

**OBSAH / CONTENTS****EDITORIÁL / EDITORIAL**

ŠTEFAN TIMKO

Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte ■ 2

**ŠTÚDIE / ARTICLES**

PETR KUČERA

Literárny jazyk vs. filmová reč. K hledání nových pohledů na válku a totalitu  
v české kultuře 60. let ■ 5

JIŘÍ HOLÝ – ŠÁRKA SLADOVNÍKOVÁ

Próza „Tma nemá stín“ a film „Démanty noci“ ■ 17

JÁN GALLIK – ZUZANA VARGOVÁ

Durýchova novela „Boží duha“ vo filmovom spracovaní ■ 28

AGNIESZKA JANIEC-NYITRAI

Moc totalitní, ale ne totální? Úvahy o románu „Žert“ Milana Kundery  
a jeho filmové adaptaci ■ 42

MARTINA PETRÍKOVÁ

„Nová“ skutočnosť a znamenia proti ideológii v literatúre a vo filme: „Tri dcéry“ ■ 51

ALEXEJ MIKULÁŠEK

Kafka „Proměna“ v televizní adaptaci Jana Němce ■ 63

PAVOL MARKOVIČ

Významotvorné rezonancie literárneho a filmového znaku v románoch Imreho Kertésza a Lászlóa  
Krasznahorkaia a ich filmových adaptáciach ■ 80

MARKÉTA ANDRIČÍKOVÁ – PETER GETLÍK

„Veľký zošít“ Agoty Kristof a jeho filmová adaptácia: svedectvo o (ne)dobrovoľnej anestézii ■ 89

JANA DUDKOVÁ

Mrožkova „Zmluva“ a (ne)prítomnosť obrazu strednej Európy v slovenských televíznych  
adaptáciách 1990 – 1993 ■ 102

MICHAELA MALÍČKOVÁ – JURAJ MALÍČEK

Medzi ideológiou, žánrom a spoločenskou objednávkou – filmové adaptácie popkultúrnych  
predlôh v československej kinematografii prechodu ■ 117

ZOLTÁN NÉMETH

National self-criticism as a processing of the past: Memory politics in East Central European  
literature and film ■ 131**RECENZIE / BOOK REVIEWS**Helena Březinová: Slavíci, mořské víly a bolavé zuby. Pohádky Hanse Christiana Andersena: Mezi  
romantismem a modernitou (Eva Bubnášová) ■ 143Dan Ringgard – Mads Rosendahl Thomsen (eds.): Danish Literature as World Literature  
(Miroslav Zumrík) ■ 145

Milan Blahynka: Sedm kapitol o díle Milana Kundery (Alexej Mikulášek) ■ 148

Anna Cetera-Włodarczyk – Alicja Kosim: Polski Szekspir. Repozitorium polskich przekładów  
Szekspira w XIX wieku: zasoby, strategie tłumaczenia i recepcja (Jana Wild) ■ 151

Geraldine Brodie: The Translator on Stage (Libuša Vajdová) ■ 153

## Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte

ŠTEFAN TIMKO

Aktuálne číslo časopisu WORLD LITERATURE STUDIES sa venuje téme filmových, resp. televíznych diel, ktoré vznikli adaptáciou stredoeurópskych literárnych diel. Audiovizuálne produkcie v tomto regióne často čerpajú z národných literatúr, pričom výber látky i forma realizácie sú nezriedka ovplyvňované politickou a spoločenskou klímom. Predkladané číslo má ambíciu priblížiť a skúmať spoločensky relevantné témy aj predlohy v rámci adaptácií prozaických (čiastočne i dramatických) textov v českej, maďarskej, poľskej a slovenskej filmovej a televíznej tvorbe od roku 1945 po súčasnosť.

Tematické číslo je súčasťou výskumného projektu APVV 0012-2017 „Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte“, ktorého hlavným riešiteľom je Tibor Žilka. Tento popredný slovenský semiotik a literárny vedec sa už od polovice 90. rokov v rámci výskumu intertextuality zaobrá aj výskumom vzťahu filmových snímok a ich literárnych predlôh. Žilka sa problematike intertextuality začal venovať na pôde súčasného nitrianskeho Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie, kde sa jeho inšpiračnými zdrojmi stali výskum teórií metatextu Antona Popoviča z polovice 70. rokov a teória „intertextovosti“ v diele Julie Kristevy *Le texte du roman* (1970), podľa ktorej je text permutáciou iných (predchádzajúcich) textov. V roku 1998 sa z iniciatívy T. Žilku uskutočnila v Nitre konferencia s medzinárodnou účasťou s názvom Intertextualita v postmodernom umení, kde sa medzitextové nadväzovanie už neskúmalo len v literárnom kontexte, ale aj v súvislosti s divadelným, výtvarným a filmovým umením. Práve vzájomný vzťah literatúry a filmu sa ukázal ako významná téma mnohých Žilkových štúdií i monografií na začiatku 21. storočia. Medzi jeho najzásadnejšie výstupy v tejto oblasti patria publikácie (*Post)moderná literatúra a film* (2006) a *Od intertextuality k intermedialite* (2015). Žilkova teória adaptačných postupov (eliminácia, adícia, kontaminácia) a intertextuality (komplexná, systémová a parciálna nadväznosť) sa často cituje v komparatistických štúdiách venovaných filmovým, resp. televíznym adaptáciám. V roku 2012 stál T. Žilka, ako riaditeľ Ústavu stredoeurópskych jazykov a kultúr Fakulty stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre, pri vzniku medzinárodnej konferencie Česká literatúra a film. Zborníky z piatich ročníkov tejto konferencie s príspevkami od literárnych a filmových vedcov a vedkýň zo Slovenska, Čiech, Poľska, Maďarska i Ruska (publikované v rokoch 2014 až 2018, editor Štefan Timko) priniesli nielen podnetnú reflexiu vzájomných vzťahov literárneho a filmového umenia v českom kultúrnom prostredí, ale aj originálny pohľad na tieto diela v širšom (stredo)európskom kontexte.

Tibor Žilka nie je v našom kultúrnom prostredí osamotený odborník venujúci sa koreláciám literatúry a filmu. Umenovedec a estetik Július Paštka už koncom 60. rokov minulého storočia mapoval a analyzoval teórie filmových adaptácií od popredných filmových teoretikov i praktikov (ako Sigmund Kracauer, André Bazin, Béla Balázs, Sergej Ejzenštein)

v štúdii „Cesty filmu a románu“ (1969; publikovanej neskôr v monografii *Estetické paralely umenia*, 1976). Medzi prvé pokusy o zmapovanie využitia literárnych zdrojov v slovenskom filme patrila štúdia Jeleny Paštékovej „Literárne impulzy v slovenskom hranom filme“ (1992), komplexnejšie sa tejto téme autorka venovala v monografii *Rozprávanie o rozprávaní* (2009). Niekolko podnetných príspevkov s analýzami a interpretáciami filmov vytvorených adaptáciou literárnej predlohy sa objavilo aj v zborníku zo Seminára slovenského filmu v Nitre v rokoch 2009 a 2010 nazvanom *Metamorfózy slovenskej filmovej tvorby* (2011). Literárnymi koreňmi filmovej a televíznej kultúry (predovšetkým pre detské publikum) sa vo viacerých prácach zaoberala aj mediálna teoretička Marta Žilková, napríklad v monografii *Intertextuálne a intermediálne interpretácie* (2012).

Intermediálne výskumy sa odohrávajú zvyčajne v kontexte národných literatúr a kinematografií. V širších geografických a kultúrnych súvislostiach sa problematika filmových adaptácií skúma zatiaľ len výnimco – špecifickému charakteru poľských, českých, maďarských, slovenských i slovinských filmových adaptácií sa venoval v roku 2008 vo svojej stručnej prehľadovej štúdie maďarský filmológ Imre Szijártó. Aj väčšina príspevkov v tomto čísle WORLD LITERATURE STUDIES sa drží rámca jednej národnej kultúry, no kolekcia publikovaných štúdií zároveň podáva komplexnejší obraz o charaktere filmových adaptácií po druhej svetovej vojne v Česku, Maďarsku, Poľsku a na Slovensku. Zameranie sa na tieto krajiny možno z istého uhla pohľadu vnímať ako dôsledok aktuálnej politickej situácie – od vzniku Vyšehradskej štvorky v roku 1993 sa zintenzívnilo úsilie týchto krajín spolupracovať v mnohých oblastiach v rámci celoeurópskej integrácie, aj v oblasti kultúry, vedy či školstva. Na druhej strane je táto kooperácia podoprená dlhodobými historickými i kultúrnymi väzbami. Predovšetkým v oblasti histórie a charakteru filmového umenia a priemyslu spomínaných štyroch krajín nájdeme mimoriadne veľa paralel a podobností. Ešte v medzivojniovom období boli tieto kinematografie považované skôr za perifériu svetovej kinematografie, po druhej svetovej vojne boli zoštátnené a vzápäť zneužívané na šírenie štátnej propagandy. V 60. rokoch minulého storočia sa vďaka oslabeniu cenzúry a nástupu generácie senzitívnych a progresívnych tvorcov stali kinematografie Československa, Maďarska a Poľska mimoriadne inšpiratívnymi a oceňovanými aj na globálnej úrovni; po páde socializmu v roku 1989 všetky prešli ekonomickou transformáciou i poklesom diváckeho záujmu. V posledných dvoch desaťročiach sledujeme nárast filmovej kooperácie v rámci štyroch krajín strednej Európy. Tituly koprodukčných diel čerpajú zo spoločnej história a spoločensky relevantných tém v stredoeurópskom prostredí – *Všetci moji blízki* (r. Matej Mináč, Česko – Slovensko – Poľsko, 1999), *Bathory* (r. Juraj Jakubisko, Slovensko – Česko – Maďarsko – Veľká Británia, 2008), *Jánošík, pravdivá história* (r. Agnieszka Holland a Kasia Adamik, Poľsko – Slovensko – Česko, 2009), ako aj z čitateľsky atraktívnych literárnych predlôh – *Obsluhoval som anglického kráľa* (r. Jiří Menzel, Česko – Slovensko – Nemecko – Maďarsko, 2006), *Jahodové víno* (r. Dariusz Jabłoński, Poľsko – Slovensko, 2008), *Červený kapitán* (r. Michal Kollár, Slovensko – Česko – Poľsko, 2016), *Pomaľované vtáčia* (r. Václav Marhoul, Česko – Slovensko – Ukrajina, 2019). Tieto diela nie sú iba dôsledkom spoločných ekonomických záujmov stredoeurópskych tvorcov, reprezentujú tiež istú kultúrnu protiváhu anglosaskej filmovej produkcie, ktorá má v súčasnosti na našom mediálnom trhu prevahu, a sú príspevkom k diskurzu o spoločných črtách identity stredoeurópskeho regiónu.

Tematické číslo sa zameriava na dve sociálne relevantné témy dominujúce v adaptačnej tvorbe spomenutých krajín už od polovice 20. storočia: obraz druhej svetovej vojny a holokaustu a obraz totalitného režimu i vzťahu jednotlivca a mocenských štruktúr. Práve tieto frekventované námety v povojnovej stredoeurópskej kinematografii poskytujú tvorcom a tvorkyniam i diváckej verejnosti ideálnu platformu pre diskusiu o historických a kultúrnych paralelách (i odlišnostiach) národov žijúcich na území súčasného Česka, Maďarska,

Slovenska a Poľska. Z metodologického hľadiska v uverejnených štúdiách prevláda semiotický prístup s dôrazom na analýzu podôb a funkcií symbolov, alegórií a všeobecne znakov, a to tak literárnych, ako aj ich filmových a televíznych transpozícii. Štúdie využívajú komparatívny a transmedialný metodologický prístup, analyzujú vzájomné vzťahy medzi jazykom literárnej predlohy a výrazovými prostriedkami jej audiovizuálneho spracovania. Medzi ciele tematického čísla patrí aj reflexia vplyvu geopolitickej situácie v stredoeurópskom regióne na charakter filmových a televíznych adaptácií s dôrazom na výrazné spoločenské zmeny, či už v 60. rokoch, alebo koncom 80. rokov minulého storočia. Jedným z ďalších zámerov prezentovaného výskumu je reflexia konceptu strednej Európy vo filmových a televíznych adaptáciách po roku 1989.

Mapovanie spoločensky relevantných tém vo filmových a televíznych adaptáciách má potenciál prehľbovať intermediálny výskum na poli filmového a literárneho umenia, súčasne tiež napomáhať lepšiemu uchopeniu stredoeurópskej mentality i jej duchovného odkazu. Publikované texty prinášajú podnete nielen pre bádanie na poli literárnej a filmovej vedy, ale aj iných humanitných a sociálnych vied, napríklad kulturológie, histórie, sociológie, estetiky či areálových štúdií.

## LITERATÚRA

- Kristeva, Julia. 1970. *Le Texte du roman: approches sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. The Hague: Mouton.
- Pašteka, Július. (1969) 1976. „Cesty filmu a románu.“ In *Estetické paralely umenia*, 339 – 369. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Paštéková, Jelena. 1992. „Literárne impulzy v slovenskom hranom filme.“ In *Slovenský hraný film 1946 – 1969*, Václav Macek a kol., 29 – 45. Bratislava: Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum.
- Paštéková, Jelena. 2009. *Rozprávanie o rozprávaní*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení.
- Szijártó, Imre. 2008. „Literary Adaptations in Post-Communist Eastern and Central European Cinema.“ In *Words and Images on the Screen: Language, Literature, Moving Pictures*, ed. Ágnes Pethő, 16 – 27. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Timko, Štefan, ed. 2014. *Česká literatúra a film*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Timko, Štefan. 2015. „Kinematografia v strednej Európe.“ In *Stredoeurópsky areál ako kultúrny fénomen*, Miloš Zelenka a kol., 91 – 100. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Tvrdoň, Tomáš, ed. 2011. *Metamorfózy slovenskej filmovej tvorby*. Nitra: Artéria.
- Žilka, Tibor. 2006. *(Post)moderná literatúra a film*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Žilka, Tibor. 2015. *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Žilková, Marta. 2012. *Intertextuálne a intermedialné interpretácie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.

## Literární jazyk vs. filmová řeč. K hledání nových pohledů na válku a totalitu v české kultuře 60. let

PETR KUČERA

V průběhu 20. století se vztah literatury a filmu postupně prohloubil natolik, že v procesech vzájemného ovlivňování již nelze zřetelně oddělit „výchozí“ a „cílovou“ uměleckou disciplínu, neboť se obě v důsledku této interakce výrazně proměnily a nadále proměňují. Zkoumání specifičnosti literárního jazyka a filmové řeči vyžaduje jistou míru simplifikace, která umožní lépe charakterizovat vyjadřovací možnosti i limity obou znakových systémů. Stav slovesného umění na počátku 20. století je výsledkem zásadních proměn funkcí a forem písemnictví, které těsně souvisejí s proměnami vnímání, prožívání, artikulování a komunikování tradičních i nových obsahů.

S proměnami lidské psychiky, v nichž v moderní době hrají nemalou roli právě film a vizuální média vůbec, se neustále proměňují a diferencují literární žánry, tradiční žánry mění svůj rozptyl, vznikají nové žánry či žánrové formy. Možnosti literatury jsou netušené, limity literárního jazyka jsou však dány limity přirozeného jazyka, na jehož bázi literární text vzniká (a to i v případě extrémních deformací tohoto jazyka).

Thomas C. Foster upozorňuje na nebezpečí spojené s porovnáváním rysů, které filmové umění sdílí s dalšími druhy umění (využívání zvuku i obrazu, prvků divadelního představení, narrativního rozhodování atd.), neboť se pak ztrácí ze zřetele význam faktu, že objektiv kamery dokáže „vidět“ akci, pojme však jen určitou část scény (2017, 22–23). Důraz na selektivní zobrazování akce vede Fostera k lapidárním charakteristikám filmu: „Film je jediné literární médium, v němž se sám text hýbe“ a „text filmu je film sám“ (24).

Povaha emocí, které posluchač/čtenář literárního díla či divák filmu zažívá v procesu recepce, je rozdílná, třebaže obě média jsou narrativní – sekvenční strukturovanost literárního textu je sice oproti filmu výrazně méně dynamická, poskytuje však čtenářské veřejnosti například vhled do dění, které se odehrává v psychice postav. Nemožnost synchronizovat dialogy a akci v literárním díle klade v době existence filmu zvýšené nároky na způsob, jímž zprostředkovává informace. V novodobé próze nahrazuje vševedoucího vypravěče postupně vypravěč personální. Modernistická tvorba využívá nové médium a vytváří typ narrativního hlasu označovaného jako „oko kamery“.

Počítá-li próza s personálním vypravěčem se čtenářskou schopností identifikace s postavou a jejím pohledem na svět, je v případě vypravěče typu „oka kamery“ ještě

náročnější – předpokládá recipientovou vizuální zkušenosť kultivovanou sledováním filmů. V nich převažuje kamera objektivní, která i u hraného filmu vyvolává díky stabilním záběrům pocit „dokumentárnosti“. Ruční kamera může naproti tomu vizuálními prostředky naznačit například psychickou labilitu postavy apod. Zatímco literatura má více možností, jak lze odkazovat nepřímo k psychické aktivitě postav, ve filmu je nutno vnášet odkazy k duševním dějům zvenčí, například kontrastem rozhýbaných postav a statické scény či naopak kontrastu nepohybujících se postav a dynamiky zjednané rozpohybovanou kamerou, popřípadě velkým množstvím střihů, z nichž lze usuzovat na psychické rozrušení postav.

Významotvorná funkce pohybu ve filmu však nemusí být naplněna, jestliže jsou zobrazované akce samoúčelné, což je častý případ tzv. akčních filmů, ale i situací ve filmech jiných žánrů, v nichž režisér s kameramanem podléhají vizuálnímu uhranutí dynamismem určitých situací, prostředí, typických aktivit postav apod. Zdánlivě podobně pojaté rychlé střídání střihů může ve filmu navozovat vzájemnou distanci postav nebo kritickou životní situaci postavy, která se svému okolí začíná stále více odcizovat. Vyjadřování psychických dějů vizualizovaným pohybem skýtá filmové řeči na jedné straně velké možnosti, na druhé straně s sebou nese jistá rizika. Nemalým rizikům však celí i jazyk literatury, neboť je do značné míry odkázán na volbu narrativních postupů, jimiž jsou čtenáři pozvolna zprostředkovány informace sdělitelné ve filmu časově výhodnějším a recepčně snazším způsobem.

Vypravěč typu „oko kamery“ je v moderní próze kromě jiného také pokusem o překonání tradičního omezení literárního jazyka, který přímo a bez hodnotících prvků nevyjadřoval pocity postav. Moderní próza počítá se čtenářem, který je filmem připraven dozvídат se o prožívání postavy ze záběrů na její obličeji. Tvůrci filmu jsou oproti autorům literárních děl většinou nuceni vyvinout větší úsilí k zobrazení vnitřního života postav, na druhé straně však mohou počítat s bohatou zkušenosťí diváků s používáním zrakového analyzátoru.

Autor prozaického díla je výrazně omezen již volbou narrativního postupu. Zdánlivě „svobodný“ personální vypravěč například nabízí čtenáři pouze události, které zná z vlastní zkušenosťi, zatímco režisér a kameraman mají permanentně k dispozici širokou škálu možností nakládání s informacemi – od základního výběru a následného zdůraznění, omezení, zamlčení. Zajímavá je možnost rafinovaného zavedení diváka na falešnou stopu, kterou lze ve filmu zprostředkovat kupříkladu minimem detailních záběrů. Filmová řeč má k matení diváka zvlášť vhodný postup prostřihu, při němž lze vrstvit či rozdělovat různé scény odehrávající se v téže době. Vrstvit lze však nejen scény, ale i jednotlivé obrazy tak, že postupně vytvářejí určitý vizuální model, jehož význam může odkazovat například k závažnému společenskému problému.

Film uvádí instrukce ke své sémantizaci ve své první části zpravidla výrazněji – děje se tak v podobě představení postav a vztahů mezi nimi, nastínění výchozí situace, zobrazení prostředí atd. Filmu je vlastní důraz na zachycení pohybu, vývoje a proměn postav, konstrukce zápletky, jejíž zajímavost spočívá v uchopení aktuálního společenského problému. U filmového hrdiny se tak mnohem více než u hrdiny literárního očekává pestrá škála vnějších rysů jeho vnitřní proměny – zejména v podobě mimiky, gest, pohybů, stylu oblečení apod.

Zatímco v raných fázích filmu byla motivace chování postav dosti jednoduchá, stává se postupně stále méně zřetelnou – sílí naopak význam sociálního, kulturního či náboženského kontextu, v němž k proměnám v chování hrdiny dochází. Logicky tak rostou požadavky kladené na kompozici záběrů – i sebemenší detaile v podobě proměn světla, jeho pronikání prostorem apod. tak mohou hrát v mizanscénách významnou roli.

Rozdíly mezi jazykem literatury a řečí filmu se nejvýrazněji projevují v případě filmových adaptací literárních děl. Poměrně vzácná je situace, kdy divák-čtenář pronikne díky filmové adaptaci lépe k hloubkové struktuře literárního textu, lépe pochopí např. tragičnost kritické životní situace, v níž se hrdina nachází. Zejména u rozsáhlejších románů totiž mohou odbočky od hlavní dějové linie a větší reflexivní pasáže znejasnit kontury existenciálního problému, jehož uměleckým řešením se dílo zabývá. Filmová adaptace tak může díky svým zobrazovacím možnostem zvýraznit nebo dokonce nově domyslet a rozvinout základní narativní linii, kterou románové digrese zastřely.

Kritické životní situace a jejich deformační vliv na psychiku postav zkoumali ve svých filmech mj. tvůrci československé nové vlny. Od konce 50. let 20. století se v Československu unikátním způsobem propojily snahy o ideologicky méně zatížený pohled na historické události, ale i na soudobé sociální problémy s širším úsilím o hledání nových podob filmové řeči. Právě ve filmu spojovaném s největšími možnostmi při zobrazování „skutečného života“ – srov. např. koncept filmové „záchrany vnější skutečnosti“ Siegfrieda Kracauera z počátku sedesátých let (1979) – se neprosazoval esteticky akcentovaný přístup snadno, neboť byl podezírány ze snahy vyhýbat se palčivým otázkám nedávné minulosti i novým problémům soudobé reality.

V podmínkách „tání“ ideologického příkrovu v kulturní politice Československa 60. let se však zkoumání estetické role ve významové výstavbě filmu stalo podnětem nejen k dialogu různých uměleckých oborů při vzniku filmového díla, ale také k objevování nových forem, jejichž prostřednictvím lze komunikovat obsahy např. neslučitelné s úzkou představou myšlení a cítění „socialistického člověka“. Důležitou roli sehrály v tomto procesu filmové adaptace nově vzniklých próz s válečnou tematikou. V nově vznikající české próze byl patrný především ústup od pojetí historie jako sledu velkých politických událostí a heroizace jejich aktérů – nejvýrazněji se tento odklon od tzv. velkých dějin projevil v části válečné prózy, která se obracela ke každodennosti malého člověka, jeho niterným obavám, touhám, ale i ke všednosti, banalitě, a dokonce trapnosti života, který je pouhým obstaráváním a přežíváním.

Novou typologickou linii představovala próza s židovskou tematikou, neboť Židé byli nejčastějšími oběťmi nacistického teroru. Židovská tematika je však zároveň více či méně skrytou polemikou s komunistickým režimem, který byl výrazně antisemitský – v obnažené podobě se tento rys nového totalitního režimu projevil v popravách Židů v politicky inscenovaných procesech v první polovině 50. let. Umělecky nejvýraznějšími autory české válečné prózy s židovskou tematikou jsou Arnošt Lustig (1926–2011), Josef Škvorecký (1924–2012) a Ladislav Fuks (1923–1994). Díla těchto autorů byla přeložena do desítek jazyků a dočkala se i řady filmových, televizních a divadelních adaptací.

Velkému zájmu filmařů se v 60. letech těšily zejména prózy Arnošta Lustiga. Podle povídek *Noc a naděje* (1957) natočil Zbyněk Brynych film *Transport z ráje* (1963); podle povídky „Tma nemá stín“ z povídkové sbírky *Démanty noci* (1958) natočil Jan Němec stejnojmenný film (1964). Antonín Moskalyk adaptoval v roce 1965 pro televizi Lustigovu novelu *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964), v roce 1967 pak zfilmoval novelu *Dita Saxová* (1962).

Pozoruhodný je výsledek spolupráce Arnošta Lustiga s režisérem Zbyňkem Brynchem (1927–1995), kterého zaujalo několik povídek souboru *Noc a naděje* (1957) – na základě několikaleté spolupráce a studia dobových materiálů vznikl společný scénář k filmu *Transport z ráje* (1963), v němž se propojují motivy několika povídek sbírky (zejména povídky „Modrá naděje“). Film využívá rámcové konstrukce konfrontující příjezd nacistického generála do Terezína, kde má proběhnout secvičená „potěmkiniáda“ pro delegaci Mezinárodního Červeného kříže, s odjezdem čtyř tisíc mužů a žen do vyhlazovacího tábora Birkenau (jako trest za odbojovou činnost v podobě vyvěšování plakátů upozorňujících na lživost nacistické propagandy).

Film, který mj. získal v roce 1963 Hlavní cenu na Mezinárodním filmovém festivalu ve švýcarském Locarnu, se inspiruje stylem dobových žurnálů, které usilovaly o autenticitu výpovědi. V časovém prostoru jednoho dne zachycuje kvazidokumentární kamera Jana Čuříka nenalíčené herce v situacích, které mapují podstatné události terezínského ghetta. Mozaikovitě skládané mikropříběhy obyvatel ghetta ruší možnost vytváření jakékoli hierarchie – každý židovský život je důležitý, a tak je hrdinou filmu nikoli jedinec nebo vybraná skupinka lidí, ale celý židovský národ ocitající se ve smrtelném ohrožení.

Na rozdíl od první vlny válečné prózy a filmů 50. let nekontrastují postavy vězňů s jednoznačně negativně pojatými postavami svých vězniček. Nacisté nejsou – až na výjimky, jimiž je zejména obersturmführer SA Herz v podání Ilji Prachaře – ztělesněním nadřazenosti a krutosti. Spiše se svým neosobním přístupem k okolí hraničícím až s apatií stávají účinnými nástroji zla. Svůj díl viny však nesou i někteří Židé – v prvé řadě někteří členové samosprávy, na niž nacisté přenášejí odpovědnost za osudy vězňených (odmítnutí či naopak souhlas s transportem).

Všudypřítomnou ponurost prostředí terezínského ghetta umocňuje práce kamery se světlem či kontrastivní snímání stísněných obývaných prostor a rozlehlých veřejných prostranství či prázdných ulic. Nejsugestivněji však působí detailní záběry na tváře vězňených i vězniček, v nichž se zračí výrazné emoce – pocity strachu, beznadeje, odhodlání uchovat si lidskou důstojnost či naopak pocit nezúčastněnosti, spoluviny aj. Také u tvůrců *Transportu z ráje* se hledání možností filmové řeči pojí s hledáním odpovědí na otázky, které si širší kulturní veřejnost začala stále častěji klást.

Již zmíněný film *Démanty noci* (1964) natočil režisér Jan Němec jako svůj celovečerní hraný debut, v němž navázal na svůj absolventský film *Sousto* (1960). Tento dvanáctiminutový studentský snímek, adaptující Lustigovu stejnojmennou povídku, vzbudil pozornost, když získal na Dnech krátkého filmu v Oberhausenu druhou hlavní cenu v konkurenci tvorby zkušených režisérů. Film *Démanty noci* byl na Mezinárodním filmovém festivalu v Mannheimu – Heidelbergu v roce 1964 oceněn Velkou cenou, čímž obrátil pozornost mezinárodní kulturní veřejnosti nejen k talento-

vanému režisérovi, ale i k rodící se nové československé vlně. Scénář vznikal za úzké spolupráce Jana Němce s Arnoštem Lustigem, který v té době působil jako scenárista Filmového studia Barrandov. Tento scenáristický dialog je pozoruhodný zejména tím, že autor literární předlohy, který prošel několika koncentračními tábory a uprchl z transportu smrti, se dokázal otevřít pohledu nezkušeného mladého režiséra.

V kontrastu k příběhovému či dokumentárnímu rázu nemalé části tzv. koncentračnické literatury se již Lustigova pozornost zaměřila na existenciální aspekty holocaustu, v nichž se podstata lidské bytosti vyjevuje ve své nezastřené podobě. Lustig tak souzní s tzv. druhou vlnou válečné prózy, která se posouvá z deskriptivní roviny k analýze lidské psychiky. Režisér Jan Němec se v *Démantech noci* rozhodl – podobně jako Arnošt Lustig ve svých prózách – prozkoumat nikoli materiální svět okupace a koncentračních taborů, ale neprobádané prostory lidské duše. Film proto redukuje na minimum odkazy k době či prostředí a vhání diváka do vypjaté situace útěku, při němž jde o záchrannu holého života.

Na rozdíl od divácky oblíbené žánrové formy dobrodružných „útěkářských“ filmů nenabízí kamera Jaroslava Kučery napínavou, avšak „bezpečnou“ podívanou – divák zakousí s maximální možnou vizuální sugestivitou vrcholně stresující okamžiky útěku, v nichž se téměř stává sám jedním ze štvaných uprchlíků. Vizuální a akustické vjemy netvoří ve filmu logicky komponovaný a smysluplný celek, ale útočí na smysly prchajících často izolovaně. Diváka zvyklého na lineární a didaktizující vyprávěcí techniky socialistického realismu 50. let ruší nejen dynamická kamera, ale i časté střídání časových rovin a fantazijních prostorů.

Stalo by jistě za speciální pozornost prozkoumat originální propojení Němcovy inklinace k existentialismu v celkovém vyznění mrazivé okupační atmosféry s náběhy k surrealismu v pojetí halucinativních vizí či snových představ. Strohé dialogy, ponurá atmosféra a bezvýchodnost kritické životní situace kontrastují v Lustigově literární předloze s výrazně bohatšími vnitřními monology, které odkazují ke složitým psychickým dějům v situaci blížícího se konce. Režisér Němec rozpoznal v Lustigových prózách novou tendenci k překračování tradičního vyprávění svědků válečných hrůz směrem ke zkoumání obecně lidské problematiky proměn a mezí základních emocí. Ve volné filmové adaptaci se pak pokusil o důsledně umělecké ztvárnění vlastnosti lidské psychiky založené na sugestivních obrazech, které postupně skládají portréty lidí pojmenovaných prožitými událostmi.

Řadu próz s židovskou tematikou z období nacistické okupace vytvořil v 60. letech Ladislav Fuks – román *Pan Theodor Mundstock* (1963), povídkový cyklus *Mí černo-vlasí bratři* (1964), román *Variace pro temnou strunu* (1966). Podle novely *Spalovač mrťvol* (1967) natočil v roce 1968 Juraj Herz stejnojmenný film – novela a její filmová adaptace představují zásadní přínos k novému pojetí literárního jazyka a filmové řeči ve vztahu k tématu války.

V roce 1968 natočený černobílý celovečerní film měl premiéru 14. března 1969, tj. v předvečer třicátého výročí vpádu hitlerovských vojsk do Československa. Ihned po premiéře byl film uložen do rezervy, opětovného uvedení do kin se dočkal až 1. srpna 1990. Vedle nápaditého zachycování pohybu se tvůrci soustředili také na vizuálně sugestivní zobrazování prostorových vztahů, které v polemice s předcháze-

jící tradicí přehodnocovali. Režisér Juraj Herz a kameraman Stanislav Milota zvolili divácky nepříjemný, avšak velmi účinný postup – výrazné deformace postav a prostředí. Obvyklé rozměry a pohledy na objekty a scenérie kamera narušuje snímáním z extrémních úhlů, z nichž v každodenním životě nejsou nahlíženy. Hodnotová hierarchie je tak ve filmu i v této rovině odlišná od podstatně abstraktnějšího rozvrhu v novele, neboť neutrální či nevýrazné se posouvá ve filmu do polohy příznakového nebo nápadně abnormálního.

