsobem odkazujících k Austenové a jejímu dílu.¹² Novým fenoménem se zdá být také zájem o čtenářky románů Jane Austenové.¹³

V tomto textu bych se ráda věnovala třem filmovým adaptacím románu *Pýcha a předsudek* z let 2003–2005. Chtěla bych se zabývat způsoby, jakými si snímky přivlastňují dvě stě let starou literární předlohu, jakým ji zasazují do nových kontextů. Ty budu sledovat především skrze současná filmová vtělení hlavní postavy Elizabeth. Podívám se také na způsob, jakým se adaptace vztahují k prostoru vytvořenému v austenovském románu.

Prostor románů Jane Austenové je místem, kde se vytváří národ. Franco Moretti mluví o konstruování celého prostoru jižní Anglie jako rozsáhlého a pohodlného bydliště, ve kterém se mladá žena může cítit jako doma a v bezpečí, byť je několik desítek kilometrů (v některých případech několik dní cesty) od vlastního rodiště. Oproti starší literatuře nebo gotickému žánru tu vzdálenost mezi hlavní hrdinkou a jejím vyvoleným není otázkou nepřekonatelného osudu. Pro mobilní austenovskou hrdinku se nově definovaný národní prostor stává narativním systémem, souhrnem míst, které v sobě nesou potenciál možných událostí. Londýn je tu místem bolestných zápletek, naopak venkovu patří závěrečné šťastné spočinutí. S mořem (a přímořskými letovisky) jsou spojeny nebezpečné a zakázané city, Skotsko je cílem tajných milenců. Irsko a severní Anglie jsou vyhrazeny gotickému románu. Zatímco venkovská sídla (ve kterých se odehrávají šťastné konce) jsou u Austenové smyšlená, velká města jsou reálná.¹⁴

V letech 2003–2005 vznikly tři různé a velmi odlišné adaptace nejspíš nejoblíbenějšího románu Jane Austenové, *Pýchy a předsudku*. Každá z nich je zasažena do jiného časoprostoru – první se odehrává v prostředí univerzitní mláde-

¹¹ Linda Troostová a Sayre Greenfield napočítali šest celovečerních filmů a televizních sérií, a tento neobvykle vysoký počet dávají do kontrastu se sedmi adaptacemi, které vznikly za dlouhé období 1970–1986. Troost, Linda – Greenfield, Sayre: *Introduction: Watching ourselves watching*. In: Tiž (eds.): *Jane Austen in Hollywood*. Lexington 2001, s. 1–12.

¹² Např. filmy *Láska přes internet* (You've Got Mail, 1998), *Tygr a drak* (Crouching Tiger, Hidden Dragon, aka Wo hu cang long, 2000) nebo *Dům u jezera* (The Lake House, 2006).

¹³ K filmu *Láska podle předlohy* (Jane Austen Book Club, 2007), který čerpá z bestselleru Karen Joy Fowlerové, a dvěma filmům o Bridget Jonesové z knih Helen Fieldingové, by měla v roce 2008 přibýt britská televizní minisérie *Lost in Austen*, ve které se moderní čtenářka klasických románů z nenadání stane jednou z postav *Pýchy a předsudku* (podobně jako v knize citované v záhlaví textu). <http://www.itv.com/Drama/perioddrama/LostInAusten/default.html>, 6. 4. 2008.

¹⁴ Moretti, Franco: *Atlante del romanzo europeo 1800–1900*. Torino 1997.

že v dnešním americkém Utahu, a její Elizabeth je aspirující autorkou románů, o kterých si všichni kromě ní myslí, že jsou romantické; druhá představuje Lalitu, která žije v současném indickém Amritsaru, a kromě osobního milostného vztahu řeší vztah Indie s Velkou Británií a Spojenými státy americkými, vlny Indů migrujících do těchto států za lepším životem a kontrasty mezi tradiční a moderní Indií; třetí a nejmladší adaptace zobrazuje relativně tradiční a dobovou Elizabeth, ovšem vyzbrojenou známou tváří velmi úspěšné herečky, a obklopenou surově rurálním portrétem anglického venkova počátku 19. století.

