

Univerzita Karlova Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Monika Matějková

**Devadesátá léta a filmové adaptace klasických britských
literárních děl pro děti prizmatem Heritage Movies**
The 1990's Film Adaptations of Classic British Children's Literature
through the Concept of Heritage Movies

Praha 2024

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Lucie Česálková, Ph.D.

Poděkování:

Chtěla bych zde velmi poděkovat především vedoucí své práce, doc. Mgr. Lucii Česálkové, Ph.D., za všechny připomínky a informace, kterými jsem mohla podpořit své téma, a taktéž jsem vděčná za její ochotu, vstřícnost a trpělivost při spolupráci, díky čemuž jsem se dokázala v práci neustále posunovat. Zároveň pak tímto děkuji také všem blízkým, kteří se mnou toto téma neodmítli během posledního roku probírat a Katedře filmových studií, která mi toto téma dovolila volně prozkoumat.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 31. srpna 2024

Monika Matějková

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se věnuje filmovým a televizním adaptacím britských literárních děl z přelomu 19. a 20. století, které byly uvedeny v 90. letech v britské produkci či koprodukcii a kriticky na ně nahlíží skrze prizma *heritage movies*. To vzniklo již v 80. letech jako reakce levicově smýšlejících kritiků na tehdejší rozmach historických dramát, která dle nich potvrzovala konzervativní vize tehdejší vlády Margaret Thatcher. Práce pak reflektuje proměnu této kritiky, která i v dnešní době v rozvinutější podobě, slouží pro detekování ideologických a *restorativně* nostalgických tendencí, které se prolínají (nejen) vizuální i literární kulturou s vazbou na historicitu. S tímto se pak pojí další teoretické motivy (*britskost*, nostalgie v různých podobách, *lieux de mémoire*), které doplňuje historický kontext zahrnující např. proměnu konceptu *dětství*, vývoj literatury a kinematografie pro děti nebo subžánru historického filmu, za něž se adaptace literárních děl dají označit.

Klíčová slova:

heritage, nostalgie, kinematografie pro děti, adaptace literárních děl, literatura pro děti, dětství, 90. léta, britskost, Velká Británie

Abstract:

This bachelor's thesis examines film and television adaptations of British literary text from the late 19th and early 20th century that were released in the 1990s in British production or co-production and critically examines them through the prism of *heritage movies*. This prism emerged in the 1980s as a reaction by left-leaning critics to the then-booming historical dramas, which, as they claimed, confirmed the Conservative visions of Margaret Thatcher's government. The thesis then reflects on the transformation of this critique, which, even today in a more developed form, serves to detect the ideological and *restorative* nostalgic tendencies that interpenetrate (not only) visual and literary culture with a reference to historicity. The thesis also includes other theoretical motifs (*Britishness*, nostalgia in various forms, *lieux de mémoire*) that are linked to the theme of heritage culture. These are then complemented by a historical context including, for example, the changing concept of *childhood*, the development of literature and cinema for children, or the subgenre of historical movies – the adaptations of literary works.

Keywords:

heritage, nostalgia, children's cinema, literary adaptations, children's literature, childhood, 1990s, Britishness, United Kingdom

Obsah:

1. Úvod.....	6
Nostalgie.....	7
2. <i>Heritage movies</i>.....	10
2. 1 Vývoj kritického prizmatu <i>Heritage movies</i>	10
2. 2 Dědictví versus historie: <i>Heritage industry</i>	12
2. 3 Ironie versus pastiš: Literární předlohy a jejich využití v případě historických filmů.....	14
3. Tvorba pro děti.....	16
3. 1 Dětství.....	16
3. 2 Literatura pro děti.....	17
3. 3 Kinematografie pro děti.....	21
3. 4 Adaptace literární děl.....	21
4. Adaptace „klasiky“ pro děti a 90. léta.....	25
4. 1 Britský film: Stav před a v 90. letech.....	25
4. 2 Adaptace.....	26
4. 2. 1 Viktoriánský a eduardovský styl.....	27
4. 2. 2 Třída (a narativ).....	29
3. 2. 3 Motiv cesty.....	31
3. 2. 4 Bezprizornost: vymanění z pohledu/dohledu.....	32
3. 2. 5 Kolonialismus a exotismus.....	33
5. Závěr.....	34
Literatura.....	36
Seznam analyzovaných filmů a TV seriálů:.....	39

1. Úvod

Valerie Krisp, autorka knihy o literatuře pro děti *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*, tvrdí že „dětská beletrie je považována za okrajový a pomíjivý kulturní artefakt[...]“¹ a podotýká, že i když „ho není nutné hodnotit jako vysokou kulturu“², nabádá k uvědomění „že kulturní změny a adaptace ‚struktur citění‘ se nejlépe poznají právě v kulturních formacích, které se nacházejí pod hegemonií ‚oficiálních‘ zpráv a diskurzů“.³ Na tuto tezi pak navazuje také moje práce, které si dává za cíl s využitím kritického prizmatu *heritage movies* analyzovat kategorii filmů pro děti. Film pro děti je, ještě více než beletrie pro děti, v kritických diskurzech zpochybňován znevažován či ignorován.⁴ Zároveň, jak tvrdí Noel Brown, autor knihy *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*, je ironií, že vyhlášená (a také často vyžadovaná) „neškodnost“ kinematografie pro děti upevňuje její nízké postavení mezi cinefily, kteří vnímají tuto potřebu „vhodnosti“ pro mladého diváka za omezení uměleckého vyjádření. Brown je ale přesvědčen, že kinematografie pro děti není od hlavního proudu kinematografie oddělena.⁵

V případě této práce bude pak důležité specifické propojení právě kinematografie a literatury pro děti, jehož výsledkem by měla být práce zabývající se filmy a sériemi vzniklými v období 90. let podle britských „kanonických“ literární děl pro děti z přelomu 19. a 20. století. Podkategorie dětské kinematografie, která se věnuje literárním adaptacím, je v případě *heritage kritiky* většinou opomíjena, a to i přesto, že literární tvorba pro děti z viktoriánské (1837–1901) a eduardovské (1901–1910) éry představuje pro britskou i zahraniční produkci hojně využívaný zdroj k adaptování. Prvním záměrem je představit s nostalgií spojené ideologické vlivy, kterými je ovlivněna *heritage* kultura moderní Británie. A druhým pak nastínění historie, která je společná klasickým dílům beletrie pro děti i jejich filmovým a televizním adaptacím z 90. let.

Jak moc jsou tyto adaptace ovlivněny historicitou oproti produkci pro dospělé? Jaký vztah panuje mezi beletrií pro děti a filmovými či televizními adaptacemi z 90. let? Spojuje je jen nostalgie po starých časech země nebo je zde ještě jiný sentiment? A lze ve vybraných příkladech sledovat snahu o progresivnější kontextualizaci, která by dovolila např. využít původní literární materiál, ale díky odlišné perspektivě ho adaptovat pro soudobého diváka?

¹ Valerie Krisp, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 28.

² Tamtéž.

³ Tamtéž.

⁴ Noel Brown, *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: Bloomsbury Publishing 2016, s. 2.

⁵ Noel Brown, *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: Bloomsbury Publishing 2016, s. 2.

Nostalgie

Vnímání historie nebo národní či *heritage* kultury bývá silně propojeno s tématem nostalgie, která je v různých podobách jejich součástí. A uvědoměle i neuvědoměle může jít o vlivný prvek, kterým je prosycena např. také vizuální kultura nebo právě literatura a kinematografie.

Nostalgie je slovo složené z řeckého „nóstos“ („stesk po domově“) a „álgos“ („touha“ či „bolest“). I přes své kořeny však složenina nevznikla ve starém Řecku a je tedy pseudo-řeckým či až „nostalgicky řeckým“ kompozitem. Termín prvně užil až v roce 1688 švýcarský lékař Johannes Hofer pro medicínský popis „stesku po domově“ (významem jde tedy o ekvivalent anglického slova „homesickness“). V 17. století švýcarští lékaři proti tomuto domnělému zdravotnímu problému předepisovali „opium, pijavice a cestu do švýcarských Alp“.⁶ Z léčitelného onemocnění, se ale postupně stala nevléčitelná choroba a z „provinčního neduhu“ se stala „nemoc moderního věku“.⁷ V době romantismu pak byla nostalgie spjata s melancholií⁸ a po 2. světové válce se význam slova začal od „stesku po domově“ odlišovat. Současné definice těchto termínů jsou nyní vnímány odděleně⁹ a až v roce 1954 začíná být nostalgie předmětem teoretického psychologického zkoumání.¹⁰ Termín je od té doby postupně doplňován o přídatná jména, která rozšiřují jeho teoretické významy v závislosti na historických a kulturních souvislostech a je tak znovu definován.

V roce 2001 vydala Svetlana Boym knihu *The Future of Nostalgia*,¹¹ ve které nostalgii popisuje jako „touhu po domově, který již neexistuje či nikdy neexistoval“. Dle ní jde o pocit ztráty a odsunu, ale též o romantickou představu spojenou s vlastní fantazií. Podle jejího názoru zůstává nostalgie prostředníkem mezi kolektivní a individuální pamětí, přičemž kolektivní paměť lze chápat jako hřiště, nikoli jako hřbitov mnohonásobných individuálních vzpomínek.¹² Nostalgie může toužit nejen po (fyzickém) místě, ale i po jiném čase – což neznamená, že by byla vždy retrospektivní, ale naopak se může odkazovat i k budoucnosti.

⁶ Svetlana Boym, *Nostalgia*. In: Zbyněk Baladrán, Vít Havránek, Věra Krejčová (eds.), *Atlas transformace*. Praha: Tranzit 2009. Dostupný na <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html> [vyšlo nedat.; cit. 26. 5. 2024]

⁷ Tamtéž.

⁸ Patricia M. E. Lorcin, *Imperial Nostalgia; Colonial Nostalgia: Differences of Theory, Similarities of Practice?*. In: *Historical Reflections* 39, 2013, c. 3, s. 97. Dostupné na <https://doi.org/10.3167/hrrh.2013.390308> [cit. 26. 5. 2024]

⁹ Tim Wildschut, Constantine Sedikides, 5: *Psychology and Nostalgia: Towards a Functional Approach*. In: Michael Hviid Jacobsen (ed.), *Intimations of Nostalgia Multidisciplinary Explorations of an Enduring Emotion*. Bristol: Bristol University Press 2021, s. 110–128. Dostupný na <https://doi.org/10.51952/9781529214789.ch005> [vyšlo 5. 11. 2021; cit. 23. 5. 2024]

¹⁰ Alexander R. Martin, *Nostalgia*. *American Journal of Psychoanalysis* 14 (1. 1.) 1954; c. 1, s. 93–104.

¹¹ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books 2001.

¹² Tamtéž, s. 97.

Nostalgiu připisuje dvě tendence: *restorativní* a *reflektivní*, s tím, že nejsou naprostými opozity a v určitých případech lze sledovat jejich vzájemné překrývání. *Restorativní nostalgie* dává důraz na „nóstos“ a snaží se znovu „postavit ztracený domov a opravit mezery v paměti“. *Reflektivní nostalgie* vychází z „álgos“ (bolesti), z touhy a ztráty, z „oddalovaného návratu domů“ – toužebně, ironicky, zoufale.¹³

Restorativní nostalgie předstírá, že návrat do minulosti je možný a nostalgii otevřeně nepřiznává, protože toužit po něčem „ztraceném“ přece není nutné – lze jej totiž nahradit a najít tak prapůvodní, pravdivou vrstvu. Je globálně využívána národními a nacionalistickými obrozenci, kteří vytvářejí antimoderní historie s pomocí národních symbolů a mýtů.¹⁴ Podle Boym tento druh nostalgie sní o ztracené společnosti a její jednotě, kterou se snaží znovu najít a nabízí komfortní kolektivní představu, jež utěšuje touhu jednotlivců.

Reflektivní nostalgie lze najít v ruinách, patině času a historii, ve snech o jiném místě a jiném čase. Neklade za cíl zrekonstruovat minulost, ale naopak si libuje v nemožnosti návratu. Oproti *restorativní nostalgie* nesleduje jednu pravdivou minulost a jeden správný narativ, ale promítá se najednou do různých míst, uznává různé časové linky a lze ji hledat v detailech, ne symbolech.¹⁵ Moderní nostalgie je podle Boym paradoxní, neboť emoce stesku vytváří mezi lidmi empatická spojení. Případná snaha o „znovunalezení domova“ však může vést nejen k hledání vlastní identity nebo národního společenství, což samo o sobě může přinášet rozkol ve vzájemném porozumění jedinců, ale v nejzazších případech je možné dojít k záměně skutečného domova s imaginárním, pro který se, pod tíhou extremistické ideologie, lidé mohou dokonce obětovat.¹⁶

S ohledem na vybrané téma této práce bych ráda shrnula i další rozdělení nostalgie, podle Patricie M. E. Lorcin, na *imperiální* a *koloniální*.¹⁷ Obě jsou dle ní projevem historické paměti, která pracuje s paměťovými fragmenty, skrze něž je možné manipulovat s obrazem kdysi vládnoucích zemí a národů a toho, jak jejich nadvláda probíhala.¹⁸ *Imperiální nostalgie*, která inklinuje k *reflektivní nostalgie*, je především nástrojem politiků a státníků, kteří se díky ní mohou vztahovat k obdobím globální hegemonie a evokovat tak touhu po velikosti.¹⁹ Její projevy a témata jsou celosvětově

¹³ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books 2001, s. 78.

¹⁴ Tamtéž, s. 78.