Přebujelé hyperboly v promluvách hlavní postavy, u nichž není zcela zřejmé, zda jde o ironii nebo psychickou poruchu, jsou ve filmu vizualizovány zrychleným střídáním detailních záběrů či záběrů z neobvyklých úhlů, které běžné realitě propůjčují panoptikální ráz. Dojem panoptikálnosti podporuje také převaha interiérových scén nad exteriérovými. Panoramatické záběry, v nichž lze vnímat širší kontext jevů, se nevyskytují, akcentovány jsou naopak vizuálně deformované jednotlivosti, které spojují přízračnou atmosféru.

Z deformujících detailních a polodetailních záběrů jsou ve filmu Juraje Herze složeny i sekvence, u nichž divák očekává obvyklé panoramatické záběry mapující celkovou situaci v širším prostoru – panoptikální až hororově děsivý ráz těchto sekvencí se výrazně vepisuje do divákovy paměti a nutí k úvahám o abnormalitě zdánlivě běžných situací a jejich aktérů. Převrácená či zkreslená perspektiva shora, v zrcadle apod. je dalším kreativním přínosem kamery Stanislava Miloty při „představování“ postav nebo zvířat. Nic není normální, běžné, obvyklé, přirozené – většina záběrů upozorňuje na excentričnost a neuvěřitelnost viděného (Kučera 2018, 71–73).

Ve filmu Juraje Herze *Spalovač mrtvol* hraje důležitou roli také hudba Zdeňka Lišky a zvuk Františka Černého, a to nejen proto, že hlavní postava (Kopfrkingl) je milovníkem a znalcem klasické hudby. Hudebním motivem, který podkresluje důležité scény, je stylizovaná operní árie, v níž kromě smyčcových nástrojů zaznívá ženský hlas. S výjimkou této ústřední melodie je veškerý hudební doprovod bez lidského zpěvu, čistě instrumentální a nahrazuje běžné zvuky. Stylizace vnějšího prostředí tak postrádá typickou zvukovou rozmanitost, ojedinělé zvuky proto působí téměř překvapivě – ozývají se při běžném provozu krematoria. Při Kopfrkinglově vraždění naopak zaznívá pouze hudba symbolizující vytržení z rámce běžného života (Kučera 2018, 73–74).

Židovské tematice věnoval povídkové knihy také Josef Škvorecký – *Sedmiranemný svícen* (1964) a *Babylonský příběh a jiné povídky* (1967). Václav Gajer natočil s názvem *Flirt se slečnou Stříbrnou* v roce 1969 Škvoreckého román *Lvíče* (1969). Třebaže ve Švoreckého románu i v Gajerově filmové adaptaci je téma židovské perzekuce za nacistické okupace v povrchové struktuře spíše okrajové, hraje důležitou roli pro pochopení tajemné viny hlavní postavy. Scénář je výsledkem spolupráce Josefa Škvoreckého a Zdeňka Mahlera, podstatný podíl na umělecké kvalitě snímku má kamera Jana Čuříka. Román psal Škvorecký v letech 1963 až 1967 již jako spisovatel z povolání, využil v něm však své zkušenosti z předchozí práce nakladatelského redaktora, a tak je satirická linie příběhu demaskující manipulativní praktiky komunistických funkcionářů nakladatelství i vliv cenzury na podobu tehdejší české kultury nejen zdrojem originálního humoru, ale i hlubších reflexí o fungování společenských mechanismů.

Jako vystudovaný anglista a bytostný liberál vnesl Škvorecký do české prózy nezcela běžný ironický nadhled a tvůrčí lehkost při prolínání různých žánrů a stylových poloh. Neobvyklé bylo především spojení pronikavých postřehů o patologii sociálního prostředí a přesné portrétování postav intelektuálů a stranických šíbrů s nízkými žánry detektivky, melodramatu či ironizovaným lyrismem milostních románek. Škvoreckého pojetí autenticity je podstatným příspěvkem k novému směřování české prózy i filmu 60. let. V memoárově laděných esejích toto pojetí svým příznačným stylem formuluje: „Ty malé autentické kecy jsou větší než věty nádherně vyklenuté rétorikou podle všech předpisů a vypovídající o tajemství života. Jsou-li kecy autentické, vypoví o tom tajemství víc“ (1997, 285).

V románu i ve filmu převažují dialogy, v literární předloze hrají důležitou roli také monologické „sebehodnotící“ reflexe hlavní mužské postavy – nakladatelského redaktora Ledna, který se marně snaží svést slečnu Stříbrnou. Cynický a citově zploštělý pražský intelektuál Karel Leden je ve filmu díky neopakovatelnému osobnímu kouzlu Jana Kačera složitější postavou, dokonce se zdá, že se v rozporu se svým pragmatickým ustrojením poprvé v životě zamiloval (jeho zrak často spočine okouzleně na slečně Stříbrné, věty jsou intonačně neukončené). Naopak Lenka Stříbrná (ve filmu Marie Dokoupilová), kterou literární předloha popisuje v nápaditých variacích jako krásnou židovskou ženu s lesklými černými vlasy a černýma očima, je ve filmu záhadnější a temnější, což je nepochybně dánno i filmovým posunem ročního období do podzimu (a s tím souvisejícím nošením elegantních kostýmů apod.).

Rozehráním nenaplněného milostného příběhu, společenské satiry, klíčového románu a postupně i detektivky se literární předloha obrací v témař postmoderním duchu k několika různým typům čtenářů, což v českém prostředí 60. let ještě zdaleka nebyl běžný stylový habitus. „Pokleslé“ žánry, s nimiž si Škvorecký s očividnou rozkoší pohrává, neboť je při své angloamerické literární orientaci považuje za vhodné „nosiče“ nejen specifického humoru, ale také hlubších sdělení o paradoxech a záhadách života, fungují v české recepci poněkud odlišně. Škvoreckým zmíněné „autentické kecy“ jsou nezřídka výsledkem autorova hlubšího přemýšlení o problémech společnosti, o čemž svědčí snaha o uchopení nových podob xenofobie a rasismu v době témař dvacet let po skončení druhé světové války, jako kupříkladu v promluvě komunistického šéfredaktora:

„To všechno ta Blumenfeldová,“ žvanil přítom. „To její židácký fanfarónství. Já,“ naklonil se k nám, „ne, že bych bylňákej rasista, soudruzi, znáte mě. Ale židy rád nemám. Je to mezinárodní spiknutí, samej modernista a sionista. Já bejt soudruhem presidentem, povolím jim všem vystěhování do Izraele!“ (1969, 112)

Válka je však ve vědomí aktérů skrytě přítomna – její skutečné či domnělé kruhotu vyvolávají v závěru románu i filmu řadu nepřijemných otázek. Slečna Stříbrná sama pro sebe obvinila ze smrti své sestry v nacistickém koncentračním táboře Procházku, který tehdy zrušil své zasnoubení s židovskou dívkou (jedině smíšený sňatek ji mohl ochránit před transportem). Pomstu v duchu starozákonné morálky zřejmě dlouho plánovala a využila příležitosti dané večírkem, při němž se opilý Procházka záhadnou „nešťastnou náhodou“ utopil. Redaktor Leden si později při společném koupání s kamarádem, kterého zachránila před utonutím právě výborná plavkyně

Stříbrná, uvědomil celou hrázu její pomsty (vybavila se mu její postava na večírku při vyjíždce ve dvou na lodce s Procházkou).

Otázka těžké viny za život druhých lidí je více či méně skrývaným hlavním tématem románu i filmu. Gajerův snímek redukuje mnoho ze Škvoreckého pronikavých reflexí a portrétního umění – literární hodnoty však nahrazuje kvalitami filmovými. Filmové dialogy jsou méně vyostřené, scény vypouštějí řadu zábavných prvků a ponechávají prostor kameře Jana Čuríka, která záběry na oči, mimiku a gesta především slečny Stříbrné vyvažuje Škvoreckého portrétní umění. Posun k melancholii a tajuplnosti zesiluje filmová adaptace také hudbou – Ivo Fišer se odvážil nahradit Škvoreckého nezbytný saxofon pianem a umocnit atmosféru příběhu odlišnými variacemi návratného hudebního motivu, který předznamenává tragickou událost. Díky filmařské inovativnosti tak snímku, který byl částí čtenářské veřejnosti i odborné kritiky odmítán jako zplošťující pokřivení literárního díla, naleží čestné místo mezi filmovou tvorbou československé nové vlny.

V mezinárodním kulturním kontextu nepříliš známá, v českém prostředí však důležitá je tvorba Jana Otčenáška (1924–1979). Románem *Občan Brych* (1955) Otčenášek zčásti naplňoval a zčásti vyvracel principy socialistického realismu. Výraznější rozchod s oficiálními schématy představuje až próza *Romeo, Julie a tma* (1958). Tato milostná novela byla krátce po vydání adaptována do podoby divadelního představení i stejnojmenného celovečerního filmu. Intermediální dispozice jsou v Otčenáškově tvorbě neobvyčejně silné, o čemž svědčí řada divadelních, rozhlasových, filmových a televizních adaptací jeho prozaických děl.

Otčenášek vyniká fabulační schopností, citem pro dramatický dialog a gradaci napětí v akčních scénách. Tak je tomu i v novele *Romeo, Julie a tma*. V lyricky laděných líčeních dobové atmosféry dokáže ve zkratkovitých náznacích vystihnout emocionálně zatížené momenty, které propojují protikladné pocity okouzlení či dojetí se soucitným pohledem na aspekty ubohosti nebo trapnosti skutečnosti. Dříve běžné heroizaci kladných hrdinů se Otčenášek brání poukazy na obyčejnost až ubohost existence postav.

Otčenáškovu uměleckému myšlení je vlastní jistá ambivalentnost – metodu socialistického realismu zároveň naplňuje i narušuje. Narušování ideových stereotypů napomáhá také hudební kompozice prózy – nejčastěji v duchu symfonické skladby. Metoda kontrapunktu jednotlivých pasáží textu, připomínajících symfonické věty, je umocněna vytržením čtenáře z toku napínavého děje prostřednictvím lyrických ponorů do vzpomínek, snových představ či psychologizujících reflexí. Tyto pasáže používá Otčenášek k odplavení emocí bolesti, vzteku, bezmoci či bezradnosti, které čtenář s Pavlem (hlavní postavou novely) spoluprožívá, ale také k již zmíněné relativizaci hodnot dosud vnímaných jako bezproblémově jednoznačné. Pavel tak přirozenou cestou vlastní zkušenosti dospívá ke Shakespearovu poznání neužitečnosti racionálního rozhodování v situaci, kdy jsou v sázce nejvyšší lidské hodnoty.

V působivých zkratkách načrtnutá fenomenologie strachu v kritické individuální a zároveň celospolečenské situaci nevrcholí v Otčenáškově novele prozřením, zmoudřením nebo urychléním dozráním hlavní postavy. Zásadní etické problémy odpovědnosti za druhé lidi nebo odvahy k překonání stereotypů diktovaných racio-

nální úvahou si ponechávají i nadále svou naléhavost a složitost, autor nepřebírá odpovědnost za jejich řešení. Podoby kolaborace s nacistickým režimem, stejně jako podoby nenápadného hrdinství vyvstávají ve své konkrétnosti a výraznosti. Podobně působivé jsou i cudné scény milostného sbližování Pavla s Ester, které ve spojení s proudem lyrického komentáře přerůstají v nenápadné podobenství o nezničitelnosti lásky a její životodárné síly i za hranicemi fyzického bytí milované osoby.

Protektorátní reálie vstupují do textu nenápadně, filtrem důsledné osobní zkušenosti. Obraz života za okupace je tak – navzdory autorovu soustředění na milostnou tragédii – překvapivě pestrý. Detaily z každodenních obtíží s obstaráváním základních životních potřeb vyplývají průběžně z rozhovorů a zkratkovitých zmínek vyprávěče jako fakt, která nejsou hodnocena či dramaticky akcentována, působí však nečekaně silně. Otčenáškův vypravěč i milenecká dvojice jemně vnímají vše násilné, nepřirozené, svazující – nikoli však v rovině ideologických konstruktů. Jejich vnímání a prožívání se odehrává v rovině intenzivně žité zkušenosti. V tomto smyslu je hlavním hrdinou díla lidskost jako projev nejvyšší úcty k životu a touhy po jeho naplnění v přirozeném světě.

Adaptace novely z roku 1959 je v řadě aspektů inovativní. Jan Otčenášek a režisér Jiří Weiss napsali společně scénář, v němž sáhli k řadě textových úprav. Změnili jméno hlavní ženské postavy – rodné jméno Ester nahradili v Čechách běžným dívčím jménem Hanka (v domácké podobě působí židovské jméno Hannah česky a obyčejně, zatímco jméno Ester sugeruje židovský původ a jistou exotičnost). Titul novely i filmové adaptace je aluzí na Shakespearovu tragédiю, jejíž rodově – a skrytě i nábožensky – motivovaná tragičnost se však v porovnání s rasově motivovanou tragédií Židů za nacistické okupace jeví jako méně děsivá.

Motiv tmy z titulu novely je symbolem období zběsilého teroru, který nacisté rozpoutali po atentátu československých parašutistů na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha. Otčenáškova novela i Weissův film prozkoumávají s fenomenologickou precizností různé podoby strachu – strach ze zatčení, strach z prozrazení Hančina úkrytu, strach z odvety okupantů aj. Strach postupně ovládá všechny postavy, třebaže v různé míře, již odpovídají i různé formy reakce. Obrovskému stresu celí Pavel, protože je nucen hrát dvojí hru – nejen před cizími lidmi, ale i doma musí předstírat klid a mladickou ležérnost, aby zamaskoval svůj odvážný čin, kterým v tehdejší době ohrožoval celou rodinu.

Režiséru Weissovi se podařilo potlačit některé pozůstatky socialistickorealistické metody provějící se schematickým rozvržením charakterů postav. Pavlova matka, v novele utíkající před realitou k modlitbám, je díky výkonu Jiřiny Šejbalové životnější. Narázky krejčovského tovaryše Čepka na stinné stránky živnostnictví vyznívají ve filmu méně ideologicky, podobně jako majetnické stereotypy Pavlova otce nebo politická orientace malíře z podkroví.

Posílení dramatičnosti filmové adaptace bylo dosaženo důležitými proměnami prostorů, v nichž se děj odehrává. Na jedné straně byla zdůrazněna lidská vřelost a funkčnost Pavlova domova, který navzdory protektorátní mizérii dokáže obdivuhodně vytvořit energická maminka. Prostor, v němž se ukrývá židovská dívka, je ve filmu situován přímo do podkroví činžovního domu. Film tak akcentuje riziko, které

je s ukrýváním židovské dívky spojeno. Oproti mlhavému prostředí školy v novelce je ve filmu školní prostředí nositelem bližších informací o atentátu na Heydricha a je spojeno se silným strachem z jasně vnímaného odvádění spolužáka gestapem.

Scenáristé dopsalí další dějově a vizuálně atraktivní epizody, jejichž kontrastnost dokresluje absurditu doby – například rozhlasové hlášení oznamující spáchání atentátu na Heydricha a vyhlášení stanného práva je kontrapunkticky zasazeno do Pavlovovy schůzky se spolužáčkou Alenou poblíž Národního divadla. Filmová adaptace se podobně jako knižní předloha vyhýbá verbálnímu hodnocení postav či dějů – nahrazuje racionálně uchopitelné charakteristiky zvukovými projevy, které působí velmi naléhavě. Vizuální stránka vychází z možnosti černobílého filmu zachycovat ve světelných kontrastech a odstínech šedi ponurost okupační atmosféry. Stylizační potenciál černobílého snímku využili tvůrci i k hodnotovému rozvržení postav a dějů. Stříhem pak promyšleně stupňují napětí či naopak zpomalují běh událostí, jejichž vyznění většinou není jednoznačné.

Cenzurní zásahy se – podobně jako u řady snímků nové vlny – nevyhnuly ani Weissovu filmu: některé scény byly upraveny, celá závěrečná scéna musela být pře-točena, aby zmizely projevy antisemitismu obyčejných lidí. Stejně jako Otčenáškova novela usiluje i Weissův film o subjektivní pohled několika málo postav na období nacistické okupace – souzní s československou novou vlnou 60. let, v níž kolektivismus a nezpochybnitelné pravdy oficiální ideologie postupně střídá důraz na individuální prožitky a relativizující výklad národní minulosti.

Specifická situace literatury a filmu v Československu 60. let 20. století přispěla ke vzniku pozoruhodné kapitoly v dějinách středoevropských kultur. Díky odvaze a umělecké poctivosti, s níž se čeští a slovenští spisovatelé a filmoví tvůrci začali zabývat do té doby tabuizovanými nebo ideologicky zatíženými tématy, se z intelektuální problematiky stal v podmínkách uvolňujícího se totalitního režimu překvapivě silný impuls k širší celospolečenské debatě. Otázky, které si tehdejší umělci, literární a filmoví teoretikové, ale též filosofové a sociologové kladli, neztratily svou naléhavost, o čemž svědčí zájem širší kulturní veřejnosti o tvorbě 60. let.

Inspirací se pro současné tvůrce stávají i tehdejší estetické inovace a experimenty, které se plně projevily ve filmových adaptacích literárních děl české prózy z přelomu 50. a 60. let. Tehdejší režiséři si do důsledků uvědomili, že filmové dílo musí usilovat o vlastní narativní postupy, v nichž maximálně rozvine možnosti všech tvůrčích oborů, které se na vzniku filmu podílejí. Skutečným režisérovým partnerem se tak stává především kameraman, jehož dynamické vidění se nezřídka dostává do rozporu s představami scenáristů o vhodnosti lineárního způsobu rozvíjení příběhu. Důraz na detail (včetně jeho deformací), na snímání z neobvyklých úhlů, netradiční práci se světlem (např. omezení zasvěcování jako projev úsilí o větší míru autenticity), rychlé střídání panoramatických a detailních záběrů, „objevování“ pohledu očí, mimických pohybů a gest vnitřně složitých postav nápadně proměnilo československou filmovou tvorbu 60. let ve srovnání se snímkery předcházející dekády.

Důležitou součástí filmové řeči se stala hudba, třebaže její prostor se paradoxně výrazně zmenšil. Přestala však být všudypřítomnou zvukovou kulisou či naopak zjednodušující interpretací dění na plátně (radost versus smutek, bezpečí versus

blížící se hrozba, pomalost versus rychlosť apod.) a navázala dialog s obrazom, ale i s nehudebními zvukovými projevy. Rostoucí význam střihu dokládá stále častější spolupráce režisérů, kteří si jsou vědomi nutnosti hledání nové dynamiky filmové narace, v níž hraje stále větší roli překvapivost či neobvyklost. Důraz na autenticitu výpovědi se promítl i do práce s herci a zejména neherci, do pojednoty kostýmů, střídání líčení apod.

Prvotní znejasnění komunikace, často kritizované zastánce tradičního filmového vyprávění, bylo motivováno snahou o sdělování obsahů jiného typu. Ve společnosti, která se začala pozorně a bez ideologických brýl rozhlížet po světě a hledat svou vlastní identitu, docházelo v uměleckých a intelektuálních kruzích stále častěji k jevu, který je důvěrně znám především v poezii a filosofii: nazrát jevy tohoto světa novýma očima, bez dřívějších stereotypů, s někdy až dětskou důvěřivostí a úžasem.

Jeden z hlavních přínosů československé nové vlny lze spatřovat právě v neo-chvějně důvěře ve smyslu tvorby, v možnost umocňovat prostřednictvím filmového umění život a poznávat jeho skryté možnosti. Svou roli jistě sehrála také – z dnešního pohledu možná naivní – víra v dobrou budoucnost lidstva, v odstranění zásadních rozporů moderní společnosti, které znemožňují velké části obyvatel planety prožít důstojný život. Československá nová vlna tak byla a zůstává v nejlepším slova smyslu mladá.

## LITERATURA

### Primární zdroje

- Fuks, Ladislav. 1967. *Spalovač mrtvol*. Praha: Československý spisovatel.  
Fuks, Ladislav. 2017. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group – Odeon.  
Lustig, Arnošt. 1957. *Noc a naděje*. Praha: Naše vojsko.  
Lustig, Arnošt. 1958. *Démanty noci*. Praha: Mladá fronta.  
Otčenášek, Jan. 2014. *Romeo, Julie a tma*. Praha: Dobrovský (edice Omega).  
Škvorecký, Josef. 1969. *Lvíče*. Praha: Československý spisovatel.

### Sekundární zdroje

- Bordwell, David – Thompson, Kristin. 2011. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Přel. Petra Dominková – Jan Hanzlík – Václav Kofroň. Praha: Akademie muzických umění.  
Bubeníček, Petr. 2014. „Zásahy adaptace. Ke studiu literatury ve filmu.“ In *Česká literatura a film*, ed. Štefan Timko, 9–41. Nitra: FSS UKF.  
Elsaesser, Thomas – Hagener, Malte. 2007. *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.  
Foster, Thomas C. 2017. *Jak číst film. Cinefilův průvodce po světě pohyblivých obrázků*. Brno: Host.  
Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.  
Chatman, Seymour Benjamin. 2008. *Příběh a diskurs*. Brno: Host.  
Krakauer, Siegfried. 1979. *Theorie des Films: Die Errettung der äusseren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.  
Kučera, Petr. 2018. Spalovač mrtvol Ladislava Fukse ve filmové adaptaci Juraje Herze. In *Česká literatura a film V*, ed. Štefan Timko, 54–75. Nitra: Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF.  
Mareš, Petr – Alena Macurová. 1992. *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Univerzita Karlova.

- Nünning, Ansgar, ed. 2008. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart – Weimar: Metzler.
- Paech, Joachim. 1997. *Literatur und Film*. Stuttgart – Weimar: Metzler.
- Schacherl, Martin. 2013. *Zeyer vypravěč – vybrané rysy stylu prozaických prací Julia Zeyera*. České Budějovice: PF JU.
- Škvorecký, Josef. 1997. *Příběh neúspěšného saxofonisty a jiné eseje*. Praha: Ivo Železný.
- Žilka, Tibor. 2006. *(Post)moderná literatúra a film*. Nitra: UKF.
- Žilka, Tibor. 2015. *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra: FSŠ UKF.

## CITOVARÁ AUDIOVIZUÁLNÍ DÍLA

- Flirt se slečnou Stříbrnou* (r. Václav Gajer, Československo, 1969)
- Romeo, Julie a tma* (r. Jiří Weiss, Československo, 1959)
- Spalovač mrtvol* (r. Juraj Herz, Československo, 1968)
- Transport z ráje* (r. Zbyněk Bryných, Československo, 1963)
- Tma nemá stín* (r. Jan Němec, Československo, 1964)

### **Literary language vs. film speech. In search of new views on war and totalitarianism in Czech culture of the 1960s**

Language of literature. Film speech. Czech prose of the 1960s. Czechoslovak New Wave.

The author of the study analyses selected issues of literary and film language-speech relations both from the point of view of literary and film aesthetics and in the context of the Central European cultural area during the totalitarian regimes of the twentieth century. He is especially interested in the Czech prose of the 1960s and the “new wave” in Czechoslovak film. The prose and film of the Czech and Slovak filmmakers of the period are remarkably connected with the efforts for a new artistic expression with the pursuit of a new perspective on taboo or ideologically accentuated themes from World War II and the Communist regime. The specific situation of Czechoslovak culture in the 1960s, when the ideological constraints of art were released, enabled the creation of works that are not a closed chapter in literary and film history, but are still inspiring to this day.

---

Doc. PaedDr. Petr Kučera, Ph.D.  
Katedra germanistiky a slavistiky  
Filozofická fakulta Západočeské univerzity  
Riegrova 11  
306 14 Plzeň  
Česká republika  
pekucera@kgs.zcu.cz

## Próza „Tma nemá stín“ a film „Démanty noci“

JIŘÍ HOLÝ – ŠÁRKA SLADOVNÍKOVÁ

---

### 1.

Ve studii se budeme zabývat několika verzemi povídky (později novely) *Tma nemá stín* od Arnošta Lustiga a filmovou adaptací této prózy ve filmu Jana Němce *Démanty noci*. Pomineme přitom její autobiografické pozadí a soustředíme se na text sám. Metodologicky budeme vycházet ze zkoumání jednotlivých verzí prózy, jak jej uplatňoval Oldřich Králík (práce o Vančurovi a Olbrachtovi) a při srovnání prózy a filmu z teoretických konceptů rozpracovaných tzv. nitranskou školou (Anton Popovič, Tibor Žilka) a teoretiky i praktiky filmové adaptace Petrem Marešem a Petrem Bubeníčkem (*Subversive Adaptations*, 2017).

Olomoucký badatel Oldřich Králík usiloval ve svých početných studiích rekonstruovat tvůrčí proces autora. Inspirován archeologií vypracoval metodu literární stratigrafie, která umožňuje zaznamenávat proměny textu v čase. Vycházel z Mukářovského tezí (stáť „Varianty a stylistika“), jakkoli v pozdějším období se strukturalismem polemizoval.

V roce 1937 vychází ve *Slově a slovesnosti* „Rozbor textových změn v Olbrachtově Žaláři nejtemnějším“, o dva roky později tamtéž „Příspěvek ke studiu Vančurova stylu“, jenž srovnává dvě odlišné verze jeho románu *Poslední soud* (1929, 1935). Po válce, opět ve *Slově a slovesnosti*, otiskl stáť „Jazykové změny v Olbrachtově *Bratru Žakovi*“ (1953) a jeho zájem o srovnávání jednotlivých verzí téhož díla vyvrcholil v roce 1964 rozsáhlou studií „Tři verze Olbrachtova *Bratra Žaka*“ (1964).

V této práci sledoval proměny textu od první autorovy verze (1911) k verzi poslední ruky (1938). Králíkovo zkoumání proměn tohoto textu může být pro nás inspirativní proto, že mezi jednotlivými verzemi Olbrachtovy prózy je velká časová distance. Jde tedy o jiný případ, než je například Hrabalova *Příliš hlučná samota*, jejíž verze se od sebe podstatně liší stylem i závěrem, ale vznikaly v průběhu několika měsíců, případně let (viz studie Susanny Roth a Milana Jankoviče). Arnošt Lustig, stejně jako Ivan Olbracht, přistupoval ke svému textu po několika desetiletích, v jiné fázi svého vývoje a v jiném sociokulturním kontextu.

Lustigova povídka „Tma nemá stín“ knižně poprvé vyšla v autorově druhém soubooru próz *Démanty noci* (1958). Ale ještě předtím ji otiskoval časopisecky ve *Věstníku židovských náboženských obcí v Československu*, kde vycházela od šestého do jede-

náctého čísla ročníku 1958; závěrečná část se objevila v prvním čísle následujícího ročníku. Časopisecký a knižní otisk povídky se liší (viz dále).

Znění povídky ve druhém a třetím vydání *Démantů noci* (znovu ještě jednou 1958 a 1966) se v podstatě neliší. Výrazných změn však próza doznala v anglickém překladu *Darkness Casts No Shadow*, který vyšel v době Lustigova pobytu ve Spojených státech samostatně 1976 a byl několikrát reeditován. Česky vyšla tato nová, značně rozšířená verze v roce 1991 (další vydání 2000 a 2009). Zároveň však vycházela i v souboru *Démanty noci* (1998, 2002, 2010 a 2011). Následné verze novely po roce 1991 se sice liší od verzí II a III, ale změny nezasahují do podstaty smyslu díla.

Pro naše potřeby pracujeme s třemi hlavními verzemi, časopiseckou (označujeme I; v Literatuře Lustig 1958a a Lustig 1959), první knižní v souboru *Démanty noci* (II; Lustig 1958b) a první českou samostatnou v podobě novely v roce 1991 (III; Lustig 1991). Je přitom třeba dodat, že verze III je adaptované znění anglické verze z roku 1976.

## 2.

Nejvýraznější změnou mezi verzí I a II (a následně III) je pojmenování hlavních postav. V I. verzi jsou důsledně nazýváni „první“ a „druhý“; později (již od prvního knižního vydání 1958) je vypravěč nazývá „Dany“ a „Many“ (ne ovšem vždy, někde zůstalo původní pojmenování „první“ a „druhý“). Anonymnost ve verzi I mohla uka-zovat na univerzalitu postav (srovnej Kafkův K.), zkonkrétnění ve verzích II a III umožňuje čtenářům a čtenářkám se s postavami snáze identifikovat. Kromě toho dodává nositelům jmen možnou symboličnost (Daniel je postava zbožného proroka ve Starém zákoně, kterou Hospodin ochrání, a Emanuel, „Bůh s námi“, je jméno pro Spasitele). Závěrečné věty povídky naznačují možnost naděje a spásy. Ve verzi I se píše o „zářivé výši nad jejich hlavami“ (Lustig 1959, 11), ve verzi II „před nimi přece jen zůstává to úžasné, k čemu krácejí“ (Lustig 1958b, 154; srov. Mravcová 2007, 219). V pojmech nitranské školy lze změnu jmen z pozice českého kulturního kontextu pojmenovat jako exotizace. Z našeho hlediska je zajímavé, že film se vrátil k bez-jmennosti obou postav. Označuje je ve scénáři jako postavy První a Druhý.

Pokud jde o styl, Eva Levorová konstatuje, že se od verze I k verzi III text posouvá od spisovné a knižní k neutrální a mluvní češtině (2010, 15). Například „Jsem docela zkřehlý,“ řekl. „Nemohu to rozchudit.“ (1958a, č. 9, 11) je nahrazeno „Jsem docela zkřehlej, Dany,“ řekl. „Nemůžu to rozchudit.“ (Lustig 1958b, 170). Zároveň se však zmírňuje expresivita. Toto tvrzení musíme upřesnit, neboť v několika případech se v III naopak expresivita stupňuje. Například v situaci, kdy se oba protagonisté po celodenním trmácení znova vracejí k témuž místu, kde skončili včera, říká Dany „[k]urva“ (Lustig 1991, 99). O něco později „[z]atím ses nenechal nikdy zkurvit, Many“ (102). Tyto výrazy v I a II nenajdeme.

K výrazným proměnám textu došlo především ve verzi III. Základ příběhu se nemění, ale jeho lakonická náznakovost a jistá tajemnost původního textu nyní mizí a autor používá konvenčnější vypravěčské postupy. Je možné, že tak Arnošt Lustig učinil s ohledem na zahraniční, konkrétně americkou čtenářskou veřejnost. Podobným způsobem však rozšířil i svá jiná díla po návratu ze Spojených států. Dílo, které

už není možné nazvat povídkou, ale nejspíše novelou (z reklamně nakladatelských důvodů se označuje i jako román), bylo rozšířeno téměř čtyřnásobně. Autor rozvedl retrospektivní pasáže. Verze I a II byly soustředěny na útek dvou židovských chlapců z transportu ke konci druhé světové války, jejich bloudění v lese, setkání s místní venkovankou, jejich dosažení a zadržení německými starci z domobrany, kteří je nakonec propustí a nechají klopýtat dál lesem. Vzpomínky na Osvětim, strýce Leonarda, přítele Franka a nálet na Drážďany (vyznačené kurzivou), zaujímaly jen malou část, přibližně pětinu textu. Retrospektivy označené kurzivou ve verzi III, při celkově podstatně větším rozsahu, nyní zaujímají čtvrtinu textu. Kromě toho k nim a jejich fikčnímu světu odkazují stejně obšírné pasáže podávané vypravěčem, které kurzivou označené nejsou. Navíc se rozhovory o minulých událostech často objevují v dialozích chlapců, také mnohem rozsáhlějších než ve verzích I a II. Rozšířeny byly podstatně rovněž vnitřní úvahy obou hlavních postav. Přibyla řada nových postav a situací. Z útěku chlapců a jejich „běhu o život“ se stal jen rámcový příběh. Jak uvidíme dále, filmová adaptace díla postupovala opačně. Původní retrospektivy redukovala, dialogy omezila na minimum a navíc doplnila Manyho vize na Prahu a možný návrat domů. Verze III, která vznikala až desetiletí po filmové adaptaci původní povídky, byla, jak se zdá, na několika místech filmem ovlivněna. Jde například o postavu Máni Černovské, dívky, na kterou Many vzpomíná a představuje si, že se s ní v Praze opět setká (Lustig 1991, 39; 78–79). Ve verzích I a II takové rozvedené představy o budoucnosti nejsou. Z filmové verze mohly do III rovněž přejít další dějové situace, například děť, který ve filmu zprvu oba uprchlíci žíznivě lapají a který ochlazuje jejich horečku, postupně se však pro ně stává krutým (58). Nebo Manyho halucinace vyvolané hladem a vyčerpáním, když vidí les červený a zdá se mu, že na něho padají stromy (100–101), případně také popis německé venkovanky (113). Rovněž Manyho představa domovních dveří a zvonku (159), která se nevyskytuje ve verzích I a II, mohla být inspirována filmovou adaptací Jana Němce, na níž se Lustig ovšem podílel.