Základní linie příběhu všech tří adaptací se příliš neliší od literární předlohy. Elizabeth se podaří získat zájem pana Darcyho, a odstranit všechny překážky, které by mohly stát v cestě ke šťastnému společnému životu. Všechny Elizabeth mají podobné charakterové vlastnosti – jsou trochu prostořeké, od života očekávají víc než vdavky, někdy dokonce docela jiné věci než vdavky, a ačkoliv jsou hodné, chytré a slušně vychované, ne vždy se všechno daří podle jejich představ. Všechny tři adaptace přebírají také základní strukturu důležitých momentů své předlohy (první nabídka k sňatku, seznámení s Darcyho sestrou, ohromení panstvím Pemberley a konečný souhlas), i když je více či méně přizpůsobují konkrétnímu novému prostředí, a všechny spoléhají na společenské události, při kterých se tančí. Vedle postranního příběhu sblížení Elizabethiny sestry Jane s mladým Bingleym vykazují všechny tři přítomnost základních a pro vývoj vztahu mezi Elizabeth a panem Darcym důležitých postav. Některé literární postavy tu chybí, především v chronologicky prvních dvou adaptacích, ale jejich důležité výstupy či úkoly přebírají jiné postavy (například současná utazská adaptace se zbavila téměř všech „dospělých“ postav).

Nejstarší adaptace k původnímu názvu přidala podtitul „A Latter-day Comedy“ (*Pride and Prejudice: A Latter-Day Comedy*, 2003), který odkazuje ke specifické komunitě, ve které se film odehrává – ve státu Utah, ve kterém se 61 % obyvatel hlásí k Církvi Ježíše Krista Svatých posledních dnů, v angličtině *The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints*, a konkrétně na Univerzitě Brigham Younga ve městě Provo, kde se procento mladých lidí hlásících se k této církvi blíží stu.¹⁵ Utažské prostředí filmu na jednu stranu umožnilo zachovat některé aspekty literární předlohy, na druhou ztěžuje přijetí snímku divákům neobeznámeným s danou kulturou a tradicemi. Pouze uvědomíme-li si, že průměrný věk pro uzavření sňatku v Utahu je dvacet dva let, je Elizabeth ve svých šestadvaceti opravdu stará, a sňatek pro její přátele stejného věku důležitý. Pouze na takové univerzitě se všichni studenti v neděli sejdou v kostele, aby vyslechli hanlivou řeč pana Collinse následující po Elizabethině odmítnutí nabídky k sňatku. Pouze v současném městě Provo může být mladým ženám osudná závislost na zmrzlině, protože jiné návykové látky se k nim prostě nedostanou. A právě v takové komunitě má smysl, že největší zloduch celého filmu je bigamista a gambler. Kromě toho Utah nabízí rozmanité přírodní prostředí, a tedy příležitost k dlouhým austenovským procházkám a náhodným setkáním v horách či lesích.

¹⁵ Statistické údaje z *Wikipedie*.

Podobný přesun v časoprostoru od literární předlohy využila verze v bollywoodském stylu,¹⁶ v české distribuci uváděná pod názvem *Moje velká indická svatba* (Bride and Prejudice, 2004). Zatímco časově se film opět posouvá do současnosti, prostorově je většina děje lokalizována v indickém městě Amritsar, s některými epizodami odehrávajícími se v Londýně a v Los Angeles. Christine Geraghtyová film popisuje jako spojující nejen některé výrazové prostředky typické pro Bollywood s aspekty původní literární předlohy, ale mluví také o inspiraci britskou televizní komedií (například při zobrazení indické rodiny), filmy kulturního dědictví, ve kterých je literární předloha a předkamerová realita použita k umocnění národní identity, a klasickým hollywoodským muzikálem. Postava Lality pak podle Geraghtyové spojuje nejen Elizabeth, jak ji postupně vytvářely jednotlivé filmové a televizní adaptace, ale také britský stereotyp o mladé asijské ženě vzdorující tradicionalistické rodině, a konečně hvězdný status představitelky Aishwaryi Raiové.¹⁷