¹⁵ Svetlana Boym, *Nostalgia*. In: Zbyněk Baladrán, Vít Havránek, Věra Krejčová (eds.), *Atlas transformace*. Praha: Tranzit 2009. Dostupný na <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html> [vyšlo nedat.; cit. 26. 5. 2024]

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Patricia M. E. Lorcin, *Imperial Nostalgia; Colonial Nostalgia: Differences of Theory, Similarities of Practice?*. In: *Historical Reflections* 39, 2013, c. 3, s. 97–111. Dostupné na <https://doi.org/10.3167/hrrh.2013.390308> [cit. 26. 5. 2024]

¹⁸ Tamtéž, s. 107.

¹⁹ Tamtéž, s. 97.

relativně konzistentní²⁰ – bývalé kolonie jsou vyobrazeny jako místo, které bylo nutné modernizovat a přinést tak místním obyvatelům blaho a samotný koloniální životní styl je pak spojován s dobře míněným účelem.²¹ *Koloniální nostalgie* je oproti tomu přítomna ve vzpomínání a v evokaci životního stylu minulosti a představuje zromantizovanou vizi tehdejších mezikulturních vztahů v kolonii. Formy a žánry, jimiž se koloniální nostalgie vyjadřuje, jsou narativní, vizuální a v některých případech i institucionální.²² (Tento poslední projev se ukazuje krátce po dekolonizaci – v roce 1963 ve Velké Británii začal Oxford Colonial Records Project shromažďovat materiály, které byly uloženy v archivu Rhodes House – ten sloužil jako centrum pro výzkum Britského impéria a Commonwealthu, afrických a Spojených států amerických – za účelem „záchrany materiálů a vytvoření archivu dříve, než budou všechny stopy britského koloniálního období kvůli „anti-koloniální atmosféře“²³ nenávratně ztraceny“).²⁴ Její forma se mění v závislosti na regionu, konkrétní generaci a je ji možné asociovat spíše s *restorativní tendencí*. Liší se ale od *koloniálního mýtu*, který je založen na chybném výkladu nebo nepochopení kolonizovaného území a jeho obyvatel.²⁵

Jako poslední bych pak zmínila, jaký vliv na nostalgii přisuzuje postmoderní době Andrew Higson. Dle něj je moderní nostalgie spojená se středostavovstvím, zatímco postmoderní nostalgie²⁶ patří širšímu publiku. Druhá z nich odstraňuje distanci mezi minulostí a přítomností a projevuje se především *restorativní tendencí* (odmítnutím smířit se se steskem spojeným s nostalgií). S touhou po minulosti se totiž dá v dnešní době „vyrovnat“, jelikož je možné recyklovat obrazy, objekty nebo styly spojené i s poměrně nedávnou minulostí²⁷ a ideálně ji tak lze lehce komodifikovat.

²⁰Patricia M. E. Lorcin, *Imperial Nostalgia; Colonial Nostalgia: Differences of Theory, Similarities of Practice?*. In: *Historical Reflections* 39, 2013, c. 3, s. 104. Dostupné na <<https://doi.org/10.3167/hrrh.2013.390308>> [cit. 26. 5. 2024]

²¹ Tamtéž.

²² Tamtéž.

²³ John J. Tawney, *Personal Thoughts on a Rescue Operation: The Oxford Colonial Records Project*. In: *African Affairs* 67, 1968, c. 269, s. 345–50. Dostupné na <<http://www.jstor.org/stable/721002>> [cit. 1. 9. 2024]

²⁴ Patricia M. E. Lorcin, *Imperial Nostalgia; Colonial Nostalgia: Differences of Theory, Similarities of Practice?*. In: *Historical Reflections* 39, 2013, c. 3, s. 106. Dostupné na <<https://doi.org/10.3167/hrrh.2013.390308>> [cit. 24. 5. 2024]

²⁵ Tamtéž, s. 103.

²⁶ Andrew Higson, *Nostalgia is not what it used to be: heritage films, nostalgia websites and contemporary consumers*. *Consumption Markets & Culture* 17, 2014, č. 2., s. 120. Dostupný na <<https://doi.org/10.1080/10253866.2013.776305>> [vyšlo 20. 6. 2006, cit. 24. 5. 2024].

²⁷ Tamtéž.

2. *Heritage movies*

2. 1 Vývoj kritického prizmatu *Heritage movies*

V 80. a 90. letech 20. století můžeme v britské kinematografii sledovat nárůst historických dramát, často (avšak ne výhradně) adaptovaných na motivy klasických děl anglické literatury od autorů a autorek jako Edward Morgan Forster, Henry James, Virginia Woolf a dalších.²⁸ Po pozitivním přijetí diváků a zahraničních kritiků²⁹ se tento typ filmů ukázal jako výhodný produkt, snadno prodejný nejen divákům v USA, ale také globálně.³⁰ Kritické prizma *heritage movies* pak vzniklo jako reakce na tento trend. Filmy bylo totiž, dle mnohých domácích kritiků, nutné odmítnout jako eskapistickou nostalgii, která „není relevantní k problémům současné Británie“ a naopak jde o podporu, nebo alespoň symptom vlády Margaret Thatcherové.³¹ Filmům byl tehdy také vytýkán jejich silný remediační potenciál, skrze nějž jde výhodně propagovat minulost a „dědictví“ (anglicky „heritage“) Británie, kterou lze prodávat jako artikl.³²

Diskurz kolem *heritage movies* se samozřejmě od 80. let postupně vyvíjel. Zprvu bylo sousloví bez rozdílu využíváno jako další, tehdy vzniklá, označení – „Brit. Lit.“, „white flannel films“ nebo „nostalgic screen fictions“.³³ Všechna byla ale postupně vyhodnocena jako ne zcela vyhovující.³⁴ Andrew Higson, jeden z kritiků *heritage movies*, popisuje, že v roce 1993 termín volně použil pro „britská“ kostýmní dramata z 80. a 90. let, která sdílejí nepřímou, formální a tematickou charakteristiku, u nichž si všímal jejich zacílení na příběhy z vyšší a vyšší střední třídy z počátku 20. století. Dle jeho názoru se on i ostatní kritici domnívali, že dobové filmy natočené v 80. a 90. letech vykazují genericky intertextuální znaky, které z nich dělají výrobky *heritage* průmyslu.³⁵ Cairns Craig, jeden těchto z kritiků, došel už v roce 1991 až k tvrzení, že *heritage movies* vykazují dokonce znaky filmového žánru, jelikož sdílí literární původ, podobná témata i herecké obsazení.³⁶ O revizi těchto kritických přístupů pak v roce 1995 žádá Claire Monk. Ta ve svém textu „The British ‚heritage film‘ and its critics“ vybízí ke znovuposouzení tohoto nekriticky přijatého *anti-heritage*³⁷ pohledu, přestože nechce zpochybnit jeho důležitost.³⁸ Podle ní nejde v případě *heritage movies* mluvit o

²⁸ Claire Monk, *The British ‚heritage film‘ and its critics*. In: *Critical Survey* 7, 1995, c. 2, s. 116.

²⁹ Martin A. Hipsky, *Anglophil(m)ia: Why Does America Watch Merchant-Ivory Movies?*. In: *Journal of Popular Film and Television* 22, 1994, c. 3, s. 98. Dostupné na <http://dx.doi.org/10.1080/01956051.1994.9943674> [vyšlo 14. 7. 2010, cit. 25. 5. 2024].

³⁰ Tamtéž, s. 100.

³¹ Claire Monk, *The British ‚heritage film‘ and its critics*. In: *Critical Survey* 7, 1995, c. 2, s. 116.

³² Tamtéž.

³³ Tamtéž.

³⁴ Tamtéž, s. 117.

³⁵ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003, s. 11.

³⁶ Cairns Craig, *Rooms Without a View*. In: *Sight and Sound* 1, 1991, c. 2., s. 10.

³⁷ Claire Monk, *The British ‚heritage film‘ and its critics*. In: *Critical Survey* 7, 1995, c. 2, s. 117.

³⁸ Tamtéž, s. 118.

jasně ohraničeném souboru filmů, jež by byl vymezen formálně, ideologicky ani tematicky.³⁹ *Anti-heritage* kritiku Cairns Craiga, Tanny Wollen i Andrewa Higsona (aj.) hodnotí jako argumentačně problematickou a tvrdí, že vágně odkazují na konkrétní filmy, zatímco jejich kritika se „nepříliš konkrétně váže k politickému klimatu v Británii 80. let 20. století“⁴⁰ a „přisuzuje ‚heritage‘ filmovým textům jasnou spoluúčasť na thatcherovském projektu“.⁴¹ Tuto levicově motivovanou antipatii ale chápe jako odpověď v kontextu doby a zmiňuje proto například tehdejší reakci na film *Pokoj s vyhlídkou* (režie James Ivory) z roku 1985. Ten byl po svém úspěchu v USA britským konzervativním tiskem nadšeně chválený jako „fikce zasazená do minulosti, kdy Británie byla stále ‚skvělá‘“, zatímco filmy ze soudobého prostředí, jež reflektovaly sociální tenze a rozpory (např. *Moje krásná prádelnička* z roku 1985 od dvojice Stephen Frears/Hanif Kureish), nebyly pravicově smýšlející kritikou vítané.⁴² Tímto diskurzem pak byla podněcována *anti-heritage* senzibilita u opozičně smýšlejících kritiků a novinářů, které děsila údajná nostalgie po minulosti, kterou *heritage* filmy podle nich představovaly.⁴³ Následně se Claire Monk posouvá k připomenutí opozičního čtení, jelikož *anti-heritage* výklady dle ní neberou v úvahu nestálost, rozmanitost a fluidní identity postav a kultur ve vybraných historických filmech i jejich diváků a nedostatečně zohledňují feministické nebo queer kritiky.⁴⁴ Na to navazuje v roce 2003 znovu Andrew Higson ve své knize *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*, který souhlasí s Claire Monk v tom, že tyto filmy jsou „kombinací konzervatismu a progresivismu“⁴⁵ i s tím, že jeho vlastní dřívější textová analýza postavila diváky *heritage movies* do „pasivní pozice konzumentů spektaklu“⁴⁶ místo toho aby jim přiznala „schopnost utvářet vlastní významy“⁴⁷ a dávala prostor tomu, zda nejsou tato díla spíše propagována a vnímána jako „filmy pro ženy či queer dramata“⁴⁸, díky čemuž je lze zároveň vnímat i jako „liberálně-humanistické příběhy, v nichž je vyšší hodnota přiřazena osobním vztahům místo snaze udržet si dědictví a status společenské moci“.⁴⁹ Přesto se vymezuje vůči tomu, že by jeho tehdejší rozbor *heritage movies* nezohledňoval žádnou mnohoznačnost nebo odmítal ambivalenci těchto filmů,⁵⁰ a upozorňuje, že i Tana Wollen ve své práci zmiňuje že „tato predominantně nostalgická díla v sobě skrývají náznaky něčeho zkaženého...“⁵¹ – tedy ve smyslu „podvratného“.

³⁹Claire Monk, *The British „heritage film“ and its critics*. In: *Critical Survey* 7, 1995, c. 2, s. 118.

⁴⁰ Tamtéž, s. 121.

⁴¹ Tamtéž, s. 120.

⁴² Tamtéž, 121.

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ Tamtéž, 122.

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003, s. 75.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Tamtéž, s. 245.

⁴⁹ Tamtéž, s. 73.

⁵⁰ Tamtéž, s. 76.

⁵¹ Tana Wollen. *Over Our Shoulders: Nostalgic Screen Fictions for the 1980s*. In: Corner John, Harvey Sylvia (eds.), *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*. London: Routledge 1991, s. 182.

Po přepracování vlastních názorů se Andrew Higson k *heritage movies* vrací jako ke kritickému konceptu, která sleduje rozpor mezi filmovým textem a mizanscénou, mezi tím, co je divákům předloženo narativně, versus tím, co je prezentováno vizuálně.⁵² Ačkoliv tak nechce popírat alternativní čtení a případně fakt, že by mizanscéna sama o sobě nemohla být také projevem narativu.⁵³ Jeho cílem je sledovat ambivalenci mezi obrazem a příběhem, kterou v sobě historické filmy nesou. Tedy zaprvé tím, kdy jejich mizanscéna stále vizuálně těží z exkluzivního, elitního prostředí anglické *heritage* kultury, které představuje Anglii jako idylické místo se záviděníhodnými tradicemi a privilegovaností. A za druhé tím, v jakých momentech se naopak toto „dědictví“ odhaluje v rámci příběhu jako nestabilní, chaotické, s ním spojené sociální a kulturní tradice jsou hodnoceny jako represivní a privilegia určitých skupin jsou zároveň představena jak vykořisťování jiných.⁵⁴

Neustále revidovanou kritickou optiku *heritage movies* budu i já v následujících kapitolách využívat ve své práci, a to v té podobě, do jaké ji dovedl především Andrew Higson v roce 2003,⁵⁵ tedy s důrazem na vnitřní ambivalenci historického žánru a s ohledem na vývoj, jímž si samotné prizma i filmový průmysl prošli.

2. 2 Dědictví versus historie: *Heritage industry*

Jak píše Higson, rozdíl mezi *heritage* a historií je těžké vymezit. Historie je obor, který se snaží zhmotnit znalost a pochopení minulosti a má být tvořen systematicky, objektivně a s ohledem na spolehlivost zdrojů. Zatímco *heritage* diskurz a praktiky kolem něj jsou zaměřeny na artefakty, myšlenky zděděné – a tedy chápané spíše jako pasivně přijaté⁵⁶ – z minulosti, které jsou důkazem o něm samotném a jež se stávají cennými ozdobami současnosti, spíše než zdrojem pochopení minulosti. I zde je ale rozpor a historie nebude nikdy naprosto objektivní a nezaměřena na hodnotu, jelikož je závislá na hromadění a vystavování důkazů o minulosti. Zároveň *heritage* může přispívat k poznání historie.⁵⁷ Stejně jako nostalgii restorativní a reflektivní, nelze historii a *heritage* jasně rozdělit, a to i kvůli internímu prolínání těchto dvou nostalgických módů (ačkoliv lze tvrdit, že ideálním cílem historie je reflektivní tendence, zatímco *heritage* otevřeně stojí na restorativních sklonech).