Podrobně je ve III verzi rozpracována postava Franka Bondyho. Objevila se sice letmo už ve verzích I a II, ale v novele zaujímá mnohem větší prostor. Stává se třetí hlavní postavou díla (v rámcovém příběhu ovšem kromě počáteční scény nepřítomnou). Jde o figuru kontroverzní. Pro oba chlapce je to starší přítel, zasvětitel do táborového života, který jim pomáhá přežít. Z počátku ho vnímají jako idol, později však ukazuje také odvrácenou tvář. V původní verzi zklame Manyho, když mu při rozdávání jídla přidá tajně navíc polévku; vnímá to jako neférové jednání vůči spolužězňům. Ve verzi III je to nejvíce zřejmé v epizodě s klíčem v tábore v Meuslowitzích. Bondy přiměje oba chlapce, aby mu opatřili klíč od ženského oddělení tábora, což jim podle něho umožní společný útěk. Když mu hoši s velkým rizikem klíč opatří, ukáže se, že ho potřeboval proto, aby mohl tajně navštěvovat polskou milenku. Zejména starší Dany vnímá pak Bondyho kriticky. Jak upozorňuje Aleš Haman, Bondy se v rozšířené verzi podobá autorově emblematické postavě Viliho Felda, jenž vystupuje v řadě Lustigových próz (1991, 171). Problematická se nám jeví nadměrná reprodukce Bondyho výroků, které svědčí o jeho pragmatičnosti, místy jsou to však jenom plytká „moudra“. Kupříkladu „každá povídka má tři verze“ nebo „všichni máme své dobré a špatné dny“ (obojí 108). Je to bohužel postup, který Arnošt Lustig volil často

i později, podlehnuv zřejmě konvenci, že utrpení v ghettech a lágrech vede vězně k hlubšímu náhledu na lidský život.

### 3.

HLavní nová téma v retrospektivách z Osvětimi jsou, jak konstatauje Levorová (2010, 35), tzv. Kohenova parta (komunisté), „lidé z PKR“ (židovští chasidé z Podkarpatska), „píplové“ (homosexuální prostitutti v lágru) a sonderkomando (vězni obsluhující krematoria, kteří se účastní procesu plynování). K oběma zmíněným skupinám, „Kohenově partě“ a „lidem z PKR“, zaujímají chlapci, pod vlivem staršího přítele Franka Bondyho, odstup. Komunisté jsou praktičtí lidé, kteří v Osvětimi dokážou mnohé zařídit, ale zároveň je jejich pragmatismus necitelný a vypočítavý. (Takové vnímání „Kohenovy party“ ve verzích I a II nebylo možné, nejen z ohledu na cenzuru, ale i proto, že sám Lustig byl až do roku 1968 přesvědčeným komunis- tou.) Chasidé jsou naopak ponořeni do zbožné mystiky a chybí jim reálné hodnocení jejich situace. O píplech a homosexuální (i heterosexuální) prostitutci v táborech autor v prvním období svého díla nepsal. Naopak v posledních desetiletích jeho tvorby se erotika a sex v jeho dílech s tematikou holokaustu objevují až příliš často (Holý 2018). V novele *Tma nemá stín* (III) jsou „židovští andílci“, píplové, podle Levorové kontroverzní. S tím je možno souhlasit jen částečně. Je pravda, že jsou produktem mezní situace v Osvětimi, kdy každý bojuje o přežití a být pálem znamená posun v táborové hierarchii na poměrně vysoké místo. Jsou i oběťmi, ne tak proto, že jsou sexuálně zneužíváni (to se jeví ve srovnání se stálou hrozbou smrti jako téměř zanedbatelné), ale proto, že po čase se kápům omrzí a jsou posláni na smrt. Domníváme se ovšem, že jediná prokreslená postava pápla, o němž mluví oba protagonisté v dialozích (Lustig 1991, 70–74), je vnímána negativně. Je to nepojmenovaný „zrzavý pápl“, který žádá Danyho, aby mu v transportu z Terezína sehnal vazelínu, a slíbí mu za to salám. Je milencem německého kriminálního vězně, kápa, který byl odsouzen za vraždu. Když mu Dany kelímek vazelíny sežene, pápl mu nedá nic. Dany se s ním porve, oba si navzájem vyrazí zuby, což v případě pápla vede k tomu, že se přestane líbit kápovi a dostane se do plynové komory. Je zřejmé, že psát o takových situacích v táborech a ghettech bylo možné až v době 70. let. Prvních dvacet let po válce (a v Československu i v době normalizace) by to příliš narušovalo ustálený obraz vězňů v nacistických táborech. Navíc reminiscence na zrzavého pápla souzní s ostatními drastickými scénami, které se nově objevily ve verzi III.

V souvislosti s tím však je třeba připomenout situaci, kterou dosavadní kritika patrně dosud nezaznamenala, totiž náznak homoerotického vztahu obou chlapců.

Jednou v noci, kdy byla tma, ale leželi v baráku na svém kavalci vedle sebe vykoupáni ve sprchách, kde to přišlo poprvé, pod drobnými krupičkami, které příjemně bubnovaly na povrch kůže po celém těle, se to vrátilo. Tma najednou byla ještě temnější, než byla, ale daly se cítit věci, které nebyly vidět. To se o sebe hráli. Byli čistí a věděli, jak jsou čistí, a nemuseli se vzájemně štitit jeden druhého. [...].

Bыло нечто иного о том мluvit nebo poslouchat, jak o tom mluví Frank Bondy nebo lidi z Kohenovy party. To se dotýkal Danyho rukama a Dany se dotýkal rukama jeho. A pak se Dany skrčil. Byli nazí. A Many zůstal ležet zvědav, v napětí, jaké předtím nepoznal, jestli

to Dany udělá. A Dany se ho dotýkal ústy, jako by chtěl přemoci to temné tím, že tomu vyjde vstříc (67).

O něco později Many šeptá Danymu: „Znal jsem v Praze pár příjemných tep-loušských kaváren a lázní, Dany. Kdoví jestli se tam dá ještě chodit. Až to bude tak daleko a budem vědět, že jsme sami, můžeme si dát společný jméno a můžeme žít jako bráškové“ (78).

Není třeba tyto epizody přeceňovat. Mohou být jen výsledkem extrémní situace, v níž oba nejbližší přátelé byli nuceni už několik let žít. Vzápětí následuje zmíněná Manyho představa poválečného setkání s Márou Černovskou, která má také erotický podtext. Připomenout můžeme i Manyho (hetero) sexuální zasvěcení v Terezíně. Nicméně je příznačné, že tyto náznaky homosexuálního vztahu obou postav se objevují až ve verzi III. Mužská homosexualita byla v Československu až do 60. let 20. století trestně stíhána a je těžko myslitelné, že by Lustig tyto scény mohl zařadit do předchozích vydání textu. Je možné, že byly do „americké“ verze zařazeny proto, aby působila provokativněji a atraktivněji. Podle terminologie Antona Popoviče se na ose historizace – modernizace text v americké verzi posunul k modernizaci.

Z epizod týkajících se sonderkomanda je zejména zachyceno povstání, kdy členové sonderkomanda zabili některé německé dozorce, zapálili jedno z krematorií a pokusili se uprchnout. Měl to být signál k povstání v Osvětimi, ale nikdo je nenásledoval. Němci revoltu potlačili a příslušníky sonderkomanda postříleli (81–82). Jde o autentickou událost z dějin osvětimského tábora. Z hlediska hodnověrnosti příběhu je ovšem málo pravděpodobné, že by oba chlapci (kteří v Osvětimi strávili měsíc) mohli být o ní tak detailně informováni, neboť sonderkomando bylo od zbytku tábora přísně izolováno. Ještě méně pravděpodobná – domníváme se na rozdíl od Levorové (2010, 37) – je epizoda, v níž Dany a Many vyslechnou proslov velitele Osvětimi k novým vězňům a poté následuje líčení plynování, které velitel sleduje spolu s návštěvou z Berlína. Během něho velitel s cynickou věcností popisuje organizaci hromadného vraždění. Vypravěč píše, že chlapci pracovali v uhelném skladu a jezdili pro uhlí do blízkosti krematorií, kde sonderkomando pracovalo. I tak však sotva mohli slyšet rozhovor velitele s komisařem z Berlína a je vyloučeno, že by mohli popsat, co komisař viděl kukátkem v plynové komoře (text označený kurzivou, 92). Stejně málo věrohodně působí dialog, kdy Many reprodukuje rozmluvu v sonderkomandu, dialog Slováka a jeho kamaráda, jemuž měli zplynovat matku (94–95). Tyto scény podle našeho názoru vznikly s ohledem na běžného amerického čtenáře, který v době vydání (1976) nebyl zasvěcen do dějin holokaustu. Proto Lustig ve verzi III vytváří v retrospektivním pásmu, které v textu dominuje, jakousi encyklopedii Osvětimi, táborů a ghett, byť ještě ne v takové míře jako v pozdějších dílech, jakými jsou například *Colette* nebo *Láska a tělo*. Sem patří informace o varšavském povstání, o povstání v Treblince, o situaci maďarských Židů, nepřímý odkaz na Himmlerův projev k velitelům SS v Poznani a další. Bylo by korektní, kdyby autor všechny tyto epizody přesunul z pásmo postav do pásmo vypravěče, neboť narušují hodnověrnost postav obou teenagerů, kteří jako běžní vězni nemohli takovou sumou informací disponovat. Takto působí nechtěně jako proslulý Forrest Gump. Aby zvýšil zajímavost vyprávění, upřesnil autor ve verzi III také datum útěku. Bylo to v pátek 13. (března

1945). Rovněž americké letadlo, jež útočilo na transport, mělo na zádech třináctku. Konvenční atraktivnost stupňuje také hollywoodská „záchrana v poslední minutě“. Jde nejprve o situaci, kdy jsou chlapci přistiženi mistrem v drážďanské továrně, přesvědčeným nacistou, při krádeži montérek, které jim mají umožnit útěk. Právě v této chvíli začne spojenecký letecký útok na Drážďany. Ještě výraznější je to v závěru, kdy oba protagonisté (i čtenář i čtenářky) očekávají, že budou zastřeleni. Vypravěč toto očekávání intenzifikuje komentářem k promluvě Manyho: „To bylo to poslední, co řekl“ (Lustig 1991, 167). Ukáže se však, že němečtí starci z domobrany, nastoupeni s puškami, s chlapci jen sehráli kruté divadlo a že je nechají jít dál. Film to originálně vyřešil opakováním scény, kdy jsou nejprve Dany a Many zastřeleni a následně Němci vystřelí do vzduchu a chlapci mizí v lese.

Podstatným rysem verze III je zvýraznění drastičnosti fikčního světa představeného v retrospektivách. Kromě už zmíněných scén sem patří například vzpomínky na vězně z Gleiwitz, kteří z hladu začali pojídat mrtvé spoluvedoucí, poté i nemocné a začali si okusovat prsty na rukou. Dále rozvedení postavy vězně medika, který na táborové ošetřovně amputuje nemocným končetiny (způsobí smrt strýce Leonarda a je pak brutálně zabit Danym a dalšími spoluvedoucemi). Nebo postavy sadistického nacistického dozorce uváděného jako Sedmihradský:

Sedmihradský zabíjel lidi košer, rituálním způsobem, aby je zbavil krve jako zaříznutou slepici. Pověsil je nahé za nohy na plot u kuchyně a podřezával je, anebo nařídil vězni, aby je podřezal, a čekal, až vykape krev do hlíny. „Jeden žid, dvě synagogy,“ dal se slyšet Sedmihradský. „Tady i nejbohatší umře chudej“ (109).

Tato postava se tak přiblížila stereotypní představě bestiálního německého dozorce v lágrech.

#### 4.

Obecně lze při převodu literárních znaků do filmu konstatovat, že film obraz vizuálně předkládá, zatímco literatura je založena na mentálních koncepcích, které jsou svojí povahou víceznačné. To na pohled možnosti filmové adaptace literárních děl redukuje. Nicméně existuje mnoho důkazů – Němcův film *Démanty noci* (1965) patří mezi ně –, že filmová adaptace, která je podle Lindy Hutcheon založena na „intertextualitě palimpsestu“ (2006, 21), je schopna znázornit rovněž vnitřní svět postav, převést symboly či metafory slovesného textu filmovými prostředky na plátno.

Anton Popovič mluvil v podobném smyslu o „intersémiotickém posunu“, „intersémiotickém prekladu“ (1983, 92). Na něho navazuje svým širokým pojetím adaptace Tibor Žilka:

Literárnu adaptáciou nazýváme ten proces, pri ktorém sa tvorí z literárneho textu nový literárny text s estetickou a umeleckou hodnotou alebo prvky iných diel sa zúčastňujú na výstavbe nového textu. Po druhé tato transformácia sa uskutočňuje aj na úrovni intertextuality: z konkrétneho literárneho diela (románu, novely, poviedky) môže vzniknúť rozhlasová, televízna alebo filmová podoba – rozhlasová, televízna alebo filmová adaptácia (2015, 89).

Podle Popoviče jde o meta-metatexty, podle Žilky inter-intertexty. Adaptace se

odlišuje od pretextu několika postupy: eliminací, adicí (rozšiřování), kontaminací (z různých prvků), substitucí, například změnou jmen postav nebo lokality (106).

Adaptační studie se v posledních desetiletích vymezují jako samostatný směr, nebo dokonce obor výzkumu. Za představitele toho, co se nazývá *fidelity criticism a transtextual turn* v adaptačních studiích je považován americký filmový teoretik a historik Robert Stam z New York University. Svou studií *Beyond Fidelity* (Překonání věrnosti, 1999) a zejména knihou *Literature through Film* (s podtitulem *Realism, Magic, and the Art of Adaptation* – Literatura ve filmu. Realismus, magie a umění adaptace, 2005) se vymezil proti moralistnímu hodnocení filmových adaptací podle knižních pretextů (Bubeníček 2013, 164). Inspirován Bachtinem, Kristevou, Genettem a jejich koncepty intertextuality pojal Stam adaptace jako intertextuální dialog. Česká teorie adaptace, inspirována fenomenologií a Pražskou školou a nezařízená angloamerickou tradicí New Criticism, ovšem podobný přístup zformovala již dříve, zejména ve studiích Petra Málka a Petra Mareše. Podle Petra Málka je filmová adaptace „intersémiotický překlad [...], transpozice z jazyka prózy do jazyka filmu a překódování znaků, které nutně přináší zánik některých významů výchozího textu a vznik nových“ (1991, 9).

Ve stejné době nebo ještě dříve se objevily také pozoruhodné studie polských teoretiků. Například Alicja Helman použila k výkladu filmové adaptace pojem „tvořivá zrada“.

Analýza konkrétních filmových adaptací totiž vede k odhalení postupů umožňujících spíše než věrný převod literatury její „tvořivou zradu“.

Díky filmovým aktům zrady dílo vstupuje do stále nových komunikačních situací, získává nové recipienty, uskutečňuje s nimi další dialogy a hry. V poslední instanci je pak rozhodující především autonomní hodnota filmu, který může za svůj vznik vděčit nekonečné mnoha inspiračním zdrojům. Literatura zůstává nejdůležitějším z nich (Helmanová 2005 [1998], 144).

Helman upozorňuje na to, že divák sledující filmovou adaptaci literárního díla, pokud zná originál, je v jiné situaci než divák, který vidí film podle původního scénáře. Disponuje vzpomínkou na dílo jako referenčním rámcem, k němuž se jeho zážitek filmu vztahuje, a to i v případě, že se adaptace odchylí od původního díla (140–141).

V současném anglosaském světě převládá pojetí adaptace jako kulturní a sociální instituce (problematika žánru, genderu, postkolonialismu, popkultury). Kupříkladu podle zmíněné Lindy Hutcheon není základem adaptace proces intermediálního překódování z jednoho znakového systému do jiného (2006, 170), ale především změna kontextu, rekontextualizace, adaptace je podmíněna odlišnými sociálními, politickými a kulturními fakty, divákým očekáváním a podobně (141–167). V našich úvahách o filmu *Démanty noci* toto pojetí respektujeme, je zřejmé, že režisér Jan Němec v 60. letech přistupoval k Lustigovu dílu v jiné sociokulturní situaci a s jiným záměrem než Arnošt Lustig v době jeho vzniku v 50. letech. Na druhé straně se však hlásíme i k tradici české, slovenské (a středoevropské) interpretace, která se soustředí na srovnání s pretem, tvaru díla a jeho specifickému smyslu (v oblasti výkladu filmových adaptací zejména Marie Mravcová). Lze proto souhlasit s Petrem Bubeníč-

kem, že adaptace je dynamický proces, na němž se podílí mnoho různých faktorů, které je třeba vzít v úvahu:

Adaptace je v méém pohledu otevřený dialog mezi dvěma účastníky, výměna hodnot. [...] Transformace „pretextu“, to musí být zdůrazněno, není jen převodem do materiálu nového média, ale také, kromě jiného, musíme vzít v úvahu ekonomický rámec tohoto projektu, jeho institucionální dispozice a netřeba říkat, že také tvůrčí aspirace jeho aktérů (ať už scenáristy, režiséry či kameramany) (2017, 6). Ostatně je to právě Bubeníček, který v citované knize připomíná, že film *Démanty noci* znamenal proměnu ve zpracování tematiky holokaustu a osudu Židů v československém prostředí (28).

## 5.

Režisér Jan Němec se jako filmař setkal s Lustigovým dílem již v roce 1960, kdy natočil snímek *Sousto* podle Lustigovy povídky „Druhé kolo“. Byl to jeho absolventský film na FAMU. Není bez zajímavosti, že i dva Němcovi spolužáci na fakultě zpracovali jen o málo později krátké filmy s tematikou holokaustu (Drahomíra Vihanová příběh o židovské učitelce z Osvětimi *Zpěv, který nezemřel*; Dušan Klein film *Králiček* podle Lustigovy povídky „Bílý“). Němcův debut získal řadu mezinárodních ocenění.

Arnošt Lustig, s nímž se Němec osobně znal a přátelil, spolupracoval na vzniku *Démantů noci* od počátku. Nicméně geneze snímku od filmové povídky (září 1962) až po technický scénár (léto 1963) a natáčení (září až prosinec 1963; oficiální premiéra v září 1964) svědčí o tom, jak se režisér postupně odpoutával od předlohy. Původně se počítalo s četnými dialogy obou hlavních postav, reminiscencemi (boty strýce Leonarda, onemocnění úplavici, nálet na Drážďany) a ženským hlasem mimo obraz, jakousi vypravěčkou (Bernard 2014, 71–82). Postupně tyto složky z filmu mizely (z reminiscencí zůstal jen záběr na výměnu bot, *voice over* byl vypuštěn až po střihu) a objevily se vize Druhého na Prahu, subjektivní záběry ruční kamerou a alternativní opakování dějových situací (zabití/nezabití Němky, zastřelení/nezastřelení chlapců). Jan Němec záměrně zvolil do všech rolí neznámé herce či neherce. Ladislav Janský (První) dosud hrál ve vedlejší roli ve filmu *Letos v září* a hlavní roli v Novákově snímku *Na laně*. Antonín Kumbera (Druhý) byl romský dělník, jenž se objevil jen v Schormově krátkometrážním dokumentu *Železničáři*. Německé staříky údajně objevili v sociálním ústavu u Nového Boru. Němec byl jejich výkonem tak nadšen, že scény v hospodě, kde pijí a hodují, podstatně rozšířil. Film se tak vzdálil historické konkrétnosti (ani židovství obou chlapců není přímo tematizováno) a posunul se do obecné roviny konfliktu staří versus mladí. Bodrá nálada poživačných staříků popíjejících, zpívajících a tancujících kontrastuje se stavem obou uprchlíků vysílených až na pokraj smrti. Ve své době mohl být film také vnímán jako útok na starší generaci, která na úkor mladých jen pragmaticky a bezcitně hájí svoje pozice.

V rámci tematiky druhé světové války a holokaustu byly *Démanty noci* dílem zcela inovačním. Stačí zmínit použití neherců a anonymnost postav, absenci tradiční filmové hudby nahrazené ruchy a extradiegetickým vyzváněním zvonů (zvláště to vyniká ve srovnání s patetickou hudbou Luboše Fischera pro televizní adaptaci Lustigovy *Modlitby pro Kateřinu Horovitzovou* uvedenou v též roce), lakonič-

nost dialogů (první promluva se v hodinovém filmu objeví až ve třinácté minutě), experimentální záběry (přesvětlené, místy surreálné scény vizí Druhého na jedné straně, srov. Škapová 2002, 87; na druhé straně drsně reálné zvuky střelby, vlaku, krákání vran či domovního zvonku), zpochybňení ontologického statusu narace při opakovaných scénách – to vše působilo naprosto netradičně a provokativně. Autoři filmu vzpomínali, že vedoucí tvůrčí skupiny na Barrandově Jan Procházka příměl režiséra Němce k jedinému ústupku: vystrihnout záběr, kde První jí chleba od venkovanky, teče mu krev ze rtů a vyplivne ji; původně tam byl ještě detail dlaně, jak na ni dopadá krev. Za film se jednoznačně postavil jeho supervizor František Vláčil. Procházka zorganizoval projekci pro stranické vedení. Prezentoval film jako protifašistický a argumentoval tím, že se dá využít při vyjednávání se západním Německem o neplatnosti mnichovské dohody (Bernard 2014, 98). Petr Bubeníček připomíná, že film, a zvláště filmová adaptace je souhou různých aktérů. V *Démantech noci* je třeba kromě režiséra vyzdvihnout přínos kamery (Jaroslav Kučera, Miroslav Ondříček), která na jedné straně působí jako externí vypravěč (převzala tedy funkci ženského hlasu), na druhé straně ruční, z nepřehlednýjící kamery provází oba protagonisty jejich cestou a působí antropomorficky (Sladovníková 2016, 615–617; Sladovníková 2018, 39–44). Kostýmy Ester Krumbachové jsou silně stylizované (švihadlovití důstojníci SS procházející se ve vizi Druhého po Praze), ale též drsně realistické (chatrný oděv obou chlapců podtrhuje jejich totální vyčerpání).

Pokusíme-li se postupovat podle výše uvedené terminologie Tibora Žilky (205, 106), je zřejmé, že adaptace se od pretexts (verze II) odlišuje několika postupy, eliminací, adicí i substitucí.

Eliminovány byly všechny reminiscence (až na scénu, kdy Druhý ve vlaku vymění Prvnímu boty za tuřín). Ve scéně s venkovankou zmizelo její dítě, které pro Manyho bylo hlavním důvodem, proč ji nezabil. Nevidíme také ženino rozhodnutí chlapce udat (ve filmu si váže černý šátek u okna, z něhož sleduje, jak se chlapci belhají pryč). V závěru, ve starostově kanceláři, chybí scéna, když starosta chlapcům nařídí spusdit kalhoty a spatří u Druhého obřízku. Touto eliminací se znejistí židovství obou chlapců, kteří mohou být vnímáni jako univerzální nositelé perzekuce a ponížení. Lakonicky to vyjádřil režisér: „Nechtěl jsem opět ukazovat zlé Němce a utrpení okupovaných národů, ale to, jak za určitých podmínek se v lidech probouzejí nelidské, někdy až zvídavé pudy“ (Brož – Němec, 1964, 365).

Mezi adice patří na prvním místě opakování scén zabití a posléze nezabití venkovanky a zastřelení a posléze nezastřelení chlapců. Zadruhé dlouhé a surreálné sekvence Druhého vizí o Praze. I tím se Němcův snímek vzdálil od pretexts a původního časoprostoru. Jako substituci můžeme chápat i změnu jmen, tedy návrat k verzi I. Všechny tyto posuny vedly k tomu, že film zvýraznil lakoničnost, nedořečenost a tajemnost, jak je prezentována především ve verzi I. A stal se protikladem upovídané a vypočítavě drastické verze III, v níž se autor snažil vyjít vstříc konvenčním očekáváním a vytvořit jakési informatorium o holokaustu a válce v Evropě pro americké čtenáře.

Film *Démanty noci* získal několik cen z mezinárodních festivalů (Velká cena města Mannheimu na XIII. mezinárodním filmovém týdnu v Mannheimu 1964, Cena kri-

tiků v Pesaru 1965 a Čestné uznání Mladé kritiky na XVII. mezinárodním filmovém festivalu v Locarnu). Lze říci, že v zahraničí byl úspěšnější než v Československu, kde za rok dosáhl podprůměrné návštěvnosti 75 tisíc diváků.

Je tedy zřejmé, že jak při úpravách a přepracování původní povídky, tak při filmové adaptaci hrál výraznou roli sociokulturní kontext. V prvním případě šlo o to, přizpůsobit text napsaný na konci 50. let americkým čtenářům a čtenářkám let devadesátých a jejich očekávání. Zároveň autor zvýraznil motivy násilí, brutality, erotiky a sexu, jak to činil i v jiných svých pozdějších dílech. V druhém případě adaptace Jana Němce následovala jen několik let po prvním vydání povídky. Nicméně tato adaptace postupovala opačným směrem než pozdější přepracování povídky v novelu. Vznikl experimentální film, který lze ve vztahu k předloze označit pojmem Alicji Helman „tvořivá zrada“. Zvýraznil lakoničnost a jistou tajemnost verzí II a zejména I. Upozadil konkrétní historickou situovanost příběhu. Anonymizací postav, využitím neherců, ruční kamery, absencí filmové hudby, surreálními vizemi i dalšími prostředky posunul smysl díla k univerzálnímu příběhu o perzekuci, pronásledování, úsilí přežít v extrémních podmínkách a konfliktu mezi stářím a mládím.

## LITERATURA

- Bernard, Jan. 2014. *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny*. Díl I. 1954–1974. Praha: Akademie muzických umění.
- Brož, Martin – Němec, Jan. 1964. „O Démantech noci s Janem Němcem.“ *Film a doba* 10, 7: 364–366.
- Bubeníček, Petr. 2013. „Zásahy adaptace. Ke studiu literatury ve filmu.“ *Česká literatura* 61, 2: 156–182.
- Bubeníček, Petr. 2017. *Subversive Adaptations. Czech Literature on Screen behind the Iron Curtain*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Helmanová, Alicja. (1998) 2005. „Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl.“ Přel. Petr Mareš. In *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*, ed. Petr Mareš – Petr Szczepaniak, 133–144. Praha: Národní filmový archiv.
- Holý, Jiří. 2018. „Arnošt Lustig a ti druzi.“ *Bohemia Litteraria* 21, 1: 101–112.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.
- Králík, Oldřich. (1964) 1995. „Tři verze Olbrachtova Bratra Žaka.“ In *Osvobozená slova*, ed. Jiří Opelík, 336–380. Praha: Torst.
- Levorová, Eva. 2010. *Textové proměny Lustigovy prózy Tma nemá stín*. Bakalářská práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.
- Lustig, Arnošt. 1958a. „Tma nemá stín.“ *Věstník židovských náboženských obcí v Československu* 20, 6: 11; 20, 7: 10; 20, 8: 10; 20, 9: 10–11; 20, 10: 10–11; 20, 11: 9–11.
- Lustig, Arnošt. 1958b. *Démanty noci*. Praha: Mladá fronta.
- Lustig, Arnošt. 1959. „Tma nemá stín.“ *Věstník židovských náboženských obcí v Československu* 21, 1: 10–11.
- Lustig, Arnošt. 1991. *Tma nemá stín*. Praha: Československý spisovatel.
- Málek, Petr. 1991. „K pojmu konkretizace v literatuře a filmu.“ *Iluminace* 3, 2: 3–14.
- Mrvavcová, Marie. 2007. „Démanty noci. Literární a filmová transformace holokaustové zkušenosti.“ In *Holocaust – Šoa – Zaglada v české, slovenské a polské literatuře*, ed. Jiří Holý, 213–225. Praha: Karolinum.
- Plesník, Lubomír et al. 2008. *Tezaurus estetických výrazových kvalit*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Popovič, Anton. 1983. *Komunikačné projekty literárnej vedy*. Nitra: Pedagogická fakulta.

- Sladovníková, Šárka. 2016. „Holokaust v československém a českém hraném filmu.“ In *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*, ed. Jiří Holý, 601–661. Praha: Akropolis.
- Sladovníková, Šárka. 2018. *The Holocaust in Czechoslovak and Czech Feature Films*. Stuttgart: ibidem.
- Škapová, Zdena. 2002. „Cesty k moderní filmové poetice.“ In *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, ed. Stanislava Přádná – Zdene Škapová – Jiří Cieslar, 11–147. Praha: Pražská scéna.
- Žilka, Tibor. 2015. *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra: Fakulta stredoeurópskych štúdií Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre.

## CITOVANÁ AUDIOVIZUÁLNÍ DÍLA

*Démanty noci* (r. Jan Němec, ČSSR, 1964)

*Collette* (r. Milan Cieslar, Česko – Slovensko, 2013)

*Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (r. Antonín Moskalyk, Československo, 1965))

## The short story “Darkness Casts no Shadow” and the film “Diamonds of the Night”

Holocaust. Arnošt Lustig. Jan Němec. Film adaptation.

The article deals with several versions of the short story “Darkness Casts no Shadow” by Arnošt Lustig and the film adaptation of this work, *Diamonds of the Night*, directed by Jan Němec. Lustig has gradually expanded his story in new versions. The author, who lived in the 1970s and 1980s in the U.S., obviously rewrote his text with regard to American readers. Jan Němec’s film adaptation, which premiered in 1964, is an experimental film that re-evaluates cinematic conventions. On the one hand, it uses surreal elements, on the other hand authentic devices.

---

Prof. PhDr. Jiří Holý, DrSc.  
Ústav české literatury a komparatistiky  
Filozofická fakulta  
Univerzity Karlovy  
Náměstí Jana Palacha 2  
116 38 Praha 1  
Česká republika  
jiri.holy@ff.cuni.cz

---

Mgr. et Mgr. Šárka Sladovníková  
Ústav české literatury a komparatistiky  
Filozofická fakulta  
Univerzity Karlovy  
Náměstí Jana Palacha 2  
116 38 Praha 1  
Česká republika  
sarka.sladovnikova@gmail.com

## Durychova novela „Boží duha“ vo filmovom spracovaní

JÁN GALLIK – ZUZANA VARGOVÁ

Vysídlenie Nemcov z Československa po skončení druhej svetovej vojny, a v počiatkoch jeho divoký priebeh, patrí k tragickej udalostiam, ktoré výrazne zasiahli do života mnohých nevinných ľudí. Spracovanie tejto tematiky v českej literatúre malo rôzne podoby. Schematická literatúra socialistického realizmu vnímala vysídlenie Nemcov prevažne kladne, zväčša ako akt spravodlivej odplaty za hrózy vojny, ktoré zapríčinili nemeckí fašisti, avšak vznikli aj existenciálne ladené diela, ktoré reflektovali danú udalosť na základe hlbších príčin nepochopenia a nepriateľstva oboch národov. Ako v doslove novely Jaroslava Durycha *Boží duha* uvádza filozof Jan Patočka, našiel sa napokon autor, ktorý vytvoril veľpieseň lútosti, podmieňujúcu a pripravujúcu nádej na duchovné zmierenie českého a nemeckého národa (Durych 1991, 164).

