

„Veľký zošit“ Agoty Kristof a jeho filmová adaptácia: svedectvo o (ne)dobrovoľnej anestézii

MARKÉTA ANDRIČÍKOVÁ – PETER GETLÍK

Pri akcentovaní *verifikačnej kvality látky* vychádzame z viacerých prác, ktoré sa – keď pomenúvajú hlavné znaky naratívnych textov – odvolávajú na ich *referenčný vzťah* k realite. Podľa Stanislava Rakúsa (1995) je dielo síce ontologicky samým sebou, no okrem toho je aj tým, čo poukazuje na svet mimo seba. Lubomír Plesník (2018) termín *referenčná realita* vysvetľuje ako cudzojazyčné synonymum Mikovho výrazu *mienená skutočnosť*. „V bežnom literárnovednom povedomí sa tento termín chápe zväčša extenzívne, čiže ako mimotextová realita. Referenčnou či mienenou realitou textu je však [...] skutočnosť, o ktorej sa v texte (!) referuje, vypovedá, resp. ktorá sa v texte (!) mieni“ (36). Jana Kuzmíková (2015), ktorá sa zaoberá recepciou *literatúry z kognitívneho pohľadu*, pričom vychádza aj z prác Stanislava Rakúsa, hovorí o tom, že takéto skúmanie percepcie „sleduje, ako čitatelia ‚tvoria‘ postavy a ich význam a čo postavy vypovedajú o ľudských emóciách. [...] Pozornosť sa venuje ne/rozvíjaniu kognitívnej schopnosti interpretovať ľudskú myseľ vďaka čítaniu; v tomto procese sa kľúčová úloha pripisuje empatii“ (43). Marie-Laure Ryan (Ryanová 2015) rozširuje myšlienku sveta textu ako obrazu sveta aj o úvahy o tzv. imerzii, „imerzivní zkušenosti ponoření“ (117) do sveta textu, pričom „v jednom prípade je kontemplácie sveta textu cieľom sama o sobe, zatiaľčo v druhom prípade je hodnocena správnosť sveta textu vzhľadom k referenčnému svetu, se ktorým se čtenář obeznámil pomocí jiných informačních kanálů“ (119).

Naratívne literárne dielo vyvoláva čitateľský zážitok ponorenia sa do textu a *ilúziu reality* (porov. Lotman 2008, 19) prostredníctvom literárnej štruktúry, teda modelovaním udalostí, časopriestoru, rozprávača, postáv, pričom dôležitú úlohu v diele zohrávajú aj jazyk a štýl textu či výber žánru. V porovnaní s literárnym dielom má naratívne filmové dielo „vzhladom na podstatu svojho materiálu“ (19) ešte väčšiu schopnosť vyvolať ilúziu reality, a to aj preto, že vďaka svojej špecifickej forme a štýlu – filmovej reči (porov. Bordwell – Thompsonová 2011; Monaco 2004; Kulka 2008) – pôsobí naraz na viaceré zmysly recipienta. Syntetické vlastnosti filmu vyzdvihuje aj Július Pašteka (1976), keď upozorňuje na to, že film „môže do svojho estetického pôsobenia na psychiku človeka sústrediť účinné prvky z viacerých umení“ (304).

Ak sa naratívne umelecké diela podujmú na tematizovanie vysoko problémových udalostí ľudských dejín, ich analýza a interpretácia sa bude prirodzene viazať nielen na obrazy literárneho diela a jeho textu, ale aj na mimoliterárnu skutočnosť, ktorú

možno interpretovať z historického, sociologického či psychologického hľadiska. Takýto prístup k umeleckým dielam, ktorý v rámci *štruktúrálnej analýzy rozpráva-
nia*¹ implikuje ich referenčný sklon k mimoliterárnym skutočnostiam a vyzdvihuje
aj komunikačný model literárneho procesu, rátajúci s *modelovým, empirickým* (Eco
1995) či *implikovaným* (Iser 2009) čitateľom, sa nám ponúka aj pri analýze a interpre-
tácii diela Agoty Kristof *Velký zošit*² (2004; orig. *Le Grand Cahier*, 1986).

Podobné verifikačné mechanizmy,³ pomocou ktorých si recipient overuje vzťah
umeleckého diela k realite, sa uplatňujú aj pri vnímaní filmového diela. Ak je film
adaptáciou literárnej predlohy, v procese jeho analýzy a interpretácie okrem skúma-
nia vzťahu filmovej štruktúry k mimofilmovej realite berieme do úvahy aj kompara-
tívne hľadisko, ktoré nám umožní pomenovať vzťah k literárnej predlohe a zároveň
identifikovať rozdiely v oboch umeleckých výpovediach. Odlišné štruktúry literár-
neho a filmového znaku môžeme v predkladanej štúdiu exaktne ilustrovať pomocou
Žilkovej typológie *alúzií* (2011, 88). Žilkovo členenie prináša prehľadné nástroje na
analýzu transmediálnej a intertextovej problematiky na úrovni *vnútrotextových alúzií*
(*anaforických aj kataforických*),⁴ *medzitextových alúzií* (*tematických aj jazykovo-šty-
listických*)⁵ a *mimotextových alúzií* (tvorených na *princípe metafory* alebo *princípe*
synekdochy).⁶ Samotní autori a autorky vo svojich umeleckých výpovediach kladú
rozdielny dôraz na jednotlivé vrstvy alúzií. Cieľom našej štúdie je definovať ich stra-
tifikáciu v trilógii Agoty Kristof a v jej filmovej adaptácii *Velký zošit* (*A nagy füzet*,
2013) režiséra Jánosa Szásza. Porovnaním obidvoch komplexných štruktúr alúzií
budeme schopní identifikovať konkrétny adaptačný proces, ktorý reprezentuje vzťah
literárneho a filmového umenia. Žilkovu typológiu alúzií a teóriu pretextu a post-
textu uplatníme v rámcových častiach analýzy a pri konkrétnom rozbere filmovej
adaptácie literárneho diela využijeme i ustálenú metodológiu adaptológie. Vo filmo-
vej adaptácii Jánosa Szásza *Velký zošit* chceme dokázať aj prítomnosť špecifických
pretextových východísk.