Nejen *heritage movies*, ale také samotné *heritage industry* prošlo změnami a především proměnou ideových okolností, které ho pomohly dotvářet. V 80. letech 20. století byla v Británii u moci Konzervativní a unionistická strana a více než jednu dekádu ovlivnilo

⁵² Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003, s. 77.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003.

⁵⁶ Tamtéž, s. 50.

⁵⁷ Tamtéž, s. 53.

ministerské vedení Margaret Thatcherové (1979–1990). Heritage industry (tedy doslovně v českém překladu průmysl dědictví) podle Johna Cornera a Sylvie Harvey vzniklo jako koncept spojující heritage – tedy v tomto případě jakési pokračování minulosti, zachování hodnot a tradic – s byznysem, který měl představovat změnu a inovaci. Konzervativní strana tak chtěla zvládnout konflikt, který přišel s radikálními ekonomickou a sociální proměnou, a jenž utvořil rozpor mezi starým a novým, tradicí a modernitou.⁵⁸ Nešlo přitom jen o řečnickou rovinu, ale vláda heritage kulturu a heritage industry posvětila oficiálně legislativami National Heritage Act v letech 1981 a 1983. Na nich stála existence fondu National Heritage Memorial Fund a instituce English Heritage, která měla za úkol dohlížet na zájem státu o minulost a historii.⁵⁹ To bylo důvodem změny ve využívání národních památek, jelikož se například historické budovy začaly (až dvakrát) víc veřejně zpřístupňovat veřejnosti,⁶⁰ což vedlo ke komodifikaci minulosti a její propagaci, kterou podporoval tržně založený ideologický koncept heritage industry.⁶¹ Mnozí kritici se pak začali obávat a pokládat si otázky: Jaké části historie budí zájem? Jaké její aspekty jsou oceňovány? Není heritage kultura intenzivně komerčně zneužívána? Do jaké míry dochází k její idealizaci, k přepisování jejích „sporných“ částí a konzervaci těch „bezproblémových“?⁶²

V roce 1990 se do vedení vlády dostal v čele Konzervativní strany John Major (v pozici v letech 1990–1997). V roce 1992 bylo založeno nové oddělení s názvem Department of National Heritage, které mělo vytvořit potřebné zázemí pro podporu konzervativní vize národní identity⁶³ a o dva roky později ministerský předseda přednesl, že cílem vlády má být „obnovení důvěry veřejnosti ve velikost Británie“,⁶⁴ která „přežije nedotknutelná ve všem podstatném“.⁶⁵ Díky průzkumu trhu z roku 1994 však vyšlo najevo, že návrat k takovéto národní sebereprezentaci by byl problematický⁶⁶ a Británie je v zahraničí vnímána především skrze heritage termíny. Zpráva uváděla, že Británie je viděna jako – „zastaralý koncept“, „těžce se slučující s realitou“, Britská identita je „zakořeněna v minulosti“ a z pohledu USA je vnímána dokonce jako zcela „vyfabulovaná“.⁶⁷ Konzervativní strana se však i tak stále k heritage industry ideově vracela a například v roce 1996 se Virginia Bottomley, tajemnice Department of

⁵⁸ John Corner, Sylvia Harvey. *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*. London: Routledge 1991, s. 46.

⁵⁹ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003, s. 51.

⁶⁰ Kenneth Powell, *Heritage is a Thing of the Past*, Sunday Telegraph 8. [vyšlo 10. 5. 1998, cit. 21. 7. 2024]

⁶¹ Patrick Wright, *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*. London: Verso Books 1985, s. 42–48.

⁶² Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003, s. 52.

⁶³ Tamtéž, s. 54.

⁶⁴ John Major, *Speech to the Conservative Group for Europe on 22nd April 1993*. [cit. v Patrick Wright, *Wrapped in the Tatters of the Flag*. London: Guardian, 31. 12. 1994, s. 25]

⁶⁵ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003, s. 52.

⁶⁶ Tamtéž, s. 54.

⁶⁷ Anneke Elwes, *Nations for Sale*. London: DDB Needham 1994. [cit. v Patrick Wright, *Wrapped in the Tatters of the Flag*. London: Guardian, 31. 12. 1994, s. 25]

National Heritage, vyjádřila k filmovému průmyslu, který by dle ní měl „propagovat naši zemi, naše kulturní dědictví a náš turistický ruch...“, což vzbudilo u britských filmařů oprávněný hněv. Průzkum z roku 1994 však brzy vzbudil odezvu a v roce 1997 se po zvolení strany New Labour s Tony Blairem v čele dočkal program rychlé změny – zůstala nutnost důrazu na byznys, který měl ale zůstat energický, moderní a spojený s mladistvostí⁶⁸ – a prvním krokem byla změna jména odboru z Department of National Heritage na Department for Culture, Media & Sport⁶⁹ (mezi lety 2017–2023 pojmenovaný Department for Digital, Culture, Media & Sport⁷⁰). To mělo být symbolem „touhy hledět vpřed“ a mytologie kolem „Cool Britannia“, která se obracela k oslavě všeho moderního, mladého a k soudobému designu, módě, hudbě a filmu. Vláda chtěla Británii rebrandovat „na zemi s kulturní tradicí“ (z níž jí nevadilo případně těžit), která však „nežije v minulosti a prezentuje se jako mladá společnost“.⁷¹ Znamenalo to konec heritage éry? Podle Higsona šlo spíše o obnovu tohoto průmyslu, a to i přes zřejmý kulturní posun 90. let od konzervativních hodnot k modernitě. Heritage industry bylo totiž stále živé a Británie z něj mnohdy mohla vytěžit potřebný kapitál. Především cestovní ruch, v tomto případě spojený s lokacemi, na nichž se natáčely – nejen – historické filmy, vzkvétal.⁷² Na druhé straně soukromé historické objekty bylo zároveň možné snadněji financovat, a tak udržet v dobrém stavu,⁷³ a to i díky neustávajícímu zájmu filmové a televizní produkce o historická dramata. Návštěvníci si mohli vybrat z nově propagovaných (často fikčních) vrstev Británie – od Brontë Country, Shakespeare's Country, Robin Hood Country po Dorset Tomase Hardyho nebo Constable Country v Sussexu. A v roce 1998 pak sdružení British Tourist Authority (nyní známé jako VisitBritain) dokonce vydalo *Movie Map*, která odkazovala na filmové lokace po celé zemi, z nichž byla polovina zasazena do doby před 2. sv. válkou,⁷⁴ tedy do období, které bylo dle kritiků nejčastěji zobrazované neobjektivně z pohledu kritického *heritage* diskurzu.

2. 3 Ironie versus pastiš: Literární předlohy a jejich využití v případě historických filmů

Výrazně podpořen historickými filmy a televizními sériemi byl kromě turismu také knižní trh. Nakladatelství běžně uváděla nové edice adaptovaných knih nebo naopak vznikaly knihy podle filmů a seriálů. Mnoho literárních předloh spojených s *heritage movies* bylo uvedených v úrovni Level A (*Tess z rodu D'Urbervillů*, *Emma*, *A Passage*

⁶⁸ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003, s. 54.

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ Andre Paine, *Lucy Frazer appointed Secretary of State at 're-focused' Culture, Media & Sport department*. Music Week. Dostupný na <<https://www.musicweek.com/labels/read/lucy-frazer-appointed-secretary-of-state-at-re-focused-culture-media-sport-department/087382>> [vyšlo 7. 2. 2023, cit. 20. 7. 2024]

⁷¹ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003, s. 65.

⁷² Tamtéž, s. 56.

⁷³ Tamtéž, s. 58.

⁷⁴ Tamtéž, s. 59.

to India...). *Heritage* vizualita tak široce kolovala (středostavovskou) kulturou nejen díky filmům.⁷⁵ Vizualita adaptací versus text, na kterém jsou založeny, představují další rozpor. Literární předlohy, které jsou často zdrojem *heritage movies*, totiž ve své době nesly satiricky nebo ironicky kritický pohled na tehdejší společnost, což později filmaři reflektovali a na úrovni narativu se tyto myšlenky odrážejí. V mizanscéně je však často kladen důraz na autenticitu, historický detail a uvěřitelnost prostředí známých z literárních děl. Autenticita filmu bude ale vždy jen nápodobou a *heritage movies* tak budou vždy konstruovat představu *anglickosti*, imaginární národní minulosti, a destilovanou imitaci tehdejšího světa.⁷⁶ I toto je však předmětem kritické debaty, v níž jedni pastiš kritizují za romantizaci minulosti, zatímco druzí tvrdí, že tento přístup „zpochybňuje esencialismus a odhaluje, do jaké míry jsou tradice konstruovány a identity přejímány“.⁷⁷ Tak jako tak je divákům vnímajícím tyto příběhy ze současné pozice předkládán vizuál země, která je na povrchu lákavá a přitažlivá. A přesto, že existuje široká škála toho, jak konkrétní filmy pracují sebeuvědoměle s ambivalencí a ironií, i liberálně cílené filmy (např. *Orlando* z roku 1992, filmová adaptace knihy Virginie Woolf, režírovaná Sally Potter) podle Lizzie Francke využívají „přepřácaný vizuální styl, který zvráceně mění film v oslavu kulturního dědictví, jež postava Orlando musí pro osvobození se do ženského stavu odmítnout“⁷⁸. Záleží pak tedy na kontextu doby, propagaci žánru / filmů / knih a na divácích, zda budou schopni ve filmech číst víceznačné vrstvy a významy, které jim (úmyslně nebo neúmyslně) filmy vyjeví.

⁷⁵ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003, s. 62, 63.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ Tamtéž, s. 64.

⁷⁸ Lizzie Francke, *Orlando*. *Sight and Sound* 3, 1993, c. 3, s. 48. [cit. v Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003, s. 78.]

3. Tvorba pro děti

Tvorba pro děti je z několika důvodů, které rozvedu později, provázána s nostalgickými koncepty a heritage kulturou. Vzniku kinematografie pro děti předchází vývoj literární tvorby pro děti, která během se během 19. století dočkala rozmachu a proměny⁷⁹ a to i z toho důvodu, že samotné vnímání *dětství* a *dospívání* prošlo ve stejné době výraznou transformací. Filmové adaptace britské beletrie pro děti z viktoriánského a eduardovského období jsou pak průsečíkem všech těchto oblastí, kterým se budu dále v kapitole věnovat.

3. 1 Dětství

Podle historika Philippa Arièse⁸⁰ je *dětství* moderním ideovým konceptem, který byl do počátku 18. století svázaný se sociálním postavením dítěte. *Dětství* bylo přiznaným životním obdobím či časovým prostorem, který patřil dětem z vyšších či středostavovských domácností, zatímco děti z nižších vrstev byly svým okolím vnímány jako „malí dospělí lidé“⁸¹ a od raného věku pracovaly bez vědomí (z dnešního pohledu chápané) výjimečnosti tohoto období.⁸² Konkrétně percepce dětské práce pak dostala hrozivější konotace s příchodem průmyslové revoluce v druhé polovině 18. století. Dříve bylo běžné, že děti vypomáhaly v rodinných podnicích a na statcích, šly do vyučení či zaujímaly pozice ve služebnictvu, ale s průmyslovým rozmachem nastala mnohem větší potřeba k pokrytí nových pracovních míst. V Británii například začaly vznikat nové textilní mlýny, do nichž byli nabíráni „učni“ z chudobinců nebo sirotčinců, kterým za jejich celodenní práci majitel mlýna poskytl ošacení a stravu, ale žádnou mzdu.⁸³ Na tyto a podobné podmínky týkající se dětské práce reagovaly během 19. století debaty, které v Británii vedly ke zřízení Královské komise pro zaměstnávání dětí (v originále The Royal Commission of Inquiry into Children's Employment) z roku 1840⁸⁴ a k regulacím jako např. zákon o regulaci dětské práce z roku 1833 (který zřídil placené inspektory k prosazování zákonů) nebo zákon o deseti hodinách z roku 1847

⁷⁹ Valerie Krisp, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 8.

⁸⁰ Philippe Ariès, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. New York: Vintage Books, 1962.

⁸¹ Carolyn Tuttle, *Child Labor during the British Industrial Revolution*. In: Robert Whaples (ed.), H.Net Encyclopedia. Dostupný na <<https://eh.net/encyclopedia/child-labor-during-the-british-industrial-revolution/>> [vyšlo 14. 8. 2001, cit. 13. 8. 2024]

⁸² Valerie Krisp, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 23.