### JAROSLAV DURYCH V BIOGRAFICKÝCH SÚVISLOSTIACH

Podrobnejšie informácie o živote a tvorbe českého katolíckeho autora Jaroslava Durycha (1886 – 1962) podáva rozsiahla publikácia s názvom *Jaroslav Durych – Život, ohlasy, soupis díla a literatury o ném*, ktorá vyšla vo vydavateľstve Atlantis roku 2000. V ranej próze J. Durycha, publikovanej v rokoch 1916 – 1923, sa do istej miery prejavuje spriaznenosť, presnejšie paralela s proletárskou literatúrou (Eva Strohsová považuje za styčné body pálos kolektivity ľudskej práce či hrdinov próz v robotníckych košeliach; 1991, 140), pričom v poviedkových súboroch i v básnických zbierkach z daného obdobia je výrazne prítomný sociálny akcent, zastúpený v sprítomňovaní témy chudoby, cnosti a vyvolenosťi. Spriaznenosť s proletárskou literatúrou bola však len čiastočná a dočasná. Značne ju transformovala autorova ideová koncepcia – Durych totiž na rozdiel od proletárskej revolty, založenej na radikálnom riešení sociálnej nespravodlivosti, uprednostňoval pokoru, a namiesto kolektivizmu preferoval ľudské individuum a jeho cestu k spásie. V rámci svojho umeleckého smerovania sa rozhodol zotrvať v pozícii katolíckeho autora, čo dokazuje i jeho prehlásenie, „že stojí-li vúbec co za námahu, pak je to služba katolíckej víry. Této slavnostní deklaraci se

\* Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja v rámci projektu „Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte“ na základe zmluvy č. APVV-17-0012.

Durych nikdy nezpronevěřil ani náznakem. Na těchto svých slovech lpěl do poslední litery až do smrti“ (Komárek et al. 2000, 10).

Jaroslav Med v monografii *Spisovaté ve stínu* (2004) zaraďuje Durycha medzi najpozoruhodnejšie postavy modernej českej literatúry, čiže tie, ktoré výrazne ovplyvnili českú medzivojnovú kultúru. Podľa Meda prechádzajú celým jeho prozaickým dielom dve základné ideové konštanty, a to spiritualizácia chudoby i dievčenskej krásy a spiritualizácia histórie (75). V naznačených súvislostiach možno spomenúť trojdielný román *Na horách* či novelu *Jarmark života*. Vo vojnoveom období (počas prvej svetovej vojny) napísal taktiež svoje prvé zbierky poviedok *Tři dukáty*, *Tři trojnice*<sup>1</sup> alebo knihu próz *Cestou domů*. Historické prózy *Bloudění* (Velká valdštejnská triologie), *Rekviem* (Malá valdštejnská triologie), *Masopust* či *Služebníci neužiteční*, s ktorými je spojená práve spiritualizácia histórie, patria už k Durychovým tvorivým vrcholom.

Po skončení druhej svetovej vojny a po obnovení Československa boli proti Durychovi namierené viaceré útoky v časopise *Kulturní politika*. Obviňovali ho zo zrady národa, z podpory fašizmu, resp. z nedostatočnej snahy bojovať proti nemeckým okupantom, a to azda najmä pre jeho publicistiku, ktorej sa naplno venoval do roku 1939, ale počas vojny spoluprácu s novinami a časopismi značne obmedzil. Po roku 1948 už nesmel pravidelne publikovať, vyšlo mu len zopár článkov v časopise *Lidová demokracie* či v *Katolických novinách*. Podľa svedectva Františka Halasa vtedajší minister informácií, komunista a programový stalinista Václav Kopecký prehlásil, že si nedá pokoj, pokiaľ Durych nebude visieť. Durycha však nebolo z čoho obviniť, nič mu justícia nedokázala, a to ani predfebruárová, ani pofebruárová (Komárek et al. 2000, 30), hoci jeho publicistika bola často hodnotená ako ideovo sporná.<sup>2</sup> V nábožensky motivovaných článkoch sa zasadzoval za česť katolíckej viery a cirkvi, obzvlášť obhajoval katolícku cirkev pred nepriazňou Masarykovej Československej republiky. V tejto súvislosti napísal mnoho komentárov a glos, ironicky kritizujúc pomery za prvej republiky (Durych bol antimasarykovec, ale nebol antidemokrat), špecificky uvažoval o vzťahu katolíctva a českého národa. Písal i úvodníky do kontroverzného časopisu *Národní obnova*, ktorý najmä po Mnichovskej dohode útočil na masarykovské idey Československej republiky. Karel Komárek však po podrobnejšom skúmaní Durychových článkov publikovaných v *Národní obnove* zistil, že ich obsah nie je zdaleka taký problematický, ako uvádzali po vojne jeho odporcovia (2014, 59).

V 50. rokoch 20. storocia bola Durychova životná situácia veľmi zložitá. Mal vážne zdravotné problémy, taktiež jeho manželka. Po svojom uzdravení prijal v roku 1953 na polovičný úväzok miesto lekára, avšak po smrti manželky sa psychicky zrútil. Aj napriek fažkému životnému obdobiu neprestával umelecky tvoriť. Popri písaní diela *Služebníci neužiteční* začal po vojne pracovať na štvordielnom románe *Duše a hvězda*. Prvý diel knihy s názvom *Bětuška* začal vychádzať na pokračovanie roku 1956 v periodiku *Lidová demokracie*. *Bětuška* prestala vychádzať 1. marca 1957 a ďalšie časti už nemohli byť uverejnené. Omnoho závažnejším dielom, ktoré Durych dopísal v roku 1955,<sup>3</sup> bola už spomínaná novela *Boží duha*. Oficiálne vyšla až po autorovej smrti v roku 1969 a jej námetom bol tabuizovaný odsun obyvateľstva nemeckej národnosti z českého pohraničia. Udalosť, ktorá je dodnes bolestivým miestom v dejinách oboch

národov, nespracoval Jaroslav Durych z čierno-bielej perspektívy, ale odhalil nenávist a zlo, ktoré v sebe udržiavajú oba národy. Jasne tým naznačil, že je omylom hľadať vinu len na jednej strane. Upozornil na podstatný fakt, že i Nemci sú trpiaci ľudia, zasiahnutí dejinnými udalosťami, ktorí si zaslúžia súcit, pretože hlavnou podstatou celého diela Jaroslava Durycha bola vždy základná hodnota ľudského života, ktorú objavuje „v láske a službe, v čistote a prirodzenosti“. Tento fakt dosvedčuje i Petr Vokrínek v dizertačnej práci s názvom *Rozmanité podoby alegorické pouti v české próze do roku 1989 (s pohlédnutím k polistopadovému vývoji)* (2018), vnímajúc tematiku *Boží duhy* ako akcentovanie zavrhnutiahodného správania Čechov pri povojnovom odsune Nemcov z českého pohraničia. „Autor zde totiž spíše než ako soudce vystupuje v roli obžalovaného. Přebírá na sebe kolektívnu českou vinu za zmínene události, metafyzická jednota národa ho k tomu předurčuje. Novela je projevem velkého Durychova pokání a touhy po smírení a odpusťení“ (169). A práve v rámci tohto diela možno identifikovať prepojenosť spiritualizačných línií, ktoré spomína Med. Rovnako ako viacerí iní literárni vedci si u Durycha všimol silné inšpiráciu barokovým ponímaním skutočnosti. Ovplyvnilo nielen jeho postoj k realite, ale aj kompozíciu, štýlistickú výstavbu a funkciu detailu:

Durych interpretuje skutečnosť ako barokní dualitu, ako průsečík protichůdných sil, v němž se střetává smyslovost se spiritualizací, nebo se zemí a duše s tělem. Tyto protiklady se nemohou harmonizovat jinak než skokem z imanence do transcendence. [...] Také Durychův Bůh má barokní rysy. Jeho láskyplnost je tak velká, že působí lidské malosti trýzeň, věčnost Absolutna neustále zrelativňuje časnost lidského údělu (2004, 76 – 77).

### **NOVELA BOŽÍ DUHA – BAROKOVÉ ASPEKTY, EXPRESIONISTICKÉ TENDENCIE I KRESŤANSKÝ EXISTENCIALIZMUS**

Barokové nuansy v Durychovej tvorbe sú úzko naviazané na jazykovú stránku textu. Dokazuje to aj výskum Karla Komáreka, ktorý sa v publikácii *Básnický jazyk Jaroslava Durycha* (2009) sústredí primárne na sledovanie vzťahu autorovho jazyka k dobovej kodifikácii a na jeho komparáciu so súčasnou spisovnou češtinou, čím dochádza ku komplexnejšej interpretácii Durychovej tvorby. Komárek už v úvode publikácie zdôrazňuje, že na „volbu a užívání některých dnes neobvyklých jazykových prostředků působila dobová kodifikace, ale také úzus jiných spisovatelů, jazyk oblíbených Durychových textů (např. bible a děl české barokní literatury), zvyklosti některých nakladatelů i samotný námit a obsah některých děl“ (8). Najmä, avšak nielen, Durychove historické prózy obohacuje podľa Komáreka „intenzivní lyrizace, množství originálních básnických prostředků a různě silná archaizace jazyka v duchu barokní češtiny“ (11). V súvislosti s prebúdzajúcimi sa tendenciami barokizácie v českej literatúre druhej polovice 19. storočia treba dodať, že podobný výskum – so zameraním na reflexiu jazyka a štýlu prozaického diela Durychovho predchodcu, českého katolíckeho spisovateľa Juliusa Zeyera, zaraďovaného do tzv. lumírovskej generácie – realizoval Martin Schacherl. V publikácii *Zeyer vypravěč* (2013) analyzuje volbu archaizmov, knižný charakter jazyka, formálnu exkluzivitu umeleckej dikcie, a to aj v rámci dobového úzu, v prozaických dielach autora, pričom ich hodnotí ako autorský zámer deklarovať estetickú funkciu, ktorá sa prejavila i v „artistním cha-

rakteru jeho výrazu“ (29). Petr Vokrínek aj na základe zistení Martina C. Putnu zas spomína popri barokových aspektoch, ktoré sú prítomné v novele *Boží duha*, aj tendencie expresionistické. Spočívajú v prezentácii detailov drastickej životnej reality, neistoty ľudského údelu vo svete-labyrinte, túžby po čistote v rozorvanom ľudskom vnútri, zmietajúcim sa medzi strachom a nádejou (2018, 170). Táto koncepcia je prijateľná, ved’ už F. X. Šalda, porovnávajúc v roku 1933 tvorbu metafory u českého medzivojnového básnika Františka Halasa a španielskeho barokového básnika, dramatika a knaza Luisa de Góngoru, vnímal expresionizmus ako posledné slovo baroka (Rotrek 2005, 315). K tomu možno dodať výstižné tvrdenie J. Meda, podľa ktorého práve expresionizmus v literatúre najvýraznejšie vstrelba „všechna chvějivě znepokojujivá znamení doby; a právě díky tomu se stal patrně jedním z největších rezervoáru barokních či barokizujících prvků v literatuře 20. století“ (2006, 112). V rámci semiotickej analýzy i komparácie novely a filmu *Boží duha* sa uvedené koncepcie pokúsime potvrdiť na konkrétnych príkladoch.

Hoci Róbert Kiss Szemán v štúdii „Barokní fenomén jako nulový morfém v paradigmatu české katolické moderny“ (2004) nespomína viaceré zistenia Jaroslava Meda či Zdeňka Rotrekla<sup>4</sup> v spojitosti s barokovými fenoménmi v tvorbe autorov českej katolíckej moderny, snaží sa zdôrazniť, že kým niektorí autori prvej generácie českej katolíckej moderny združení okolo časopisu *Nový život* sa výrazne vymedzovali proti akejkoľvek forme barokového fenoménu,<sup>5</sup> druhá generácia katolíckej moderny tento estetický vzťah k baroku opatrne mení. Dokazujú to najmä diela Jaroslava Durycha, pretože u neho sa barokový fenomén objavuje takmer vo všetkých tворivých obdobiach a všetkých žánroch (publicistika, novela, krátká próza, román), pričom barokový „vnútorný hrad“<sup>6</sup> objavuje v novej, modernej forme (Kiss Szemán 2014, 21). V tomto kontexte zaraduje Kiss Szemán Durychovu novelu *Boží duha* do smeru kresťanského existencializmu. Zmienená špecifikácia je podľa nášho názoru korektná, pretože *Boží duha* spĺňa noetické aj ideové východiská existencializmu s teistickou orientáciou, ktorého predstaviteľom bol napríklad Gabriel Marcel. Táto významná osobnosť existencialistickej filozofie zasiahla aj do priestorov literatúry, aby sa „vyspovedala“ a „vypísala“ z najsúbjektívnejších vnútorných poryvov (Antošová 2011, 19). A hoci Jaroslav Med v štúdii „Kresťanský existentialismus v českej kultuře (1945 – 1948)“ (2006) považuje za literárny variant kresťanského existencializmu v českej povojnovej literatúre v istej podobe len prózy katolíckeho autora Jana Čepa, argumentujúc najmä rovnomenou poviedkou zo súboru *Polní tráva*, tak zmienené aspekty, ktoré toto tvrdenie majú podporovať, zodpovedajú aj základným ideovým atribútom Durychovej *Boží duhy*. I v nej je výrazné poňatie človeka-pútnika v zmysle Marcelovho chápania „bytí jako neustálého procesu obnovy, v němž človek jako by byl neustále na cestě ke své plnosti“ (Med 2006, 104). Podobný názor má aj Petr Vokrínek, podľa ktorého má v českej literatúre k Durychovej tvorbe najbližšie práve Jan Čep, a to „neustálou snahou o prolínání dimenze světské a transcendentní, usilující o vyjádření nepřetržitého směrování veškerenstva k Bohu“ (2018, 171). Kiss Szemán napokon podopiera svoj názor konkrétnym príkladom:

Příbeh sblížení katolického kněze a zneužité, opuštěné dívky zachycuje dílo s neuvěřitelně sugestivní silou. Kněz je v komunistickém Československu vyhnán do dříve německého

města (nyní města duchů) v pohraničí, kde se setkává s dívkou, která byla za války ve vojenském nevěstinci nucena k prostituci. Na jejich příběhu nacházíme kromě četných biblických a církevních motivů rovněž topoi, oblíbené v dřívějších dobách katolické literatury. Objevují se tu mimo jiné dva nejdůležitější architektonické prvky barokní a gotické symboliky: zámek s mnoha místnostmi a kostel-katedrála. Zámek je prostorem jejich života, zde vedou duchovní dialog, zatímco kostel je oním sakrálním místem, odkud s největší osobní obětí odnesou mrtvé tělo, které tu zůstalo a které toto sakrální místo poskvíruje. Na těchto místech, jejichž symbolický význam je zbytečné dále vysvětlovat, probíhá proces osobního ospravedlnění, ale též sakrálního a společenského očištění (2004, 21 – 22).

V kontexte uvažovania o novele a televíznom filme *Boží duha* treba objasniť, že muž, ktorý sa stretáva so zneužitou a opustenou mladou ženou, nie je katolícky kňaz, aj keď je zjavné, že v novele žena počas rozhovoru s ním prechádza doslova generálnou spovedou, a tak akoby túto kňazskú rolu istým spôsobom zastupoval (v novele i vo filme sa však nachádza zmienka, že sa v minulosti chcel stať kňazom). V novele je to starý muž-vdovec (v úvode je spomenuté, že prekročil šesťdesiatku a na konci, že mal päť detí), ktorý sa jedného dňa vydáva na cestu, ani presne nevie kam, ženie ho len akési tušenie, chlapčenský sen po čistote, láске i šťastí. Vo filme je taktiež zobrazený ako starý muž, ktorý ale počas vojny prišiel o rodinu a hľadá udavača, majúceho na svedomí strašný osud jeho rodiny. Nejde tu o jediný prípad, keď v rámci prípravy scenára televíznej adaptácie Durychovej literárnej predlohy dochádza k istým zásahom do tematickej výstavby textu, hoci samotná dramatizácia novely do filmovej podoby je afirmatívna. Počas analýzy bude možné sledovať uplatnenie viacerých foriem a spôsobov prepisu, ako napríklad elimináciu (vyniechanie časti alebo istých prvkov), resp. v záujme dynamizácie filmového dejia dochádza ku kondenzácii viacerých príbehových línii novely a v závere filmu aj k amplifikácii (rozšíreniu pôvodného diela o nové pasáže, časti). Napokon, podstatou komparácie novely a televízneho filmu bude najmä vyriešenie otázky, či adaptovaná Durychova novela stavia do popredia iba samotnú tragicosť témy vysídlenia obyvateľstva nemeckej národnosti z českého pohraničia, alebo sa pokúša v rámci filmového spracovania zobraziť aj náročnú platformu barokového fenoménu (napr. v zameraní sa na priestor či postavy). Pretože, ako to vyplýva z Medovej analýzy iných Durychových diel, v jeho tvorbe je zjavné umocnenie barokových antitéz (2004, 76). A hoci Med novelu *Boží duha* v tejto súvislosti priamo nespomína, je možné si ich všimnúť aj v nej. Rovnako pre recepciu novely *Boží duha*, najmä jej hlavných postáv, totiž môže platiť, že Durychovo umelecké sprítomňovanie barokového fenoménu v literatúre 20. storočia, t. j. jeho obraz a zmysel prežívanej spirituality a viery, nachádza – ako uvádza Komárek (2014, 33) pri charakteristike kresťanských misionárov v inom Durychovom diele *Služebníci neužiteční* – u dnešnej čitateľskej verejnosti aj rozporuplné prijatie. Postava mladej ženy (Nemky) a staršieho muža (Čecha),<sup>7</sup> ktorí sa stretávajú v pohraničí ako dvaja kajúcni, ako aj ich vyznania, rozhovory, ktoré sú v samej existenciálnej podstate úplným sebaodhalením, ich duševné a duchovné zblížovanie, ktoré je však zároveň telesným oddaľovaním, pretože, ako uvádza Patočka, každé takéto „prihlížení bylo by nyní znesvěcením“ (Durych 1991, 168), tak môže pripomínať ideový výraz „služobníkov neužitočných“, ktorí nerobili žiadnu násilnú rekatolizáciu, nepálili knihy a neusilovali sa o dosiahnutie svetskej moci, ale ich misionárska horli-

vost' a túžba po mučeníckej smrti, ktorá „byla v době baroka obvyklá a přirozená, je u Durycha vylíčena tak barvitě a působivě, že moderní čtenář, zvyklý na literárni kult horizontálneho života‘, se takových postav spíše děší“ (Komárek 2014, 33). Samozrejme, ide len o načrtnutú komparáciu postáv z dvoch tematicky odlišných diel, ktoré sú situované do absolútne iného dobového kontextu, avšak poukazujeme na Durychov princíp stvárnovania barokového fenoménu, bytostný pocit človeka, ktorého „život bez zakotvení v transcendentci je katastrofa, ktorá třeba ještě není zjevná, ale ktorá jednoho dne otevřeně propukne“ (Durych 1991, 160). Nazdávame sa, že tu platia aj konštanty, na ktoré poukázal vo svojej štúdii „Štýlové kríženie v barokovej poézii“ František Miko (1973), keď uvažoval o úsilí rehabilitovať barok v prvej polovici 20. storočia, vyzdvihujúc fakt, že barok priniesol do umenia a literatúry senzitívnosť, svojskú výrazovú idiosynkráziu, zmyslovosť, dynamickosť, citovosť, dekoratívnosť, pompéznosť aj antropologickú heteronómiu, resp. pozitívnu účasť na riešení antropologickej situácie človeka svojej doby. Totiž rovnako ako reagoval „vzbúrený človek“, „márnootratný syn“ na renesančné a porenesančné skúsenosti s vnútornou ambivalentnosťou autonómie človeka, ako aj na celkovú spoločenskú situáciu, do ktorej vyústila renesančná epocha v 16. a 17. storočí, t. j. do bezohľadného individualizmu, ktorý má napokon svoje konce v spore, rozvrate, násilí a vo vojne, tak aj človek 20. storočia pociťuje (najmä po prežití hrôz prvej a druhej svetovej vojny a ich dlhých dozvukov)<sup>8</sup> potrebu vzťahov, blízkosti, ochrany, zrieka sa svojho absolutizmu, podrobuje sa, uznáva svoju heteronómiu, malosť a ničotu (195 – 197). Historický barok i zložky barokového fenoménu, objavujúce sa v hojnej miere v tvorbe autorov 20. storočia, teda reprezentujú „jednu zo základných polárnych fáz antropologickej situácie človeka v jeho vzťahu k spoločnosti, vesmíru“ (197). Dominantou sa stávajú teocentrizmus a univerzalizmus, adaptovali sa v mnohých častiach Európy i mimo nej, teda v ľubovoľnom priestore a čase až po dnešok.

### TELEVÍZNA ADAPTÁCIA DURYCHOVEJ NOVELY

Český televízny film *Boží duha*, nakrútený podľa rovnomennej novely Jaroslava Durycha, vznikol v roku 2007 na objednávku Českej televízie a vyrabilo ho ostravské televízne štúdio. Nakrúcal sa najmä v česko-nemeckej pohraničnej oblasti, konkrétnie v obci Kostelní Bříza, ktorá mala v roku 2011 cca 54 obyvateľov. Jeho režisériom a scenáristom je Jiří Svoboda, okrem iného člen Českej filmovej akadémie i Európskej filmovej akadémie EFA, ktorý do hlavných úloh obsadił slovenského herca Milana Kňažka (postava starého muža – Čecha) a českú herečku Markétu Hrubešovú (postava mladej ženy – Nemky). Televízny film *Boží duha* sa stal víťazom prestížneho ocenenia Prix Circom Regional 2009 v kategórii Dramatická tvorba, ktorú udeľuje Európska asociacia regionálnych televízií. Vysielaciu premiéru mal 4. mája 2008 na ČT1 o 20:00 hod., za čo musela Česká televízia následne zaplatiť pokutu 50 000 Kč, pretože podľa Rady pro rozhlasové a televizní vysílání ním ohrozila fyzický, psychický a mravný vývoj detí a mladistvých. Film mal byť podľa rozhodnutia Rady odvysielaný až po 22:00 hod., pretože obsahuje scény hromadného znásilňovania, teda explicitné násilie na ženách.

Možno ešte uviesť, že televízne či filmové spracovanie analyzovanej témy v čes-

ko-slovenskom kontexte nie je časté. Za popredné audiovizuálne diela, ktoré zobrazujú udalosti odsunu Nemcov z českého pohraničia tesne po konci druhej svetovej vojny, sú filmovou kritikou považované: prvý celovečerný farebný film (psychologická dráma) českého režiséra a scenáristu Františka Vláčila s názvom *Adelheid* (1969), ktorý spoločne s Vladimírom Körnerom (autorom knižnej predlohy) vytvoril i filmový scenár; opäť na základe knižnej predlohy Vladimíra Körnera s názvom *Zánik samoty Berhof* vznikol v roku 1983 film s rovnomeným názvom, ktorý režíroval Jiří Svoboda, pričom autorom scenáru bol Vladimír Körner; a napokon v roku 2010 vznikol česko-nemecko-rakúsky koprodukčný film s názvom *Habermannův mlyn*, ktorý režíroval slovenský režisér Juraj Herz. Tento však na rozdiel od vyššie menovaných filmov zobrazuje dlhší dejinný úsek, t. j. isté obdobie pred, počas a po druhej svetovej vojne. Autorom knižnej predlohy je český spisovateľ, scenárista a režisér Josef Urban. Autormi filmového scenára sú Wolfgang Limmer, Juraj Herz a Jan Drbohlav.

Dej novely i televízneho filmu *Boží duha* sa odohráva na česko-nemeckom pohraničí, pričom explicitný časový údaj, t. j. rok 1946, je uvedený len na začiatku filmu, v novele tento údaj absentuje, hoci je na základe zobrazených udalostí zrejmé, že sa príbeh odohráva v danom časovom úseku. Petr Vokrínek vníma absenci doslovného časového ukotvenia ako sémantickú funkciu, pretože príbeh novely týmto prístupom dosahuje nadčasovú dimenziu:

Ta je ostatně naznačena také již samotným biblickým motivovaným názvem *Boží duha*. Paralela udalostí z doby biblických dejin s udalostmi z doby autorovy současnosti vytváří dojem vždy platné dějinné zákonitosti, nezávislé na konkrétní době; hříšné jednání bylo, je a bude vždy po zásluze potrestáno, zároveň však je naznačeno přesvědčení, že polepšení vždy bylo, je a bude odměněno (2018, 180).

I pri tomto konštatovaní tak platí hodnotiaci aspekt Jaroslava Meda, že dejiny sú pre Durycha zväčša len kulisami, v ktorých sa odohráva nadčasová dráma ľudského života, mystérium lásky a smrti (2004, 76), resp. „zápas človeka osamoceného a drzeckého známymi i neznámymi silami“ (Rotrek 2005, 304).

Z úvodu novely je však zjavné, že starý muž-pútnik je na ceste už päť dní, pričom k púti ho nikto nenútil, nikto mu ju nenariadił ako pokánie, ale to, čo ho „hnalo na tak podivnou pouť, byla bezbožná lítost, která stárnutím zjedovatěla, a rouhavý vzdor“ (Duruch 1991, 9). Duruch cez optiku pútnika (personálny rozprávač) detailne opisuje pohľady unavených, no napriek tomu dobrosrdečných ľudí i kontúry krajiny donedávna zmietanej vo svetovej vojne, na ktorej sa taktiež odrazili tragické osudy obyvateľstva v každodenných zápasoch o prežitie:

Přivýkal jsem pohledu na začarované osady, podobné spíše smutečním shromáždištím bloudících duší než sídlištím živých tvorů, i na opuštěná a zaplevelená pole, po kterých nepoletovaly ani vrány, a každý můj krok vyvolával ozvěnu, vybízející k ustavičné modlitbě za zemřelé, nebo připomínající nějakou nekonečnou a bolestnou litanií. Nebylo mnoho zřícenin ani rozvalin, ale tím to bylo pochmurnější a zasmušilejší. Pootevřená dveře, a za nimi mlčenlivá a děsivá tma. Květináče za okny, a v nich květiny až do hněda uschlé. Místo záclon se tam houpaly pavučiny (1991, 10 – 11).

Tento obraz, majúci charakter apokalyptickej vízie, kde je všetko rozpadnuté a zaniknuté ako dôkaz pominuteľnosti ľudského života, nad ktorým vládne smrť, je

stvárnený i v úvode televízneho filmu, aj keď nie s takou výraznou barokovou ikonografiou ako v novele (napr. stret pútnika so zmijou, ktorá mu pripomína jeho dušu; pohľad na nebo, vznešené, ale strašné ako obraz dohorievajúcich mŕtvol atď.).<sup>9</sup> Vo filme putuje postava starého muža, Čecha, do obce Altenbach, po vojne pomenovanej Potočná, najsíkôr vlakom, kde sa prvýkrát stretáva s ozbrojenými príslušníkmi RG (Revolučné gardy), terorizujúcimi vo vlaku civilistov najmä nemeckej národnosti. Následne putuje pešo pochmúrnou, opustenou krajinou, pričom sa dostáva až k vyrabovanému kostolu, okolo ktorého sa rozprestiera zanedbaný cintorín, kde sú na pomníkoch vyryté nemecké mená. Jedným z výrazných antinomických prvkov, ktoré majú za cieľ upriamiť pozornosť perciencia na vnímanie rozporu medzi profánnym a sakrálnym, sú krátke zábery kamery na obrazy s náboženskými motívmi (napr. obraz Panny Márie pohodený v lavici znesväteného a vyrabovaného kostola; obraz tváre Ježiša Krista na priedomí Nemkinho domu; obraz visiaci nad rodičovskou posielou v tomto dome s vyobrazením Panny Márie s malým Ježiškom, ktorému na prste sedí holubica, symbol Ducha Svätého – starému mužovi sa pri pohľade naň vybavujú spomienky na manželku a deti). S dianím vo filme (zobrazovanou realitou) sa totiž neustále prelínajú ľaživé spomienky postáv na nedávnu minulosť (tzv. *flashback* – záblesk minulosti). Napríklad postava Čecha, vstupujúceho do vyrabovaného kostola v opustenej obci, si spomína na svoje previnenie – sedí v bare s prostitútkou, ktorá ho zvádza, a chronologicky sa mu vybavuje odvlečenie jeho manželky s dvomi deťmi, ktoré vykonávajú „esesáci“ na rozkaz muža-udavača, majúceho na svedomí strašný osud jeho rodiny (tento *flashback* sa postave Čecha opäťovne vybavuje aj pri pohľade do pootvoreného okna opusteného domu Nemky, do ktorého prichádza, a neskôr ešte viackrát počas rozhovorov s ňou). Tak v novele, ako aj vo filme muž nachádza v kostole rakvu. Kvapá z nej kalná tekutina z rozkladajúcich sa ľudských ostatkov. Rozhodnutie starého muža-pútnika spočíva v snahe nájsť si útočisko v niektorom z opustených domov a zaobstarať si náradie, pomocou ktorého by vyčistil znesvätenú podlahu chrámu a nepochovaným poskytol pokoj v posvätejnej zemi. Následne dochádza k absolútne afirmatívному vzťahu medzi novelou a televíznym filmom, a to v pasáži, keď starý muž-pútnik hľadá možnosť prenocovania v niektorom z opusťtených domov (je už značne šero; vstupuje do opusteného veľkého rodinného domu; vchádza na poschodie a líha si do posteľ, pričom jedna strana posteľ je zastlaná a druhá rozostlaná). Vzápäť dochádza k stretnutiu Čecha a Nemky, ktoré Durych v novele vykresluje takto:

Pak se přede mnou zaskvěl plamen svíce. V tom okamžiku jsem otevřel ústa a zatajil dech. Ten plamen byl krásný jako jitřenka před rozedněním a objímal knot tak něžně a lichotivě, že bych sám byl chtěl hořet. A ta svíce – Nu, okouzlila mě. To nebyl jen vosk. Byla totiž tak nadpomyslně a tajemně cudná, že vůbec mi nepřekáželo, že trůnem tak ušlechtile a vznešené svíce byl jen svícínek ze stočeného, dosti hrubého drátu s právě takovou rukojetí. Ten svícínek vězel v prstech nějaké vznášející se či plovoucí ruky, až po loket obnažené, a – Do pekla horoucího! Ještě tohle! Jistě nemohlo přijít v té chvíli nic truchlivějšího. Tedy žena. Co ted? (1991, 36)

Podobným spôsobom stretnutie zachytáva i film, samozrejme, cez svoje možnosti zobrazenia, t. j. tlmočí pomocou obrazov význam, ktorý buduje v mysli diváka

príbeh. Vo filme je však toto stretnutie spúšťacím momentom ďalších dramatických udalostí, oproti novele dochádza ku kondenzácii (hoci scenárista a zároveň režisér Jiří Svoboda prebral do filmu aj niektoré doslovne dialógy medzi postavami), elimináciu i k amplifikácii, dej sa dynamizuje.

Starý muž – Čech a mladá žena – Nemka sa po preklenutí prvotných rozpakov zdôverujú jeden druhému so svojím dramatickým životným osudom, ktorý ich zastihol počas vojnových a povojnových udalostí. V novele i vo filme tak vzniká priestor na zobrazenie toho, čo Zdeněk Rotrekl v štúdii „Barokní fenomén v současnosti“ (2005) nazýva tragickým barokovým životným pocitom: do popredia vystupuje „smrt, zrození, vina, opouštění rodných míst a vracení se ke spálenští, blízkost sebevraždy i blízkost vražd, zápasivý prožitek religiózní, zkušenosti mystické, ale i zohavené tváře adorující pred chvílí své budoucí zohavitele“ (304). Zmienený tragický barokový životný pocit tiež nazval „barokní existenciálností, v níž najdeme i rysy preromantickejho, romantického a pozdĺži surrealistickejho absurdna. Tento český a řekneme středoevropský pocit byl vhodnou půdou pro vlivy přicházející z evropských kulturních center, souznač s nimi, rozvinul je po svém, přizpůsobil si je“ (304).