Cross-kulturní syntézy hollywoodských, bollywoodských a britských vlivů si všimli snad všichni recenzenti v době uvedení filmu, a většina z nich přitom odkazovala k předchozímu divácky úspěšnému filmu režisérky Gurinder Chadhové *Blafuj jako Beckham* (Bend It Like Beckham, 2002). Film byl přitom jednotlivými kritiky chválen nebo kritizován z podobných důvodů – zatímco jedni ve střetu dvou kinematografických tradic a různých způsobů herectví viděli klad, jiní jej odsuzovali jako nepovedený.¹⁸

Při bližším sledování je ovšem možné najít i náznaky hlubšího sdělení, než je postmoderní manifestace ideálu světové vesnice a hodnot procházejících věky a kulturami. Rozdíl třídy a velikosti majetku jako jedna z tradičních překážek sňatku u hrdinek Jane Austenové se ve filmu *Moje velká indická svatba* stal rozdílem mezi indickými rodinami žijícími v Indii, rodinami, které se přestěhovaly do Velké Británie nebo do Spojených států amerických, a mezi většinovým obyvatelstvem západního světa. Zatímco Lalita podezřívá Darcyho, že o indických ženách smýšlí jako o jednoduchých hlupačkách, pan Kohli (indický pan Collins), žijící ve Spojených státech, se do Indie vrací pro tradiční, uspořádanou a vychovanou indickou manželku: v rozhovoru se zmíní o indických dívkách narozených v zahraničí jako zcela bez kořenů, zcela bezradných.¹⁹ Nutnost odstěhovat se (v případě mladých žen provdat se) z Indie do zahraničí tu zastupuje společenské postavení, konexe a příjem z románů Jane Austenové. Lalita jako indická Elizabeth toto uspořádání odmítá, a na kritiku zaostalosti a zmatků ve své rodné zemi

¹⁶ Film není opravdovým produktem tzv. Bollywoodu, ale společným distribučním a produkčním počinem evropských a amerických společností.

¹⁷ Geraghty, Christine: *Jane Austen Meets Gurinder Chadha. Hybridity and Intertextuality in Bride and Prejudice*. *South Asian Popular Culture* 4 (2006), č. 2, s. 163–168.

¹⁸ Srov. např. sbírku reakcí na serveru *Rotten Tomatoes*, http://www.rottentomatoes.com/m/bride_and_prejudice, 11. 4. 2008.

¹⁹ Použitím slova *clueless* přitom zřejmě odkazuje k titulu filmové adaptace románu *Emma*, filmu Amy Heckerlingové u nás uváděnému pod titulem *Praštěná holka* (nebo také *Bezmocná*).

odpovídá otázkou – a jak vypadaly Spojené státy šedesát let po získání nezávislosti?

Politický kontext tak místy vyplouvá nad rozverný povrch barevného muzikálu v bollywoodském stylu, většinou v dialozích, které jakoby simulovaly problémy řešené v literární předloze. Očekává-li divák prostořekou Elizabeth, jen sotva bude dávat pozor na to, co opravdu říká. Neví-li, že v indickém městě Amritsar, kde sídlí rodina Bakshiů (indičtí Bennetové) a kde se odehrává většina příběhu, proběhl v roce 1919 největší masakr indického civilního obyvatelstva britskými ozbrojenými silami, bude jen těžko od filmu očekávat víc, než zábavnou tradiční romantickou komedii. Chtěla-li se Chadhaová vyjádřit ke kolonialismu, svou kritiku skryla natolik dobře, že si jí žádný z evropských a amerických recenzentů nevšiml. Byl-li vzkaz určen jen indické diaspoře (podobně jako by vzkaz o českých Lidicích nebyl určen primárně zahraničnímu publiku), pak tento fakt pohled na celý film jako univerzálně srozumitelný milostný příběh přinejmenším problematizuje.