⁸³ Carolyn Tuttle, *Child Labor during the British Industrial Revolution*. In: Robert Whaples (ed.), H.Net Encyclopedia. Dostupný na <<https://eh.net/encyclopedia/child-labor-during-the-british-industrial-revolution/>> [vyšlo 14. 8. 2001, cit. 13. 8. 2024]

⁸⁴ The Mining Institute, *E. Children's Employment Commissioners report on Heaton*. The North of England Institute of Mining and Mechanical Engineers. Dostupný na <<https://mininginstitute.org.uk/research-education/archive-teaching-unit/e-childrens-employment-commissioners-report-on-heaton/>> [vyšlo nedat., cit. 14. 8. 2024]

(jež omezil pracovní dobu dětí a žen na 10 hodin).⁸⁵ S modernizací společnosti, která se pod vlivem vládních nařízení a plánů změnila, se tak *dětství* postupně uzákonilo a stalo normou, jež zahrnovala stále více dětí bez ohledu na jejich třídní původ.⁸⁶ Vlivem legislativy se pomalu prakticky proměnil život této (stále šířeji vnímané) společenské skupiny a děti si jako jedinci začali osvojovat vnímání sebe samých v rámci tohoto nového řádu.⁸⁷ Vize *dětství* se jako kulturní dědictví střední třídy rozšiřovala spolu s růstem jí samotné a ideálem se stávala rodina, v níž žena osvobozená od nutnosti pracovat, a tak přispívat ke společným příjmům, přebírala roli hospodyně a matky. Hodnota dětí v rodině pak z ekonomického hlediska klesla nebo zanikla, zatímco jejich emocionální důležitost narostla a na počátku 20. století se staly nedocenitelnými.⁸⁸

Dítě začalo být vnímáno jako charakteristický jedinec, odlišný od dospělého člověka, ale s možností symbolizovat dospělé já. Podle britské historičky Carolyn Steedman Freudova studie nevědomí vyzdvihla význam toho, co si člověk pamatuje z dětství,⁸⁹ zatímco společnost obecně rozšiřovala sociální prostor, v rámci kterého mohlo vznikat současné pojetí dítěte.⁹⁰ V době, kdy se *dětství* stalo univerzálním fenoménem, který nabral na vážnosti se tak také vzpomínky na dětství začaly stávat cennostmi.⁹¹ Nezanedbatelným aspektem rychlého vývoje moderního pojetí dětství, pak bylo také rozšíření vzdělání a gramotnosti,⁹² a to i přesto, že například britský zákon The Education Act (který dal školním radám možnost stanovit, aby děti ve věku od 5 do 13 let navštěvovaly školu – avšak nezavedl nutnost bezplatného ani povinné vzdělávání – a poprvé nařídil, aby škola byla v dosahu každého dítěte) vznikl až z roku 1870.⁹³

3. 2 Literatura pro děti

Zmíněný společenský vývoj umožnil, aby bylo období mezi lety 1860–1910 v britské literatuře později označováno jako první zlatý věk britské fikce pro děti, z něhož také čerpá druhá vlna zlatého věku datovaná mezi roky 1950–1980.⁹⁴ Do období prvního zlatého věku britské fikce pro děti (od 1890 do 1911) spadá vznik všech knih pro děti, jejichž vybrané filmové a televizní adaptace vznikly v 90. letech v britské produkci či

⁸⁵ Carolyn Tuttle, *Child Labor during the British Industrial Revolution*. In: Robert Whaples (ed.), *H.Net Encyclopedia*. Dostupný na <https://eh.net/encyclopedia/child-labor-during-the-british-industrial-revolution/> [vyšlo 14. 8. 2001, cit. 13. 8. 2024]

⁸⁶ Valerie Krisp, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 23.

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ Tamtéž, s. 24.

⁸⁹ Carolyn Steedman, *Strange Dislocations*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

⁹⁰ Valerie Krisp, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 24.

⁹¹ Tamtéž, s. 23.

⁹² Philippe Ariès, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. New York: Vintage Books 1962.

⁹³ E. E. Rich, *The Education Act of 1870*. [cit. v Valerie Krisp, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 28.]

⁹⁴ Valerie Krisp, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 25.

koprodukcí. Stejně Jane Austen, sestry Brontëovy nebo Henry James a jiní „klasici“ vytvořili i autoři prvního zlatého věku dětské fikce příběhy časově zasazené do tehdejší doby. Díla autorů Edith Nesbit (*The Treasure Seekers*, 1899; *5 Children and It*, 1902; *The Phoenix and the Magic Carpet*, 1904), Frances Hodgson Burnett (*Little Lord Fauntleroy*, 1885; *A Little Princess*, 1905; *The Secret Garden*, 1911), C.A. Jonese (*Little Sir Nicholas*, 1890) byla intencionální (tedy záměrně psaná pro dětského čtenáře) i neintencionální (tedy psaná původně pro dospělého čtenáře, ale nakonec čtená dětmi), jako román *Black Beauty* (1877) Anne Sewell.

Klasikou se dětské knihy stávají postupně, nebo si alespoň svou „klasickou“ pozici nárokují s pomocí propagace, která se i v rámci obou zlatých věků liší. Knihy z druhého období jsou podle hodnocení Valerie Krisp mnohem méně považovány za „literární klasiku“,⁹⁵ zatímco literatura prvního období bývá označována za „integrovanou do anglosaské kulturní představitosti“.⁹⁶ Status „klasiky“ knihám samozřejmě přisuzují dospělí lidé, zatímco děti (pokud nebudou ovlivněny dospělými) je nevnímají jako kriticky uznávaná nebo historicky významná díla.⁹⁷ Přesto, že je tento status spojen s dětskými čtenáři, „klasika“ je tvořena proto, že ji dospělí nadále jako „klasiku“ šíří, kupují a doporučují dětem. Reedice *Alenky v říši divů* (1865) Lewise Carrolla, řadící se pod první *Zlatý věk*, jsou vydávány i s ohledem na dospělé čtenáře (zatímco na děti je podle Krisp cílená, jelikož jde o standardní přístup⁹⁸), pro něž je kniha (jejíž grafické zpracování bývá cíleno na dospělého čtenáře) sběratelským kouskem nebo dárkem, který nemusí být nikdy přečtený.⁹⁹ Reedice knih druhého *Zlatého věku* ze 40.–60. let 20. století vznikají většinou pokud jde o oblíbenou knihu, která měla několikaletou přestávku ve vydávání, přičemž vydání bývají zpravidla opatřena novými obálkami, které odpovídají dobové ikonografii. Nebo pak bývá znovuvydání spojeno s filmem nebo televizním seriálem, a jelikož jde často o první filmové nebo televizní zpracování, knihy jsou vydány s novou obálkou, prezentují ji jako současnou.¹⁰⁰ Jako příklad lze vzít knihy Enid Blytonové (1897–1968), které si „status ‚klasiky‘ nenárokují“,¹⁰¹ a to přesto že jde o knihy „prověřené“ generacemi dětí. Ukázkou může být její dobrodružná série *Famous Five* (česky vyšlo jako *Správná pětka*), která vznikla mezi roky 1942–1962. Nová vydání těchto knih pravidelně aktualizují obálky a hrdiny oblékají např. podle dobové módy. Dospělí sběratelé nebo dárci nejsou cílovou skupinou, která tyto „moderně převlečené“ knihy kupuje. Namísto toho jsou určeny pro děti, kteří knihu prožijí nově a nevnímají její případnou antikvární nebo nostalgickou hodnotu,¹⁰² která je

⁹⁵ Valerie Krisp, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 25.

⁹⁶ Mariko Turk, *The Golden Age of Children's Literature*. University of Florida. Dostupný na <https://english.ufl.edu/wp-content/uploads/sites/45/LIT4334_03H6_Turk.pdf> [vyšlo nedat., cit. 14. 8. 2024]

⁹⁷ Valerie Krisp, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 46.

⁹⁸ Tamtéž, s. 33.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Tamtéž.

¹⁰¹ Tamtéž.

¹⁰² Tamtéž.

spojena s konkrétní periodizací dětských knih prvního *Zlatého věku*.¹⁰³ Specifickým příkladem jsou pak seriály vzniklé podle série, jež také zasazují hrdiny do současnosti, v níž byly natočené (ať už jde o hraný seriál z roku 1978 či animovanou verzi z roku 2008), nebo alespoň reflektují současnou dobu diverzifikují postavy a modernizují původní příběh, jako adaptace z roku 2023 z koprodukce BBC a ZDF, v níž je část postav oproti originálu rasově různorodá. V kontextu tohoto textu je však nutné zmínit, že zrovna adaptace z let 1995 a 1998 se odehrávají v době prvního vydání knih, tedy cca ve 40. letech 20. století.

Zdůrazněním periodizace knih se vyzdvihuje jejich *heritage* význam a stává se z nich snadněji *lieux de mémoire*. *Lieux de mémoire* (tedy z francouzštiny doslovně „místo paměti“ nebo „paměťový prostor“) je pojem spojený s *heritage* kulturou a kolektivní pamětí, který byl zpopularizovaný Pierrem Norou, autorem sedmivazkové knihy *Realms of Memory: Rethinking the French Past*.¹⁰⁴ Ten za *lieux de mémoire* vnímá objekty, místa, památníky, komemorační obřady a vše, co je „vytržené z dějin“ a představuje a upevňuje to, co zbylo z kolektivní paměti, která je ochuzena zničením přirozeného *milieu* (tedy doslovně „prostředí“) paměti, sociálních a kulturních struktur, jež jsou jí oporou.¹⁰⁵ *Lieux de mémoire* vzniká jako nová vrstva paměti, která znovuvytváří minulost, pokud se její vzpomínaná či zaznamenávaná podoba stává méně dostupnou a méně relevantní pro přítomnost.¹⁰⁶ Díky tomu se dětská beletrie stává mnohem méně očividnou součástí *heritage* kultury, především v kontrastu s památkami jako jsou muzea. Ta slouží jako přítomné zhmotnění minulosti – tak aby bylo možné dojít k harmonii – avšak jsou cíleně organizovaná a uspořádaná, tak aby sloužila přítomnosti, nikoliv minulosti. Takové vlivy se podle Krisp, dají u dětských knih snadněji přehlédnout a to i přesto, že jejich produkce spadá pod školství a nakladatelství,¹⁰⁷ které by podle Louise Althussera spadalo pod „ideologické státní aparáty“.¹⁰⁸ A zároveň je důležité rozlišovat, zda se kniha stává *lieux de mémoire* pro jednotlivce, nebo je kolektivně propagovaná jako pomník minulosti, který bude spíše sloužit k účelům *restorativní nostalgie*.

S pamětí má pak beletrie pro děti víceznačný vztah, jako první její příběh často obsahuje paměť hrdiny, kterého představuje. Za druhé se stává součástí paměti dětského čtenáře, který ji aktuálně čte. A za třetí je součástí paměti dospělého člověka, který ji vnímá jako symbol minulosti a dětství.¹⁰⁹ Nostalgie spojená s dětskými knihami, s

¹⁰³ Valerie Krisp, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 46.

¹⁰⁴ Pierre Nora, *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. New York: Columbia University Press 1996–1998. [cit. v Valerie Krisp, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 8.]

¹⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁶ Valerie Krisp, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 9.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 32.

¹⁰⁸ Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: New Left Books 1971, s. 135.

¹⁰⁹ Valerie Krisp, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 15.

nimiž člověk přišel v dětství do kontaktu neplyne nutně z jejich obsahu. Podle Krips lze knihy pro děti vnímat jako stopu a zároveň metaforu minulosti – stejně jako jiná *lieux de mémoire* jsou spojením materiality a symbolického významu. Zároveň jde také o funkčními předměty, kolem kterých se odehrávají rituály dětství. Kniha pro děti představuje ranou zkušenost s vlastnictvím, s četbou, poslechem či dotykem.¹¹⁰ Krip se proto obrací ke sloům teoretika sociologie paměti Maurice Halbwachse, který tvrdí „že když se dospělí setkají s knihou, kterou četli v dětství, a mají na ni jen matné vzpomínky, reagují se zvědavostí a očekáváním. Mají sklon myslet si a doufat, že by kniha mohla zpřesnit vzpomínky – mohla by obnovit ‚duševní stav‘ ,tehdejší doby‘.“¹¹¹ Tyto knihy vyvolávají v dospělých vzpomínky, které je vybízejí k myšlence, že minulost lze nějakým způsobem vrátit zpět a v dalším případě se ji dokonce pokouší aktivně navrátit.¹¹² I přesto, že si dospělý člověk bude příběh, nebo pocit ze čtení konkrétní knihy pamatovat, v dospělosti ji bude nově číst s novým, vzdáleným pohledem. Jeho perspektiva bude totiž ovlivněna vrstvami času a osobního vývoje, kterými si dospělý čtenář prošel. Součástí tohoto znovuobjevování tak bývá silná nostalgie, jelikož nedosažitelnost „zlatého věku dětství“, i s vědomím toho, že některé jeho části si člověk znovu prožít nechce, funguje jako retrospektivní prelud, o němž mnozí fantazírují jako o ideálu. Ten bude ale vždy odrazem selektivního a přeřpaného vzpomínání.¹¹³ Druhou tendencí je pak hledání svého dětského já, které podle Halbwachse pro mnohé obsahuje „tu nejlepší část sebe samých, kterou se snaží znovu zachytit.“¹¹⁴

Avšak samotní hrdinové příběhů, začínají být vzdálenější, jak se vzdalují generace dětí, pro jejichž dobu byli napsaní. Postava Alenky z knihy Lewise Carrola se stává *lieux de memoir*, jelikož prostředí, které jako dítě obývá, z paměti, historie a kultury zmizelo.¹¹⁵ Tento příběh si je možné připomínat, archivovat ho nebo rekonstruovat pomocí filmu nebo televize, ale *dětství*, které Alenka představuje, už bude vždy *dětstvím* minulosti, z jiné doby. Paměť, jíž je součástí, už bude vždy novou pamětí, která je konstruovaná na místě vlastního selhání. Z místa této paměťové praskliny bude růst její nová verze, jež nebude založená na žité zkušenosti, ale bude historickou reprezentací, což je smyslem *lieux de mémoire* a *heritage* kultury.¹¹⁶

¹¹⁰ Valerie Krip, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 33.

¹¹¹ Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press 1992, s. 46. [cit. v Valerie Krip, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 15.]

¹¹² Valerie Krip, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 15.

¹¹³ Tamtéž, s. 16.

¹¹⁴ Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press 1992, s. 49. [cit. v Valerie Krip, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 16.]

¹¹⁵ Tamtéž, 26.

¹¹⁶ Tamtéž.