Hoci sa v našom prostredí venuje pozornosť najmä adaptácii literatúry do filmu
(Mravcová 1990; Sabol 2014), teória adaptácie disponuje širokým metodologickým
aparátom. S ohľadom na špecifika skúmanej problematiky (režisérske inšpirácie
v literatúre aj filme, žánrové aspekty historickej drámy) z veľkého množstva prístu-
pov vyberáme delenie prechodov a transformácií významu podľa Lindy Hutcheon
(2006), ktorá terminologicky nevyčleňuje jednotlivé prechody medzi umeniami, ale
medzi modmi povedať (*telling*), ukázať (*showing*), interagovať (*interacting*). Ana-
lyzuje prípady povedať – ukázať; ukázať – ukázať; interagovať – povedať/ukázať.
K modu povedať – ukázať priraduje napríklad prechody od literárnych textov k diva-
delným či filmovým dielam, pričom spomína aj opačnú situáciu, keď sa literárne
spracuje väčšinou komerčne úspešný film (38 – 46). Modus ukázať – ukázať ilustruje
najčastejšie na prechodoch medzi jednotlivými dramatickými dielami, ako je opera,
muzikál, činohra, ale aj film (46 – 50). Modus interagovať – povedať/ukázať opisuje
na príkladoch vzťahov digitálnych hier a starších médií. Zaraďuje sem napríklad aj
tematické parky spoločnosti Disney, ktoré adaptujú svoje populárne filmy (50 – 52).

Vybrané transformácie významu môžeme podľa Hutcheon (158) priradiť aj
k týmto typom v dichotomickej štruktúre: Pri prvom rozlíšení sa posudzuje histo-

rická konkretizácia a historické zovšeobecnenie (*historicizing/dehistoricizing*), druhé rozlíšenie preberá sociologickú terminológiu a porovnáva rasovú, resp. etnickú konkretizáciu a rasové, prípadne etnické zovšeobecnenie (*racializing/deracializing*), tretie rozlíšenie sa zameriava na stelesnenie postavy (*embodying/disembodying*), čím sa myslí primárne komplex paralingválnych prejavov ako posturika či gestika.

AUTORSKÉ OSOBNOSTI AGOTA KRISTOF A JÁNOS SZÁSZ

Agota Kristof (1935 – 2011) je po francúzsky píšuca švajčiarska⁷ autorka maďarského pôvodu. Napísala viacero románov, divadelných hier a niekoľko básnických zbierok. Narodila sa v maďarskom meste Csikvánd, prežila tam detstvo, do ktorého výrazne zasiahli aj udalosti druhej svetovej vojny, a na jeseň v roku 1956, po potlačení protikomunistického Maďarského povstania, ako dvadsaťjedenročná spolu s dcérou a manželom emigrovala do švajčiarskeho Neuchâtelu. Tu sa zamestnala v továrni na výrobu hodínok a postupne sa učila po francúzsky. Jazykový hendikep autorky – maďarskej imigrantky vo frankofónnom prostredí – sa v prácach zameraných na jej život a dielo často spomína ako poznávacie znamenie jej tvorby vo francúzštine.⁸ Symptomatická strohosť výrazu sa najviditeľnejšie prejavuje vo *Velkom zošite* (*Le Grand Cahier*, 1986) – jej francúzskom literárnom debute –, ale aj v pokračovaniach trilógie *Dôkaz* (*La Preuve*, 1988) a *Tretie klamstvo* (*Le Troisième Mensonge*, 1991).

Nerozlučiteľné, a predsa alegoricky⁹ nevyhnutne rozdelené dvojčky Lucas T. a Claus T.¹⁰ sprevádzajú čitateľa prostredníctvom strohých zošitových záznamov nielen vlastnou, ale aj kolektívnou traumou. Od traumy z odlúčenia od matky prechádzajú v záznamoch k hrôzám nacistického režimu cez totalitné „väzenie osloboditeľov“ až po rozpačitú slobodu počiatočného kapitalizmu po páde komunistického režimu. V rozhovore s Riccardom Benedettinim Kristof (2016) zdôrazňuje: „Nemám žiadne posolstvo. Ani trochu. Tak nepišem. Chcem povedať čosi málo o svojom živote. Tak sa to začalo. Vo *Velkom zošite* som chcela opísať svoje detstvo, ako som ho s bratom Jenom videla. Je to rýdzo biografické“ [prel. M. A.]. Významný ohlas jej diela potvrdzujú nielen preklady do vyše štyridsiaticich jazykov, ale aj literárne inšpirácie v divadelnom,¹¹ filmovom, ba dokonca videohernom umení.¹²

János Szász (1958) je maďarský filmový a divadelný režisér a scenárista. Narodil sa v Budapešti, kde vyštudoval réžiu na Akadémii dramatického a filmového umenia. Prvý väčší medzinárodný úspech zaznamenal s filmovým spracovaním divadelnej hry *Woyzeck* (1994) od Georga Büchnera, ktoré získalo titul Mladý európsky film roka a s ktorým sa za Maďarsko uchádzal aj o Oscara. Jeho ďalšie dielo, historickú drámu *Witmanovi chlapci* (*Witman fiúk*, 1997), uviedli na Medzinárodnom filmovom festivale v Cannes v sekcii „Un certain regard“. Po *Velkom zošite* (2013), za ktorý získal na Medzinárodnom filmovom festivale v Karlových Varoch Krištáľový glóbus, predstavil výrazne naturalistický film *Másiar, kurva a jednooký muž* (*A hentes, a kurva és a félszemű*, 2017). Okrem hraných filmov sa podujal napríklad aj na réžiu dokumentárneho diela *Oči holokaustu* (*A holocaust szemei*, 2000) pre Stevena Spielberga a nadáciu Survivors of the Shoah Visual History Foundation.

Szász vo svojich drámach inklinuje k historickým námetom zo začiatku a polovice 20. storočia. Skúsenosti s dokumentárnym filmom a úsilie podať vo svojom diele

svedectvo doby ho ovplyvňujú smerom k filmovému realizmu, ktorý miestami štylisticky dopĺňa čiernobielym obrazom. Vo svojich filmoch vo veľkej miere skúma tému násilia a krutosti, ktorá ho zaujala¹³ aj pri čítaní diela Agoty Kristof.

TRILÓGIA AGOTY KRISTOF

Podrobnejšou charakteristikou textov imigrantov a ich jazykovo-kompozičnými vlastnosťami sa zaoberá predovšetkým Tijana Miletic (2008), ktorá dielo A. Kristof interpretuje najmä na pozadí jednotlivých procesov pri prechode východoeurópskych autorov a autoriek do frankofónneho prostredia. Zdôvodňuje tak autorkino tematizovanie dvojitej identity alebo absenciu abstraktných podstatných mien v rozprávaní dvojčiek. Iný pohľad na individuálny rozmer diela ponúka Andrea Timár (2016), keď akcentuje spisovateľkinu osobnú traumu spojenú s núteným opustením domova a blízkych a následné vyrovnávanie sa s ňou. Svoj výskum stavia na predpoklade, že matka dvojčiek bola zavraždená prostredníctvom jazyka skôr, ako ju naozaj zabije bomba, skôr, než je „skutočne“ zavrhnutá a jej mŕtve telo visí na povale (227).