Zdaleka nejuspěšnější ze tří adaptací *Pýchy a předsudku* (*Pride & Prejudice*, 2005) je zároveň nejnovější a nejtradičněji zpracovaný britský film režiséra Joe Wrighta. Představitelkou Elizabeth se tu stala Keira Knightleyová, která v ještě větší míře než Aishwarya Raiová (alespoň pro evropského diváka) „aktualizuje“ postavu Elizabeth s ohledem na předchozí role, ve kterých se objevila. Ať už bojovná princezna Ginevra ve filmu *Král Artuš* (*King Arthur*, 2004), nájemná zabijačka Domino ve stejnojmenném snímku (*Domino*, 2005), nebo Elizabeth Swannová v trilogii *Piráti z Karibiku* (*Pirates of the Caribbean*, 2003 a dvě další pokračování z let 2006 a 2007), postavy, které Knightleyová ztělesňuje, se bouří proti údělu, který jim chystá okolní svět, a jdou srdnatě za svým. Její Elizabeth Bennetová ve vypjatých chvílích důležitých rozhovorů s panem Darcym neváhá zvýšit hlas, a spíš než by tak nabývala výše vybroušeným ostrovtipem, svého protivníka jednoduše ukřičí.

Specifické je zacházení s postavou Elizabeth vzhledem k zobrazovanému dění ve filmu – ten je složen především z jednotlivých „povinných“ epizod, které jsou naskládány jedna za druhou. Momenty, kdy pozorujeme Elizabeth jednající, pak střídají momenty s Elizabeth pozorující – tíše a s vševědoucím úsměvem obcházející taneční sál, skrze okno sledující rozhovor svých rodičů nebo nezbedné švitoření sester. Elizabeth je na plátně přítomná téměř neustále, a i příběhy jiných postav (únos sestry Lydie, odjezd pana Bingleyho z Netherfieldu, pobyt sestry Jane v Londýně) jsme jako diváci nuceni vnímat z její pozice, nejčastěji skrze afektovaně vyjadřované pocity. Připočteme-li některá vševědoucí pozorování přítomná v literární předloze a při četbě přisuzovaná Jane Austenové jako autorce, která autoři filmové adaptace vložili do úst postavě Elizabeth, získáváme nejen postavu, která působí uvnitř fikčního světa, ale která se zdá být schopná věci uvnitř tohoto světa ovlivňovat větší měrou, než postavy ostatní. Elizabeth Bennetová je tu autorkou svého vlastního života a příběhu.

Zatímco dvě „zmodernizované“ verze se přesunuly do prostředí, které do jisté míry umožňuje zachování některých aspektů předlohy (především „tradiční“

přístup k institutu manželství), verze poslední sází na přitažlivost historického prostředí. Vrátime-li se k prohlášení Christine Geraghtyové o vrstvení jednotlivých filmových a televizních adaptací a postupném vytváření typické austenovské hrdinky jako „moderní, nezávisle smýšlející mladé ženy, která se nenechá spoutat konvencemi své doby“,²⁰ pak ve třech jmenovaných filmech můžeme jistě sledovat tuto tendenci, v posledních dvou jmenovaných snímcích ještě posílenou přítomností hvězdné představitelky hlavní role. V posledním snímku jsme dokonce svědky náznaků fúzování, nebo alespoň přibližování Elizabeth jako hrdinky a Jane jako její autorky.

Postava Elizabeth/Lality je ve všech třech adaptacích klíčová. Elizabeth je nejpoblíbenější postavou Austenové a její milostný příběh nejvíce připomíná klasickou zápletku filmového žánru romantické komedie, a snad proto je *Pýcha a předsudek* nejčastěji adaptovanou předlohou. Zmíněné tři adaptace postavu Elizabeth přebírají bez větších úprav,²¹ ale kladou důraz na určité aspekty její literární osobnosti. Důležitá je například mobilita, schopnost a odhodlanost cestovat na delší vzdálenosti a bez větších příprav. Vynikají-li romány Austenové v kontextu románu počátku 19. století svými neposednými hrdinkami, které bez problémů zabydlují poměrně rozsáhlou jižní část britského ostrova, pak její současná filmová vtělení pěstují vysokohorskou turistiku, řídí vlastní auta a jezdí na traktor a tím opanovávají prostor v okruhu několika set kilometrů od rodného domu. Větší vzdálenosti pak překonávají letecky.