Vychádzajúc z Rotreklovo tvrdenia, najvýstižnejšie tento jav dokazuje drastický obraz znásilňovania siedmich nemeckých dievčat príslušníkmi RG v miestnom hostinci. Dievčatá boli doslova obetované vlastnými rodičmi ako zadostučinenie za vraždu českého gardistu. Mená dievčat, medzi ktorými bola aj hlavná ženská postava novely i filmu, boli vylosované. V scenári tak došlo k značnej kondenzácii sujetu literárnej predlohy, ale fabula zostala zachovaná (vo filme ide o zobrazenie jednorazovej drastickej udalosti znásilnenia počas jednej noci v miestnom hostinci, zatiaľ čo v novele Nemka hovorí o celom týždni, dialo sa to v miestnej škole a neskôr po zabité matky musela ešte slúžiť trom vybraným mužom).

Zrejmý odkaz na barokové východiská literárnej predlohy tak vo filme nachádzame v drasticky naturalistických obrazoch, ktoré sa stávajú „prostredkem, jak dodat realite hlbší dimensi a prostrednictvím šokujúcich prímeru ji prezentovať v nové perspektívě“ (Med 2006, 115). Aj Karel Komárek vo svojich interpretáciách Durychových próz tvrdí, že i tie najdrastickejšie scény sú vždy napísané tak, že nemôžu vyvolať v príjemcovi „vzrušenie“ tak, ako ho podľa jeho názoru napríklad nevyvolávajú barokové obrazy mučeníkov. Domnieva sa, že „tento rozdiel a výbec účinek uměleckého textu na čtenáře by se měl brát v úvahu vždycky, když se hodnotí morální stránka literárního obrazu násilí a zla“ (2014, 95). Napokon aj režisér a scenárista televízneho filmu *Boží duha* Jiří Svoboda zdôrazňuje vo vyjadrení pre českú Radu pro rozhlasové a televízní vysílání jedinečné humanistické poslanie adaptácie Durychovej novely.

Boží duha je silným zážitkom, nutí k přemýšlení, zlo tady není prvoplánově zobrazováno – naopak v celkovom uchopení je dílo výrazně nastaveno proti násilí, jeho vyznění navzdory všem krutostem je v jeho plasticite, vrstevnosti, neschematickém videní viníkov i obetí, prolínání viny i trestu – jednoznačne pozitivní – kolotoč zla nemá konce – jediným východiskom je poznání, uvědomení si vlastních chyb, pochopení, odpustenie, hledání nového smyslu a začátku. [...] Násilí je tady konfrontováno s nejhlubšími a nejlidštějšími city. Rodíci se milostný vzťah mezi hlavními protagonisty patří k emotivně nejsilnejším pasážim celého filmu, jednoznačne z nej vyplývá zretelné poselství negující násilí. Scény

znásilňování nejsou primárně sexuální – jsou o velmi hrubém zneužití moci. V celkovém kontextu filmu je také tvůrci zřetelně odsuzují jako odpudivé a likvidující lidskou důstojnost i právo na život (2009).

„Co môže byť baroknejšího než stály prožitek cesty k čistému skrže nečisté, stála rozpolcenost a vedomí, že každá linie je křivkou?“ (Med 2006, 114) Tu sa tiež potvrzuje, že v tomto svete, rovnako ako vo svete baroka, je základným zákonom antitéza. I Durych nachádza Božiu prítomnosť v barokových antinómiách (77), ktoré najvýstižnejšie zodpovedali základnému princípu barokového životného štýlu (barokové videnie sveta a skutočnosti spočíva v metóde náhleho oslnenia, náhleho obratu a zvratu v duši, prežívania gestom úžasu a desu). Obe postavy sú vystavené úlohe prehodnotiť svoj vzťah k Bohu. Vieru v neho stratili počas tragickej životnej udalosti, ktoré sa odohrali v ich živote (v novele i vo filme tento moment zastupuje kríž na rázcestí, pred ktorým sa Nemka prežehnala poslednýkrát, t. j. tesne predtým, ako ju odviedli ku gardistom). Obrazom postupného návratu k viere je pochovanie hničúcich ľudských ostatkov, ktoré zostali vo vyrabovanom kostole a následne spoločná modlitba Otčenáš v rodnych jazykoch oboch postáv. Vo filme sa tiež kladie dôraz na zobrazenie pocitu viny, ktorý v sebe Nemka nosí za to, že sa nedokázala vzoprieť poníženiu a hanbe samovraždou, ako to urobilo jedno z dievčat, keď si skokom do zavretého okna prezalo hrdlo, a snahy o zmierenie sa s mŕtvou matkou, ktorú zastrelili gardisti pri pokuse brániť dcéru pred znásilnením. Hoci sa zobrazené udalosti v novele a vo filme v niektorých liniach príbehu líšia, podstatným je napríklad detailné zachytenie motívu očí a samotného lúčenia sa s matkou:

„Vérte, že bych v té chvíli se nebyla opovážila ani vzlyknout! Že jsem zaťala zuby, jen abych snad neporušila krásu našeho rozloučení. Že jsem raději vyhovovala tomu člověku tak, aby ležel co nejpříjemněji a aby se neobrátil. A snad bych mu byla i opravdu poděkovala zcela upřímně za to, že se položil tak, že jsem při tom všem mohla až do konce hledět na svou matku“ (Durych 1991, 52).

Kedže základom filmového príbehu je pohyb,<sup>10</sup> zmena, obe hlavné postavy, doslova vykúpané v sérii konfliktných situácií z minulosti, ktoré si sprítomňujú vo vzájomnom rozhvore, touto zmenou zjednocujú príbeh, pretože „nič už nebude také, ako na začiatku, keď to do príbehu vstúpilo. Vzniká nová kvalita“ (Gindl-Tatárová 2014, 89). Obe postavy na základe objektívnych udalostí získali subjektívne poznanie, ktoré prináša novú skúsenosť aj pre divácke poznanie. Starý muž a mladá žena, prichádzajúci a stretávajúci sa na mieste, ktorým sa prehnala tragická vojnová potopa, no napriek alebo najmä kvôli tomu sa tu objavuje Božia dúha, sú napokon súčasťou znovuzrodenia a vykúpenia. Ako píše Patočka v doslove novely: „Ona je vykoupena jeho slovom o lásce k matce; on obnovuje v tomto vzmachu svoji cestu k trvalé lítosti, vědom si své nicotnosti vůči ženě, která zůstala čistá i ve špině zhanobení“ (1991, 169). S tým je úzko previazané zobrazenie barokového personalizmu, t. j. príroda, kraj, rodná krajina, vedomie rodu, späťosť s tým, kde máme právo a povinnosť byť, vstupuje do ľudského indivídua a spoločenského vedomia a znova sa v nich ozrejmuje (Rotrekl 2005, 318).

Napokon to naznačuje aj záver novely a v istom časovom úseku i filmu, v ktorom sa zrkadlí skutočná prítomnosť Bozej dúhy (podľa Karla Vránu je znamením

nádeje a spásy, obrazom ženiných síz, ktoré vyrástli z bolesti a zmyli všetku špinu z minulosti, zacelili jej rany, posvätili srdce aj telo, a zároveň je obrazom zasľúbenej zeme, strateného raja; Komárek et al. 2000, 303, 305, 307), keď sa obe postavy napriek všetkému odhadlajú začať nový život. Pozitívny, t. j. doslova happyendový záver novely sa však v konečnom dôsledku neprenáša do filmového scenára, a dochádza tak k amplifikácii, tzn. k rozšíreniu pôvodného diela o novú pasáž, pretože v samom závere filmu Čecha gardisti zastrelia a umiera v náručí Nemky. Zdá sa, že režisér a scenárista Jiří Svoboda sa spoločne so svojím filmovým štábom pokúsil aj o zachytanie a zobrazenie barokového fenoménu, pod vplyvom ktorého bola novela *Boží duha* napísaná. Napriek tomu spracúvanú tému vo filmej adaptácii primárne zasadil do rámcu, ktorý nemá víťaza ani porazeného, čo má podľa jeho slov pre poznanie histórie dôležitý význam. Televízny film „nekárá, nementoruje, ukazuje jeden z tisíc reálnych príkladov doby konca války – tedy období, s nímž se naše společnost dodnes nedokázala (na rozdíl třeba od zločinů komunismu) ve svém vnitřním podvědomí vypořádat. Reflektuje uměleckými postupy tvrdou realitu doby“ (2009). Najvýraznejší rozdiel v poňatí zobrazenia klúčovej idey v kontexte novely a filmu tak spočíva v tom, že Jaroslav Durych „vnímá každodennost ako úděl od Boha, jako příležitost k duchovnímu zdokonalení člověka, při kterém si navzájem tajemně pomáhají celé generace, a jako nutný předstupeň Absolutna – tedy spiritualisticky“ (Komárek 2014, 42). I preto vymedzenie reality v jeho tvorbe bolo často postavené na zretelne vyhnanených póloch, ako život – smrť, človek – Boh, hriech – milosť, krása – ošklivosť. Túto skutočnosť dokonale odzrkadľovala jeho obrazotvornosť, a to cez aspekt apelativnosti, sugestívnosti a gestickosti, ktoré sú primárnymi znakmi barokovej tvorby.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Dobrava Moldanová, v doslove k Durychovej menšej valdštejnskej trilógii s názvom *Rekviem*, spomína v súvislosti s uvedenými zbierkami fakt, že v centre viacerých poviedok sa nachádza prostá chudobná dievčina, pre ktorú „její chudoba není sociálnim zlem, ale zdrojem oproštěnosti, životní jistoty, prýštící z jejího citového bohatství a z vědomí o vlastní ceně, nespočívající v ničem jiném než v duševní ušlechtilosti“ (Durych 1989, 99). Durychov umelecký výraz, poznamenaný vplyvom expresionizmu, je tak výrazom „ostře dramatického pojetí lidského života, který se odehrává v střetání dobra a zla, krásy a ošklivosti, ducha a hmoty a jehož smyslem je nalezení ‚ráje srdce‘, který je předzvěstí posmrtného království nebeského“ (99).
- <sup>2</sup> Durychove politické postoje prezentované v dobovej tlači boli vnímané najmä ako odpór k politickejmu liberalizmu prvej republiky, ktorý nezoslabol ani počas rozmachu fašizmu (Durych 1989, 97). Podrobnej analýzy Durychovej publicistiky interpretačne spracoval Karel Komárek v štúdii „Publicistika – mezi uměním a žurnalistikou“, ktorá je súčasťou jeho monografie *Čep, Durych a několik příbuzných (interpretaci studie)*.
- <sup>3</sup> Karel Komárek podľa viacerých zistení (korešpondencia, autorova pozostalosť) predpokladá, že Jaroslav Durych pracoval na diele už v roku 1952, pričom teoreticky mohol o ňom premýšľať už v júli roku 1947 (Durych po druhej svetovej vojne chodil do opusteného domu v obci Svätá pod Luží, z ktorej boli vyhnani Nemci), keď jeho rodina privatizovala opustený dom na severočeskom pohraničí v obci Juliovka (časť obce Krompach). Pútnický kostol v susednej obci Mařenice je nepochybne vzorom pre dejisko *Boží duhy*, čo potvrdzuje nielen opis kostola v texte, ale aj svedectvo farára Josefa Dobiáša (2014, 104 – 105).
- <sup>4</sup> Zdeněk Rotrekl bol presvedčený o tom, že barok, hoci ako obdobie historicky uzavretý, sa nezmaza-

- teľne vtelil do podoby českej krajiny a dodnes zostáva inšpiračným zdrojom rôznych autorov, pričom môže, ale aj nemusí mať primárne religiózny základ (2005, 230).
- <sup>5</sup> Snaha katolíckeho modernizmu v tomto období spočívala v úsilí o návrat k stredoveku a nájdenie vlastnej identity, pričom k najvýraznejším prejavom patrí vzťah ku gotike (Kiss Szemán 2014, 19).
- <sup>6</sup> V zmysle uvažovania sv. Terézie z Avily o stave duše približujúcej sa k Bohu, o dôležitosti sebapoznania, pretože do ďalšej miestnosti hradu môže postúpiť len ten, kto pozná marnosť svetských vecí, a ešte ďalej môže postupovať len ten, kto sa ich zriekne. Až za týmito miestnosťami sa nachádzajú „komnaty mystickej milosti“.
- <sup>7</sup> Ako konštatuje Karel Komárek pri analýze pomenovania ženských postáv v Durychovej tvorbe, autor mnohým svojim postavám nedáva vlastné mená, pričom to platí i o hlavných protagonistoch novely *Boží duha*.
- <sup>8</sup> Tu je namieste vrátiť sa k rezervoáru barokových prvkov obsiahnutých v literárnom expresionizme. Jaroslav Med v štúdii „Barokní prvky v českém expresionismu“ poukazuje na najvýraznejší rozdiel medzi expresionizmom a ostatnou avantgardou práve v oblasti náboženskej, kde chceli expresionisti sceliť rozpory vo vnútornej identite človeka práve religiozitou. Hľadanie Boha je tak výrazom snahy autora zaplniť vyprázdnený transcendentný horizont. „A toto napětí mezi tušením spásného východiska a ochromením moderného človeka, jenž není schopen vzťahu k absolutnu, vede posléze k pocitu marnosti a otevírá dveře k apokalyptickým vizím. Může být ještě něco průkaznějšího, co by dokládalo blízkost expresionizmu k barokním východiskům?“ (2006, 112)
- <sup>9</sup> Je to pochopiteľné, pretože, ako piše Július Pašeka v štúdiu „Cesty filmu a románu“ (1976), jazyková skladba má schopnosť, a tým aj sklon, priamo pomenovať a preskúmať vnútorné zážitky, ktoré siahajú od pocitov k myšlienkom, od psychologických konfliktov k intelektuálnym rozporom (tzv. duchovné kontinuum literárneho diela). Film utvára skôr materiálne kontinuum, hoci disponuje vizuálnymi prostriedkami, ktorými sa dá zobrazovať i vnútro postáv čiže dimenzie duchovného byťa (349 – 350).
- <sup>10</sup> Tento pohyb možno slovami Z. Rotrekla tlmočiť takto: „Pohyb od nejistot k jistotám, které před očima mizely, zachvacované pustošením a epidemiemi, k jistotám, které se vzápětí ztrácely v ohni, dával vznikat zvláštnímu baroknímu vidění světa, zření světa, jako ve snu zříme sen, nerozeznávajíce už přesně realitu a iluze, přelud a smyšlenku od faktu, žijíce ve zcela reálné iluzivnosti. Toto vidění světa ve snění jako divadla sna je nerozlučně spjato se zřením katastrof ještě větších, než byly ty minulé, se zřením apokalyptickým“ (2005, 303).

## LITERATÚRA

- Antošová, Marcela. 2011. *Dominik Tatarka v kontexte existencializmu*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Durych, Jaroslav. 1989. *Rekviem: menší valdštejnská triologie*. 6. vyd. Doslov Dobrava Moldanová. Praha: Československý spisovatel.
- Durych, Jaroslav. 1991. *Boží duha*. Doslov Jan Patočka. 2. vyd. Praha: Melantrich.
- Gindl-Tatárová, Zuzana. 2014. *Practical Dramaturgy/Praktická dramaturgia*. Bratislava: VŠMU.
- Kiss Szemán, Róbert. 2004. „Barokní fenomén jako nulový morfém v paradigmatu české katolické moderny.“ In *Na úprku před sebou samými (Česi a jejich literatura očima současné maďarské bohemistiky)*, eds. Róbert Kiss Szemán – Andor Mészáros, 15 – 23. Praha: Akropolis.
- Komárek, Karel. 2009. *Básnický jazyk Jaroslava Durycha*. Jinočany: Nakladatelství H & H.
- Komárek, Karel. 2014. *Čep, Durych a několik příbuzných (interpretáční studie)*. Olomouc: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.
- Komárek, Karel – Jiří Kudrnáč – Jan Šulc – Věra Vladýková – Jitka Uhdeová. 2000. *Jaroslav Durych – Život, ohlas, soupis díla a literatury o něm*. Brno: Atlantis.
- Med, Jaroslav. 2004. *Spisovatelé ve stínu*. 2. rozš. vyd. Praha: Portál.
- Med, Jaroslav. 2006a. „Barokní prvky v českém expresionismu.“ In *Od skepse k naději*, 111 – 115. Svitavy: Trinitas.

- Med, Jaroslav. 2006b. „Kresťanský existentialismus v českej kultúre (1945 – 1948).“ In *Od skepse k naději*, 101 – 105. Svitavy: Trinitas.
- Miko, František. 1973. „Štýlové kríženie v barokovej poézii.“ In *Od epyky k lyrike. Štylistické prierezy literatúrou*, 182 – 212. Bratislava: Tatran.
- Paštka, Július. 1976. „Cesty filmu a románu.“ In *Estetické paralely umenia*, 339 – 369. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Rotrek, Zdeněk. 2005. *Skryté tváře (Spisy 5)*. Brno: Atlantis.
- Schacherl, Martin. 2013. *Zeyer vypravěč – vybrané rysy stylu prozaických prací Julia Zeyera*. České Budějovice: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.
- Strohsová, Eva. 1991. „Jaroslav Durych: pokus o portrét.“ *Česká literatura* 39, 2: 132 – 144.
- Svoboda, Jiří. 2009. *Cenzura v České republice v roce 2009 existuje, hurá!!!* Dostupné na: <http://blog aktualne.cz/blogy/jiri-svoboda.php?item=6560> [cit. 20. 5. 2019]
- Televízny film *Boží duha – ohrození vývoje dětí*. Dostupné na: [http://www.detiamedia.cz/art/1419/televizni-film-bozi-duha-ohrozeni-vyvoje-detih.htm?page\\_idx=0](http://www.detiamedia.cz/art/1419/televizni-film-bozi-duha-ohrozeni-vyvoje-detih.htm?page_idx=0) [cit. 30. 11. 2018]
- Vokřínek, Petr. 2018. *Rozmanité podoby alegorické pouti v české próze do roku 1989 (s přihlédnutím k polistopadovému vývoji)*. Dizertačná práca. Brno: Masarykova univerzita.
- Žilka, Tibor. 2011. *Vademecum poetiky*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.

## CITOVARÉ AUDIOVIZUÁLNE DIELA

*Adelheid* (r. František Vláčil, Československo, 1969)

*Boží duha* (TV film, r. Jiří Svoboda, Česká republika, 2007)

*Habermannův mlýn* (r. Juraj Herz, Česká republika – Nemecko – Rakúsko, 2010)

*Zánik samoty Berhof* (r. Jiří Svoboda, Československo – Polsko, 1983)

## Durych's novel "The God's Rainbow" in its film treatment

---

Adaptation. Czech-German border. Baroque phenomenon. Christian existentialism.  
Jaroslav Durych.

The displacement of Germans from Czechoslovakia after the end of World War II is a tragic event that greatly affected many people's lives. The treatment of this subject in Czech literature took various forms, ranging from the schematically modelled literature of socialist realism, which mainly perceived the displacement of Germans as an act of righteous retaliation for the horrors of war caused by German fascists, to existentially tuned works that perceived this event on the basis of the deeper causes of misunderstanding and hostility of both nations. As the philosopher Jan Patočka states in the epilogue (1991) to Jaroslav Durych's novel *God's Rainbow*, the author who created a great song of regret which conditioned and prepared hope for the spiritual reconciliation of the Czech and German nation was finally found. The merit of the comparison of Durych's novel and its television adaptation from 2007 (by director and screenwriter Jiří Svoboda) is mainly the question whether the adaptation puts only the tragic nature of the theme of the displacement of Germans from the Czech border at the forefront or if it tries to display also the difficult platform of the Baroque phenomenon (e. g. focusing on space or characters). In Durych's work, including *God's Rainbow*, specifically in the language, composition, stylistic construction, motifs, symbols or function of detail, there is an evidence of enhancing the Baroque perception of reality.

---

Doc. PhDr. Ján Gallik, PhD.  
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr  
Fakulta stredoeurópskych štúdií  
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre  
Dražovská 4  
949 74 Nitra  
Slovenská republika  
jgallik@ukf.sk

---

Doc. PhDr. Zuzana Vargová, PhD.  
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr  
Fakulta stredoeurópskych štúdií  
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre  
Dražovská 4  
949 74 Nitra  
Slovenská republika  
zvargova@ukf.sk

## Moc totalitní, ale ne totální? Úvahy o románu „Žert“ Milana Kundery a jeho filmové adaptaci

AGNIESZKA JANIEC-NYITRAI

Pojetí totalitarismu jako politického systému je spojováno hlavně s 20. stoletím, i když jisté znaky charakteristické pro totalitní režim lze najít v dějinách i dříve, například v Římě Diocletianovy doby nebo v carském Rusku (Olszewska-Dyoniziak 1999, 10). Totalitarismus patří mezi pojmy, které je mnohem snadnější identifikovat než definovat (Minogue 2006, 24). Vznik totalitních společností byl možný díky rychlému rozvoji komunikací, dopravy a také moderních technologií, což umožnilo centralizované moci kontrolovat stále větší prostor, a tím také ovlivňovat politické dění a život samotných občanů. Dalšími faktory působícími ve prospěch vzniku totalitních společností bylo šíření se antikapitalistické utopie na Západě, krize společnosti zakládající se na tržním principu a vznik mas, které nebyly schopny existovat v rámci demokratického zřízení (Bäcker 1992, 27). Přirozeně tato nesnadná zkušenosť totalitarismu, obzvlášť těžká pro střední Evropu (Pospíšil 2015, 85–86), našla svou uměleckou ozvěnu a konkrétní realizaci také v široce chápáné kultuře, v níž traumata komunismu a fašismu získala různou podobu.

Milan Kundera patří bezpochyby mezi nejvýznamnější autory 20. století, kteří ve svých literárních dílech tematizovali otázku vlivu totalitních systémů na lidský život. Jeho román *Žert* lze umístit vedle takových klasických děl, jakými jsou *Animal Farm* (*Farma zvířat*) (1945) Georgea Orwella, *Inny świat* (*Jiný svět*) (1951) Gustawa Herlinga Grudzińského, *Zniewolony umysł* (*Zotročený duch*) (1953) Czesława Miłosze, *Archipelag GULAG* (*Souostroví GULAG*) (1973) Alexandra Solženycyna nebo *Колымские рассказы* (*Kolymské povídky*) (1978) Varlama Tichonoviče Šalamova.

Když vezmeme v úvahu vědecké reflexe teoretiků totalitarismu jako například průkopnickou trídnou publikaci Hanny Arendt *The Origins of Totalitarianism* (*Původ totalitarismu*) (1951) rychle zjistíme, že badatelský horizont, který tyto teoretické práce nabízí, není pro analýzu literárních děl dostačující. Tyto teoretické hlasy jsou určitě velmi důležité a nápmocné pro pochopení podstaty totalitních ideologií, nicméně je mapují hlavně z perspektivy politické a nezdůrazňují aspekt filozofický i obecně lidský, které jsou například v Kunderových románech výrazně přítomné. Do popředí se tato existenciální perspektiva dostává právě v Kunderově románové prvotině *Žert* (1967), která se, spolu s filmovou adaptací od Jaromila Jireše, bude nacházet v centru zájmu této studie. *Žert* lze tedy analyzovat, jak upozorňuje Laura Martínez Abarca, nejen prostřednictvím historického čtení, s přihlédnutím k poli-

tickým událostem této doby, ale i prostřednictvím chápání totalitarismu jako jisté životní situace, v níž se jedinec nachází (2018, 154), přesněji jako jisté existenciálně mezní zkušenosti.

Kundera se ve své tvorbě snaží přemístit důraz z linie politické na linii kulturní, jak je tomu například v asi jeho nejznámějším eseji *Únos Západu* (Zelenka 2008, 33), kde rozdělení Evropy vnímá jako záležitost především kulturní, nikoli politickou. Sám Kundera v jednom z rozhovorů zdůrazňuje, že se ve své románové prvotině nepokoušel o spolehlivé a detailní zobrazení doby a historických faktů z 50. let, zajímal ho spíše hlubší filozofický kontext a portrét člověka během jeho zápasu s dějinami prostřednictvím tematizace univerzálních zkušeností (Liehm 1990, 63). V této perspektivě se dostávají do popředí také elementy antropologické, což je vidět například v tom, jak autoritativní moc přejímá staré rituály a symboly z oblasti folkloru a náboženství (Budil 2009, 12–13). Právě tyto elementy jsou mnohokrát signalizovány jak v Kunderově románu, tak i v jeho filmové adaptaci.

Cílem této studie je charakterizovat vztah totalitní moci a jedince reprezentovaný jak v románu *Žert*, tak v jeho filmové adaptaci v kontextu filozofickém a společenském. Chtěla bych poukázat na klíčové momenty, v nichž je demaskován totalitní charakter světa socialistické společnosti poválečného Československa a popsat, jakými způsoby politika a totalitní moc prostřednictvím všeobecné invigilace přítomné na všech úrovních života ovlivňují mezilidské vztahy a mění samotného člověka. K analýze využiji dva pojmy – z filozofického myšlení Józefa Tischnera přejatý pojem *homo sovieticus* a pojem *totální instituce* vytvořený sociologem Ervingem Goffmanem. Těžištěm mého badatelského zájmu nebude tedy komparace literární předlohy a její filmové adaptace, ale analýza samotného zobrazení a uchopení totality v Kunderově románu a v Jirešově filmu.

Totalitarismus lze chápat, jak navrhoje polský filozof Józef Tischner, nejen jako jev přítomný ve sféře politické, ale můžeme na něj nahlížet i z hlediska filozofického jako na nekonečné zlo, které proniká do lidského nitra a vnitřně člověka deformuje. Tischner symbolicky ukazuje tento proces pustošení lidské duše na příkladu zkušeností ze sovětského lágru, který pak každý zajatec trvale nosí v sobě (1998, 47). Pro tohoto filozofa je zkušenosť totality zkušenosťí krajně existenciální a sám totalitní systém je ztělesněním zla existujícího ve světě. Definice totalitarismu v tomto pojetí překračuje úzké chápání pojmu jako nedemokratické formy vlády, ale je zde spíše zdůrazněn silný metafyzický tlak na každého člověka, tlak, který pomalu ničí lidskou podstatu každého jedince. Člověk dostávající se do styku s totalitním režimem je jím rychle nakažen. Totalitarismus tedy připomíná epidemii, která utočí zákeřně a ničí člověka nejen vnitřně, ale negativně ovlivňuje také mezilidské vztahy, a tím se podílí na zkáze celé společnosti. Pozoruhodné je, že polský filozof změny ve společnosti vnímá jako druhotné, jako jistý důsledek změn, k nimž dochází v lidském nitru.

Právě takové nakažení zlem a „umírání za živa“ je zobrazeno v románu i filmu *Žert*. Obklíčení jedince a degenerace mezilidských vztahů v totalitním režimu je prezentováno na příkladu rozmanitých institucí, v sociologii nazývaných *institucemi totálními*. Podle Ervinga Goffmana, tvůrce tohoto pojmu, je totální institucí chápáno takové místo pobytu a práce, kde se nachází značné množství lidí na jistou dobu izo-

lovaných od okolního světa. Tito lidé podléhají zformalizovanému životnímu režimu ([1961] 2011, 11) a žijí pod neustálým dohledem. Podle Goffmana si totální instituce přivlastňují každou sféru života jedince, všechno je v jeho životě dopředu, do podrobností naplánováno, nařízeno a všichni podléhají neustálému dozoru. Klasickým příkladem totální instituce je samozřejmě vězení, ale může jím být také nemocnice nebo sanatorium.

Ve filmu *Žert* lze najít různé modely totálních institucí. Především se samozřejmě jedná o převýchovný tábor, v němž byl nucen pracovat hlavní hrdina Ludvík Jahn. Vidíme zde však také další instituce, do nichž pronikají modely chování charakteristické pro tento typ zařízení. Příkladem tak může být i hotel, v němž se Ludvík ubytoval. Symbolickým strážcem je zde vrátný, který drží moc a demonstruje svou převahu nad ostatními. Cizí moc ale nekončí ani v uzavřeném pokoji, protože ani tam není člověk „o samotě“. Nesnesitelně vrzající postel prozrazuje každý pohyb, chybí zde jakékoli soukromí. Hotelový pokoj, jak jej Kundera v románu popisuje, připomíná vězeňskou celu, kde postel vypadá jako „uzoučký hrob“ (2007, 11–12) a samotný hrdina je proti své vůli svědkem rozhovorů vedených ve vedlejším pokoji. Jakákoli intimita je vyloučena. Je zde velmi dobře vidět všudypřítomnou kontrolu, která je jednou ze základních vlastností všech totálních institucí (Wallace 1971, 1).

Podobně je vztah „nadřízený – podřízený“ vidět ve scéně, kdy jdou Ludvík a Helena do restaurace na oběd. Nejsou tam přijímáni jako zákazníci nebo jako hosté, ale jsou hned postaveni do pozice „podřízených prosebníků“. Číšník o ně nejeví zájem a nařizuje jim čekat na oběd do dvanácté hodiny. On je ten důležitý, on má moc, na něm vše záleží. Všechny vztahy „nadřízený – podřízený“ jsou velmi důrazně akcentovány. Lidé nejsou partnery, hned je jasné, komu patří moc. Je zde mj. ukázáno, jak silně zdegenerované jsou mezilidské vztahy, jak hluboce je v lidech zakořeněna potřeba dominance nad druhým. Každý je frustrován, protože má nad sebou nadřízeného, a když má možnost ukázat svou vlastní převahu, hned toho využívá. Lidé se tak stále vzájemně ponižují a pomocí gest a slov manifestují svoji sílu a důležitost. To se týká všech sfér lidského života, všech aspektů každodennosti. Příkladem může být vycítavá věta zmíněného číšníka: „„Chtěli jste obědat už před čtvrt hodinou, a přitom ještě nemáte vybráno“, napomenul mne a odešel.“ (211).

Každá sféra lidského života se dostává pod dohled komunistické strany, ale také jednotlivých, totalitarismem nakažených lidí. Totálními institucemi nejsou už jen škola, univerzita, nemocnice nebo vězení, je to prostě každý prostor, v němž člověk pobývá. V jedné z filmových scén zaznívá hořké konstatování: „Žili jsme ve věznici, kde na balkónech hrály kapely.“ *Žert* se tímto řadí mezi díla, která kritizují systém a ukazují utlačování jedince společnosti (podobně jako například film *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (*Přelet nad kukaččím hnízdem*, 1975) Miloše Formana, natočený podle stejnojmenného románu Kena Keseyho, který se odehrává v prostoru psychiatrické léčebny). Totální instituce se tedy stává metaforou celého lidského bytí ve světě a státy uzavřené za železnou oponou jsou samy o sobě modelovým příkladem totální instituce. Neměli bychom uvažovat, které instituce jsou a které nejsou totální, ale spíše přemýšlet o tom, do jaké míry se v totálních institucích projevuje kontrola nad jedincem, jak zdůrazňuje Samuel E. Wallace (1971, 1). Každá existenční situace,

v níž se jedinec nacházel, připomíná uzavření do sítě vzájemně propojených totálních institucí. Každý člověk je postaven do role dítěte, jímž je možno prostřednictvím odměn a trestů manipulovat. Tak je tomu logicky také v případě chování se k lidem ve výchovném táboře, do něhož byl Ludvík poslán: „Avšak samolibost moci se neprojevuje pouze krutostí, nýbrž i (byť řidčeji) milosrdenstvím. Chlapečkovi-veliteli dělalo dobré, že mi mohl po několika týdnech projevit i milost, a já jsem dostal na poslední chvíli volno dva dny“ (Kundera 2007, 105).