Alternatívnu vetvu skúmania diela A. Kristof reprezentuje Marta Kuhlman (2003), ponúkajúca rozsiahlejší historický a sociologický kontext rozdelenej Európy. *Veľký zošit* ako pamäť strednej Európy sa následne prepisuje, škrta a privlastňuje policajnými správami a zo strany tých, ktorí majú v rukách moc. Kuhlman poukazuje na to, že naratívne pasce znemožňujú objaviť pravdivý variant zobrazených udalostí, ale varujú nás pred účelovou manipuláciou s historickými faktmi (133). Metka Zupančič (2016) s dôrazom na tretiu spisovateľkinu knihu vysvetľuje, že východno-západné (ne)vzťahy ovplyvňujú celú tvorbu autorky pri vykresľovaní odcudzenej kultúrnej identity, vďaka čomu je v jej textoch výrazný motív hranice a nemožnosti jej hladkého prekročenia.

Okrem načrtnutých výskumov chceme pred samotnou analýzou zdôrazniť niektoré zásadne aspekty literárneho *Veľkého zošita*, ktoré sú nevyhnutné aj pre pochopenie filmovej adaptácie Jánosa Szásza. Rovnako dôležité je všímať si surový a telegrafický štýl, ktorým autorka dokumentuje tragické udalosti minulého storočia. Naliehavosť svojho svedectva nastoľuje výraznou otváracou scénou: „Príchod z Veľkého mesta. Cestovali sme celú noc. Mama má červené oči“ (2016, 1). Kristof využíva netradičného priameho rozprávača v prvej osobe plurálu, ktorý sa v pokračovaniach trilógie mení spolu so separovanou perspektívou bratov. V téme sa táto dvojdomosť realizuje ako postava *homo duplex*¹⁴ a od začiatku je modelovaná problémovo. V texte sú evidentné *kataforické vnútrotextové alúzie*, ktoré anticipujú nevyhnutnosť rozdelenia postavy homo duplex, a teda aj deštrukciu príznakovej rozprávačskej paradigmy:

Mama hovorí: „Nezniesli by, keby boli rozdelení.“ [...] Viem to. Poznám ich. Tvoria jednu a tú istú bytosť.“ Otec zvyšuje hlas: „Veď práve preto, to nie je normálne. Spolu myslia, spolu konajú. Žijú si v inom svete. V ich svete. A to nie je veľmi zdravé. Je to priam znepokojujúce. Áno, ich správanie ma znepokojuje. Sú čudní. Nikdy nevieme, čo si vlastne myslia. Sú príliš vyspelí na svoj vek. Vedia toho priveľa“ (18).

Dvojčky boli schopné ubrániť sa otcovým snahám o rozdelenie, no extrémne životné okolnosti si vynucujú ich aktívny a systematický vzdor. Voči hrôzám vojny

a totalitného väzenia sa chlapci bránia (zncitlivujú) cvičením tela (bitkou, hladom) a ducha (nadávkami, krutosťou). „Rozhodli sme sa, že si zocelíme telo, aby sme mohli znášať bolesť a neplakať“ (14); „Tým, že tie slová opakujeme, pomaly strácajú svoj význam a bolesť, ktorú v sebe nesú, slabne“ (17). Prienikom oboch druhov cvičení sú pokusy o senzorkú depriváciu (cvičenia „v hluchote a slepote“). Všetky vopred naplánované zadania plnia v takmer rituálnej askéze. Kristof každé zo spomínaných cvičení hyperbolizuje,¹⁵ no je zjavné, že zatiaľ ide iba o prípravu na skutočné utrpenie. Ich spôsob vyrovnávania sa s bezprostrednými okolnosťami výstižne komentuje aj jeden z českých prekladateľov *Veľkého zošita* Sergej Machonin: „Dva chlapci mimořádně racionální inteligence, spjatí navíc skoro mystickým poutem stejnokrevnosti dvojčat, vytrženi z bezpečí domova, pochopí okamžite, že jediná sebeobrana proti cynismu a surovosti světa je – naučit se ji, vydržet ji a přelstít ji“ (1995, 131). *Zncitlivovanie* či anestézia tu má spoločného menovateľa s *anestetikou*, ako ju vo svojej monografii *Estetické myslenie* (1993) opísal Wolfgang Welsch: „ide o taký stav, v ktorom je zrušená elementárna podmienka estetického – schopnosť pociťovať. Kým estetika zosilňuje pociťovanie, anestetika tematizuje necitlivosť – v zmysle straty, prerušenia alebo nemožnosti senzibility – a to na všetkých jej úrovniach: počínajúc fyzickou otupenosťou, až po duchovnú slepotu“ (10).

Slepota a hluchota je zároveň aj *jazykovo-štylistickou medzitextovou alúziou* na Sofoklovho *Vládcu Oidipa*, ktorá, ako sa pokúsime ukázať v nasledujúcej analýze, úzko súvisí s dominantnými motívmi otcovraždy a incestu. Uvedené motívy sú v trilógii naviazané na komplexné permutácie postáv bez ohľadu na kauzalitu príbehu. V závislosti od postavenia ich jednotlivých realizácií fungujú ako *kataforické* i *anaforické vnútrotextové alúzie*. Kristof v sujete zámerne ponúka niekoľko alternatívnych a vzájomne sa vylučujúcich verzií príbehu, čím znemožňuje jednoznačnú rekonštrukciu fabuly. Relativizuje *vnútrotextové alúzie* predkladaním nových dôkazov v druhej časti *Dôkaz* a odhalovaním klamstiev v tretej časti s názvom *Tretie klamstvo*. Vytvára tak motivické fraktály, ktoré opakovane evokujú kľúčové udalosti rozprávania – body, z ktorých možno viesť vždy novú interpretáciu (porov. Kubíček – Hrabal – Bílek 2013, 45).