Několikahodinový transkontinentální let je tu nutným předpokladem šťastného konce. Zatímco totiž románová předloha ustavuje národ, a manželskými svazky spojuje jednotlivá hrabství, obyvatele měst a venkova, a rodiny z nižších vrstev s těmi vyššími, současnější adaptace hledají nadnárodní propojení. V obou případech je pan Darcy cizincem (v Utahu Britelem a v Indii Američanem), čímž je zdůvodněno nejen jeho bohatství, ale také společenská neobratnost tváří v tvář domorodé komunitě. Národní svatební trh (national marriage market)²² se tu stává mezinárodním. Hlavní hrdinka, stejně jako film, ve kterém se vyskytuje, musí být schopná uplatnit se v rámci světové konkurence. Mezinárodně srozumitelný jazyk (angličtina), stejně jako světoznámá literární předloha (která překročila hranice národního a tvoří světové kulturní dědictví), tu jsou neopradatelné.

Andrew Higson definuje způsob, jakým se filmy národního dědictví vztahují k historii, jako nostalgický. Podle definice Pam Cookové je nostalgie „stavem toužení po něčem, co je nedosažitelné, ale přesto hledané“.²³ Přitom nostalgický

²⁰ Geraghty, Christine: *Jane Austen Meets Gurinder Chadha. Hybridity and Intertextuality in Bride and Prejudice*. South Asian Popular Culture 4 (2006), č. 2, s. 165.

²¹ Oproti například *Mansfieldskému panství* Patricie Rozemy, kde je postava Fanny (která je naopak považována za nejméně oblíbenou austenovskou hrdinku) proměněna k nepoznání, a blíží se spíše představám o Jane Austenové samotné.

²² Moretti, Franco: *Atlante del romanzo europeo 1800–1900*. Torino 1997, s. 17.

²³ Cook, Pam: *Screening the Past. Memory and Nostalgia in Cinema*. London – New York 2005, s. 3.

vztah konkrétní filmy vyjadřují, logicky, k historické epoše, o které mluví. Tak se například nejnovější adaptace *Pýchy a předsudku* odvolává k době, kdy jižní Anglie byla přírodním rájem. A přitom jde ještě dál než autorka literární předlohy – odjede-li některý z hrdinů do města, dozvídáme se o něm pouze z dopisů. Město a jiná než venkovská krajina tu neexistují, nebo existují „jinde“. Podobně Keira Knightleyová je jako Elizabeth velmi netělesná a nesoučasná, jakoby nežívá nebo „minulá“. Zároveň bychom mohli dodat adjektivum „přírodní“, sledujeme-li rozdíl mezi přirozeným umístováním postavy Elizabeth v krajině, a jejím „vystavováním“ v interiérech. Připočteme-li, že Knightleyová je v tomto filmu zároveň „filmovou hvězdou“, která má být pro diváka předmětem pohledu, obdivu a touhy, mohli bychom mluvit o ztotožňování národní minulosti s konkrétní ženskou postavou, ne nepodobnou francouzské Marianne.

Nostalgické tóny ovšem najdeme i u adaptací přenášejících Austenovou do současnosti, a celkem paradoxně to není nostalgie po ztraceném 19. století. Elizabeth i Lalita tu jsou představitelkami současnosti, ale jsou obkloповány postavami, předměty a prostředími, která odkazují k jinému, zašlému a „zlatému“ času. Samy představují moderní svět, i když jsou schopné udržovat vztah s tradicí a národní identitou (především Lalita), a obojí je do jisté míry definuje (Lalita jezdí po polích svého otce na traktoru, ale zároveň ovládá tradiční indické tance; sluší jí indické sári, stejně jako pyžamo nebo džíny). Lalitu obklopuje exotická Indie, která spíše než Indii reálnou je prostorem definovaným populárními představami o koloniální minulosti. Elizabeth je obklíčena technicolorově barevným světem americké ženy v domácnosti 50. let 20. století, opět nereálným, ale přežívající v současné popkultuře ve formě obrazů.