Podle Tischnera spočívá jádro totality právě ve změně vztahu k moci. Podíl na moci se přímo stává smyslem lidského života: „Poroučím, tedy jsem. Existuji jen natolik, kolik moci mám. Mimo strukturu moci jsem nikdo“ (1998, 55). Člověk je schopen rezignovat na svou osobní svobodu a na hodnoty, které by pro něho měly být relevantní, jen aby si udržel moc. Smyslem lidského života je touha po moci, touha, která je silnější než všechny jiné instinkty. Tischner definuje člověka posedlého mocí – a musíme pamatovat i na to, že se často jedná o moc opravdu „malichernou“, „trpasličí“. Je to moc číšníka, který přinese oběd teprve po dvanácté hodině, protože se mu dříve nechce, je to moc vrátného, který dá hostovi lepší nebo horší pokoj. Jako *homo sovieticus*. Tento pojem přejal polský filozof od ruského spisovatele Alexandra Zinovjeva, propracoval ho a doplnil. Člověk přestává být člověkem, stává se *homo sovieticus* čili individuem zotročeným komunistickým systémem (Tischner 1992, 129). Každý totalitní režim má ambice stvořit nového člověka, osvobozeného od chyb minulosti, který bude moci realizovat nová, pokroková hesla (Balík – Kubát 2004, 43) a v případě států východního bloku vzniká právě *homo sovieticus*. Je to člověk existující na křížovatce dvou perspektiv – jako někdo, kdo vydává rozkazy, ale také jako někdo, kdo podléhá rozkazům jiných. Je to vražedná kombinace, jelikož člověk se na jedné straně sám sobě jeví jako silný, nepřemožitelný, ale na druhé straně jako slabý, zotročený. Z tohoto paradoxu, z této existenciální pasti se rodí agrese a frustrace. Člověk vidí, že musí rezignovat na svou svobodu, nemá jinou možnost, je přinucen dělat to, co nechce, ale tím ochotněji si chce sám podrobit druhého člověka, zbavit ho jeho svobody, zničit někoho, kdo se nachází ve slabší pozici.

Nejen stát jako takový omezuje svobodu, o čemž píše například Hannah Arendt „totalitní ovládání usiluje o odstranění svobody, dokonce o eliminaci lidské spontánnosti vůbec, a rozhodně ne o pouhou restrikci svobody, byť sebe tyranštější“ (Arendtová [1951] 1996, 551). Jednotliví lidé přejali od státu funkci omezování svobody druhých, podřizovaní si slabších. Nicméně, jak bylo řečeno výše, i ti silnější se dostávají do styku s ještě silnějšími, a z katů se stávají oběťmi, jak je ukázáno ve filmu. Oběti však nejsou o nic lepší, neboť samy se stávají katy. *Homo sovieticus* je pasivní, podřízený silnějšímu, ale mezitím se v něm kumuluje frustrace, která vede k touze po pomstě na slabší. Vůči slabším je krutý a bezohledný, vůči silnějším servilní a podlézavý. Jednou z hlavních „zbraní“ tohoto „člověka nového zítká“ je pomsta, což je ve filmu *Žert* dokonale zobrazeno. Sám Ludvík je opojen tím, že získáním Heleny – manželky svého soka Pavla Zemánka – může získat moc nad svým nepřítelem. Hlavním hnacím motorem Ludvíkova jednání je pomsta, což je pro *homo sovieticus* typické. Nakonec se přece jen ukazuje, jak dobře vycvičeným dítětem socialistické společnosti se Ludvík stal. Na Pavlovi se nechce pomstít „politicky“, ale chce zaú-

točit na nejintimnější sféru jeho života – na jeho vztah s manželkou. Pavel je však už „někde jinde“, má mladou, atraktivní milenku a Helenina nevěra mu paradoxně přichází vhod.

Ludvík je opojen svou mocí nad Helenou, což je vidět ve scéně, když ji pozoruje za jejími zády v hotelu, kam se přišla ubytovat. Má škodolibou radost z její nejistoty, z emočního rozechvění, prozívá doslova rozkoš z toho, že má nad ženou kontrolu. Podobné vyznění má scéna brutálního sexuálního styku Ludvíka a Heleny, v níž hlavní hrdina ukazuje svou moc. Kundera zobrazuje lidskou sexualitu jako nástroj sloužící k získání kontroly nad druhým člověkem. Sexuální život je prostorem, v němž lidé nejsou partnery, ale vždy mezi nimi existuje výrazný vztah mezí submisivitou a dominancí. Ludvík je sexuálním agresorem, dobyvatelem, a tento model, v němž je muž výrazně dominantní, se v Kunderově tvorbě opakuje velmi často, což vyvolává, spolu s celkovým zobrazením žen u Kundery, kritické reakce ze strany feministické kritiky (O'Brien 1995). Ludvík se mstí na Helenině těle za svou tělesnou nesvobodu, za léta vězení, za ponižování v táboře nucených prací a jeho metody se v ničem nelíší od zotročování těl komunistickou mocí (Janiec-Nyitrai 2018, 38–42). Helena se tímto stává pouhým objektem, je zbavena své lidskosti.

*Homo sovieticus* je jako otrok, který potřebuje jisté rituály, aby se mohl cítit bezpečně ve svém světě. K takovým rituálům patří i ve filmu zachycené prvomájové průvody, společné tance během oslav komunistických svátků, jízda králů atd. Tyto rituály, částečně přejaté z lidového folkloru nebo z křesťanských obřadů, jsou ale zcela vyprázdněné. Slouží pouze k legitimizaci nového totalitního komunistického zřízení (Balík – Kubát 2004, 67). Byly uměle implementovány do každodenního života lidí a v důsledku toho spojovaly lidi pouze povrchně, byly pouze vzdáleným hlasem skutečných lidových ceremonií. Jeví se jako těžkopádná napodobenina skutečných obřadů, něco naučeného, neautentického. Ludvík pocítuje tuto přetvářku během svatby stylizované ve svatbu lidovou: „Smutek [...] umožnil mi, že jsem ucítil v pramenitosti těchto lidových obřadů pach chloroformu, a na dně té zdánlivě spontánnosti jsem uviděl smítko falše“ (Kundera 2007, 58). Dalším příkladem je moravská jízda králů, která je zobrazena ve filmu hlavně jako příležitost k opilství. Ewa Ciszewska označuje folklorní prvky ve filmu Žert jako „zotročený folklór“, podtrhuje to, že komunistický systém využíval pouze ty folklorní prvky, které se mu hodily (2014, 72–73). Kundera líčí společnost budoucnosti:

Lidé budou žít v nové kolektivitě. Budou spojeni jedním kolektivním zájmem. [...] Budou opět spjati desítkami společných obřadů, vytvoří si své nové kolektivní zvyky. Některé převezmou z minulosti. Dožínky, masopusty, taneční zábavy, pracovní zvyky. Některé vytvoří nové. První máje, mítninky, slavnost osvobození, schůze. Zde všude najde své místo lidové umění. Zde se bude vyvijet, měnit a obnovovat (2007, 162).

Demaskuje vynucenost těchto obřadů, jejich faleš a neautentičnost, píše o snaživé spontánnosti krojovaných jezdců na jízdě králů, která je doprovázena usilovnou stárostlivostí pořadatelů (288). Lidovost byla pouze cynicky využívána totalitním systémem, aby byla podtržena zdánlivá kontinuita komunismu a došlo k jeho legitimizaci. Jízda králů je zobrazena ve filmu jako mrtvý obřad, zbavený tajemství (Ciszewska 2014, 75–76), čímž přichází o svůj smysl. Dokonce i Heleniny vzpomínky na mani-

festace a pochody mládeže jasně prozrazují rozdělení na „herce“ a publikum – státnici pozorují a tleskají a mladí lidé jsou jako loutky v režírovaném spektáku (Kundera 2007, 24). Zemánek je rodilý Pražan, který na Slovácku nikdy nebyl, ale „hrál si zálibně na lidového šuhaje“ (50). Jak v knize, tak ve filmu je zdůrazněn performativní charakter všech komunistických oslav.

Ironické vyznění získává scéna, kdy slyšíme písničku stylizovanou v píseň lidovou se slovy „Dobré je, dobré je, že už není pána“ a vidíme, jak Ludvík a další političtí vězňové pozorování sadistickými nadřízenými těží za nelidských podmínek uhlí. Tato scéna je symbolická ve dvojí rovině. Pomyslný „pán“ (šlechtic), „vykořisťovatel“ je nyní nahrazen komunistickou mocí symbolizovanou nevzdělanými vojáky. Píseň je zároveň svědectvím toho, jak bylo zacházeno s lidovou tradicí. Tato píseň není původně písni lidovou, ale byla složena až v 50. letech Anežkou Gorlovou, sběratelkou a upravovatelkou lidových písní. Právě tato píseň ukazuje, jak se folklor stával nositelem nových pokrovkových komunistických hesel. Kundera tedy ne náhodou právě tuto píseň ve svém románu zmíňuje (164). Ve filmové adaptaci navíc vyniká i její ironický charakter. Vůbec ironie se ve zobrazení reality socialistické společnosti vyskytuje jak v literární předloze, tak ve filmu v mnoha rovinách, o čemž píše například Peter Steiner (2000).

Další klíčovou scénou, která zachycuje napodobování starých obřadů, je moment vítání novorozenců nazývaných mazlivě „novými občánky“, v němž je zřejmě navázání na křesťanský rituál křtu. Komunistický „křest“ se však odehrává na radnici, před níž stojí řady dětských kočárků a jak na běžícím pásu jsou nemluvněta „vítána“ jako příslušníci a občané socialistického státu.

Lidé v totalitním režimu žijí v iluzi, že patří k většímu celku, že vztahy, které vytvořili, jsou pevné a jasné dané. Toto společenství, iluzivní shoda s ostatními lidmi je však falešná, což mj. odhaluje i scéna společného hlasování o vyloučení Ludvíka ze strany a z univerzity. Všichni vedení stádním instinktem zvedají ruku, a Ludvík se stává obětním beránkem. Je hned vyloučen ze strany i z univerzity. Bývalí přátelé a kamarádi mu sice ještě týkají, ale, jak píše Kundera, „nebylo to najednou přátelské týkání, nýbrž týkání úřední a hrozivé“ (45). Mezilidské vztahy jsou povrchní a plné paradoxů, každému nalezí dříve přisouzená úloha. Lidé se pohybují ve světě stranou určených trajektorií, což např. symbolizují i figurky na olomouckém orloji zachycené na začátku filmu (Janiec-Nyitrai 2018, 37–38).

V totalitním režimu dochází k devalvací nejzákladnějších lidských hodnot. Mezi lidské soužití je zpotvořeno vlivem nelítostné mašinerie moci. Obětí systému, ale také člověkem vyloučeným ze společnosti vězňů, se stává Alexej, který je nakonec donucen k sebevraždě. Ludvík pozoruje chování spoluvezňů a uvědomuje si, že solidarita, která spojuje lidi v těžké situaci, je pouze zdánlivá. Kundera ve svém románu píše:

Ale neztratil jsem jen Alexeje a nenávratnou příležitost zachránit člověka, jak to dnes z odstupu vidím, ztratil jsem právě tehdy i teplý družný cit solidarity ke svým černým druhům a s ním i poslední možnost vzkřísit k plnému životu svou zakříknutou důvěru v lidi. Začal jsem pochybovat o ceně naší solidarity, jež byla vynucena jen tlakem okolností a pudem sebezáchravy, ženoucím nás do svorného houfu. A začal jsem si uvědomovat, že náš černý kolektiv je stejně s to uštvat jiného člověka (poslat ho do vyvržení a na smrt) jako kolektiv lidí v někdejším sále a jako snad každý kolektiv lidí (2007, 133).

Komunismus ničí mezilidské vztahy. Mezi lidi proniká nedůvěra a vzájemná skrytá nenávist. Lidská frustrace je natolik silná, že lidé jsou schopni jednat podlým způsobem, jsou přesvědčeni o nečestných intencích ostatních, jsou podezíráváni a nedůvěřiví. Komunismus se jeví jako totalitní režim, který narušuje a pohlcuje všechny sféry lidského života, včetně intimní sféry přátelství, lásky a erotiky. Ludvík je vyloučen ze strany, protože se najednou stal podezřelým kvůli vtipnému sdělení na pohlednici určené jeho milé, protože se divně usmívá, protože si sám pro sebe něco myslí. Totalitarismus, jak píše Józef Tischner, neznamená pouze to, že moc pohlcuje celek společenského života, ale především to, že vstupuje do sféry lidské intimity, jejíž přirozeným fundamentem jsou vztahy s nejbližšími lidmi (1998, 53).

Kundera v románu *Žert* zobrazuje propast vzájemné nedůvěry mezi lidmi. Právě tato nedůvěra nedovoluje dvěma přátelům, Ludvíkovi a Jaroslavovi, se znova sblížit.

Ludvík se mnou přestal mluvit proto, že se bál! Bál se, že naše rozmluva nezůstane utajená! Bál se, že ho udám! Bál se mně! To bylo strašné. A znovu zcela neočekávané. Propast, která byla mezi námi, byla mnohem hlubší, než jsem tušil. Byla tak hluboká, že nám nedovolovala ani dokončovat rozhovory (Kundera 2007, 181).

Zrnko nedůvěry, které je zaseto do lidských duší, ničí vše a znemožňuje normální komunikaci. Ludvík přiznává: „Jsem už tak zkažen nedůvěrou, že když se mi někdo vyznává z toho, co má nebo nemá rád, vůbec to neberu vážně, nebo přesněji řečeno, chápou to pouze jako svědectví o jeho autostylizaci.“ (208).

Další z hrdinů románu Kostka odhaluje podstatu Ludvíkova tragického postavení: „Vy jste to nikdy neodpustil lidstvu. Vy mu od té doby nedůvěrujete a cítíte k němu zášť. Dovedu vás pochopit, ale to nic nemění na tom, že taková obecná zášť k lidem je strašná a hrůzná. [...] Vy žijete v pekle, Ludvíku, a já vás lituji.“ (265). Kundera dokonce píše o zpustošeném světě, v němž jsou lidé přinuceni žít (345). Ludvíkovými obrannými mechanismy jsou cynismus, odstup od světa, distance, kterou v sobě pěstuje, aby netrpěl (Cravens 2000, 93–94).

Mezilidské vztahy podléhají erozi, čehož nejvýraznější důkaz najdeme právě ve faktu, že Markéta sama denuncuje svého přítele Ludvíka jako zrádce ideálů socialistické společnosti. Silná struktura společenství propojená mezilidskou solidaritou je postupně narušována, dochází k izolaci atomizovaných jedinců, což je dokonalým prostředkem k tomu, aby se pak těmto jedincům dalo snadněji vládnout, jak píše Hannah Arendt (Arendtová 1996, 554). Přestávají platit dosavadní pravidla, dochází k přehodnocení zdánlivě neměnných hodnot jako lásky, přátelství nebo solidarita. V atmosféře všudypřítomného strachu mizí všechny vyšší city, platí pouze absolutní poslušnost nadřízeným. Spontánnost a vlastní iniciativa jsou považovány za nebezpečné (Bäcker 1992, 82). Konečným cílem totalitních režimů je zničení lidského já, zničení teritoria vnitřní svobody (Walter 1998, 5) a nakonec vytváření snadno manipulovatelných *homo sovieticus*, bytostí jednorozměrných, kterým chybí spirituální perspektiva. Všichni jsou stejní, bezejmenní, rozdělení do totálních institucí, v nichž musí živořít. „Na holičově židli začínal běžící pás, která nás měl přetvořit ve vojáky“ (Kundera 2007, 59). Takový běžící pás předélávající lidi v *homo sovieticus* se nacházel také ve školách, školách, na univerzitách, v továrnách. Tyto mechanismy zbavování individuality a vnitřní svobody popisuje Kundera na příkladu převýchovy v táboře:

„Tak hbitě byl každý z nás zbaven své osobní vůle a stal se něčím, co se navenek podobalo věci (věci disponované, posílané, zařazované, odvelované) a uvnitř člověku (trpícímu, nazlobenému, obávajícímu se).“ (60).

Moc totalitní se nakonec ukazuje být mocí totální, mocí, která dokáže člověka změnit do morku kosti, učinit z něho pouhou loutku. Román *Žert* a jeho filmová adaptace se tedy stávají obviněním totalitního režimu jako něčeho, co ničí člověka, uzavírá ho do těsné sítě totálních (a také totalitních) institucí a dělá z něho otroka, *homo sovieticus*. Totalitarismus se realizuje jak v románu, tak ve filmu ve dvojím plánu: metafyzickém, prostřednictvím existenciální ubohosti lidského bytí ve světě zbaveném hodnot, zbaveném lidské svobody, ve stavu neodvratitelného zotročení lidského ducha, a na druhé straně v plánu sociologickém, skrze poukázání na totální instituce, které převychovávají člověka v duchu *homo sovieticus*. Protagonista Kunderova *Žertu* je totálně zaslepen touhou po pomstě a nepřímo také po vládě nad druhým člověkem. V románu, který je mnohostrannější a složitější, je položen důraz právě na postupné odcizování se lidí v rámci společnosti, na prohlubování vzájemné nedůvěry. Jedná se o panorama společnosti. Výše zmíněné je zřejmě například i v zobrazení postavy Lucie a její životní cesty. Tento motiv byl ve filmové adaptaci opominut a scenáristé se soustředili na osudy několika postav, hlavně na Ludvíka. Podobně i síť Goffmanových totálních institucí byla v románu hlouběji rozebrána a ukázána – vztahy na univerzitě, převýchova v táboře nucených prací atd. Filmová adaptace podrobňuje a obrazněji mapuje přerod člověka v *homo sovieticus*, na příkladu nejen Ludvíka, ale také Heleny nebo Jaroslava. V podstatě je však zobrazení nerovného zápasu člověka s totalitní mocí jak v románu, tak ve filmu podobné.

Kunderův román a jeho filmová adaptace se stávají hořkou zprávou o tom, jak totalita v podobě nekonečného zla ničí lidem životy, proniká do všech sfér lidského bytí, negativně ovlivňuje mezilidské vztahy a podkopává přirozenou mezilidskou důvěru. Lidé, coby *homo sovieticus*, jsou uzavřeni do sítě totálních institucí, z nichž není útěku, a násilí (nejen ze strany politické moci, ale také ostatních lidí). To vše činí jejich životy nesnesitelnými a mění je v existenciální past.

## LITERATURA

- Arendtová, Hannah. (1951) 1996. *Původ totalitarismu*. Přel. Jana Fraňková – Jan Rypka – Mario Stretti – Zdenka Strettiová – Helena Vebrová. Praha: Oykoimenh.
- Balík, Stanislav – Michal Kubát. 2004. *Teorie a praxe totalitních a autoritárních režimů*. Praha: Dokořán.
- Bäcker, Roman. 1992. *Totalityzm: geneza, istota, upadek*. Toruń: Index-Books.
- Budil, Ivo. 2009. „Imaginace totalitarismu z antropologického hlediska.“ In *Literatura socialistického realismu: východiska, struktury a kontexty totalitního umění: sborník příspěvků ze sympozia pořádaného Ústavem pro českou literaturu AV ČR ve spolupráci s Ústavom slovenskej literatúry SAV a Slovenským inštitútom v Praze 11. a 12. října 2006*, ed. Petr Šámal, 9–17. Praha: ÚČL AV ČR.
- Ciszewska, Ewa. 2014. „Folklor w służbie komunizmu. Žart Milana Kundery w adaptacji Jaromila Jireša.“ In *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury*, ed. Ewa Ciszewska – Ewelina Nurczyńska-Fidelska, 63–86. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i PWSFTViT.
- Cravens, Craig. 2000. „Faulty Consciousnesses: Milan Kundera's The Joke.“ *The Slavic and East European Journal* 1 (44): 92–108.
- Goffman, Erving. (1961) 2011. *Instytucje totalne. O pacjentach szpitali psychiatrycznych i mieszkańców*

- innych instytucji totalnych.* Přel. Olena Waśkiewicz – Jacek Łaszcz. Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Janiec-Nyitrai, Agnieszka. 2018. „Mechanika těla. Úvahy na okraji filmu ‚Žert‘ (1968).“ In *Česká literatura a film V*, ed. Štefan Timko, 34–44. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Liehm, Antonín. 1990. *Generace*. Praha: Československý spisovatel.
- Martínez Abarca, Laura. 2018. „„Žert“: pohled na totalitní režim.“ *Svět literatury – Časopis pro novodobé literatury* 58: 149–154.
- Minogue, Kenneth. 2006. „Co stanowi przeciwnieństwo totalitaryzmu?“ In *Totalitaryzm a zachodnia tradycja*, ed. Miłosz Kuniński, 24–38. Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej.
- O’Brien, John. 1995. *Milan Kundera and Feminism: Dangerous Intersections*. New York: St. Martin’s Press.
- Olszewska-Dyonizjaki, Barbara. 1999. *Antropologia totalitaryzmu europejskiego XX wieku*. Wrocław: Atla 2.
- Pospíšil, Ivo. 2015. „Europa Środkowa: kryzys koncepcji i terminu, resztki nadziei.“ *Postscriptum Polonistyczne*, 1/15: 81–95.
- Steiner, Peter. 2000. „Ironies of History: *The Joke* by Milan Kundera.“ In *The Desert of Bohemia: Czech fiction and its social context*, Peter Steiner, 196–217. New York: Cornell University Press.
- Tischner, Józef. 1992. *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Tischner, Józef. 1998. *Spór o istnienie człowieka*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Wallace, Samuel E. 1971. „On the Totality of Institutions.“ In *Total Institutions*, ed. Samuel E. Wallace, 1–7. New York: Transaction Publishers.
- Walter, Jean Jacques. (1982) 1998. *Machiny totalitarne*. Kraków: Beseder.
- Zelenka, Miloš. 2008. „Mit srednje Evrope v literarnem diskurzu 20. stoletja.“ *Ars et humanitas*. 2/1: 29–42.

## CITOVAÑE AUDIOVIZUÁLNÍ DÍLO

*Žert* (r. Jaromil Jireš, Československo, 1968)

---

### Totalitarian, but not total power? Reflections on Milan Kundera's novel "The Joke" and its film adaptation

---

Totalitarianism. Total institution. *Homo sovieticus*. Milan Kundera. Jaromil Jireš.

The aim of the piece is to characterize the ways in which the novel *The Joke* (1967) by Milan Kundera and its film adaptation (directed by Jaromil Jireš, 1968) show the relationship between man and totalitarian power. The study depicts the means by which the communist society used mechanisms of re-education of the individual. The key concepts applied for this analysis are *homo sovieticus* (Józef Tischner) and total institution (Erving Goffman). The goal of the study is to broaden the understanding of totalitarianism from a narrow political concept to philosophical and sociological meaning.

---

Dr. hab. PhDr. Agnieszka Janiec-Nyitrai, Ph.D.,  
Ústav slavistiky a baltistiky  
Filozofická fakulta  
Univerzita Loránda Eötvöse  
Múzeum krt. 4/D  
1088 Budapešť  
Maďarsko  
janiec.nyitrai@gmail.com

## „Nová“ skutočnosť a znamenia proti ideológii v literatúre a vo filme: „Tri dcéry“

MARTINA PETRÍKOVÁ

Slovenskú kultúru, teda aj literatúru i film, v 50. rokoch výrazne podmieňovala spoločensko-politickej situácia. Umenie a individuálne umelecké poetiky boli ideologickej „usmerňované“ a ich ambíciou bolo „zlatiť realitu ľudskej skúsenosti s ,realitou‘ papierových rezolúcií“ (Macek – Paštéková 2016, 264). To viedlo ku kritickému hodnoteniu umenia ako schematického alebo ako umenia agitačno-propagačných funkcií. Umenie, nástroj ideológie a propagandy, tematizovalo aktuálne témy a budovateľské úsilie, čo sa prejavilo utlmením umeleckej účinnosti literárnej i filmovej tvorby. Až úmrtia Stalina a Gottwalda v roku 1953 viedli k dočasnému uvoľneniu situácie v spoločnosti a kultúre, teda aj k prenikaniu dovtedy neprijateľných tém do literatúry i filmu.

Už v roku 1946 konštatuje Alfonz Bednár v článku s názvom „Optimizmus v literatúre“, zverejnenom v 3. čísle časopisu *Elán*, že slovenská próza je vzdialená od skutočnosti (15) a sám svojou tvorbou obnovuje „spretřhanú alebo stratenú pamäť“ na (nedávnu) minulosť (Vanovič 2014, 12). Zora Prušková (2008, 614) v tejto súvislosti zdôrazňuje, že „[o]sudom Bednárových hrdinov je niest zodpovednosť za minulosť až do tragickej následkov. Autor preto sústreduje pozornosť na pamäť svojich postáv, pričom ich skúša nutnosťou spomínať si na eticky a ľudsky rigorózne udalosti z ich životov. Je to pre Bednára typický a opakovaný postup, ktorý používal nielen v próze, ale tiež vo filmových scenároch.“

V 60. rokoch, keď Alfonz Bednár nastúpil do Štúdia hraných filmov a pokračoval v polemike so schematizmom z 50. rokov aj v scenáristickej tvorbe, kritizoval odluđštené systémy, ideológiu fašizmu v scenári *Organu* a komunizmu v scenári *Troch dcér*. V tomto desaťročí sa začala aj autorova spolupráca so Štefanom Uhrom, s ktorým v roku 1962 nakrútil film *Slnko v sieti*. V 60. rokoch sa „skutočné“ problémy kolektivizácie, vyvlastňovania pôdy, utlmovania tradičného spôsobu života na dedine, vzniku jednotných roľníckych družstiev, potláčania náboženských prejavov a rušenia reholí, ktoré boli životnou realitou nedávnej minulosťi, stali aj témami umeleckej tvorby. V roku 1968 vychádzajú Bednárove 3 scenáre a medzi nimi *Tri dcéry* (1966), ktoré boli prototextom technického scenára a v roku 1967 aj rovnomenného filmu Štefana Uhra. Autor v literárnom scenári revitalizoval baladický žáner, a to v podobe zápasu medzi individuálnou „silou“ ženy a ideologickej podmienenou dobovou mocou, sčasti i cirkevnou dogmou. Aj v tomto prípade Bednár spolu s Uhrom vytvorili „takmer

nerozlúštitelný svet náznakov, odkazov, metafor, symbolov“ (Macek 2002, 73), čo bol spôsob, ako sa mohli dočasne vyhnúť cenzorským zásahom.

## ZA UMELECKY PRAVDIVÉ FILMOVÉ ZOBRAZENIE<sup>2</sup>

Bednárovo a Uhrovo dielo zo 60. rokov možno považovať za svedectvo o „duchovnej a mravnej tvári strašnej doby“ (Vanovič 2003, 206), teda o dobe podmienenej totalitnou ideológiou a o človeku, ktorý sa svojimi myšlienkami, citmi i svojím charakterom konfrontuje s prelomovými momentmi v dejinách, ktorý svoju ľudskú hodnotu zväčšuje „iba“ životom, voľbou mravnej hodnoty, a nie podriadením sa normám systému (Noge 1968, 344).

*Tri dcéry* Alfonza Bednára a Štefana Uhra možno považovať za „kolektívne“ dielo nielen preto, že režisér Uher v rozhvore s Natašou Tanskou pre *Kultúrny život* hovorí o „neuveriteľnej bytostnej príbuznosti s Bednárom vo videní sveta“ (1965, 9 [Macek 2002, 80]); ale aj preto, že film je jednou z možných tvorivých interpretácií minulosti, teda rekonštrukciou zachovaných „stôp“ (napr. dobové kostýmy a uniformy z 50. rokov, prostredie štátneho majetku ako bývalého statku, dobové transparenty ako prejav ideológie).

Dobové ideologicky a politicky podmienené požiadavky na filmovú tvorbu, ktorá mala byť propagátorom ideí komunizmu, nahrádza v 60. rokoch požiadavka podať pravdu o človeku, a nie „historickú pravdu“. Ani *Tri dcéry* nezobrazujú typický ideál. Filmové stvárnenie voľne nadvázuje na Uhrovo ambíciu zaznamenávať reálnu podobu sveta a korigovať sa pravdou dokumentu či na potrebu hľadať pravdu, ktorá „sama osobe pôsobí dramaticky“ (Uher 1991 [Macek 2002, 38]; Tanská – Uher 1965, 9 [Macek 2002, 80]). V Bednárovej tvorbe je úsilie o pravdivé zobrazenie zviazané s rešpektom voči skutočnosti, ktorý môže viesť k dosiahnutiu umeleckej pravdy (Bednár – Kenížová-Bednárová 1994, 86, 117, 174), a nadvázuje na presvedčenie, že skutočnosť sa práve v literatúre nesmie zastierať.

V hranom filme sa bude autorská snaha o *umelecky pravdivé zobrazenie* realizovať rôznymi postupmi a prostriedkami – režisérovou voľbou neprofesionálnych hercov a posilňovaním autenticity, dôrazom na zobrazenie tváre, na dialógy, ktoré „odrážajú dobu“ (47), vierochným zobrazením reality a jej detailov.

Vo väzbe na kategórie literárna a mimoliterárna, filmová a mimofilmová realita Václav Macek (2002, 97 – 106) zaraduje Uhrove *Tri dcéry* k umeniu, ktoré chce upozorniť na stav spoločnosti či dôslednou kritikou systému odhaliť jej neludskosť. Nemožnosť oddeliť umenie, literárne dielo od spoločnosti a morálky potvrdzujú aj Bednárove výpovede: „A nie je literatúra aj na to, aby bránila človeka proti takzanej ľudskosti, proti ľudskosti organizovanej spoločnosťou a rozmanitými jej organizáciami?“ (Bednár – Kenížová-Bednárová 1994, 273)

Tým sa dostávame k formulovaniu zámeru nášho textu. Ak je základom socialistico-realistickej literatúry a filmu „ideologický (narativný) konštrukt“ (Clarková 2014 [Bílik 2015]), stelesňujúci „pravdu“, reprezentujúci väzbu medzi ideologickým štátom a občanom, potvrdzujúci a stabilizujúci politickú a ideologickú zmenu sveta, zakladajúci „diferenciáciu spoločnosti“ na *my* a *oni*, ako aj kolektívnu identitu (Bílik 2008; Bílik 2015, 32 – 33), potom predpokladáme, že odklon od socialis-

tického („nového“) realizmu v literatúre a filme (v *Troch dcérach*), teda odklon od generálneho sujetu (Bílik 2015) sa bude realizovať ako podobenstvo o človeku, ktorý vzdoruje systému a „kultúre moci“, a prostredníctvom *znamení proti ideológii*. Predpokladáme tiež, že tieto znamenia možno vo filmovej realizácii scenára spojiť nielen s téhou (motívmi, dokonca aj symbolmi) a problémom (likvidácia nepriateľov ideo-logického štátu, potláčanie spirituálneho aspektu v živote), ale aj s filmovým štýlom, so štylistickými filmovými prostriedkami spirituálneho módu (Blažejovský 2006), a preto ich budeme identifikovať.

### CESTOU PODOBENSTVA O ČLOVEKU V „NOVEJ“ SKUTOČNOSTI: IDEOLÓGIA A JAZYK NÁTAKU – ZNAMENIA PROTI IDEOLÓGII

Už v roku 1947 Václav Černý v článku „Kultúra a charakter“ žiadal, aby kultúrny tvorca niesol zodpovednosť za svoje dielo, aby „volal znameniami, keby mu vzali reč“ (2008, 92), aby takýmto spôsobom zaujímal kultúrny postoj k skutočnosti, pretože kultúrne dejiny sú historiou charakterných osobností (93).

Aj v 60. rokoch bolo demaskovanie spoločenských anomálií možné vďaka „dvojnásobnému kódovaniu“ umeleckých výpovedí. Alfonz Bednár napája svoju tvorbu na „šlabikárovú“ / „jarmočnú“ ideu brániť „ľudí poškodených, ubitých ľudskou zlobou a hlúpostou, ľudí umlčaných a mlčiacich“, ktorých osud formuje aj spoločnosť (Bednár – Kenižová-Bednárová 1994, 258), na metódy „orálnej slovesnej tvorby“ (58), takže utlmí „psychologizovanie“ a posilní stvárvnanie vonkajších prejavov postáv. Nadväzuje aj na podobenstvo: „Rozhodol som sa ísť cestou podobenstva – podobenstvom idey je príbeh, podobenstvom príbehu je dej, podobenstvom deja sú postavy“ (Vanovič 1968, 25 – 31), čo znamená, že Bednárove príbehy sú analógiou známych príbehov a jeho *Tri dcéry* sa zviažu s baladickou hrdinskou piesňou<sup>3</sup> aj vo filme, ktorý vo svojej akusticko-vizuálnej forme ponúka širší priestor pre uplatnenie vonkajšieho gesta a orálnej narácie.