FILMOVÁ ADAPTÁCIA JÁNOSA SZÁSZA

Hoci sa vo *Veľkom zošite* priamo neadaptuje sujet pokračování trilógie, film na ne motivicky (ako na pretext) odkazuje *medzitextovými alúziami*, a teda napriek dôrazu na prvú knihu rámcovo sledujeme aj ostatné dva diely. Režisér film nenápadne individualizuje dopĺňaním tvarových a tematických prvkov zo svojej staršej adaptácie *Witmanovi chlapci* (1997). Do tohto filmu adaptoval poviedku Gézu Csátha o krutých bratoch, ktorá na Slovensku vyšla v zbierke s rovnomenným názvom *Matkovražda* (*Anyagyilkosság*, 1908).¹⁶ Szász sa ešte pred tvorbou *Witmanových chlapcov* pokúšal získať práva na sfilmovanie populárnej predlohy A. Kristof, no neveril, že by sa mu to podarilo, a preto sa rozhodol vytvoriť film s podobným pretextom.¹⁷ V adaptácii *Veľkého zošita* sa objavujú aj nečakané obrazy, ktoré literárna predloha neobsahuje (napr. úvodná obedová scéna s otcom, šklbanie peria sliepke zaživa). Realizujú sa ako *jazykovo-štylistické medzitextové alúzie*. Naopak, iné podstatné obrazy z autorkinho

diela, ktoré už Szász spracoval vo *Witmanových chlapcoch*, absentujú (napr. obesenie kocúra).

Pri tvorbe adaptácie *Velký zošit* dochádza primárne k variantom prechodov medzi modmi povedať – ukázať, sekundárne k prechodom ukázať – ukázať, ako ich definuje Hutcheon (2006). Uvedené prechody sú determinované vlastnosťami *ostenzívnej funkcie* (Eco 2009, 276). Eco o nej polemizuje s prácami Osolobého, obaja sa však zhodnú v tom, že okrem „vécí, které nemůžeme ukázat, jsou i věci, které nemůžeme neukázat“ (2007, 17).

Hoci sa zdá, že dvojčičky vedia viac, než prezrádzajú čitateľovi, Kristof využíva formálne naivný detský pohľad, ktorý sa vo filme nahrádza objektívnou kamerou. *Metaforické mimotextové alúzie*, ktoré v predlohe naznačujú súvislosť s nacizmom a neskôr s komunizmom, nadobúdajú vo filme konkrétnejšiu podobu. Na vojenských autách sa objavuje nacistická symbolika, cudzí dôstojník má uniformu jednotiek SS a na stenách v jeho izbe je Hitlerova podobizeň. Vo filme sa explicitne zjavuje aj Červená armáda, ktorej osloboditeľský prívlastok pôsobí v knihe ako trpká irónia v súvislosti so zmiznutými a zavraždenými obyvateľmi mesta. Pôvodne Malé mesto¹⁸ už nie je bezmenné, ale po čiastočnom odkrytí v druhej knihe, kde sa objavuje mesto K., odhalí režisér aj fotografiu s názvom pohraničného maďarského mestečka a miesta nakrúcania – Kőszeg. Definovaná je teda i zamínovaná maďarsko-rakúska hranica, cez ktorú jeden z chlapcov utečie z krajiny. Symbolicky po chrbte zavraždeného otca. Explicitne sa zobrazí aj židovská hviezda v krátkom zábere na zošitové kresby dvojčiat, za ktorými nasleduje nenápadné: *Juden*. Okrem jednoznačnejšieho toposu sa uplatňuje aj prehľadná chronologická štruktúra. Linearita filmu sa príznakovo naruší iba jediným *flashforwardom* (Bordwell – Thompsonová 2011, 302) spiacich chlapcov. Filmová konkretizácia *metaforických mimotextových alúzií* z predlohy nezapríčiňuje elimináciu motívov smerujúcich mimo textu, ale posilnenie *synekdochických mimotextových alúzií*. Znásilnenie dievčaťa, prezývaného Zajačí pýsk, ruskými tankistami (ako *pars pro toto* reprezentujú celú armádu) a rozdelenie dvojčičiek (*pars pro toto* reprezentujú aj rozdelenú Európu) sú vo filme interpretačne relevantnejšie. Môžeme sledovať historický vývoj od začiatku vojny až po obdobie tvrdej totality. Je zrejmé, že vo filme prevládajú historizujúce transformácie, čím sa posilňuje interpretačná dôveryhodnosť *mimotextových alúzií*, ktoré vďaka verifikácii s látkovou skutočnosťou jasnejšie odkazujú na konkrétnu dobu.

Posuny súvisiace s etnikom a rasou (porov. Hutcheon 2006) sú prepojené aj s posunmi pri stelesňovaní postáv. Ak dielo zachytáva privilegovanú moc, odvolávajúcu sa na nadradenosť rasy, zvlášť citlivá je otázka výberu hercov a ich vonkajších charakteristík, ako je farba pleti, vlasov či očí. Szász pri hlavných postavách dôsledne uplatňuje tento znakový protipól a rasovo nedefinovaným dvojčičkám prisudzuje tmavé vlasy aj oči. Kontrastujú najmä s postavou slúžky, ktorá aj v knihe predstavuje árijský typ. Od knižnej predlohy sa zásadne líši fyziognómia starej mamy. Kým v románe je zobrazená ako „malá a chudá. Na hlave nosí šatku. Jej šaty majú tmavosivú farbu. Nosí staré vojenské topánky. Keď je pekne, chodí bosá. Na tvári má vrásky, hnedé škvrny a bradavice, z ktorých rastú chlpy. Nemá zuby, aspoň nie také, ktoré by bolo vidieť“ (Kristof 2016, 10), filmová stará mama je korpulentná, nie bezzubá,

čo režisér funkčne využíva najmä pri jej pažravej snahe prerušiť preventívny pôst dvojčiat. Na rečové stelesnenie je naviazané aj jej etnické zovšeobecnenie, keďže stará mama v predlohe „pochádza z krajiny našich hrdinských osloboditeľov“ (100), čo by sa malo prejavíť iba pod vplyvom alkoholu, keď hovorí jazykom, ktorému chlapci nerozumejú. Vo filme sa dvojazyčnosť starej mamy nerealizuje.