Zatímco by se tedy na první pohled mohlo zdát, že „současné“ adaptace *Pýchy a předsudku* se zcela zbavují minulosti, když příběh literární předlohy umísťují na začátek 21. století, najdeme u nich mnohem složitější zacházení s „minulým“, které probíhá přinejmenším na dvou rovinách: na rovině vztahu k literární předloze a na rovině vztahu k nedávné minulosti. Pro diváka vně kulturní oblasti o kterých filmy mluví je pak jakoby chybějící historická vzdálenost nahrazována patrnější vzdáleností kulturní.

Všechny tři snímky posouvají hranice kinematografie národního dědictví, jak o nich mluvil Highson, přestože si uchovávají některé základní charakteristiky této skupiny. Klíčové pro ně zůstávají pojmy autenticita a autorství. Všechny tři se věrně drží literární předlohy, když ne jednotlivých detailů, tak alespoň „ducha“. Všechny aspirují na odlišnost od hollywoodské mainstreamové produkce, byť k tomu každý z nich používá jiné nástroje. Především ale první dvě adaptace, přesouvající čas a prostor děje, narušují hranice národního a ustavují nové, světové kulturní dědictví. Dobová adaptace pak narušuje pro žánr typickou povrchovou líbivost, když svoje hrdinky obléká do „autentičtějších“ nenápadně barevných a někdy obnošených šatů a dvorek venkovského domu zaplňuje blátem, pobíhající drůbeží a na šňůrách vlajícím prádlem.

Stačí si vzpomenout na adaptace klasické literatury přesazené do současného světa teenagerů na jedné straně, nebo na naturalisticky „zablácené“ historické

filmy na straně druhé,²⁴ abychom se začali ptát, zda nás nečekají změny a nový vývoj v kinematografii národního dědictví, a zda tyto změny nepředznamenávají další vývoj vztahu k dědictví a lidské minulosti vůbec v současné kultuře.

Mezitím se také rozrůstá svět filmových a televizních adaptací románů Jane Austenové. A roste s nimi i zájem o ně. Adaptacím se dnes věnuje přibližně stejný počet odborníků, jako jiným aspektům obklopujícím autorku a její dílo v době vzniku, či v jejich existenci v dnešním světě. Nebyli bychom daleko od pravdy, kdybychom mluvili o samostatném oboru „Austen studies“, který má své zakládající členy a kanonické texty, stejně jako hlavní tendence a revoluce, a především nepřeberné množství literatury, rozebírající snad každý myslitelný aspekt či způsob pohledu na autorku, její romány a dobu.

**ELIZABETH AND HER COUNTRY.
“ACTUALIZING” THE HEROINE AND SPACE RELATIONS
IN RECENT FILM ADAPTATIONS OF JANE AUSTEN’S
*PRIDE AND PREJUDICE***

The author examines recent film adaptations of Jane Austen’s novel *Pride and Prejudice* (Andrew Black’s *Pride and Prejudice: A Latter-Day Comedy*, Gurinder Chadha’s *Bride and Prejudice* and Joe Wright’s *Pride & Prejudice*), looking for the traces of original heroine and the nation-state territory as established in the novel. Batistová understands the film adaptations to make part of a larger current of heritage cinema genre and summarizes the main features of existing scholarship on film adaptations of Austen. She describes the general view of Elizabeth Bennet, the best-loved Austen’s heroine, and the function of country as a nation-state and a narrative map in the novels. Finally the author seeks to establish the traces of those in the analysed films, searching to employ key-words of the heritage genre and culture (i. e. nostalgia). She also analyzes the films’ connection to their wider cultural context, especially the recent history of the cultural spaces where the adaptations take place, and which are often unintelligible for external audiences.

²⁴ Např. *Libertin* (The Libertine, 2004), *Umučení Krista* (The Passion of the Christ, 2004), *Nový svět* (The New World, 2005).