V súvislosti s prinavracaním sa k obsahom kolektívnej pamäti v *Troch dcérach* možno uvažovať o konfrontácii dvoch typov kultúr. Tej, ktorá je spojená s písmom a v ktorej sa zaznamenávajú výnimočné či jedinečné udalosti (do kroník a novín – dokonca, nazdávame sa, aj „každodenné“ udalosti, vnímané ako výnimočné, napríklad prekročenie plánu práce, čo v danej historickej etape znamenalo, že sa zaznamenávalo skôr želanie ako reálny stav), pričom jej členovia sú citliví na príčinno-dôsledkové súvislosti, na vnímanie času, čo má za následok vznik predstáv o dejinách (Lotman 1994, 20 – 21), a to v situácii „nulovej prítomnosti“ minulého (Bílik 2008, 141); či tej, ktorá si vyžaduje stavbu „kolektívnej pamäti“ a uchováva správy o poriadku, zákonoch, nie o ich narušeniach, najmä v kalendároch, v obyčajoch a rituáloch, opakovane reprodukuje texty, teda nerozširuje ich počty, a v ktorej úlohu písma plnia mnemónické (príp. sakrálné) symboly (výrazné stromy, skaly, modly, rituály, obrady a pod.) (21 – 22). V nadväznosti na Reného Bílika (2008, 133 – 153) možno hovoriť aj o zastúpení prvkov dávnych ľudských kultúr (identifikácia spoločného „my“, pocitu spolu-patričnosti, rozprávanie prepájajúce minulosť a prítomnosť či zdôvodňujúce „kultúru moci“) v „novej“ historickej etape ľudstva, v ktorej sa sporí kresťanský variant teologizácie s „novou pravdou“ a dochádza k rozkladu väčšieho spoločenstva zvnútra.

V Bednárových a Uhrových *Troch dcérach* rozklad zasahuje národné spoločenstvo, voči *my* (reprezentanti socialistickej spoločnosti a komunistickej ideológie) sa v ňom situujú *oni* (rehoľné spoločenstvo, kulak Majda a jeho rodina), voči hodnotám socializmu (rovnosti a kolektivizmu), ktorý redukuje človeka na čiastku a nástroj spoločnosti, sa postavia kresťanské hodnoty (*sloboda*<sup>4</sup>) osoby a morálnej zodpovednosti; no zasahuje aj rodinu, ktorá sa rozdrobuje v situácii presídlenia do priestoru v českom pohraničí.

„Nová“ kultúra, ktorá pri pohľade do minulosti „úctuje“ s cirkevnou tradíciou, ba aj s ľudovou kultúrou či folklórom (aj so zvykmi ako dožinky, ktoré zbavuje tradičnej hodnoty, keďže dožinková slávlosť sa v *Troch dcérach* organizuje nie po ukončení žatvy, ale podľa rozhodnutia „zhora“), a ktorá chce dať ľudu niečo iné „za jeho náboženstvo, kroj, tance, výročné slávnosti, spev“ (Chorváth 1960, 29 [Bílik 2008, 94]), teda za jeho zvyky, je kultúrou naviazanou na začiatok „skutočných dejín ľudstva“ (Bílik 2008, 94) a jej „konektívna štruktúra“ je konštruovaná najmä prostredníctvom „slova“ (135) – „našich slov a mien“ (Bednár 2008, 508). Dobová komunistická moc(ideológia) teda píše dejiny jazykom ako príkladom sociálno-kultúrneho nátlaku, pomocou jeho symbolov ako „modelov reality“ či „modelov pre realitu“ (Plichtová 2001, 12 [Geertz 1973]) a konfrontuje sa s „charakternými osobnosťami“ do tej miery, do akej zaujímajú rozdielne postoje v rámci odlišných diskurzov (Plichtová 2001, 16 [Harré – Gillett 2001]). V prípade *Troch dcér* je osobnosťou, ktorá sa vzoprie „novým“ hodnotám a pravidlám, najmladšia z Majdových dcér, rehoľná sestra Klemencia. Napriek ideologickému nátlaku (návrh kádrového referenta, ktorý ako reprezentant „nového“ spoločenstva len s malými odchýlkami v literárnej a filmovej verzii textu navrhuje sestre Klemencii, aby vystúpila z kláštorej čaty alebo aby ju z nej *ony* vylúčili, čím by zabezpečila prácu pre seba a svojho otca, ktorého *oni* prenasledujú), ako i tlaku z radov rehoľného spoločenstva (možnosť vrátiť sa a robit pokánie) sa nespreneverí sebe a nezaprie ani svojho otca, čím si uchováva určitú dlhodobú integritu v sprofanizovanom svete. Oproti neexistujúcemu „kolektívному svedomiu“ (Bílik 2008) sa totiž markantnejšie presadzuje mravné vedomie jednotlivca, ktorý nielenže zachováva štvrté Božie prikázanie, ale predovšetkým rešpektuje morálne hodnoty v pomere k hodnotám „novej“ spoločnosti. V prípade filmovej balady možno s Júliusom Vanovičom (2003, 88) hovoriť „o zvyškoch sakrálna“ v ateistickom profánne, o hodnotách vyrastajúcich z kresťanskej morálky, ktorá sa popri všetkom svojom dogmatizme a voluntarizme javí vyššou ako morálka komunistická. Obdobne, ale vo vzťahu k Uhrovým dielam *Organ* a *Tri dcéry*, „diagnostikuje“ situáciu Eva Vženteková (2013) a vo vzťahu k *Organu* aj Štefan Timko (2017). Obaja potvrdzujú prítomnosť náboženských motívov (odkazy na biblický text, metafory vychádzajúce z biblického textu) a spirituálneho modu (Blažejovský 2006; Timko 2017, 185 – 186) v ich filmovej realizácii.

„V kultúre bez písma“ stojí jej členovia v každej chvíli pred nevyhnutnosťou voľby (Lotman 1994, 22), takže sa v nej prihliada na proroctvá, predpovede, znamenia a správna voľba je predvídateľná; v starej kultúre dediny sa pod vplyvom rozširovania kresťanstva a jeho hodnôt utlmuje vplyv veštieb a predpovedí na konanie človeka, no jednoduchý náhľad na svet sa uchováva v slovesných ľudových prejavoch, akým je aj

balada so svojou noetikou a etikou (kategorizáciou činov na dobré a zlé podľa kresťanskej morálky), ba aj symbolmi (dcéra so srdcom ako orgánom *re-ligionis*, späťnej väzby voči Bohu, svedomia; Lurker 1999, 245).

V príbehu *Troch dcér* sa uplatnil paralelný kompozičný princíp a navodzuje sa analógia medzi starodávnou piesňou *Chodí richtár pod okná*<sup>5</sup> a udalosťami z 50. rokov. Baladická hrdinská pieseň prináležiaca do spoločnosti, budovanej na zvyku alebo kolektívnej skúsenosti, predpovie či predznamená realizáciu fabuly v sujete už v podmienkach „novej“ skutočnosti – prejav nezištejnej dcérskej lásky voči otcovi vo svete s „novou“ spravodlivostou. Využije pritom symboliku čísla tri, symboly otca, dcéry, vojny s Turkami (trojnásobné pýtanie sa otca vo vypätej existenčnej situácii, podmienenej združstevňovaním, na voľby svojich troch dcér a prijatie otcovskej výzvy jedinou, symbolicky, najmladšou z nich).

Avšak ak sa jednotlivec ocítá v situácii voľby v spoločnosti, ktorá pod vplyvom historickej nevyhnutnosti preferuje „kolektivizmus“ vo význame zdevalvovanom socializmom, ba ktorá naň vyvíja aj ideologický nátlak, často sa zrieka obyčají. Naopak, ten, kto sa nezačlení alebo sa vzoprie novému poriadku, „narušuje“ (Bednár 2008), teda rozdrobuje kolektív. Nezdiela totiž pocit spolupatričnosti, ktorý v novobudovanom kolektíve príbehu *Troch dcér* vychádza z povinnosti zúčtovať s minulosťou a kulakmi, s náboženstvom a so „starým“ spoločenstvom. Súdržnosť nového kolektívu zabezpečuje „rituálna koherencia“, a to petrifikovaním nastolenej hierarchie a sprítomňovaním momentu zrodu nového sveta (Assman 2001, 21 [Bílik 2008, 138 – 139]), v *Troch dcérach* vo forme nápisov či hesiel na transparentoch; ako aj „textová koherencia“, ktorá sa presadzuje vo forme výkladu záväzných textov (Bílik 2008, 139), v *Troch dcérach* pokynmi „zhora“, sprostredkovanými odstupňovanou hierarchiou „vykladačov“ (Vrtina – funkcionár z Krajského národného výboru, Janček – funkcionár z Okresného národného výboru, kádrový referent, súdruhovia Belan a Krchňavý, agronóm Demko) ideologicky podmienených „právd“ počas diskusií, schôdzí, porád, agitácie, ako aj podávaním návrhov na upevnenie vlastného kolektívu.

V príbehu *Troch dcér* sa nový kolektív vyrovňáva s minulosťou, kulakom starým Majdom, ktorý vydedil svoje dcéry a dal ich za „mníšky“, špecifickým spôsobom, spolu so synovou rodinou ho deportuje do českého pohraničia a neexistujúcej dediny. To znamená, že „nový svet“ zakladá „osídlením“ územia (Eliade 2009, 15) po vysídlení reprezentantov minulosti, dedičných vlastníkov pôdy. Hodnota pôdy ako kolektívneho vlastníctva sa znehodnocuje a stáva sa „len“ prostriedkom na „oslobodenie človeka“ (Bednár 2008), ako to hlásajú heslá.

*Znamenia proti ideológii* vo filmovej realizácii scenára možno v týchto súvislostiach spojiť nielen s téhou (motívmi) a problémom, s likvidáciou rehoľných spoločenstiev (náboženstvo/mýtus – svetonáhľad/vedecké poznanie) a tradičných hodnôt či prirodzených vzťahov (viera, láska, rodina, otec – dcéra), s popieraním spirituálneho aspektu v živote, ale aj s filmovým štýlom, s kategóriami transcendentného času a priestoru.

Tieto štýlistické filmové prostriedky sa odhalujú v dlhých a pomalých pohyboch kamery, v dokumentárnej vernosti záberov, v zdôrazňovaní zobrazenia priestoru pozemského sveta – vyjadrením transcendentného času, prácou s mizanskénou, ktorá

stvára konkrétnu realitu a ruchy (Blažejovský 2006, 98 – 107 [Timko 2017, 186]).

Zobrazenie cesty starého Majdu so synovou rodinou v nákladnom aute, ktoré nájazdom objaví kamera potom, keď do popredia vystúpi vyčerpaná krajina s vyschnutým stromom ako jej symbolom, napovedá nielen o strastiplnej ceste „mimo“ obývaný priestor, ale aj o charaktere krajiny. Už v ďalšom obraze sa detailnými zobrazeniami rozváelaných budov a fasád „s čiernymi očami dier“ (Bednár – Uher 1967 [Vžentecková 2013, 244]) potvrdzuje symbolika (suché stromy, neudržiavaná cesta, zdevastované príbytky, rozpadnutý kostol, sucho a pod.) depersonalizovanej krajiny, (vysídlením) znesvätejenej zeme.

Vedľa seba sa radia obrazy a zábery, ktoré konfrontujú dve spoločenstvá, cirkevné a svetské, dva pracovné kolektívy aj ich vedenia, ba dokonca ich „priestory“ (štátny majetok, dvor, chátrajúce budovy, kancelárie, karanténu, maštaľ, ako aj spálňu a učebňu, ktoré sa v procese sekularizácie stávajú „improvizovaným“ kláštorom a zásahom zvonku znesväcovaným miestom). Cirkevné stavby (kostol a kláštor), ktoré môžu signalizovať spirituálnu dimenziu, sú buď zdevastované ako kostol v 3. obraze z prologu filmu – „Kamera panorámou nazrie do bočnej lode: okolo vatry na dlažbe chrámu sedí pestrá spoločnosť kočovných Cigánov.“ (245) –, alebo sú pri stretnutí Majdu s druhou z dcér scudzované zábermi na invalidné vozíky i lôžka postihnutých ľudí, ktorí sú internovaní v neprimeranom priestore so svojimi opatrovateľkami z radov rehoľných sestier. Vo filme kamera sleduje pomalým (horizontálne a s časťami vertikálne orientovaným) pohybom prostrednú dcéru, ktorá prechádza hlavnou loďou majestátneho chrámu smerom dopredu a potom doprava smerom von, čím sa priestor záberu na interiér sakrálnej stavby zúži a konfrontuje s vonkajším priestorom kláštora v prestrihu.

V 12. filmovom obraze je pomalými zábermi zobrazený aj interiér provizórneho kláštora (spálňa rehoľných sestier s krížmi, symbolmi viery, na stene i na stole, s lôžkami predelenými plachtami a s vertikálne visiacimi ružencami). V kontrapunkte k jeho pokoju vyznieva pochod brigádnickej čaty, ktorá – prechádzajúc záberom pri Krichnávkom pohľade z okna spálne – spieva pracovnú pieseň.

Dlhé a pomalé pohyby kamery sprevádzajú aj dokumentárne snímanie tvári rehoľných sestier v situácii ich vynúteného odchodu zo štátneho majetku na vzdialenosť farmy. V kontrapunkte k spoločenstvu opäťovne vyznieva dynamický pochod pracovnej brigády v jednom zo záberov.

Ani vyčerpaná krajina nie je zdrujom posvätných prvkov. Vo filme sú redukované na stvárnenie „božích muk“ v krajine v 60. obraze, ktorý nasleduje po tenzívnej udalosti – vynútenom tanci rehoľných sestier počas dožinkovej slávnosti: „vznikne chaos pohybov, tanecných i netanečných krokov, páriky sa mykajú sem, mykajú sa tam, [...] Pred božou mukou kľačí predstavená, sama, zhrbená, modlí sa k olúpanému Kristovi“ (268).

Napokon aj jeden zo záverečných obrazov stvára odchod Majdu s dcérou Terkou zo štátneho majetku, pričom pomalý kamerový pohyb nájazdom od mníšok k oknu, cez ktoré vidieť dvojicu odchádzajúcich po horizontále, symbolicky predznamenáva, za tichého zborového spevu náboženskej piesne „K nebesiam dnes zaleť pieseň, tam kde tróni Mária, vyžaluj jej svoju tieseň, poteší ťa spanilá...“ (270), úte-

chu len v náboženskej perspektíve. Eva Vženteková (2013, 160) totiž upozorňuje na význam kompozície obrazu (vertikalita predstavenej a odchod po horizontále), ktorý môže vzbudzovať nádej symbolizovanú krízom.

Nové spoločenstvo sa vyrovnáva s minulosťou aj odmietnutím náboženskej tradície, vyrovnáva sa s „poverami a tmárstvom“ (Bednár 2008, 529). Jeho taktikou je vyčlenenie rehoľného spoločenstva do priestoru odľahlej farmy a po ideologickom prehodnotení situácie ponechanie rehoľníčok na štátnom majetku. Rehoľné sestry sa nemôžu zúčastňovať liturgických obradov a spoločenského života, nemôžu pôsobiť v škole, aj keď mnohé z nich „sú pôvodne akési učiteľky“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 255]), zatial čo iné (a medzi nimi Klemencia) sú „robotnice, ako aj tátó, lenže práve táto má kulacký pôvod“ (255). Proces sekularizácie obmedzuje moc kléru, varuje pred ňou („No, klérus, cirkev. Máme svoje skúsenosti s farárm.“, 255), odoberá cirkvi majetky a vyháňa mníšsky stav z kláštorov („Hovoria, že nás odstáhujú... znova sa stáhovať, nevedno kam, čo nás tam čaká“, 248), vymieňa materiálne vybavenie provizórneho kláštora za primeranejšiu nahradu ako predpoklad zabezpečenia dôstojnejšieho života pre spoločenstvo či rehoľné „uniformy“ za civilné šaty, odvádza veriacich od náboženstva a tradície („Klemencia. To je kláštorné meno. Tu ju nikto nevolá inak len súdružka“, 253; „Lebo takáto uniforma je podozrivá, nebezpečná.“, 254), ruší učebnu, redukuje posvätné prvky v živote (modlitbu, liturgiu a pod.), ale ich aj znesväcuje (dožinková slávnosť a chaotický tanec znesväčujúci rehoľný stav, problematicosť rehoľných mien pre kádrovníka) či využíva taktiku manipulovania, zastrašovania a im primeranú rétoriku, pretože majú viest' k rozkladu rehoľného spoločenstva: Demko: „súdruh kádrový referent preskúma ich pôvod, rozloží ich z triedneho hľadiska... v tom by bola možnosť vyčleňovať ich po jednej. Štvrtým krokom by mohlo byť, súdruhovia, pozvať ich, alebo aj šikovne prinútiť, aby sa zúčastnili na našej dožinkovej zábave“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 255]).

Existenciu novej skutočnosti vo filme potvrdzuje symbolicky slovo, verbálny jazyk v písanej a hovorenej forme, teda nápisy a heslá ako spôsob adorácie materského princípu stelesneného stranou (Bílik 2008, 139), adorácia práce, ktorá oslobodzuje človeka a zvyšuje jeho dôstojnosť, ale aj ideologickej či politický podmienené výpovede zaznievajúce z úst funkcionárov: „Na stenách plagáty, hlásajúce jestvujúcu, alebo jestvovať majúcemu hojnlosť našich polí a heslo [...] ,Práce, to je akce skutečné svobody“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 245– 246]).

Jeden z verbálnych jazykových prejavov v hovorenej forme, ktorý sa však v pomere k literárному scenáru vo filme už nevyskytuje a je svedectvom o ideologickej preškolovaní v situácii zrodu nového sveta, prináleží v 23. obraze literárneho scenára sestre Klemencii. V situácii, keď funkcionári z KNV navštívia štátny majetok, je vyzvaná matkou predstavenou, aby sprostredkovala „obsahy“ preberaného učiva. Štefan Uher pri prepracovaní Bednárovho textu aj tento prehovor z technického scenára vyčiarhol, takže postava Klemencie vo filme nereprodukuje nezvlnutorené tézy a vyznieva autentickejšie: „Učili sme sa – [...] všetko to, čo udržiava a pozdvihuje životnú úroveň všetkých ľudí, moderného človeka, [...] môže pochádzať len od kolektívnej činnosti a kolektívnej práce mnohých ľudí, ktorí žijú v socializme“ (Bednár 2008, 495).

Prehovor sestry Klemencie je konfrontovaný s prednáškou matky predstavenej.

Tá ju aj vo filme adresuje rehoľníčkam, aby im sprostredkovala slová Svätého písma o vyjednávaní Mojžiša a Árona s faraónom, a tak načrtla podobnosť s ich nepriaznivou situáciou. Matka predstavená prednáša podľa literárneho scenára „meravo, kamenne, monotonne“ (492). Vo filme a technickom scenári je text prednášky výrazne redukovaný, nezahŕňa pasáž textu, ktorá by bola priamym verbálnym pomenovaním podobnosti biblickej situácie s aktuálnym stavom rehoľného spoločenstva (sprostredkováním dobových stratégii potláčania náboženského, až asketického života).

Konfrontáciou biblického obrazného textu s dobovou situáciou bez priameho jazykového vyjadrenia strastí v slede obrazov sa intenzifikuje symbolický plán filmu. Symboly Izraelitov, faraóna, robôt už neodkazujú „len“ na aktuálny stav. (Pohyblivé) obrazy totiž stvárnjujú objekty „nemedzerovo“, ľahšie označujú veci všeobecne ako konkrétnie v určitom časopriestore (Eco 1972, 172 [Macurová – Mareš 1993, 75]), sú „v dôsledku své konkrétnosti mnohoznačné“ (Prylucky 1988, 100 – 101 [Macurová – Mareš 1993, 75]). A tak nielen vplyv biblického textu, ale aj filmový obraz, ktorým kamera prináša celkový pohľad na situáciu naúčania „uniformovaných“ rehoľníčok v učebni so zamrežovaným oknom, sa podielá na symbolickom vyznení situácie „podrobovaného“ spoločenstva, na predznamenaní jeho neradostnej perspektívy.

Izraeliti ako zotročený ľud, ktorý chce obetovať Pánovi, podľa biblického textu uteká z Egypta do zasľúbenej zeme. Avšak perspektíva zmeny situácie rehoľného spoločenstva je sčasti podmienená výrokom matky predstavenej, ktorá vykladá význam textu, zdôrazňujúc požiadavku zachovať si pokoru a vieru: „Treba nám mnoho pokory, ale aj silnej viery v príchod božej pomoci“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 252]). Požiadavku možno spojiť s očakávaním ďalšieho vývoja udalostí v priestore štátneho majetku, úpravy vzťahov medzi dvomi kolektívmi, a to naklonením si kádrovníka sestrou Klemenciou. Práve jej úloha má podľa matky predstavenej zvrátiť nepriaznivú situáciu spoločenstva, zabrániť prešťahovaniu, ale paradoxne neutlmi ani len proces jeho sekularizácie.

Matka predstavená je vo filme zobrazená ako človek, ktorý je v porovnaní s literárnym scenárom v menšej miere ovplyvnený negatívnymi ľudskými citmi či taktikami a stratégiami nového spoločenstva a sprofanizovaného sveta, aj keď sa im nevyhne. Redukcia negatívnych prejavov vo vzťahu k sestre Klemencii je evidentná už v 13. obrale technického scenára a v jemu prislúchajúcej filmovej sekvencii. Matka predstavená nielenže prosí Klemenciú, teda neprikazuje jej, aby si naklonila kádrovníka, ba aby ho zlomila, ale utešuje ju. Nezdôvodňuje svoju voľbu priamo, výpovedou o peknej Klemenciinej tvári, a dokonca prejavuje nádej, že Boh jej odpustí, pretože svoju voľbu podmieňuje starobou a únavou sestier, teda ľudsky pochopiteľnými dôvodmi: „modlila som sa, [...] Snáď mi Boh odpustí, veď nechceme mnoho, len vedieť, že za chvíľu nepôjdem ďalej, on to môže vybaviť, aby nás tu nechali“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 248]). V pomere k literárному scenáru teda vyznieva vo svojej role primeranejšie. Úlohu, ktorou poverí sestru Klemenciú, považuje za „skúšku“ Klemenciinej sily a viery.

Sama síce nie je pasívnou postavou, keďže koná takticky, ale vo filme neposväcuje cielom prostriedky v takej miere ako v prototexte. Napokon však predsa len podlieha názorom vedenia štátneho majetku na zdiskreditovaný morálny profil sestry Klemen-

cie po stretnutiach s Demkom. Ako upozorňuje Eva Vženteková (2013), predstavenej slzy v jednom z posledných filmových obrazov a „svätožiara“, evokovaná bielením rehoľných „uniforiem“ a šatiek v priestore karantény, kde sú rehoľné sestry dočasne pracovne internované, zmierňujú vo filmovej verzii jej pomerne problematické vyznenie. Jej myslenie a konanie totiž oscilujú medzi ušľachtilým zámerom chrániť spoločenstvo a neprimeraným dôsledkom, keďže pre záchranu spoločenstva obetuje nevinnú Klemenciu. Príkladmi môžu byť situácie, keď matka predstavená odpovedá na Klemenciin strach z nezvyčajnej úlohy ich spoločnej modlitbou, a v závere zasa jej slová: „Pretože plelev sa všade oddeluje od zrna!“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 270])

Sestra Klemencia je v pomere knej pasívnejšou postavou. V porovnaní s literárny scenárom vyznieva aj vďaka redukcii verbálnych prehovorov i zvukových prejavov, naivných výpovedí a smiechu, ktoré spoluvtvárajú zmysel filmu, autentickejšie a celistvejšie. Rovnako ako v literárnom scenári je nositeľkou symboliky hrdinky (Becker 2007, 86), ktorá sa obetuje za otca. Jej filmové zobrazenie evokuje atribút pasivity postavy, ktorý je jedným zo štýlistických filmových prostriedkov spirituálneho modu (Blažejovský 2006, 98; Timko 2017, 186), aj preto, že postoj so sklopeňým pohľadom a rukami spustenými pozdĺž tela tento atribút intenzifikuje (Blažejovský 2006, 107 – 110), a tak sa nepriamo stáva jedným zo *znamení proti ideológii*.

Už v situácii, keď matka predstavená poveruje Klemenciu nezvyčajnou úlohou, ona klopí zrak, čo umocňuje pohľad kamery z boku a zhora, a upiera ho na predstavenú len pri odpovediach. Aj pri rozhovoroch s Demkom, od ktorého si žiada rady, ako si nakloniť kádrovníka, cudne klopí zrak a kloní hlavu. V situácii po dožinkovom tanci, keď do záberu s križom, pod ktorým sa modlí matka predstavená, vstupujú rehoľné sestry a za nimi aj Klemencia, ju v kompozícii obrazu ramená kríža oddelujú od spolusestier, no pri symbolickom kameňovaní sa nebráni, len uteká. A napokon vo vypätej situácii, keď matka predstavená Klemenciu označí za „prašivú ovcu“ a žiada od nej, aby konala pokánie, ona sa díva do neurčita, čo vypovedá o jej odovzdanosti osudu.

Sestra Klemencia v úvodných scénach vyhovie žiadosti matky predstavenej bez reptania, ale s vedomím, že žiadosť odporuje zásade, podľa ktorej sa spoločenstvo „nesmie narušiť“. Úlohu nakloniť si kádrovníka sa pokúša naplniť (v rozhovore o rehoľných menách, ktorý nadväzuje na Klemenciinu ponuku, že bude kŕmiť psy namiesto kádrovníka) a až v závere odhalí v sebaobrannom prehovore i upriamením pohľadu na matku predstavenú svoje tušenie: „Nie, už sa nemôžem medzi vás vrátiť. Tušila som to od samého začiatku, že robíte zo mňa prašivú ovcu, od tej chvíle, čo ste ma prvý raz poslali za kádrovníkom“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 269]).

V príbehu *Troch dcér* sa napriek svojej pasivite presadzuje ako charakterná osobnosť, keďže zaujme vlastný postoj a bráni svojho otca, takže je spolu s ním vyčlenená nielen z „novej“ spoločnosti na jej perifériu, čím ohrozuje možnosť zabezpečiť si obživu, ale je vyčlenená aj z rehoľného spoločenstva.

Vo filme primeranejšie svojmu veku i vzdelaniu interpretuje skutočnosť s jej symbolmi, znakmi či znameniami (blázon, uniforma, prašivá ovca a pod.), odkazujúcimi na mimojazykovú skutočnosť, čo potvrdzujú aj slová, ktorými Klemencia charakte-

rizuje svoje poslanie v ideologicky determinovanej i cirkevnou dogmou poznačenej skutočnosti: „Možno je to celé hlúpost, táto moja čudná povinnosť – ale – ale bolo by to neobvyklé, keby sa v rámci obrovskej hlúposti vyskytla i jedna drobná?“ (Bednár 2008, 487) Avšak je zrejmé, že priateľnejší je pre socialistickú spoločnosť ten, kto sa sice vyznačuje inakosťou, no pritom zastupuje kolektívne „my“, v symbolickej rovine „bláznovstvo“ doby, pretože doslovne naplňa „spoločné pravidlá a hodnoty“ (Bílik 2008, 134); kto „vyskočí“ ako Janohop, ked’ mu povedia, a tak ho možno „zadelit“ na iné pracovisko, zatial’ čo Terku s otcom preradiť nemožno. Janohop totiž nosí rovnakú uniformu i čiapku ako členovia vedenia štátnych majetkov, teda symboly novej moci, a je s nimi spojený aj prostredníctvom Belanovho sna, v ktorom všetci skáču, ako Belan tlieska. Jeho inakosť je podmienená „obmedzením rozumu“, nutkavou „povinnosťou“ podskočiť pri výzve od kohokoľvek: „Jano-hop!“, čím sa umocňuje tragický ráz krkavčími tónmi spievanej baladickej piesne.

Na pozadí hrdinskej baladickej piesne sme v Bednárovom a Uhrovom diele konfrontovaní so zrodom nového sveta, v ktorom je „kultúrou moci“ presadzovaná „vyššia hodnota kolektívneho voči individuálnemu“ (Bílik 2008) a v ktorom sa konfronтуje dobová komunistická ideológia, písuca dejiny jazykom nátlaku, s charakternými osobnosťami do tej miery, do akej zaujímajú rozdielne postoje v rámci jednotlivých diskurzov (Plichtová 2001, 16 [Harré – Gillett 2001]).

Symboly dcéry, otca, vojny a obce sú napojené na spoločenstvo, za ktoré bojuje (silný) jednotlivec. Hrdinka pri obrane (národného) spoločenstva obetuje seba, a práve preto poráža presilu. V príbehu *Troch dcér* bráni ako „vnútorne slobodný, a práve preto nezneužiteľný“ človek (Černý 2008) svojho otca a len v perspektíve poráža kultúru moci: „Nebojte sa, apo, nikto o vás nevie... strážnik, čo tu býval, odišiel. Ja vám vybavím, aby vás vzali na jeho miesto“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 265]).

Vo filme sa uplatnili aj štýlistické filmové prostriedky spirituálneho modu (Blažejovský 2006), ktoré intenzifikujú rozpor medzi sakrálnym a profánnym: dlhé a pomalé zábery (na „improvizovaný“ kláštor, deportáciu rehoľníčok, modlitbu na poli v čase žatvy počas poludňajšieho zvonenia a pod.) oproti dynamike pochodujúcich pracovných brigád či defektným pohybom a chaotickému tancu, dokumentárna vernosť zobrazenia (detailné zobrazenie krásnej Klemenciinej tváre, obraz vyčerpanej krajiny) oproti „historickej pravde“ (náписy a heslá, obrazy štátnikov), duchovný svet (sakrálnych stavieb) oproti profanizovanému svetu (zdevastovanému majeru), atribút pasivity postavy (sestry Klemencie) oproti „údernosti“ rozhodovania a konania.

## POZNÁMKY

<sup>1</sup> V príspevku uvažujeme o totalitnej (komunistickej) ideológii, ktorá je zviazaná so socialistickou spoločnosťou a jej kultúrou, teda aj literatúrou. „Pravdivé“, verné zobrazenie skutočnosti v historickej perspektíve bolo „ideologickej (narativnym) konštruktom“, ktorý je centrálou ideou socialistickej kultúry (Clarková 2014, 35 [Bílik 2015, 33]) a výsledkom ideologicky sformulovanej predstavy o pravde literárneho zobrazenia (Bílik 2008, 106).

- <sup>2</sup> Umelecky pravdivé zobrazenie situujeme do opozície voči dobovému „ideologickému konštruktu“ (idealizovanej podobe sveta), ktorý neboli výsledkom slobodnej hodnotovej volby (Bílik 2008, 106) a primárne neplnil ani estetické ciele.
- <sup>3</sup> Folklórny baladický text je jedným z možných variantov komplexu invariantov existujúcich v kolektívnom vedomí konkrétneho kolektívu v konkrétej vývojovej fáze (Leščák 1973, 135).
- <sup>4</sup> Sloboda je „znamením vznešenej dôstojnosti ľudskej osoby. [...] ]]ej hodnota je rešpektovaná, keď sa každému členovi spoločnosti umožňuje realizovať vlastné osobné povolanie; hľadať pravdu a vyznačať vlastné náboženské, kultúrne a politické predstavy [...] Z druhej strany sa sloboda musí vyjadriť aj ako schopnosť odmietnuť to, čo je morálne negatívne, nech sa to prejavuje v akejkoľvek forme“ (Kompendium sociálnej náuky Cirkvi 2008, 119 – 120).
- <sup>5</sup> V príbehu *Troch dcér* nachádzame Bednárom upravený baladický text (2008), bez jeho harmonického uzavretia či s otvoreným záverom (v pomere k jednotlivým variantom prototextu, v ktorých je rešpekt voči nariadeniu bojovať za krála/cisára, teda voči spoločensko-mrvnej sile odmenený, napr. ponukou sobáša).