Podrobná analýza románu, ktorú prináša Tijana Miletić (2008), dokazuje prepojenosť skutočnej viacjazyčnosti autorov-imigrantov¹⁹ s centrálnym motívom dvojčiek a ich oscilácie medzi celistvou a rozdelenou identitou. Postava *homo duplex* sa vo filme stelesňuje prostredníctvom dvoch hercov. János Szász programovo opúšťa jazykové hry, ktoré kompenzuje vizuálnymi, a symboliku dvojakosti vyjadruje filmovým kódom v kompozícii a osvetlení mizanscény: častým štiepaním dreva, zrkadlením obrazu tváre na skle vlaku, umiestňovaním jednej postavy do tmy, druhej do svetla. V scéne vo vlaku sa chlapci na chvíľu separujú, keď jeden z nich pri naháňačke zatrasí dvere pred druhým. Uvedené príklady považujeme za *kataforické vnútrotextové alúzie*. Posledným akcentovaním očakávaného rozdelenia vo filmovom naratíve je výrazný obraz košatého stromu, ktorý sa v lete javí celistvý s chlapcami sediacimi na jednom konári, no pred koncom filmu opadá a odhaľuje rozštiepený krátky kmeň s dvojičkami vzdialenými na opačných koncoch. Na vizuálne zdôraznenie postavy *homo duplex* Szász používa širokohlý formát CinemaScope 1:2.35, aby zabezpečil, že dvojičky budú spolu takmer na každom zábere. Podľa režiséroových vlastných slov sa takto s kameramanom Christianom Bergerom vo filme snažia nájsť ono literárne „my“ (Aguilar 2014).

Audiálne sa dvojakosť prejavuje príležitostným echom (bez motivácie vo filmovom priestore) alebo zvýrazneným zvukom asynchrónneho dýchania dvojčiek, a to pod vplyvom šoku pri smrti kamarátky prezývanej Zajačí pysk. Jej rozštiepené pery sú takisto dôležitým znakom práve pre spätosť tejto deformácie s dvojčatami. Zaoberá sa ňou najmä Lévi-Strauss (2001), ktorý dokladuje indiánske mýty o dvojčatách a zajačom pysku, teda rázštepe hornej pery. Rázštep podľa Léviho-Straussa (14) naznačuje, že dve protichodné vlastnosti (dvojčiat) môžu ostať zlúčené do jednej a tej istej osoby. Nevyhnutná smrť Zajačieho pysku v prvej časti trilógie signalizuje konečné rozdelenie dvojčiek a príznakovo sa v pokračovaniach nevyskytuje ani permutácia tejto postavy.

Pri posunoch stelesnenia sa *eliminujú*²⁰ niektoré vlastnosti kamarátky dvojčiat. Do filmu sa nedostane zoofilná scéna z literárnej predlohy, v ktorej sa Zajačí pysk ponúka psovi. Čo je v pretexte verbálne únosné len vďaka modelovanej naivnosti pozorovateľov, mohlo byť vo filmovom znaku z hľadiska žánru vizuálne redundantné. Z rovnakého dôvodu sa do filmu zrejme nedostáva orálny sex slúžky s dvojčatami, močenie na dôstojníka či sadomasochistické scény: „Telo, vlasy, dôstojníkového oblečenie, obliečky, koberec, naše dlane, ruky, to všetko je červené. Krv nám vystrekne aj do očí, mieša sa s naším potom a my neprestávame udierať, až kým z muža nevyjde vrcholný neľudsky znejúci výkrik a my od vyčerpania nepadneme k jeho posteli“ (Kristof 2016, 57).

Zobrazí sa iba pedofilné správanie slúžky, ktorá však pri kúpeli (na rozdiel od predlohy) uspokojí len svoje sexuálne potreby. Režisér redukuje explicitnosť sexua-

lity v audiovizuálnom vyjadrení. V súvislosti s druhým verifikačným mechanizmom ponúka diskurzívnemu recipientovi nenápadné náznaky sexuálnych deviácií vo chvíli, keď Zajačí pysk bez vysvetlenia vychádza z lesa so psom, alebo pri pohľade na krčný korzet dôstojníka, ktorý naznačuje možnú autoerotickú asfyxiu, a teda motív sebapoškodzovania.

Na základe predchádzajúcej analýzy môžeme v adaptácii *Velký zošit* vyhodnotiť transformácie významov (podľa Hutcheon) takto:

1. V celej adaptácii sú evidentné historické konkretizácie.
2. V etnickej a rasovej rovine sú prítomné rovnako konkretizačné aj zovšeobecňujúce postupy, ktoré však synergicky smerujú k realistickému zobrazeniu historických udalostí.
3. V rovine stelesňovania sú prítomné rovnako konkretizačné aj zovšeobecňujúce postupy, ktoré nivelizujú alegorické interpretácie a posilňujú realističnosť zobrazenia vnútornej motivácie postáv.

(NE)DOBROVOLNÁ ANESTÉZIA A JEJ ESTETICKÁ KONCRETIZÁCIA VO FILMovej ADAPTÁCII JÁNOSA SZÁCSA

Hlavné postavy si ubližujú v dvoch rovinách. V prvej reagujú na traumy a absenciu matky, v druhej sa pripravujú na separáciu, ktorá neprichádza zvonku, ale je ich rozhodnutím, ich úsilím o prežitie, obranným mechanizmom. Ak akceptujeme, že dvojčičky veľmi skoro chápu nevyhnutnosť svojho rozdelenia a nielenže sa mu nebránia, ale preventívne sa naň pripravujú, dokážeme interpretovať vo filme príznakovo zvýraznené cvičenie slepoty a hluchoty. Je to jediný okamih, keď sa narušá filmová štvrtá stena. Chlapci sa vo formálne najpríznačkovejšom zábere celého filmu dívajú priamo do kamery a prehovárajú k publiku. Explicitne pomenúvajú svoje dočasné znevýhodnenie. Slepota cibí sluch a hluchota zasa zrak. Simulovaný hendikep je pri synchronizácii postáv výhodou, no po rozdelení sa stáva trestom. Ide opäť o *jazykovo-štylistickú medzitéxtovú alúziu* na Oidipov príbeh, ktorý sa končí jeho prosbou o slepotu a hluchotu.²¹ Oidipovské parametre sú evidentné aj v silnom motíve incestu, ktorý v každej ďalšej knihe čoraz väčšmi vystupuje do popredia. Na tematizáciu incestu v tvorbe A. Kristof poukazuje najmä Miletic (2008). Vo filme je naznačený pri spore matky a starej matky. Je to kľúčová udalosť, bod, od ktorého môže viesť nová interpretácia. Vo filmovej podobe nachádzame doslovnú *jazykovo-štylistickú medzitéxtovú alúziu* – v odpovedi matky dvojčičiek na výčitku starej mamy, že si na ňu roky nespomenula, neprišla, nenapísala: „Dobre viete prečo. Ja som mala otca rada“ (Kristof 2016, 7). Štylisticky príznaková druhá veta v matkinej odpovedi zdôrazňuje, že k svojmu otcovi prechovávala náklonnosť iba ona.