3. 3 Kinematografie pro děti

Podle Kathy Merlock Jackson vznikl film pro děti jako kategorie celosvětově už v roce 1985 s filmem *Pokropený kropic* bratrů Lumièrových, v němž vystupuje malý chlapec, tropící si žerty ze zahradníka.¹¹⁷ Podle Terryho Staplese pak lze, specificky pro Británii, využít datum 7. 2. 1900, kdy se v Mickleoveru v hrabství Derbyshire v 17:30 konalo speciální představení pro děti s názvem *Great American Bioscope* a doprovodná show s laternou magicou (ačkoliv představení se hrálo ještě v jiných městech, zřejmě i několik dní dříve, ale z nich se bohužel nedochovaly historické plakáty).¹¹⁸ Co to je ale vlastně kinematografie pro děti je předmětem debaty, jejíž výsledky se postupně stále mění, protože se mění také publikum této kategorie, pod nějž lze zahrnout diváky od raného dětství po pozdní adolescenci.¹¹⁹ Ian Wojcik-Andrews, autor knihy *Children's films: History, ideology, pedagogy, theory* pak tvrdí, že „definovat dětský film, a tedy i dětského diváka, kterého tyto filmy předpokládají, je tak trochu nemožné.“¹²⁰ Jiný přístup však k tomuto složitému případu volí Noel Brown, který *dětský film* považuje za obecnou kategorii: soubor filmů s vlastní vnitřní strukturou a vnějšími významy. Z historického hlediska v nich sleduje několik obecných, opakujících se textových charakteristik: „potvrzení národa, příbuzenství a komunity; vyzdvihování dětí (skutečných nebo symbolických) do popředí; vyloučení a/nebo poražení rušivých společenských prvků; minimalizace „dospělých“ témat a reprezentačních prvků (např. sex, nahota, násilí, kriminalita, trvalý pesimismus, vulgarismy, zneužívání drog, chudoba a krveprolití); a příběh, který sice připouští možnost nepřijemného nebo nežádoucího výsledku, ale nakonec je optimistický, morálně a emotivně přímočarý a podporuje společenský status quo“.¹²¹ Jelikož jsou pro něj filmy interakcí textových a netextových mechanismů, zahrnuje také netextové výrobní procesy jako jsou marketingové strategie, hodnocení/zařazení, kritickou odezvu, merchandising a strategie uvedení.¹²²

3. 4 Adaptace literární děl

Jednu z mnoha podkategorií dětského filmu pak tvoří právě adaptace literárních děl, které z několika důvodů hrají v historii kinematografie významnou roli. Už během němě éry adaptoval Hollywood mnoho „klasických“ knih dětské literatury, a to z různých estetických a politických důvodů.

¹¹⁷ Kathy Merlock Jackson, *Images of Children in American Film: A Sociocultural Analysis*. London: Scarecrow Press, 1986, s. 31. [cit. v Ian Wojcik-Andrews, *Children's films: History, ideology, pedagogy, theory*. London: Psychology Press 2000, s. 54.]

¹¹⁸ Terry Staples, *All Pals Together: The Story of Children's Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1997, s. 1–2.

¹¹⁹ Jack Zipes, *Series Editor's Foreword*. [cit. v Ian Wojcik-Andrews, *Children's films: History, ideology, pedagogy, theory*. London: Psychology Press 2000.]

¹²⁰ Ian Wojcik-Andrews, *Children's films: History, ideology, pedagogy, theory*. London: Psychology Press 2000, s. 7.

¹²¹ Noel Brown, *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: Bloomsbury Publishing 2016, s. 5.

¹²² Tamtéž, s. 6.

Prvním důvodem pro tyto adaptace byly jejich vizuální možnosti¹²³ a například Sergej M. Ejzenštejn ve svém textu Dickens, Griffith a dnešní film z roku 1940 zmiňuje, že „beletrie, i film obsahují ‚optickou kvalitu‘“¹²⁴, která se nejúplněji projevuje u D. W. Griffitha, jenž používá montáž, podobně jako ji literárně využil Dickens jako v knize Oliver Twist. Eisenstein si pak pokládá otázku: „Jaké byly Dickensovy romány pro jeho současníky, pro jeho čtenáře?“¹²⁵ na niž si později odpovídá: „Existuje jediná odpověď: měly k nim stejný vztah, jaký má film ke stejným vrstvám v naší době“.¹²⁶ Vzestup románu a střední třídy hraje svou roli i zde, jelikož estetická a politická funkce, kterou představovala literatura pro čtenáře 19. století, se pro diváka na počátku 20. století přenesla také na dětské filmy, nebo alespoň ty, jež adaptovaly klasická díla dětské literatury.¹²⁷ Podle Wojcika pak nezáleží kolik filmů podle dětské literatury v Hollywoodu vzniklo, ale dvě z prvních adaptací dětské literatury – *Výlet na Měsíc* v režii Georgese Mélièse (1902) a *Aladin* v režii Ferdinanda Zeccy (1906) – podle něj představují důležité mezníky v dějinách dětské kinematografie, a to především proto, že v nich tvůrci vynalezli a rozvinuli to, co se z dnešního pohledu označuje jako speciální filmové efekty, jejichž historie začala v němé éře těmito a dalšími adaptacemi klasických děl dětské literatury.¹²⁸

Dalším důvodem pro literární adaptace je jejich předpokládaná morální bezúhonnost a edukativní rozměr. Film byl jako médium pod morálním drobnohledem od samého počátku, ale v Británii, konkrétně v Anglii a Walesu, byla cenzura nakonec rozšířena až po zavedení zákona The Cinematograph Act v roce 1909, který byl původně zaměřen na fyzickou bezpečnost v kinech – především kvůli zavedení protipožárových opatření, ale v roce 1910 byla využita v případě „ohrožení morálky“.¹²⁹ Tento zákon se využíval až do roku 1952¹³⁰, kdy byl změněn a v upravené podobě fungoval, než byl nahrazen novým, několikrát aktualizovaným zákonem v roce 1985.¹³¹ Národní rada pro veřejné mravy (National Council of Public Morals neboli NCPM), ale v roce 1917 vydala dokument, v němž vyvracela častou morální kritiku, která se kolem kinematografie rozpoutávala. I přesto, se v textu vyskytuje oznámení, které doporučuje filmařům nemíchat edukaci a zábavu a natáčet „adekvátní příběhy s uznanou literární

¹²³ Ian Wojcik-Andrews, *Children's films: History, ideology, pedagogy, theory*. London: Psychology Press 2000, s. 54.

¹²⁴ Sergei M. Eisenstein, *Dickens, Griffith, and the Film Today*. 1944. In: Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Brandy (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* 4. Oxford: Oxford University Press, 1992, s. 396.

¹²⁵ Tamtéž, s. 395.

¹²⁶ Tamtéž, s. 396.

¹²⁷ Ian Wojcik-Andrews, *Children's films: History, ideology, pedagogy, theory*. London: Psychology Press 2000, s. 54.

¹²⁸ Tamtéž, s. 55.

¹²⁹ Terry Staples, *All Pals Together: The Story of Children's Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1997, s. 9.

¹³⁰ *Cinematograph Act 1952*. Dostupný na

<<https://www.legislation.gov.uk/ukpga/Geo6and1Eliz2/15-16/68/contents/enacted>> [vyšlo nedat.; cit. 20. 8. 2024]

¹³¹ *Cinemas Act 1985*. Dostupný na <<https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1985/13>> [vyšlo nedat.; cit. 20. 8. 2024]

hodnotou“¹³² Přičemž zmínka o tom, že „klasika“ britské literatury vyřeší problém, jak spojit výchovné a edukativní se zábavou, byla často součástí podobných debat, protože odpolední představení byla opravdu běžně mozaikou sestavenou z mnoha zdrojů. V roce 1932 pokračovala s pokusem společnosti British Instructional, která se snažila (částečně komerčním) způsobem uvádět dětem filmové adaptace Shakespeara.¹³³ A v roce 1938 je toto téma spojeno s konferencí, jíž se zúčastnilo kolem 400 lidí (mezi nimi byli také zástupci pedagogických institucí nebo rodiče dětí), s názvem *Children and Cinema*. Zde znovu zazněly požadavky, aby dětské filmy vycházely z klasických děl dětské literatury, jelikož se zdálo, že budou morálně vhodné (protože jejich literární předlohy přežily kritické zkoušky a jsou součástí kánonu; dále pak znovu to, že status „klasiky“ mohl přinést edukativní „zlepšující“ rozměr; poté tu byla naděje, že adaptace přivedou děti zpět k psané předloze a nakonec budou literaturu i upřednostňovat a jako poslední bylo zmíněno, že až na výjimky je klasická literatura pro děti britská, nikoliv americká. K tomu se zde vyjádřil jeden z delegátů: „Máme nesmírně krásný jazyk, který nesdílíme s žádným jiným národem vůbec. A je politováníhodné, že se naše děti učí americkému jazyku dříve, než se naučí mluvit naším vlastním překrásným jazykem.“¹³⁴ Dodáno bylo pak to, že filmy pro děti by mohly být založeny na životech „kvalitních slavných lidí“¹³⁵, (což jak podotýká Staples znamenalo – Angličanů¹³⁶). Typ dětských programů, který měl moralizovat nebo vychovávat, byl odsouzen ke komerčnímu neúspěchu, a to jak kvůli nedostatku vhodných filmů, ale také samozřejmě kvůli nelibosti dětí, které byly ochuzeny o filmy, jež je nejvíce zajímaly. Nejvýnosnější byla levně sestavená odpolední pásma z filmů, které byly čistě eskapistické, bez jakýchkoli stop po „patentované zdravoti“, kterou chtěli reformátoři prosadit.¹³⁷

Posledním výrazným důvodem, sentimentem, pro adaptování klasiky literatury pro děti, který se začal projevat s postupem času, byla právě nostalgie, jež se s touto filmovou a později televizní podkategorií pojila. Nostalgie se v některých případech totiž ukázala jako finančně výnosnější aspekt, který do kina přivedl s dětmi také jejich rodiče a prarodiče. Např. v roce 1970 byl v Británii uveden (pro předvánoční rodinný trh) film *The Railway Children* (režie Lionel Jeffries), podle stejnojmenné knihy Edith Nesbith který byl propagován se slovy „Film pro dospělé, kam mohou vzít i své děti!“ a jako „zdravý, nosný film pro široké publikum“.¹³⁸ Bryan Forbes, tehdejší vedoucí produkce společnosti ABPC, film označil „za lék pro konzervativní většinu, která je znechucena ,přívalem násilí a pornografie na velkých i malých obrazovkách“.¹³⁹ Děti jsou totiž v

¹³² Terry Staples, *All Pals Together: The Story of Children's Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1997, s. 20.

¹³³ Tamtéž, s. 47.

¹³⁴ Tamtéž, s. 108–109.

¹³⁵ Tamtéž, s. 109.

¹³⁶ Tamtéž.

¹³⁷ Noel Brown, *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: Bloomsbury Publishing 2016, s. 26–27.

¹³⁸ Tamtéž, s. 181.

¹³⁹ Merete Bates, *Look, No Sex: Merete Bates on the Filming of „The Railway Children“*, *The Guardian*, 4. 6. 1970, s. 10. [cit. v Noel Brown, *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: Bloomsbury Publishing 2016, s. 181.]

příběhu vykresleny jako „milé, laskavé, velkorysé, statečné a čestné“, což splňuje běžné zobrazení dětské nevinnosti z dětské literatury v době vydání románu (vydaného v roce 1905) – avšak pohledem diváka 70. let jde o připomenutí jakého si historického ideálu, po němž si může jen nostalgicky stýskat. Lze jen dodat, že v roce 1971 se film stal pátým nejvýdělečnějším filmem v Británii a kritika na něj reagovala veskrze pozitivně.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Justin Smith, *Cinema Statistics, Box Office and Related Data*. In: Sue Harper, Justin Smith (eds.), *British Film Culture in the 1970s: The Boundaries of Pleasure*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012, s. 261–274. [cit. v Noel Brown, *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: Bloomsbury Publishing 2016, s. 183.]

4. Adaptace „klasiky“ pro děti a 90. léta

4. 1 Britský film: Stav před a v 90. letech

Sedmdesátá léta byla podle Noela Browna „prakticky posledním záchvěvem britské nezávislé tradice dětských filmů uváděných v kinech“.¹⁴¹ Důvodem bylo i to, že v roce 1985 zrušila konzervativní vláda Margaret Thatcherové Eady Levy, daň ze vstupného do kin, která dotovala Children's Film Foundation (zkráceně CFF) a National Film Finance Corporation (zkráceně NFFC), čímž se CFF stala prakticky zbytečnou a nezávislá produkce byla ještě více oslabena.¹⁴² V roce 1984, který se stal rokem, v němž 74 % dospělé britské populace vůbec nechodilo do kina se také propadla návštěvnost na historické minimum 54 milionů.¹⁴³ Z tohoto poklesu byly částečně viněny televizní stanice, ale ve skutečnosti byla díky nim britská dětská kinematografie částečně podporována (televize investovala do britské animace a stanice Channel 4 financovala část tvorby produkční společnosti Children's Film Unit).¹⁴⁴ 90. letům je pak připisována jistá obroda, kterou přinesla tvorba animačního studia Aardman. To stojí za sérií *Wallace & Gromit*, produkovanou od roku 1990, kterou (s další tvorbou studia) Brown označuje za „prodejný destilát ‚britskosti‘ pro mezinárodní spotřebu“.¹⁴⁵ Celkově, ale na počátku 90. let přetrvávala krize, investice do kinematografie klesaly a průmysl byl závislý na investicích do televizní tvorby.¹⁴⁶ Návštěvnost kin sice od 80. let vzrostla, ale důvodem byly především hollywoodské velkofilmů.¹⁴⁷ Koncem dekády se pak situace zlepšila díky mezinárodní popularitě filmů jako *Čtyři svatby a jeden pohřeb* (Mike Newell, 1994), *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) a *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997), kterou (spolu s příznivým směnným kurzem) podnítily další hollywoodské investice. Stav kinematografie byl také ovlivněn zvýšením vládní podpory (daňové úlevy a financování z Národní loterie), stabilnějším produkčním prostředím (britský PolyGram více investoval do britských filmů) a vznikem společnosti Film Four v roce 1998.¹⁴⁸

¹⁴¹ Noel Brown, *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: Bloomsbury Publishing 2016, s. 204.