Žižek (2013) interpretuje dvojčičky ako etické monštra bez empatie, ktoré robia, čo treba, v čudnej zhode slepej spontánnosti a reflexívneho odstupu. Podľa neho pomáhajú iným, zatiaľ čo sa vyhýbajú ich odpudzujúcej blízkosti. So Žižekovým vyjadrením možno polemizovať: dvojčičkám nielenže nechýba empatia, ale dokonca si uvedomujú, že aj ich sudcovstvo v nespravodlivom svete nezostane bez následkov. Paradoxne musia rozsudok vyniesť aj voči sebe. V súvislosti s incestom a otcovraždou existuje všeobecne známy pretext v antickej literatúre – anestetická strata zmyslov,

ktorej sa aj vo filme venuje veľká pozornosť. Kým sú chlapci spolu, selektívna anestézia je výhodou, ale po ich oddelení podmienenom vraždou otca sa stáva katarzným trestom.

Trápenie postáv putujúcich životom samostatne sa zobrazuje najmä v pokračovaniach trilógie, na ktoré film často odkazuje motívom poranených nôh. Tento motív permutuje²² v druhej časti *Dôkaz* v krivajúcom Mathiasovi a v *Tretom klamstve* pri poslednom vysvetlení rozdelenia dvojčiek. Matka počas hádky s neverným manželom nechtiac postrelí jedného z chlapcov do chrbta. Film tento zásadný okamih nemôže zobrazíť v sujete a zároveň nepoprieť predchádzajúci dej, ale odkazuje naň na príznakových miestach *medzitextovými alúziami*. V zábere veľkosti celku, pri ktorom sa prenášajú informácie z pozadia na herca (porov. Kulka 2008, 334), má jeden z bratov pri vzájomnom bičovaní kompozične preťaté nohy doskou. Inde jednému z nich chýbajú vždy spodné gombíky na kabáte. Počas náletov vidieť v zábere z vtáčej perspektívy aj to, ako jeden z bratov (s jedným tieňom) nosí na pleciach súrodenca, a to bez akejkolvek logickej motivácie v príbehu. Režisér zároveň príznakovo využíva veľký celok, ktorým oidipovskú²³ alúziu funkčne ukrýva.

Najvýraznejšou z týchto alúzií je opakujúci sa znak atramentovej postavy, ktorú vo filme namalujú a odtlačia chlapci do svojho zošita. V detailnom zábere z nahľadu na ľavej strane zámerne chýbajú nohy. Syntetický charakter filmu umožňuje identickú rekvizitu zobrazíť v dvoch rozličných modoch. V úvode filmu sa predstaví kresba dynamicky. Pomaly sa zväčšujúci detail sledujeme v teplých odtieňoch obrazu za zvuku vojenských bubnov. Pred koncom filmu je kresba v statickom zábere v chladných odtieňoch obrazu za zvuku jedného dlhého syntetického tónu a kovových ruchov. Vzniká tak syntagma s významom postupného odlúčenia.

Zošit, ktorý Szász primárne využíva ako filmovú rekvizitu, je okrem slovných zápisov plný koláží prilepených fotografií, sušených kvetov a iných artefaktov. Vo filme však nemá len funkciu rekvizity, ale využíva sa aj tvarovo pri animáciách násilia vo forme rýchleho otáčania listov, pričom vzniká zaujímavý kontrast so štandardnou snímkovou frekvenciou filmu. Štýl rukopisu zápisníka sa prenáša aj do grafických prvkov²⁴ v úvodných a záverečných titulkoch.

V režisérскеj interpretácii je využitá *adícia* (porov. Žilka 2006, 85) akcentujúca realistickejšiu motiváciu konania dvojčiat a na druhej strane je v nej zjavná *eliminácia* ich alegorickej necitlivosti, ktorej sa v knihe bojí aj ich otec a ktorú Žižek (2013) pomenúva ako *reflexívny odstup*. Literárne dvojčičky s prenikavou inteligenciou sa chcú učiť samy od seba a zošit si kupujú z vlastnej vôle. Kruté cvičenia sú takisto ich vlastným nápadom, ktorým sa usilujú prežiť v nehostinnom prostredí. Film sa odkláňa od pretextu, keď túto zásadnú motiváciu prisudzuje rodičom. Práve otec im v prvých scénach daruje zošit a povzbudzuje ich v dokumentovaní udalostí a matka im v posledných slovách lúčenia nakazuje učiť sa a najmä prežiť. Chlapci však nespravia čokoľvek, aby prežili, ale čokoľvek, aby zostali ľuďmi. Ich deštruktívnosť a krutosť môžeme aj vo svetle sociologickej a psychologickéj teórie Ericha Fromma (2019) interpretovať ako paradox ľudskej existencie, pretože „vyjadrujú život, ktorý sa obrátil proti sebe v úsilí dať mu zmysel“ (27).

Na základe predloženej reflexie trilógie Agoty Kristof, analýzy transformácií významu a osobitnej interpretácie (ne)dobrovoľnej anestézie v adaptácii *Velký zošit* môžeme definovať štruktúru alúzií pretextu a posttextu a ich interpretačnú relevantnosť²⁵ takto:

Literárny pretext charakterizuje nerovnomerná stratifikácia alúzií. Sú v nej originálnym spôsobom spochybňované, a teda interpretačne takmer irelevantné *vnútrotextové alúzie*. *Medzitextové alúzie* sú interpretačne relevantné. *Mimotextové alúzie* obohacujú interpretáciu o ďalšie významy, ale vďaka gnómickému charakteru textu nie sú pre pochopenie diela kľúčové.

Filmový posttext charakterizuje rovnomerná stratifikácia alúzií. Neprijíma sa relativizovanie *vnútrotextových alúzií*, čím sa stávajú interpretačne relevantnými. *Medzitextové alúzie* filmovej adaptácie zachovávajú okrem odkazov na trilógiu aj znakovu ucelenú oidipovskú štruktúru a ich zámerná prítomnosť ponúka rozsiahle interpretačné možnosti. Interpretačná relevantnosť *mimotextových alúzií* sa posilňuje vďaka úsiliu o realistické zobrazenie konkrétnych historických udalostí 20. storočia odohrávajúcich sa v strednej Európe.