¹⁴² Tamtéž.

¹⁴³ David Docherty, David Morrison and Michael Tracey, *The Last Picture Show?: Britain's Changing Film Audiences*. London: BFI Publishing, 1987. s. 4, 29. [cit. v Noel Brown, *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: Bloomsbury Publishing 2016, s. 204.]

¹⁴⁴ Noel Brown, *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: Bloomsbury Publishing 2016, s. 204.

¹⁴⁵ Tamtéž.

¹⁴⁶ Nicholas de Jong, *TV „Averts British Film Collapse“*. London: The Guardian, 11. 9. 1990, s. 5. [cit. v Noel Brown, *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: Bloomsbury Publishing 2016, s. 219.]

¹⁴⁷ Martin Linton, *Camera, Lights, Inaction*. London: The Guardian, 15. 8. 1992, s. 4. [cit. v Noel Brown, *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: Bloomsbury Publishing 2016, s. 219.]

¹⁴⁸ Noel Brown, *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: Bloomsbury Publishing 2016, s. 219.

Brown uvádí, že „charakter rodinné zábavy se v 90. letech rychle vyvíjel“¹⁴⁹ a trh také prošel dvěma změnami, zaprvé – děti byly vystaveny obsahu pro dospělejší diváky (v srpnu 1989 zavedla cenzurní organizace British Board of Film Classification nový rating „12“, umožňující divákům od 12 do 14 let sledovat filmy, jež byly dříve vyhrazeny pouze pro osoby starší 15 let¹⁵⁰) a zadruhé bylo čím dál tím více jasné, jak velkou roli v konzumaci „dětských médií“ hrají dospělí diváci.¹⁵¹ Stylově pak Brown hodnotí britsko-hollywoodské koprodukce z této doby (konkrétně zmiňuje *The Secret Garden* a *Black Beauty*) za „předvídatelně středoproudé“¹⁵².

4. 2 Adaptace

Všechny vybrané filmy a televizní série analyzované v tomto textu – *Little sir Nicholas* (Andrew Morgan, 1990), *Five Children and It* (1991) a spin off *The Return of the Psammead* (Marilyn Fox, 1993), *The Secret Garden* (Agnieszka Holland, 1993), *Black Beauty*¹⁵³ (Caroline Thompson, 1994), *Little Lord Fauntleroy* (Andrew Morgan, 1995), *The Phoenix and the Magic Carpet* (Zoran Perisic, 1995), *The Treasure Seekers* (Juliet May, 1996) a *The Phoenix and the Carpet* (Michael Kerrigan, 1997) – jsou adaptacemi klasických britských literárních děl pro děti napsaných mezi lety 1890 až 1911 a spadají tedy do období prvního zlatého věku britské beletrie pro děti. Všechny pak vznikly v 90. letech v britské produkci či koprodukci.

Produkcí je pak možné rozdělit podle tří formátů:

1. Televizní minisérie z domácí produkce BBC (většinou později exportované):

*Little sir Nicholas*¹⁵⁴, *Five Children and It* (později exportovaná USA pro Fox Video a Německa pro TV stanici ZDF)¹⁵⁵, *The Return of the Psammead* (export. ZDF)¹⁵⁶, *Little Lord Fauntleroy* (export. pro USA skrze 20th Century Fox Home Entertainment, TV a DVD v Německu a TV v Japonsku)¹⁵⁷, *The Phoenix and the Carpet* (export. pro USA, TV a jiné, skrze Miramax; později pak vydané DVD v Echo Bridge Home Entertainment).¹⁵⁸

¹⁴⁹ Noel Brown, *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: Bloomsbury Publishing 2016, s. 228.

¹⁵⁰ Sarah Boseley, *New Grade for Mature Young at the Cinema*. The Guardian, 29. 7. 1989, s. 6.

¹⁵¹ Noel Brown, *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: Bloomsbury Publishing 2016, s. 228.

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ Pozn. autorky: *Zde je nutné podotknout, že tento film tvoří výjimku v tom, že jeho hlavním hrdinou není dítě, ale kůň. Byl ale také zařazený mezi příklady, jelikož se v něm ukazují děti jako vedlejší postavy.*

¹⁵⁴ *Little Sir Nicholas*. IMDb Pro. Dostupné na <<https://pro.imdb.com/title/tt0190189/>> [cit. 31. 8. 2024]

¹⁵⁵ *Five Children and It*. IMDb Pro. Dostupné na <<https://pro.imdb.com/title/tt0366450/>> [cit. 31. 8. 2024]

¹⁵⁶ *The Return of the Psammead*. IMDb Pro. Dostupné na <<https://pro.imdb.com/title/tt0128892/>> [cit. 31. 8. 2024]

¹⁵⁷ *Little Lord Fauntleroy*. IMDb Pro. Dostupné na <<https://pro.imdb.com/title/tt0108838/>> [cit. 31. 8. 2024]

¹⁵⁸ *The Phoenix and the Carpet*. IMDb Pro. Dostupné na <<https://pro.imdb.com/title/tt0131181/>> [cit. 31. 8. 2024]

2. Televizní filmy: *The Phoenix and the Magic Carpet* v americko-britské koprodukci Zoran Films International a Magic Carpet Films Ltd. (TV distribuce do USA, Řecka; Bluray distribuce ve Francii a regionu Jižní Ameriky)¹⁵⁹ a *The Treasure Seekers* v produkci britské společnosti Tetra Films (DVD distribuce v USA, Německu, Francii a Holandsku).¹⁶⁰

3. A celovečerní filmy pro kina (britsko-americká koprodukce) od společnosti Warner Bros: *The Secret Garden* (distribuce do kin v USA, Japonsku Francii; později v jiných formátech distribuováno dál v dalších zemích)¹⁶¹, *Black Beauty* (distribuce do kin v USA, Španělsku, Indii, Argentině, Belgii atd.; později v jiných formátech distribuováno dál).¹⁶²

I s ohledem na toto rozdělení budu dále pokračovat s průřezovými tématy, skrze něž lze na adaptace nahlížet.

4. 2. 1 Viktoriánský a eduardovský styl

Filmová a televizní tvorba pro děti je, i přes svoji pozici okrajové kategorie, stále odrazem své doby, a tak se vizuální stereotypy spojené s historickým filmem 90. let projevují i zde. Historicitu, důraz na tradičnost se na jednu stranu podporují odkazem na literární předlohy, napsané pro publikum viktoriánské a eduardovské Británie, které vyprávějí příběhy (více či méně) privilegovaných dětí, jejichž domácím prostředím jsou prostorné městské domy nebo vily a paláce, zasazené do idylických krajín anglického venkova. Ten konkrétně bývá představen často ve své dramatické verzi, pomocí epicky působících záběrů rozlehlých vřesovišť, poté v podobě akcentující „hojnost“, kdy je zdůrazněna rozlehlost pastvin, nebo je zdůrazněna jeho „útulnost“ a idyličnost skrze zahrady anglických venkovských sídel.

Na vnímání historicity se samozřejmě podepisuje rozpočet produkcí, protože s poklesem finančních možností (například u BBC televizních sérií a televizních filmů) ubývá na výpravnosti a většina úmyslné historicity se výrazně projevuje jako pastiš a viditelná napodobenina „tehdejšího světa“. Motivy spojené s *britskostí* – čaje o páté, opékání scones, pikniky v trávě a vztah ke koním – se pak jeví jako abstrakce minulosti, jejíž ideál se uchoval v knižních předlohách, a které můžeme považovat vlastně za jediná místa kde „reálně existoval“. Cílovou skupinou pro televizní produkci byly ale především malé děti, pro něž byl i tento svět „uvěřitelný“ a naopak jim předkládal zjednodušenou verzi minulosti, kterou mohly číst jako dobrodružství zasazené do krásného (i když ne nutně ideálního), poklidného, bezstarostného světa plného

¹⁵⁹ *The Phoenix and the Magic Carpet*. IMDb Pro. Dostupné na <<https://www.imdb.com/title/tt0110826>> [cit. 31. 8. 2024]

¹⁶⁰ *The Treasure Seekers*. IMDb Pro. Dostupné na <<https://pro.imdb.com/title/tt0117957>> [cit. 31. 8. 2024]

¹⁶¹ *The Secret Garden*. IMDb Pro. Dostupné na <<https://pro.imdb.com/title/tt0108071/>> [cit. 31. 8. 2024]

¹⁶² *Black Beauty*. IMDb Pro. Dostupné na <<https://www.imdb.com/title/tt0109279/>> [cit. 31. 8. 2024]

„starobyklých“ artefaktů. Pasivní přijetí obrazů z minulosti se v této tvorbě ukazuje už v úvodních znělkách televizních seriálů, které jsou sépiově zabarvené jako „historické fotografie“, jsou promítány jako starý film nebo obsahují záběry na běžné objekty, jenž by bylo možné objevit ve „staré pracovně Lorda“ (starožitné sošky, stohy knih, psací pera...). U BBC adaptací se také pravděpodobně projevuje fakt, že jde o domácí produkt, tvořený „Brity pro Brity“ a lze se jen dohadovat, nakolik tak toto veřejnoprávní médium vědomě i nevědomě přispělo k další části *heritage* kultury, která buduje u Britů (od útlého věku) iluzi národní minulosti a (při pozdější distribuci do zahraničí) mezinárodně představuje Británii jako idylický, prestižní svět se „záviděníhodnými tradicemi“.¹⁶³

Filmové adaptace knih určené primárně pro kina (*The Secret Garden* a *Black Beauty*), už měly zaujmout širší část dětského publika či ještě lépe – celou rodinu. „Kinematografickou hodnotu“ filmů zvýšila jména tehdy již známých režisérů Agnieszky Holland (režie *The Secret Garden*) a Caroline Thompson (která je scenáristkou i režisérkou *Black Beauty*, a scenáristkou *The Secret Garden*) i obsazení britští herci, z nich někteří byli dokonce s historickým žánrem spojovaní (Maggie Smith, Jim Carter, Eleanor Bron, Daniel Thewlis...). Zdůrazněním věrohodnosti historického prostředí, kterého bylo možné dosáhnout samozřejmě i díky většímu rozpočtu, bylo filmům možné přidat punc „vyšší kultury“, která přitom může dostat očekáváním čtenářů „kanonických“ dětských knih. K tomu jsou oba filmy produktem mezinárodních koprodukcí, to znamená že potřebovaly obstát i na mezinárodním trhu a proto jsou některé ze sociokulturních znaků spojených s *britskostí*, které by bylo možné najít například v již zmíněných adaptacích BBC, jsou zde s ohledem na globálnější publikum vynechány a např. žádný ze specifických britských pokrmů jako „scones“, „roast beef“ nebo „custard“ se zde nepodává.

Oproti 70. a 80. letům se vizuální jazyk historicity v adaptacích kanonických knih výrazně nemění: stále záleží na pocitu původnosti, na detailech spojených s minulostí a na výběru lokací, které by měly být dostatečně přitažlivé pro současného diváka. To vše, pak podtrhuje status *lieux de mémoire*, který je potvrzen tím, že všechny zmíněné filmy a seriály jsou vytvořené podle „klasik“ *prvního zlatého věku* beletrie. Knihy *druhého zlatého věku* – jako například ty od Enid Blyton, které nebyly zatěžkané štítkem „klasiky“ a nebyly propagovány skrze svou historicitu a „historickou hodnotu“ a jejich adaptace (stejně jako vizualita reedic těchto knih), byly zasazené do současnosti. Například seriálová adaptace knih *The Famous Five* ze 70. let se ve stejné době i odehrává a děti chodí oblečené podle tehdejší módy (ironií však je, že zrovna verze z 90. let, se naopak jediná navrácí naopak k historicitě a příběhy se odehrávají ve 40. letech 20. století, tedy v době, kdy Blyton začala na sérii pracovat).

¹⁶³ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003, s. 52.

4. 2. 2 Třída (a narativ)

Pro pochopení pozice dětské tvorby v kontextu *heritage movies* je podstatná také funkce třídy jako hybatele vyprávění. Dětské hrdinové z vybraných adaptací jsou příslušníky středních, vyšších středních či vyšších tříd. Jejich příběhy pak nabízejí tři dominantní pohledy, jak je skrze ně, jako hlavní hrdiny, britská společnost nahlížena. Současně je důležité, jak se k dětem s ohledem na jejich postavení chová jejich okolí, nebo jak se tato oboustranně fungující dynamika mění.

Mary Lennox, z příběhu *Tajemná zahrada* (v originále *The Secret Garden*) patří k vyšší společenské vrstvě a je jedinou hrdinkou, která v tomto prostředí od narození žila. Svět tedy vnímá jako místo, v němž má právo na jistý standard. Jako dítě byla sice zanedbávána po citové stránce, protože její rodiče se jí většinu času nevěnovali, ale jako jediná dcera netrpěla nikdy materiálním nedostatkem, vyrostla v Indii s vlastním služebnictvem a je naučená na manýry mladé dámy. Ve chvíli, kdy se po smrti rodičů dostává do Británie a do domu svého (většinu času nepřítomného) strýce, je konfrontována s jiným přístupem. Je o ni sice postaráno, ale okolí už nesplňuje (nebo rozhodně ne automaticky) její náročné potřeby, které v ní původní domov vypěstoval. Její pozice je ovlivněna situací, která v novém místě panuje. Během absence jejího strýce je za velké sídlo totiž zodpovědná správkyně paní Medlocková (Maggie Smith), která se stará i o Maryina nemocného bratrance a Mary má být pod jejím (ale jak lze zjistit později nakonec nedokonalým) dohledem. Do tohoto prostředí i do vlastní země přichází Mary jako cizinka a průzkumnice, která pátrá po minulosti vlastní rodiny. Její samotu postupně narušují další místní postavy – služebná Martha, její bratr Dickon nebo starý zahradník, na které Maryina povýšenost působí komicky. Maryinu představu o „správné“ hierarchii narušují hlavně díky své přirozenosti, kterou zesiluje lokální akcent, a reagují na dívku spíše přátelsky než úslužně, ačkoliv jí neodepírají nutně všechny služby, které po nich požaduje. Mary se pak díky Marthě (která jí věnuje švihadlo, které Mary nikdy neviděla) a Dickonovi (s nímž si začíná hrát v zahradách) postupně „učí“ trávit čas jako dítě a tuto novou zkušenost pak později předává svému bratraci. Ten, od té doby, co jeho matka zemřela při jeho narození, tráví celý život zavřený a upoutaný nemocí na lůžku. Otec se mu vyhýbá a Mary musí už jen bratracovu samotnou existenci zjistit sama. S rozmazleným a oslabeným chlapcem tráví čas a poté ho dokonce bere mezi sebe a Dickona, ven z jeho pokoje a do „tajemné zahrady“. V tuto chvíli Mary připomene bratraci jeho postavení a chlapec se tak postaví zákazům paní Medlockové, které oznámí že je v případě nepřítomnosti otce „pánem domu“. Rozdíly, které by mezi dětmi mohly vznikat na základě odlišného původu, nejsou okolím komentovány a samotní hrdinové jsou spojeni přese vše díky svému věku – všichni si užívají svobody a celé dny se mohou věnovat hrám. Jen o pár let starší Martha však si své vlastní společenské postavení uvědomuje. Několikrát Mary prosí o spolupráci, která se pravidlům domu vzpouzí. V jejich přístupu se projevuje odlišná životní realita: narozdíl od Mary se totiž Martha musí chovat zodpovědně aby si udržela práci služebné v domě a cítit se vděčně, protože (podle své nadřazené), není ani na tuto práci dostatečně kvalifikovaná.

Druhý případ, z prostředí vyšší třídy, zastupuje Cedrik z TV série *Little Lord Fauntleroy* (režie Andrew Morgan, scénář Julian Fellowes). Ten se nejdříve nachází v pozici tzv. „gentlemanské chudoby“ (z anglického spojení „genteel poverty“, které se používá v případě, že má člověk konexe nebo vztahy s vyšší sociální třídou, ale sám žije v relativní chudobě), což se změní ve chvíli, kdy se stává jediným dědicem svého bohatého dědečka. Narozdíl od Mary z *Tajemné zahrady*, ale Cedrik vyrostl ve Spojených státech se svou skromně žijící rodinou (a po smrti otce jen s matkou). Aristokratické prostředí a realita dědictví jsou pro něj novou situací, do níž přichází zvenčí jako „člověk z demokratické společnosti“ a řád na malém britském městě bez provinilých pocitů narušuje. V jeho světě jsou sice viditelné rozdíly mezi finanční situací postav, třídy se v něm však prolínají a Cedrik si je zvyklý hrát s chlapcem ze sousedství, který pracuje jako čistič bot. Toho bere jako sobě rovného a jeho životy podpoří při první příležitosti koupí nové židličky. Mezi další přátele pak počítá místního hokynáře, který vnímá „early a lordy jako tyrany“, což mu chce Cedrik vlastním příkladem vyvrátit. Samozřejmě by zde bylo nutné zkoumat, nakolik je tento motiv odrazem ideálu a ideologicky zabarvenou iluzí „demokratické“ kultury tehdejší Ameriky. Cedrikova postava rozhodně podobné myšlenky zosobňuje. Po příjezdu na anglické sídlo se chová ke všem bez rozdílu otevřeně a sebevědomě se seznamuje s každým novým sloužícím i svým dědečkem, kterého do té doby nepoznal, podáním ruky. Oproti Mary je to také on, kdo podobně staré služebné nabízí přátelství a chce s ní jen tak posedět před krbem (i když její kolegyni ji napomene a zavolá zpět do práce a řád místa je tak zpátky „v pořádku“). Cedrik postupně zjišťuje, že jeho dědeček není filantrop ani zodpovědný majitel panství (při příjezdu do vesnice, mu Cedrik unikne a dostane ho tak do její chudinské části, kterou Lord po léta přehlížel), ale svým přístupem ho nakonec postupně změní v lepšího a otevřenějšího člověka, který svoje závazky začíná plnit. Britská aristokracie je díky Cedrikovi humanističtější a její funkce začíná být společensky potvrzena jako potřebná. I přes dějové překážky zůstává Cedrik s matkou žít v Anglii jako spokojený nástupce rodu. Symbolizuje tak slučitelnost demokratických myšlenek s tradicí britské aristokracie, díky čemuž je možné vytvořit novou a moderní podobu této třídy. Z pohledu heritage kritiky jde tedy o poměrně problematický motiv, který přispívá k reformulaci vykořisťovatelských tendencí vyšších tříd, ale přitom omlouvá společenské tradice pokud budou dostatečně inovované.

Třetí skupinu, kterou je z adaptací možné vybrat, tvoří hrdinové z vyšší střední (ze série *Five Children and It*, *The Return of the Psammead*, *The Phoenix and the Magic Carpet* a *The Phoenix and the Magic Carpet*) či střední třídy jako rodina Bastableových z filmu *The Treasure Seekers* (ačkoliv i ta by zaujímal jinou společenskou pozici, pokud by otec dětí nebyl samoživitel a přitom dlužný, ale „geniální“, vynálezce lednice). Všechny děti – dokonce i rodina *The Treasure Seekers* – pak žijí v domácnostech s alespoň jednou hospodyní. Jejich vztah ke služebnictvu je ale narozdíl od Mary velmi neformální a narozdíl od Cedrika k těmto postavám většinou přistupují s drzostí nebo dokonce bezohledností. Služebnictvo, na které jsou zvyklé, je pro ně dozorem, jehož pozornosti se snaží uniknout a zažít dobrodružství. Hospodyně v těchto domácnostech

jsou vyobrazeny jako prostořeké, jednodušší karikatury žen, jejichž jediným cílem je nastolit pořádek a klid (a to je také důvod, proč podává výpověď hospodyně rodiny Bastableových, pro niž je náročné pracovat s tak „divokou“ rodinou). Oproti Mary nebo Cedrikovi se také běžně nepřátelí s dětmi z nižších tříd. S dospělými lidmi, kteří jsou spíše karikaturami tehdejších dělnických či chudinských vrstev, jednají v případě, pokud něco vyžadují (například odvoz za vykouzlené peníze). Kontakt dětí se zástupcem aristokracie sice někdy potvrzuje nedosažitelný archetyp „moudrého“ a „správně vychovaného“ šlechtice, po jehož životě lze toužit, aspiračně se k němu vztahovat, ale také se ukazuje opačný pohled. Pak se dítě setkává s archetypem „zlého boháče“, který zneužívá svého postavení, nebo je tu postavena do popředí represivnost a zkosnatělost aristokratického světa. Takové uvědomění nabízí třeba setkání Noela z rodiny Bastableových s neznámou „princeznou“, s níž se seznámí po vloupání na zahradu městského paláce. Bohatě oděná dívka, se prochází ve velké zahradě sama a k Noelovi se chová přátelsky a žert, že je sám „princem“ vnímá jako fakt. Později se k nim přidávají další Noelovi sourozenci, se kterými si hrají „na babu“ (i když Noel musí dívce vysvětlit pravidla). Ve chvíli, kdy ji najdou její guvernanky, je násilím odvedena „od neurozených dětí“. Bastableovi, jako zástupci střední třídy, jsou tak konfrontováni s nevýhodami života urozeného dítěte, což v nich nakonec vzbuzuje osvobozující vděčnost za vlastní neurozenou realitu, do níž se i diváci snadno vcítí.

3. 2. 3 Motiv cesty

Narativně žádný z uvedených příkladů nevybočuje z lineárního vyprávění, které je běžné v mainstreamové produkci pro děti a strukturováno podle tradičního aristotelského vzorce se začátkem, prostředkem a koncem.¹⁶⁴ Prvotní narušení nebo konflikt přinutí hrdinu či hrdinku, aby se vydali na fyzickou nebo psychologickou cestu, po jejímž dokončení se zmíněný konflikt vyřeší. Tyto filmy také upřednostňují hrdinské činy jednotlivce před hrdinskými činy kolektivu – děj a prostředí jsou například podřízeny vývoji postavy a vývoj postavy je podřízen požadavkům vyprávění, které je samo o sobě podřízeno nákladům na výrobu filmu.¹⁶⁵

Putování fyzického typu podstupují především Cedrik (*Little Lord Fauntleroy*), přijíždějící ze Spojených států, a Mary (*The Secret Garden*), vracející se z Indie. Cílem obou postav je Anglie, která je jejich „pravým domovem“. Setkání s britskou kulturou pak hrdiny naopak vede k psychologické cestě. Přesto, že jsou oba částečně nebo úplně z britské rodiny, dochází zde ke střetu v tom, jak jsou jejich postavy naučené žít v jiných kulturách a v jiném životním stylu. Cedrik je přesvědčen, že i v pozici lorda bude „stále osobností demokrat“, zatímco Mary trvá na svých nárocích a k tomu není naučená komunikovat s dětmi svého věku nebo jí nepodřízenými osobami.

Anglie je ale „právoplatným domovem“ dětí, cílem do kterého se oba „vrací“. Přesto, že

¹⁶⁴ Ian Wojcik-Andrews, *Children's films: History, ideology, pedagogy, theory*. London: Psychology Press 2000, s. 7.

¹⁶⁵ Tamtéž.

obě děti necítí nostalgickou potřebu a po této domovině nikdy viditelně bolestně netoužily, jejich jednání je však samo o sobě *restorativním* projevem nostalgie, jelikož se oba snaží zrekonstruovat hmotný majetek a více méně doslovný odkaz svých britských (částí) rodin. Přitom je příznačné, že Cedrikovo panství i Maryina zahrada jsou (do jisté míry) pozůstalostí po skutečně zemřelých rodičích (Cedrikovi zesnul otec, původní dědic majetku) nebo příbuzných (zarostlá zahrada, kterou Mary začne opečovávat, patřila její tetě, o níž zjistí, že byla jednovaječným dvojčetem její již taktéž zesulé matky). Svou snahou se tak postupnou starostí o dědictví (tedy *heritage*) stávají více schopni porozumět své Britské domovině, čímž je završena i jejich psychologická cesta.

3. 2. 4 Bezprizornost: vymanění z pohledu/dohledu

Určitou autonomii, díky níž mohou dětské postavy prozkoumávat okolní svět, pak zajišťuje jejich vlastní bezprizornost. Hrdinové se mimo dohled dostávají i proto, že již zmíněným narativním katalyzátorem bývá často, stejně jako v dětské literatuře, smrt člena rodiny nebo blízkého přítele, načež i děti naprosto osiřelé nebo jen z jakéhokoli důvodu odloučené od rodičů jsou často adoptovány jinými dospělými do náhradní rodinou.¹⁶⁶ To nás dostává ke společnému rysu, který sdílí děti z těchto děl – všechny jsou totiž úplně nebo částečně sirotky, jako Cedric žije jen se svou matkou, od které ho odtrhává jeho dědeček nebo děti z rodiny Bastableových mají jen otce a ten jen navíc zaneprázdněn vynálezy. Anebo jejich (zbylí) rodiče či opatrovníci absentují z jiného důvodu: rodiče dětí v příbězích podle knih Edith Nesbit jsou ve městě, zatímco děti jsou na venkově pod dohledem služebných či příbuzných; Joe v *Black Beauty*, jediné pracující dítě mezi příklady, je pryč od rodičů ve službě a strýc Mary se bojí kontaktu se svou rodinou. Všechny se tak z různých důvodů (a to bez ohledu na gender) mohou pohybovat volněji, než by se u dětí těchto vrstev předpokládalo. Neprozkoumanost se totiž spojuje se zvědavostí a tak pak se strachem, který je nutné překonat. Hrdinové mohou prozkoumávat svět bez bezpečných hranic, jimž jim nastavují dospělí. Tím se mohou dostat vlastním rozhodnutím do problému, který musí sami později vyřešit (jako když si děti v seriálu *Five Children and It* přejí od kouzelného skřítky aby měly křídla, ale pak usnou na zamčené věži kostela, a když kouzlo vyprchá, musejí se dostat nějakým způsobem zpět). Nebo jim volnost může dopřát kontakt mimo jejich komfortní zónu, díky čemuž pak svou výchozí realitu hodnotí kritičtěji. To se stává Mary v *Tajemné zahradě*, která postupně nahlíží na svět otevřeněji a je schopna posunovat nejen sebe, ale také svého bratrance Colina. Divák s ní i s Colinem tak může o něco snadněji sympatizovat a to i přesto, že obě děti stále využívají výsad svého postavení, které jim dovoluje neřešit existenciální problémy jejich doby.

¹⁶⁶ Ian Wojcik-Andrews, *Children's films: History, ideology, pedagogy, theory*. London: Psychology Press 2000, s. 8.

3. 2. 5 Kolonialismus a exotismus

Oproti literárním předlohám jsou všechny ze zmíněných adaptací jen minimálně textově modernizovány a progresivitu většinou nepřinášejí ani na poli témat jako *exoticismus*, *orientalismus* a *kolonialismus*, které se v knižních předlohách a tedy i v jejich adaptacích objevují.