Jednotlivé adaptačné procesy – niekde ako zovšeobecnenia, inde ako skonkrétne – majú v adaptácii synergický účinok a pod vplyvom ostenzívnej funkcie zjednocujú podobu filmového diela v úsilí o prenos literárneho svedectva do historickej drámy. Predložená analýza potvrdzuje dôležitosť verifikačného mechanizmu vo vzťahu k látke, ktorý má oproti verifikácii pretextom primárnu pozíciu.

POZNÁMKY

- ¹ Termín z publikácie Tomáša Kubička, Jiřího Hrabala a Petra A. Bílka *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění* (2013).
- ² Slovenský preklad prvej časti trilógie vyšiel v roku 2004 vo vydavateľstve Albert Marenčin PT v preklade Andrey Černákovéj. Neskôr – v roku 2016 – vyšla vo vydavateľstve Artforum súborne celá trilógia *Velký zošit, Důkaz, Třetí klamstvo* v preklade rovnakej prekladateľky. Všetky citácie pochádzajú z tohto vydania.
- ³ O dvojakom verifikačnom mechanizme pri recepcii adaptácie píše aj Helman (2005 [Sabol 2014, 28]).
- ⁴ *Anaforická vnútrotextová alúzia* je nadväzovanie medzi textovými jednotkami smerom dozadu a *kataforická vnútrotextová alúzia* smerom dopredu (Žilka 2011, 88 – 91).
- ⁵ „Prvý typ je otázkou otvorenosti témy a obsahu smerom k inému umeleckému dielu, druhý typ je štylistickým trópom alebo figúrou“ (Žilka 2011, 91).
- ⁶ Metaforický princíp sa realizuje najčastejšie ako historický paralelizmus a synekdochický princíp využíva segmenty textu ako narážky smerujúce mimo textu (Žilka 2011, 95 – 99).
- ⁷ Na otázku v interview s Riccardom Benedettinim (2016), ku ktorej národnej literatúre by sa priradila, odpovedá Agota Kristof, že sa cíti byť Maďarkou, aj keď píše po francúzsky.
- ⁸ Na spomínaný jav upozorňujú viacerí autori a autorky ako Kuhlman (2003), Miletić (2008) či Timár (2016), a aj sama Kristof to opakovane potvrdzuje v rozhovore s Benedettinim (2016). Dokonca aj slovenská prekladateľka Andrea Černáková (2016) v krátkom medailóne upozorňuje na postoj Agoty Kristof k francúzštine ako k „nepriateľskému“ jazyku.
- ⁹ Postavy zastupujú samy seba a zároveň utlačovaný národ a jeho dejiny.
- ¹⁰ Skrátene T. naznačuje ako symetrická graféma bipolárne smerovanie dvojčiek podobné mytologickému obrazu boha Janusa, ktorého „zobrazovali Rimania s dvoma tvármi, lebo podľa ich predstáv videl dopredu i dozadu“ (Zamarovský 1980, 215).

- ¹¹ Zaujímavá je napríklad inscenácia *Veľkého zošita* v Divadle Andreja Bagara v Nitre, premiérovaná 22. mája 2015.
- ¹² Počítačová hra Nobuyukiho Inouea *Mother 3* (2006).
- ¹³ Ako uvádza v rozhovore s Carlosom Aguilarom (2014).
- ¹⁴ Tento všeobecný termín pomenujúci rozdvojenú osobu sa najväčšmi udomácnil v sociológii pod vplyvom francúzskeho mysliteľa Émila Durkheima a dnes sa okrem sociologickej definície interpretuje (Manterys 1997, 168) ako dualizmus tela a duše, hmoty a vedomia, charakteru a výchovy, rozumu a citu, profánneho a sakrálneho, nevyhnutnosti a slobody, autenticity a nedôveryhodnosti. To všetko sú kľúčové opozície modelovania postáv vo *Veľkom zošite*.
- ¹⁵ Napríklad „cvičenie na zocelenie ducha“ (Kristof 2016, 16) privádzajú do takej krajnosti, že sa rozhodnú zabudnúť na milované slová matky tak, že ich ustavične opakujú.
- ¹⁶ Dostupné aj v slovenskom preklade Karla Wlachovského z roku 2000.
- ¹⁷ Na tento fakt upozorňuje v interview s Aguilarom (2014).
- ¹⁸ Prekladateľka trilógie Andrea Černáková dbá na rozlíšenie propriálneho a apelatívneho prívlastku.
- ¹⁹ Okrem diela Agoty Kristof analyzuje Miletič aj práce Milana Kunderu, Romaina Garyho a Jorgeho Sempruna ako autorov-imigrantov vo frankofónnom prostredí.
- ²⁰ Termín používame so zreteľom na Žilkovo (2006, 85) členenie postupov pri posunoch v procese adaptácie.
- ²¹ „Nie, nikdy. Nech už radšej neuvidím nič [...] Nie, nikdy. Ba ak by sa dali ohlušit aj moje uši, chvíľku by som neváhal a toto mrcha telo by som uväznil v žalári večnej slepoty a hluchoty“ (Sofokles 1974, 66).
- ²² Julia Kristeva tvrdí, že každý text je permutáciou iných (predchádzajúcich) textov (1976 [Žilka 2011, 7]). V konkrétnom prípade nemáme na myslí permutáciu súvisiacu so všeobecnou intertextualitou, ale obmieňanie kľúčových motívov v kompozícii diela A. Kristof.
- ²³ Oidipus v preklade znamená „s opuchnutými nohami“, pretože mu vlastný otec v strachu pred vyplnením veštby zmrzačil nohy, zviazal mu ich remeňom a pohodil ho v lese (Zamarovský 1980, 333).
- ²⁴ Na dôležitosť a význam titulkov upozorňuje Metz (1974 [Kulka 2008, 327]), keď tento výrazový prostriedok umiestňuje medzi päť základných filmových rovín.
- ²⁵ O relevantnosti interpretácií umeleckých textov píše Umberto Eco (1995).

LITERATÚRA

- Aguilar, Carlos. 2014. „Children of War: Dir. János Szász on His Beautifully Dark Story „The Notebook.““ *Internet Movie Database*, 29. august. Dostupné na: <https://www.imdb.com/name/nm0471680/news> [cit. 29. 4. 2019]
- Benedettini, Riccardo. 2016. „A Conversation with Ágota Kristóf.“ *Music & Literature*, 9. jún. Dostupné na: <http://www.musicandliterature.org/features/2016/6/8/a-conversation-with-agota-kristof> [cit. 28. 4. 2019]
- Bordwell, David – Kristin Thompsonová. 2011. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Prel. Petra Dominková. Praha: Akademie múzických umění.
- Csáth, Géza. 2000. *Matkovražda*. Prel. Karol Wlachovský. Bratislava: Kalligram.
- Eco, Umberto. 1995. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Prel. Zdenka Kalnická. Bratislava: Archa.
- Eco, Umberto. 2004. *Meze interpretace*. Prel. Ladislav Nagy. Praha: Karolinum.
- Eco, Umberto. 2009. *Teorie sémiotiky*. Prel. Marek Sedláček. Praha: Argo.
- Fromm, Erich. 2019. *Anatómia ľudskej deštruktivity*. Prel. Richard Cedzo. Bratislava: Citadella.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Iser, Wolfgang. 2009. *Jak se dělá teorie*. Prel. Petr Onufer. Praha: Karolinum.
- Kristof, Agota. 2004. *Veľký zošit*. Prel. Andrea Černáková. Bratislava: Albert Marenčin PT.
- Kristof, Agota. 2016. *Veľký zošit. Dôkaz. Tretie klamstvo*. Prel. Andrea Černáková. Bratislava: Artforum.
- Kristofová, Agota. 1995. *Veľký sešit*. Prel. Sergej Machonin – Jan Machonin. Praha: Mladá fronta.
- Kubiček, Tomáš – Jiří Hrabal – Petr A. Bílek. 2013. *Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin.

- Kuhlman, Martha. 2003. „The Double Writing of Agota Kristof and the New Europe.“ *Studies in 20th Century Literature* 27, 1: 123 – 139.
- Kulka, Jiří. 2008. *Psychologie umění*. Praha: Grada Publishing.
- Kuzmíková, Jana. 2015. „Recepcia literatúry z kognitívnovedného pohľadu.“ *World Literature Studies* 7 (24), 4: 36 – 51.
- Lévi-Strauss, Claude. 2001. *Myth and Meaning*. London – New York: Routledge.
- Lotman, Jurij Michajlovič. 2008. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Prel. Peter Mihálik. Bratislava: Slovenský filmový ústav.
- Machonin, Sergej. 1995. „Kniha studeného hnevu.“ In Kristofová, Agota, *Velký sešit*, 128 – 133. Praha: Mladá fronta.
- Manterys, Aleksander. 1997. „Homo duplex vs. Homo multiplex.“ *Polish Sociological Review* 2, 118: 167 – 180.
- Miletić, Tijana. 2008. *European Literary Immigration into the French Language: Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*. Amsterdam – New York: Rodopi.
- Monaco, James. 2004. *Jak číst film*. Prel. Tomáš Liška – Jan Valenta. Praha: Albatros.
- Mravcová, Marie. 1990. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich.
- Osolobě, Ivo. 2007. *Principia parodica: totiž Posbírané papíry převážně o divadle*, ed. Jaroslav Etlík. Praha: Akademie múzických umění.
- Pašteka, Július. 1976. *Estetické paralely umenia*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Plesník, Lubomír. 2018. „(Intert)textuálny fundament existenciálnej poetiky.“ In *Poetika textu a poetika udalosti*, ed. René Bílik – Peter Zajac, 30 – 43. Trnava: Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave.
- Rakús, Stanislav. 1995. *Poetika prozaického textu. (Látka, téma, problém, tvar)*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Ryanová, Marie-Laure. 2015. *Narace jako virtuální realita. Imerze a interaktivita v literatuře a v elektronických médiích*. Prel. Eva Krásová. Praha: Academia.
- Sabol, Ján S. 2014. *Medzi literatúrou, filmom a divadlom*. Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach.
- Sofokles. 1974. *Vládca Oidípous*. Prel. Vojtech Mihálik. Bratislava: Tatran.
- Timár, Andrea. 2016. „The Murder of the Mother Tongue: Agota Kristof’s The Notebook.“ In *Bicultural Literature and Film in French and English*, ed. Peter I. Barta – Phil Powrie, 222 – 236. New York: Routledge.
- Welsch, Wolfgang. 1993. *Estetické myslenie*. Prel. Ladislav Kiczko. Bratislava: Archa.
- Zamarovský, Vojtech. 1980. *Bohovia a hrdinovia antických bájí*. Bratislava: Mladé letá.
- Zupančič, Metka. 2016. „Ágota Kristóf’s Europe: (Un)Connectedness and (Non-)Belonging in The Third Lie.“ In *The Novel and Europe. Palgrave Studies in Modern European Literature*, ed. Andrew Hammond, 71 – 83. London: Palgrave Macmillan.
- Žilka, Tibor. 2006. *(Post)moderná literatúra a film*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Žilka, Tibor. 2011. *Text a posttext*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Žižek, Slavoj. 2013. „Ágota Kristóf’s The Notebook awoke in me a cold and cruel passion.“ *The Guardian*, 12. august. Dostupné na: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/aug/12/agota-kristof-the-notebook-slavoj-zizek> [cit. 29. 4. 2019]

CITOVANÉ AUDIOVIZUÁLNE DIELA

Mother 3. (r. Nobuyuki Inoue, Japonsko, 2006)

A nagy füzet (r. János Szász, Maďarsko – Nemecko – Rakúsko – Francúzsko, 2013)

Witman fiúk (r. János Szász, Maďarsko – Francúzsko – Poľsko, 1997)

“The Notebook” by Ágota Kristóf and its film adaptation: testimony of (in)voluntary anaesthesia

Narrator as homo duplex. Metatextual play. Collective and individual history. Film adaptation. Anaesthesia.

This study analyses the famous novel *The Notebook* (*Le Grand Cahier*, 1986) by the Hungarian-Swiss Francophone novelist Ágota Kristóf (1935–2011) and its film adaptation *The Notebook* (*A nagy füzet*, 2013) directed by Hungarian film director János Szász, as the allegory of “Big History”, as the recording of human tragedy (or the tragedy of human destructiveness and lust for power) and also the tragedy of the individual. We also focus on special narrative techniques (1st person plural narrator, narrative voice as *homo duplex*), which are especially significant in relation to brutal scenes of violence, sexual deviations, moral violations, and its film transformation.

Mgr. Markéta Andričíková, PhD.
Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie
Filozofická fakulta
Univerzita Pavla Jozefa Šafárika
Moyzesova 9
040 11 Košice
Slovenská republika
marketa.andricikova@upjs.sk

Mgr. Peter Getlík, PhD.
Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie
Filozofická fakulta
Univerzita Pavla Jozefa Šafárika
Moyzesova 9
040 11 Košice
Slovenská republika
peter.getlik@upjs.sk