Exoticismus, tedy apropriování reprezentace jedné kultury druhou za účelem kulturní spotřeby (první kultura pak bude označena jako „odlišná“ od „normálu“, který představuje ta druhá), se objevuje ve filmu *The Treasure Seekers* společně s postavou excentrického souseda, strýce jejich kamaráda. Ten s dětmi z rodiny Bastableových tráví čas a představuje pro ně „zábavného dospělého“, protože je „cestovatelem po exotických zemích“¹⁶⁷. Během návštěv dětem ukazuje třeba „otrávené šipy z Amazonie“, po celou dobu filmu chodí oblečený do cestovatelského safari oblečení, anebo mu přichází zásilka s hadem.

Orientalismus, jenž je podle Edwarda Saida¹⁶⁸ povýšeným pohledem ‚Západu‘ na ‚Východní‘ kultury, tedy na kultury Blízkého východu, Asie či Severní Afriky, které považuje za neměnné a nerozvinuté, se objevuje ve filmu *The Secret Garden*. Jeho začátek je doplněn orientální hudbou, která diváka odkazuje na Indii, kde Mary s rodiči žije. Úvodní část filmu také obsahuje scénu, v níž místní služebné oblékají Mary – malou bělošskou holčičku z aristokratické třídy – přičemž jedna před ní dokonce klečí, a to střídá detailní záběr na materiál dívčích drahých šatů. Později se Maryini rodiče (ve svých „západních“ šatech) vydávají na večírek, který probíhá na nádvoří paláce a kde dochází k oficiálnímu setkání s mladým rajou (usazeným na slonovi a oblečeným do svých „tradičních“ šatů). Kontakt s místní kulturou je vždy nahlížen z pozice Mary, která na Indii vzpomíná jako na „horké místo“, kde se jí nikdo nevěnoval. To je pak zdrojem jisté textové subverzivity – a jde také o rozdíl oproti knize, v které Mary nemluví o místních lidech pozitivním tónem nikdy – když Mary vzpomíná, jak jediný „komu na ní záleželo byla její indická služebná, zatímco její rodiče se místo toho věnovali sobě – matka chtěla chodit na večírky a otec byl zaměstnaný vojenskými povinnostmi“.¹⁶⁹

Kolonialismus, tedy mocnářské a hospodářské využívání cizích zemí, je jenom okrajově viditelným motivem. Maryini britští rodiče jsou sice zjevně zástupci třídy, která z kolonizované Indie profitovala, ale jelikož se stanou hned na začátku příběhu obětmi zemětřesení, nevíme o nich v tomto ohledu o nic více. Je ale možné tvrdit, že kolonialismus je nepřiznaně viditelnou součástí všech příběhu, protože bohatství Británie, jehož pozůstatky jsou v současnosti spojovány s *heritage* kulturou, je stále reflektovanou realitou, do níž jsou romány pro děti zasazeny.

¹⁶⁷ *The Treasure Seekers* (Juliet May, 1996).

¹⁶⁸ E. W. Said, *Orientalism*. London: Penguin Classics 2003.

¹⁶⁹ *The Secret Garden* (Agnieszka Holland, 1994).

5. Závěr

Jelikož jsou všechny v této práci rozebírané filmové děti původně literárními hrdiny z přelomu 20. století, jsou tyto postavy nejprve vázány ideálem dětství poplatným této době a jak již bylo jednou zmíněno, ideálem z knih prvního zlatého věku bylo dítě spojené s nevinností.¹⁷⁰ Podle Jacqueline Rose, autorky knihy *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction* jsou knihy prvního i druhého zlatého věku produktem období transformace a obnovy. Ale zatímco postavy z prvního zlatého období představovaly útočiště před světem dospělých a dítě bylo definované svou odlišností, samostatností a příslušností k době zlatého věku,¹⁷¹ v druhém období jsou mnohem spíše tlačeny do pozice prostředníka s minulostí. Vztah k minulosti, který knihy představují, se tedy změnil a dítě už není únikem, ale zdrojem.¹⁷² Filmovým zpracováním se však i z literární obsah prvního zlatého věku postupně stal zdroj a prostředek, který divákovi nabízí iluzorní návrat domů, do neměnné minulosti. Tato představa ale nemá s žitou historií nic společného, což jí však samozřejmě může dodávat na atraktivitě. Pierre Nora pak tvrdí, že podobné vize nejsou naprosto libovolné a jsou výsledkem vzájemného uspořádání významů.¹⁷³ Představa dětství ve „zlatém věku“ viktoriánské a edvardovské Anglie, zaujala svoje místo v kolektivním vzpomínání a vypovídá o nostalgických tužbách (nejen) britské společnosti. To vše je pak ale ideálním zdrojem pro nostalgické tendence, z nichž vyrůstá *heritage* kultura.¹⁷⁴ Británie si sice během 90. let prošla nečekaným, ale „pečlivě zinscenovaným“ vzkříšením Velké Británie („Cool Britannia“ Tonyho Blaira) jako globální kulturní značky,¹⁷⁵ a tudíž i její sebepropagace skrze *heritage* prošla proměnou. Programově a rétoricky se od tohoto pojmu, který byl vnímán výrazně kritičtěji než o dekádu dříve, odstoupilo. V praxi to však neznamenalo, že by došlo k výrazné změně, jelikož britská kultura i nadále z *heritage* těžila vizuálně a sebepropagací skrze společensko-kulturní odkazy (i když v 90. letech více „ironizovaně“) na vizuální a kulturní specifika znovu potvrzovala britskost a britskou národní identitu.¹⁷⁶

Je dobré také připomenout, že literární díla pro dospělé čtenáře, podle nichž byly adaptovány historické filmy, byla často psána jako kritika soudobé morálky nebo společnosti. Takže i když se s odstupem jejich kontext ztrácí nebo zapomíná a diváci (či kritici) se soustředí na vizualitu historického prostředí příběhů, původní textový

¹⁷⁰ „Jacqueline Rose, *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction*. London: Macmillan 1984, s. 2.

¹⁷¹ Humphrey Carpenter, *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature*. London: Faber and Faber 2009, s. 218.

¹⁷² Jacqueline Rose, *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction*. London: Macmillan 1984, s. 2.

¹⁷³ Pierre Nora, *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. New York: Columbia University Press 1996–1998. [cit. v Valerie Krisp, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 8.]

¹⁷⁴ Valerie Krisp, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000, s. 8.

¹⁷⁵ Noel Brown, *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: Bloomsbury Publishing 2016, s. 221.

¹⁷⁶ Tamtéž.

materiál sám o sobě zprostředkovává subverzivní pohled. Nakolik podvratný nebo ironický podtón, ale nesou adaptace beletrie pro děti? Jelikož jsou i v 90. letech prostoupeny historicitou a mají imerzivně přenést diváka do zlatých časů minulých, vizuálně se dopouštějí stejné míry pastiše (i když ho hlavně v případě nižšího rozpočtu mohou dospělí vnímat jako jasnější nápodobu historie), obraz stále těží z exkluzivního a privilegovaného prostředí, které je spojené s *heritage kulturou*. A i když se hrdinové v textech vymezují proti pravidlům tehdejšího světa, postupně dochází ke kompromisům, a i „nejméně“ britský hrdina jako Cedrik z *Little Lord Fauntleroy*, který svojí demokratickou progresivností ovlivní své okolí, zapadá pomalu ale jistě do své role majitele bohatého panství.

Oproti historickým filmům pro dospělého diváka se adaptace dětských knih také nevyrovnávají o mnoho lépe s reprezentací problematicky vnímaných částí Britské historie. *Exoticismus* nebo *orientalismus* je pořád vizuálně i narativně přítomen a odkazy na koloniální minulost jsou raději skoro naprosto absentující, než aby je film kriticky prozkoumával nebo je dokonce otevřeně hodnotil. I tato neměnnost ale potvrzuje stabilní pozici a status, kterými se kanonické knihy pro děti v *heritage* kultuře 90. let mohou „pyšnit“. A filmoví tvůrci pak nepracují jen s literárním, ale také *heritage* odkazem knih, od něhož část společnosti vyžaduje autenticitu, která by dospělému divákovi zprostředkovala cestu k literatuře jeho dětství.

Literatura

- ARIÉS, Philippe, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. New York: Vintage Books 1962.
- BOYM, Svetlana Boym, *Nostalgia*. In: Zbyněk Baladrán, Vít Havránek, Věra Krejčová (eds.), *Atlas transformace*. Praha: Tranzit 2009. Dostupný na <<http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html>> [vyšlo nedat.; cit. 26. 5. 2024]
- BOYM, Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books 2001.
- BROWN, Noel, *British Children's Cinema: From the Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: Bloomsbury Publishing 2016.
- BROWN, Noel, *The Hollywood Family Film: A History, from Shirley Temple to Harry Potter*. London: I.B. Tauris 2012.
- CORNER, John, HARVEY, Sylvia. *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*. London; Routledge 1991.
- EISENSTEIN, Sergei M., *Dickens, Griffith, and the Film Today*. 1944. In: Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Brandy (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* 4. Oxford: Oxford University Press, 1992, s. 395–402.
- HALBWACHS, Maurice, *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press 1992.
- HIGSON, Andrew, *Nostalgia is not what it used to be: heritage films, nostalgia websites and contemporary consumers*. *Consumption Markets & Culture*, 17., 2014, č. 2. Dostupný na <<https://doi.org/10.1080/10253866.2013.776305>> [vyšlo 20. 6. 2006].
- HIGSON, Andrew, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003.
- HIPSKY, Martin A. Hipsky, *Anglophil(m)ia: Why Does America Watch Merchant-Ivory Movies?*. In: *Journal of Popular Film and Television* 22, 1994, c. 3, s 98–107. Dostupné na <<http://dx.doi.org/10.1080/01956051.1994.9943674>> [vyšlo 14. 7. 2010]
- KRIPS, Valerie, *The Presence of the Past: Memory, Heritage, and Childhood in Postwar Britain*. London: Routledge 2000.

LORCIN, Patricia M. E. Lorcin, *Imperial Nostalgia; Colonial Nostalgia: Differences of Theory, Similarities of Practice?* In: *Historical Reflections* 39, 2013, c. 3, s. 97–111. Dostupné na <<https://doi.org/10.3167/hrrh.2013.390308>> [cit. 25. 5. 2024]

MONK, Claire, *Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2011.

MONK, Claire, *The British heritage-film debate revisited*. In: Claire Monk – Amy Sargeant (eds.), *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film*. London: Routledge 2002, s. 176–198.

MONK, Claire, *The British „heritage film“ and its critics*. In: *Critical Survey* 7, 1995, c. 2, s. 116–124.

PAINE Andre, *Lucy Frazer appointed Secretary of State at 're-focused' Culture, Media & Sport department*. Music Week. Dostupný na <<https://www.musicweek.com/labels/read/lucy-frazer-appointed-secretary-of-state-at-re-focused-culture-media-sport-department/087382>> [vyšlo 7. 2. 2023, cit. 20. 7. 2024]

PEIRSE, Alison, *A Broken Tradition: British Telefantasy and Children's Television in the 1980s and 1990s*. In: *Visual Culture in Britain*, 11., č. 1, s. 109–124. Dostupné na <<http://dx.doi.org/10.1080/14714780903509888>> [vyšlo 10. 2. 2010].

ROBERTS, Ken, *Same activities, different meanings: British youth cultures in the 1990s*. In: *Leisure Studies*, 16., č. 1, s. 1–15 <<https://doi.org/10.1080/026143697375476>> [vyšlo 1. 12. 2010].

SKOPEC, Rudolf, *Dějiny fotografie v obrazech 1890-1945*. Praha: Orbis 1963, s. 492–493.

SMITH, Matthew, *The Child in British Cinema*. London: Palgrave Macmillan 2022.

STAPLES, Terry, *All Pals Together: The Story of Children's Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1997.

TUTTLE, Carolyn, *Child Labor during the British Industrial Revolution*. In: Robert Whaples (ed.), *H.Net Encyclopedia*. Dostupný na <<https://eh.net/encyclopedia/child-labor-during-the-british-industrial-revolution/>> [vyšlo 14. 8. 2001, cit. 13. 8. 2024]

VIDAL, Belén, *Heritage Film: Nation, Genre and Representation*. London: Wallflower Press 2012.

VOIGTS-VIRCHOW, Eckart (ed.), *Janespotting and Beyond: British Heritage*

Retrovisions Since the Mid-1990s. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2004.

WOLLEN, Tana, *Over Our Shoulders: Nostalgic Screen Fictions for the 1980s*. In: Corner John, Harvey Sylvia (eds.), *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*. London: Routledge 1991, s. 178–193.

WOJCIK-ANDREWS, Ian, *Children's films: History, ideology, pedagogy, theory*. London: Psychology Press 2000.

WRIGHT, Patrick, *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*. London: Verso Books 1985.

Seznam analyzovaných filmů a TV seriálů:

Krasavec Beauty (Black Beauty, r. Caroline Thompson, 1994)

Little sir Nicholas (r. Andrew Morgan, 1990)

Malý lord Fauntleroy (Little Lord Fauntleroy, r. Andrew Morgan, 1995)

Návrat skřítky Samijada (The Return of the Pssammead, r. Marilyn Fox, 1993)

Pět dětí a to (Five Children and It, r. Marilyn Fox, 1991)

Tajemná zahrada (The Secret Garden, r. Agnieszka Holland, 1993)

The Phoenix and the Carpet (r. Michael Kerrigan, 1997)

The Phoenix and the Magic Carpet (r. Zoran Perisic, 1995)

The Treasure Seekers (r. Juliet May, 1996)