## LITERATÚRA

- Assman, Jan. 2001. *Kultura a pamäť*. Prel. Martin Pokorný. Praha: Prostor.
- Becker, Udo. 2007. *Slovník symbolů*. 2. vyd. Prel. Petr Patočka. Praha: Portál.
- Bednár, Alfonz. 1946. „Optimizmus v literatúre.“ *Elán* 15, 3 – 4: 15.
- Bednár, Alfonz. 2008. *Sklený vrch a iné*. 1. vyd. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Bednár, Alfonz – Katarína Kenižová-Bednárová. 1994. *Z rozhovorov alebo Edele a iné veci tohto sveta*. Bratislava: Causa editio.
- Berďajev, Nikolaj Alexandrovič. 2006. *Duch a realita*. Prel. Ján Komorovský. Bratislava: Kalligram.
- Bílik, René. 2008. *Duch na řežazi. Sondy do literárneho života na Slovensku v rokoch 1945 – 1989*. Bratislava: Kalligram.
- Bílik, René. 2015. „Socialistický realizmus ako ‚kánonická doktrína‘: o základných mechanizmoch procesu kanonizácie.“ *World Literature Studies* 7, 3: 30 – 41.
- Blažejovský, Jaromír. 2006. *Spiritualita ve filmu*. Dizertačná práca. Brno: Masarykova univerzita. Dostupné na: [https://is.muni.cz/th/gz481/Spiritualita\\_ve\\_filmu.pdf](https://is.muni.cz/th/gz481/Spiritualita_ve_filmu.pdf) <http://komentare.sme.sk/c/7811888/naco-ma-byt-v-skolah-literatura.html> [cit. 1. 3. 2019]
- Clarková, Katerina. 2014. *Sovětský román. Dějiny jako rituál*. Prel. Vít Schmarc. Praha: Academia.
- Černý, Václav. 2008. „Kultúra a charakter.“ *Romboid* 43, 5 – 6: 91 – 94.
- Eco, Umberto. 1972. *Pejzaż semiotyczny*. Prel. Adam Weinsberg. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Eliade, Mircea. 2009. *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*. 2. opr. vyd. Prel. Eva Strebingrová. Praha: OIKOYMENH.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books.
- Harré, Rom – Grant R. Gillett. 2001. *Diskurz a mySEL. Úvod do diskurzívnej psychológie*. Prel. Ol'ga Berecká – Jana Plichtová. Úvod Jana Plichtová. Bratislava: IRIS.
- Chorváth, Michal. 1960. „Problémy slovenskej inteligencie.“ In *Cestami literatúry II.*, 7 – 30. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Kompendium sociálnej náuky Cirkvi*. 2008. Prel. Margita Anna Baroková. Trnava: Spolok sv. Vojtechá.
- Leščák, Milan. 1973. „K rozdielu medzi folklórnu a literárnu komunikáciou.“ In *Literárna komunikácia*, 133 – 138. Martin: Matica slovenská.
- Lurker, Manfred. 1999. *Slovník biblických obrazov a symbolov*. Prel. Růžena Dostálová – Jan A. Dus – Hana Friedrichová – Jiří Hoblík – Radislav Hošek – Jindřich Slabý. Praha: Vyšehrad.
- Macek, Václav – Jelena Paštéková. 2016. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896 – 1969*. 2. rozš. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav – Fotofo. Stredoeurópsky dom fotografie.
- Macek, Václav. 2002. *Štefan Uher 1930 – 1993*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.
- Macurová, Alena – Petr Mareš. 1993. *Text a komunikace*. Praha: Karolinum.

- Noge, Július. 1968. „Bednárove scenáre.“ In *3 scenáre*, 341 – 349. Bratislava: Tatran.
- Petríková, Martina. 2015. „O literatúre, ideológii a baladických stránkach skutočnosti.“ In *K vybraným aspektom slovenskej (post)modernej literatúry*, 68 – 78. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity v Prešove.
- Plichtová, Jana. 2001. „Diskurzívne verzus tradičné chápanie myseľ.“ In *Diskurz a mysel. Úvod do diskurzívnej psychológie*, Harré, Rom – Grant R. Gillett, prel. Oľga Berecká – Jana Plichtová, 7 – 27. Bratislava: IRIS.
- Prušková, Zora. 2008. „Alfonz Bednár – iný autor v období jediného tvorivého názoru.“ In *Sklený vrch a iné, Alfonz Bednár*, 610 – 619. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Pryluck, Calvin. 1988. *Źródła znaczenia w filmie i telewizji*. Z angł. prel. Jolanta Mach. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Vanovič, Július. 1968. *Antidialogy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Vanovič, Július. 2003. *Prozaik proti totalite. Prípad Alfonz Bednár*. Bratislava: Causa editio.
- Vženteková, Eva. 2013. *Diptych Štefana Uhra – Organ a Tri dcéry. Analýza ako východisko reinterpretácie*. Bratislava: FOTOFO. Stredoeurópsky dom fotografie.
- Tanská, Nataša – Štefan Uher. 1965. „Mienka Štefana Uhra.“ *Kultúrny život* 20, 6: 9.
- Timko, Štefan. 2017. „Náboženské a spirituálne motívy vo filme Štefana Uhra Organ.“ In *Rudolf Dilong a stredoeurópska katolícka literatúra*, ed. Ján Gallik, 177 – 189. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.

## CITOVANÉ AUDIOVIZUÁLNE DIELO

*Tri dcéry* (r. Štefan Uher, Československo, 1967)

### The “new” reality and the signs against ideology in literature and the film: “Three Daughters”

Literature. Film. Ideology. Signs against ideology. “Three Daughters”.

Bednár Uher's work from the sixties can be regarded as a testimony about a period conditioned by totalitarian ideology and about a man who is confronted with turning moments in history. He increases his human value "only" by life, by the moral value choice, not by submitting to the norms of the system. That is why the screenplay (1968) and the film *Three Daughters* (1967) are targeted against totalitarianism. The contemporary communist ideology, which "writes the history" with language as an example of socio-cultural pressure, by its symbols as models for reality, is confronted with character personalities of the thematic historical section they have formed to the extent that they have different attitudes within individual discourses. In the story of *Three Daughters* the heroine defends her father and she beats "culture of power" only in the perspective.

---

PaedDr. Martina Petríková, PhD.

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy

Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Ul. 17. novembra č. 1

080 01 Prešov

Slovenská republika

[martina.petrikova@unipo.sk](mailto:martina.petrikova@unipo.sk)

## Kafkaova „Proměna“ v televizní adaptaci Jana Němce

ALEXEJ MIKULÁŠEK

Tvorba pražského rodáka, německy píšícího spisovatele židovského původu Franze Kafky (1883–1924) má řadu specifik. Řada jeho děl se jeví jako výrazně mnohoznačná (významově málo určitá, nedourčená, vzpirající se jasnější interpretaci, až „fatálně tajemná“), extrémně mnohovýznamová (tedy nabízející různé, dokonce i protikladné, přesto přesvědčivě znějící interpretace; jako kdyby v sobě skrývala mnoho významových plánů, které postupně odkrýváme) a konečně jako lákavě parabolická (přes všechnu mnohoznačnost a mnohovýznamovost, resp. právě díky oběma atributům dílo budí dojem toho, že v sobě obsahuje jeden jediný a nezpochybnitelný interpretační klíč a jasné, čisté, „jedině správné“ a pochopitelné poselství). Samozřejmě představuje i extrémní výzvu a čtenáře nutí zaujmout jistý vyhraněný postoj, hodnocení, pokus o konkretizaci a interpretaci, vysvětlení jeho smyslu. V prostoru nejen námi sledovaného Kafkaova literárního textu nalezneme řadu „míst nedourčenosti“ a „schematizovaných aspektů“<sup>1</sup> ve smyslu Ingardenovy fenomenologické teorie, ale i v širším smyslu slova, tj. „místa“, která si nárokuje konkretizaci, ať již pod tímto slovem míníme vizualizaci, přímou ostenu, ozvučení apod., nebo fabulační či jiné rozvedení, dotváření, které je důležitým rozměrem adaptačního navazování. A to ponechávám stranou další „místa neurčitosti“, daná mnohoznačností výpovědi, ale i „chybějící“ odpovědi na předpokládané otázky naivního nebo realistickou estetikou ovlivněného čtenáře, který vše vnímá jako obraz reality a jako soubor odpovědí na podněty, jež vznikají v rámci konfliktu mezi osobní zkušeností a „zakoušeným světem“ fiktivním.

V naší studii vycházíme z přesvědčení, že filmový (popř. televizní) obraz nelze redukovat na to, do jaké míry se shoduje či neshoduje s obrazem slovesným, s textem jako takovým. Samozřejmě je možná i taková cesta, ale neplatí, že by dílo, které chce být co nejvérnějším filmovým přepisem, bylo také nejlepší adaptací. Filmový obraz má svá specifika a filmový tvůrce (resp. tvůrci, film je svého druhu kolektivním dílem) má právo na vlastní přístup k dílu, které se v adaptačním záměru mění v látku, které dává film konečný tvar, strukturu, podobu a také smysl. A jakkoli se jeví Kafkaova *Proměna* (*Die Verwandlung*, čas. v říjnovém čísle časopisu *Die weißen*

\* Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja v rámci projektu „Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte“ na základe zmluvy č. APVV-17-0012.

*Blätter* v Kurt Wolff Verlag v Lipsku 1915, knižně v listopadu téhož roku, s vročením 1916) jako mnohovýznamová a mnohoznačná, svědčí nejrůznější filmové adaptace, tedy od „přepisů“ až po úpravy takříkajíc volné a psané jen jako variace „na Kafkovy motivy“, možná paradoxně, o některých konstantních, smysl utvářejících invariantách, o něčem, co je společné nejednomu „oku filmového tvůrce“. Jakkoli bychom film neměli vnímat literárním pohledem jako „aplikovanou literaturu“<sup>2</sup>, můžeme se současně ptát, do jaké míry je pohled na literární text novátořský, jaké vrstvy v něm režisér či herec odhaluje, jakou jeho stránku zvýrazňuje a zvýznamňuje, co k ní přidává a zda je ona „přidaná hodnota“ také funkční hodnotou – i filmová recepce je recepcí svého druhu, jde o recepční bytí „textu“ ve „filmovém obraze“.

Ve studii věnované filmovým adaptacím Kafkovy *Proměny*, která byla publikována ve sborníku *Česká literatúra a film V* (Mikulášek 2018, 87–109), jsme věnovali systematickou pozornost adaptaci *Proměny* ruským režisérem Valerijem Fokinem z roku 2002 nazvané *Prevraščenije*<sup>3</sup> (*Proměna*). Pokládáme ji za velmi zdařilou, respektující i specifiku Kafkovy poetiky a práci s detailem; výlučně mimicky se vyjadřující herec Mironov coby Samsa („Zamsa“) sugeruje „záchvěvy lidské duše“. Jen okrajově jsme připomněli další filmové či jiné adaptace, a to *La Metamorfosis* (r. Josefina Molina, 1969), dále *La Metamorfosi* (r. Marco Paolo Pavese, 1971), *Die Verwandlung* (r. Jan Němec, 1975), *The Metamorphosis of Mr. Samsa* (r. Caroline Leaf, 1977), *The Metamorphosis of Franz Kafka* (r. Carlos Atanes, 1993), *Franz Kafka's It's a Wonderful Life*, oceněný v roce 1995 „Oscarem“ za nejlepší krátký film (r. Peter Capaldi, 1993), *Metamorphosis* (r. Fran Estévez, 2004) a experimentální *Metamorphosis: Immersive Kafka* (r. Sándor Kardos, 2010); citována byla i zdařilá původní rozhlasová adaptace nazvaná rovněž *Proměna* (r. Josef Henke, 1967). Stranou však zůstaly například všechny divadelní a comicsové úpravy.

V následujícím příspěvku se opět soustředíme pouze na jeden jediný artefakt, a tím je televizní adaptace povídky/novely *Proměna/Die Verwandlung* režisérem tzv. nové vlny československého filmu, tedy Janem Němcem. Tento rodák z Prahy (nar. 1936) a absolvent pražské FAMU (1962) je známý především jako režisér četnými zahraničními cenami dekorovaných filmů *Démanty noci* (1964), *O slavnosti a hostech* (1965) nebo *Mučedníci lásky* (1966) a také dokumentárních filmů. V roce 1974 emigroval do NSR a poté žil v USA, kde točil zejména krátké filmy. Intenzivně spolupracoval mj. s výtvarnicí a režisérkou Ester Krumbachovou a spisovatelem Arnoštěm Lustigem. Klíčovým tématem jeho filmů je manipulace a nucené přizpůsobování se reálně nebo domněle mocné (a domněle všemocné) autoritě. Krátce po odchodu z Československa do Německé spolkové republiky natočil v roce 1975 (délka trvání 52,44 minut) film pro německou a rakouskou televizi a nazval jej v souladu s Kafkou prázou *Die Verwandlung*. Jan Němec byl jeho režisérem (první pokus o „zfilmování Kafky“ vznikl už v roce 1965, kdy byl připraven scénář, na němž se podílel rovněž Jiří Němec<sup>4</sup>), kameramanem byl Thomas Mauch, hudbu složil Eugen Illin (Evžen Illín); v hlavních rolích se představili Heinz Bennent jako Otec, Zdenka Procházková (v titulcích uvedeno jméno Zděnka) jako Matka, Edwige Pièerre jako Dcera, Tamara Kafka jako Služka, Achim Strietzel coby Prokurista, Gregora, resp. Gregorův hlas tlumočil Gunnar Holm-Petersen, jako Podnájem-

níci se představili Karl Renar, Alfred Baarový a Herbert Klein, hlas vypravěče (jako komentátor či „Sprecher“) prezentoval Dieter Kettenbach, scénografie se ujal Gerd Krauss.<sup>5</sup> Snímek byl natočen ve filmovém studiu Mnichov v koprodukci ZDF a ORF a byl „patrně vysílán v rámci pořadu Eine kleine Fernsehspiel [...] Film se v ZDF hrál nejméně dvakrát, vysílal ho i ORF a po letech byl reprízován např. na 3 Sat“ (Bernard 2016, 46). Pořad korektně nazvaný Das kleine Fernsehspiel dával prostor mj. i mladým režisérům a producentům představit své dokumenty, filmové projekty a experimenty; vedle díla Jana Němce se zde objevily i autorské snímky Rainera Wernerha Fassbindera, Jima Jarmusche, Ulricha Köhlera, Susanny Salonenové, Floriana Eichingera a desítek dalších. Například ve filmovém týdeníku Film-Echo jej kritika hodnotila jako „[z]ajímavý, i když ne zcela vydařený experiment českého režiséra“ (Kröhnke-Zimmermann, 1975); Jan Němec ještě po letech v rozhovoru s Ivanou Košuličovou nazvaném Everything You Always Wanted to Know about My Heart, publikovaném v Central Europe Review (2001, r. 3, č. 17), konstatoval, že „Kafku [...] udělal jako grotesku a německá kritika napsala, že je nesnesitelné, jak si československý režisér dělá legraci z klasika německé literatury [...] Řekli mi, že takhle se Kafka nefilmuje. Dostal jsem černé body“ (cit. dle Bernard 2016, 47). Jak však nepřímo dokládá ve své (poměrně popisné) práci Sabine Reinwald, současné hodnocení filmu se od toho „logocentrického“ z poloviny 70. let proměnilo, a to větším zřetelem k relativní autonomii umění filmové kamery, scény, kostýmu, hudby, zvuku a dalších složek vizuálního a audiovizuálního obrazu (2008).

## PRACOVNÍ HYPOTÉZY

První hypotéza vychází z nezpochybnitelného faktu, že látka pro adaptaci, tedy próza *Proměna*, jest svrchovaně prozaickým epickým literárním tvarem. Příběh, úvahy a reflexe postav, zejména Gregora (Řehoře), částečně i dialogy postav se odvíjejí zhusta jako monolog vypravěče, jenž vystupuje jako vnímavý „stín“ Gregorův, o němž podává jakousi „zprávu“, zachycuje tedy nejen to, co se děje v jeho nitru, ale také všechna důležitá fakta okolní, rozhovory rodičů, nájemníků ad. Televizní film, pokud chce být alespoň do jisté míry věrný literární předloze, přirozeně pracuje právě s dialogy a monology postav, musí rozvinout dramatickou akci, musí také nějak zprostředkovat i monology Samsovy. Pracuje s kamerou, detailem a polodetailem, podhledy i s panoramatickými záběry, slovem s filmovými sekvencemi, se zvukem i hudbou. Zdá se, že se jakýkoliv film dobře obejde bez slovesného epického vypravěče, bez jeho komentářů, popisů etc., což však není případ Němcovy adaptace, která „hlasu“ vypravěče (jenž je zde nahrazen komentátorem) využívá na mnoha místech. Lze se tedy ptát, do jaké míry „literárnost“ Kafkovy povídky/novely jako umění slova podmiňuje poetiku sledované adaptační úpravy, která vidí text jako „pretext“: do jaké míry je pod vlivem slovesného literárního textu „komponovaného ze slov, syntagmat a vět“ sledovaný televizní film „literární“, slovesnou stavbou dialogů postav a monologu epického subjektu, ale i jinak, dokonce i předmětnými detaily. Na první pohled se totiž zdá, že Jan Němec respektuje všechny „recepční pokyny“ do textu vložené samotným tvůrcem, tedy Franzem Kafkou, pouze je jiným médiem (televizního obrazu) zprostředkovává. Opravdu je tomu tak?

Druhá hypotéza těsně souvisí s první: Gregor Samsa je ústřední postavou prozaického díla a její pojetí je naprosto zásadní v jakékoli interpretační perspektivě, tedy i v perspektivě adaptační (adaptace je interpretace *sui generis*). Kafkův vypravěč popisuje tuto postavu po proměně, a dokonce nezůstává u pouhého obecného konstatování, že se proměnil „v jakýsi nestvůrný hmýz“, ale hned poté koncretizuje, že ležel „na hřbetě tvrdém jak pancíř“, že jeho břicho bylo „vyklenuté, hnědě“, že bylo „rozdělené obloukovitými výztuhami“, že jeho končetiny (vlastně „žalostně tenké nohy“, alespoň vzhledem „k ostatnímu objemu“ těla, ovšem „četné“) mu „bezmocně komíhaly před očima“ (2009, 53). Jakkoliv je tento popis až plasticky konkrétní, jde o „typicky“ kafkovské detaily, které nevedou, spíše zavádějí – zvláště pokud v díle vidíme šifru, podobenství. Kdyby ležel na hřbetě „s měkkými, jako gel poddajnými krovkami“, kdyby jeho břicho bylo „zapadlé a žluté“, šupinaté či zrohovatélé a „s černými tečkami uprostřed“, jeho nožky nebyly četné, ale krátké, silné a třeba jen čtyři etc., mělo by to stejný efekt. Přitom se nedozvímě vůbec nic o tom, jak Gregor vypadá před proměnou, jakkoliv jeho charakter svědomitého obchodního cestujícího, milujícího bratra a starostlivého živitele rodiny je sdostatek znám – z vypravěčova monologu i z reakcí postavy samotné. Vznikají tedy logické otázky, spojené rovněž se zaplňováním „míst nedourčenosti“, zde však místa nedourčenosti interpretačně zásadního: na otázku, jak vypadal před svou proměnou, navazuje podstatně zásadnější otázka coby interpretační pohyb, tedy kdo to vlastně je.<sup>7</sup> Na první pohled text na podobné otázky odpověď nedává a je pouze na čtenáři, scenáristovi či režiséroví (též čtenářích *sui generis*), jakou vnější a vnitřní identitu mu přisoudí, jak si ho představí.

Na hypotézu o identitě postavy, v některých interpretacích „mizející“ (Kučera 2013), navazuje i třetí, zkoumající, zda je Gregor zvíře nebo člověk. Do jaké míry je zvířetem a do jaké míry je postavou lidskou? Stal se z něj po proměně jen gigantický hmýz, nebo zůstal člověkem?

Jak jsme se pokusili ukázat, filmové adaptace vtiskují Kafkově látce nové a nové rozměry, do jisté míry ji obohacují o nové dimenze a rozměry, dané specifikou filmového a televizního obrazu. Přirozeně však vzbuzují i četné kontroverze, zvláště jsou-li chápány jako tzv. objektivní ilustrace textu, nebo narážejí na ustálený interpretační horizont. Uplatňují se v nich bazální adaptační procesy, které v návaznosti na Tibora Žilku<sup>8</sup>, s ohledem na recipovaný a do jiného znakového kódu převedený pretek označujeme termíny adice, kontaminace a eliminace, popř. substituce. Nás budou zajímat spíše než eliminační („vypuštění“, např. omezení role slovesného vypravěče) právě aditivní postupy (připsání některých scén a interpretační posuny např. k absurdnímu filmu či ke grotesce), ale přihlídžíme i k substitučnímu (zde např. nahrazení postavy „okem subjektivní kamery“) postupu, neboť jejich uměleckým využitím zdánlivě „nezfilmovatelná“ a vizualizaci se vzpírající látka může být úspěšně předvedena formou jiného média než literárního; jako by sama žila vlastním životem a nabízela různé možnosti ztvárnění, pochopení. Přirozeně je třeba respektovat specifika filmového umění (tak jako při interpretaci literární *Proměny* je nutno respektovat specifika slovesného umění) a současně fakt, že každá adaptace je především interpretací látky a výsledkem kognitivních a kreativních aktů filmových

čí jiných tvůrců, od scenáristy a režiséra a kameramana až po filmové herce, scénografy, návrháře kostýmů etc. Zamyslíme se tedy nad tím, zda a čím Němec obohatil literární látku, zda a jak jsou aditivní aspekty (zamýšlená přidaná hodnota) skutečně funkční a esteticky hodnotná. Současně přiznejme, že tato studie je i jistou polemikou se skeptickým názorem samotného režiséra televizní adaptace Jana Němce, že *Kafka se nemá filmovat*, neboť je to sám o sobě literárně dokonalý tvar (Bláhová 2016)<sup>10</sup>. Naše hypotéza se zakládá na zcela odlišném přesvědčení – Kafkovo dílo je možné „filmovat“, ba dokonce mu tyto interpretace mohou vtisknout nové dimenze a rozměry.

## K OTÁZCE TZV. LITERÁRNOSTI TELEVIZNÍHO FILMU

Televizní adaptace začíná monologem neosobního subjektu, jakéhosi dramatického vypravěče (v titulcích označen jako „Sprecher“, tedy spíše jako hlasatel, mluvčí), jenž zpočátku opakuje, ozvučuje věty Kafkova slovesného vypravěče. Monolog tohoto vypravěče se střídá s monologem Gregorovým (Řehořovým), přičemž oba vytvářejí těsnou spojnici s Kafkovým slovesným médiem budovaným textem. Jde o nejtěsnější možnou vazbu na literární text – ten je totiž zhusta tímto mluvčím přímo tlumočen, nahlas čten. Film začíná výpovědí vypravěče, která je doslovným přepisem části úvodního textu Kafkovy *Proměny*, srov.: „Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmýz [...] Co se to se mnou stalo? [...] Co kdybych si ještě trochu pospal a zapomněl na všechny blázniviny [...] Nebyl to sen. Jeho pokoj, správný, jen trochu příliš malý lidský pokoj, spočíval klidně mezi čtyřmi dobře známými stěnami. Nad stolem, na němž byla rozložena vybalená kolekce vzorků soukenného zboží – Samsa byl obchodní cestující –, visel obrázek, který si nedávno vystříhl z jednoho ilustrovaného časopisu a zasadil do pěkného pozlaceného rámu“ (Kafka 2009, 53); pronášená slova identická s textem německé knižní předlohy (Kafka 1999, 7). Výpovědi vypravěče a výroky Gregorovy jsou jistě podstatně redukovanou, zkrácenou, ale jinak doslovnnou citací z literárního textu, což platí i pro monology a dialogy (resp. repliky) dalších postav, tedy Otce, Matky, Sestry (Grete/Markétka), Prokuristy aj.

S tímto ne-tělesným, ale nikoli bez-citným vypravěčem v roli jakéhosi zprostředkovatele stojícího mezi představeným (fiktivním) světem a světem naším (reálným, diváckým) se setkáváme na několika místech a je nejsilnějším aspektem literárnosti filmového obrazu. Jde jednak o již připomínanou expozici televizního filmu, kdy onen „Sprecher“ opakuje slova z úvodu povídky o Gregorovi, který se po neklidné noci probudil jako obludný hmýz etc. Jeho hlas tu zazní mnohokrát jako hlas kohosi, kdo uvádí diváka do představeného dění a komentuje ho, chová se stejně jako epický slovesný subjekt Kafkova textu. Podruhé vstupuje, aby informoval o majetkových poměrech rodiny Samsových a jejich situaci několik dní po Gregorově proměně. Třetí vypravěčův monologický vstup nás pak seznamuje s tím, co se s Gregorem stalo po měsíci od jeho „proměny“, jak Gregor trávil dlouhé hodiny ve svém pokoji atp. Počtvrté vstupuje do dění, když komentuje sestřinu liknavost v péči o opuštěného Gregora. Z četných dalších vstupů už připomeňme jen ten, když s patrnou lítostí v hlase popisuje Gregorův stav poté, co tento nejdříve slyšel děsivé odsudky své ses-

try a ta jej posléze kopanci zahnala do pokoje. Naposledy vstupuje do představeného světa v samotném závěru, aby objasnil záměry Samsových po smrti syna, a to jednak v interiéru pokoje, jednak v jediné exteriérové scéně, v tramvaji, kde jedou všichni členové rodiny po Gregorově smrti, společně, ve voze sami, a sní o lepší, ba oslnivé budoucnosti, která se odvíjí od Gretiny krásy a od její dílem dívčí, dílem už ženské přitažlivosti.

Filmový vypravěč tedy zprostředkovává některé věty, které v samotném Kafkově textu tlumočí literární vypravěč, a to přímo a doslova. Taktéž věty, které pronáší ústřední postava, Gregor v televizní adaptaci, jsou přímým přepisem vět textových. Pravděpodobně velký respekt k textu, k psanému slovu, přiměl Němce k této strategii. Televizní přepis prokazuje Kafkova dílu až pietní úctu – k dílu jako k artefaktu slovesnému, tvořenému ze slov, syntagmat a vět. Přirozeně všechny Gregorovy úvahy a citové stavy televizní adaptace tlumočit nemůže, musí je naznačit nebo zcela eliminovat. Ale už jeho přítomnost, resp. jeho hlas, jenž tlumočí věty totožné s větami adaptované prózy, dává odpověď na první hypotézu, tedy že Němcova adaptace respektuje literární předlohu a informace do ní vepsané, do jisté míry ji také ilustruje, konkretizuje, tedy změna médiá zde neznamená zásadnější odpoutání se od literární předlohy, které můžeme vidět v jiných filmových adaptacích též látky.

### K OTÁZCE PERSONÁLNÍ IDENTITY POSTAVY GREGORA SAMSY

Němcův televizní experiment „zfilmování nezfilmovatelného“ počítá s tím, že Gregor nebude ukázán ve své podobě po proměně. V tomto punktu se shoduje rovněž se samotným tvůrcem, který odmítl nechat knihu ilustrovat. Připomeňme: Kafkova próza vyšla v Lipsku v nakladatelství Kurta Wolffa v roce 1915 (na přebalu uvedeno datum 1916) v edici *Der jüngste Tag*, sv. 22/23. Knihu ilustroval Ottomar Starke a k němu se také Kafka nepřímo obracel, když napsal dne 25. 10. 1915 nakladatelství, že „by možná chtěl nakreslit ten hmyz samotný. To ne, prosím jen to ne! Nechci omezovat jeho působnost, pouze prosím na základě své přirozeně lepší znalosti příběhu. Hmyz sám se na kresbě nesmí objevit. Nemá se však ukazovat ani z dálky“ (Wichner – Wiesner 1995, 36). Gregorovou podobou, snad proto, že pokud bychom přijali (nechali si obrazem vsugerovat) lákavou, ale zjednodušenou představu, že Gregor je vlastně zvíře, navíc odporné, hmyz, z něhož mají všichni lidé strach, dalo by se jednoduše ospravedlnit chování členů rodiny k němu, pointované Gretiným výrokem, podle něhož Gregor není „náš“ Gregor, ale zvíře, a musí proto „prýč“!<sup>11</sup>

Gregor jako postava z představeného světa „mizí“, resp. je nahrazen Gregorovým hlediskem, okem „subjektivní kamery“, tedy i pokoj vidíme jeho „ocima“ v souladu s tím, že např. v úvodu leží na posteli a jeho pohled klouže z jedné věci na druhou. Zpočátku snad vzniká jistý nesoulad mezi zmatkem, strachem a zoufalostí Gregorovou a kamerou, která snímá předměty Gregorem viděné plynule a nechaoticky, ale když se Gregor po pokoji pohybuje, kamera už tyto pohyby simuluje, resp. její záběry už zdaleka nejsou plynulé, naopak roztresené; vidíme, co by asi viděl Gregor, kdyby se plazil po zemi a snažil se ovládnout své nové, „neznámé“ tělo. Kamera sugeruje, že proměněný Gregor si „sedl“, resp. vylezl na židli (s rozloženými německy psanými písemnostmi) a s pomocí židle se posunuje ke dveřím, slyšíme zvuk židle i zou-

falá Gregorova slova omluvy Prokuristovi. I v dalších sekvenčích bude „subjektivní kamera“ vytvářet podobnou iluzi Gregorova pohybu po nábytku, po stěně, stropu, lustru, iluzi pozvolného lezení po podlaze, couvání před těžkou botou otcovou, iluzi pádu z lustru atd.

Není-li ukázána podoba Gregorova po proměně, neznamená to, že bychom nebyli na mnoha místech televizního filmu až okázale přesvědčováni o tom, jak Gregor vypadal před proměnou. A protože Němcova interpretace je v tomto směru biografická,<sup>12</sup> vede přímou spojnici mezi autorem a hlavní postavou. Několikrát kamera zabere portrétní fotografii samotného Franze Kafky, fotografii muže v uniformě rakouské armády, která visí na stěně obývacího pokoje. Poprvé poté, co Prokurista se zděšením v tváři ustupuje před rychle mluvícím a vybraným administrativním jazykem se omlouvajícím Gregorem (nerozumí mu, slyší jen zvířecí pazvuky). Máme dojem, že nás jako diváky postava Prokuryisty záměrně vede, že se nedívá do „tváře“ Gregorovy, ale chce nás upozornit právě na tuto fotografii, upoutat naši pozornost právě na Kafkovu portrétní fotografii: z toho samozřejmě vyplývá, že takto vypadal Gregor před svou proměnou. Podruhé na stěnu s toutéž fotografií Franze Kafky pohlédnou oba rodiče po odchodu prokuristově, když Otec, mávaje novinami, se sykotem<sup>13</sup> zahání svého syna zpět do pokoje. Potřetí se objevuje zarámovaná fotografie, visící v pokoji, když sledujeme, jak se Gregor („oko kamery“) po této zasklené fotografii „plazí“, vyzván Gretou, aby si vylezl na stěnu a mohl se „projít“ po obývacím pokoji. Když ho ovšem visícího na lustru spatří Otec, Gregor se ze strachu pustí a zřítí na prostřený stůl. Počtvrté vidíme záběr na obrovskou zarámovanou fotografii, když zůstávají jedny dveře Gregorova pokoje otevřeny. Popáté se objeví jeho fotografie visící na stěně, když Samsovi odcházejí od stolu a nechávají hodovat nájemníky na selečí pečení. Poštěsté vidíme opět tutéž fotografiu za Gretinými zády, když přesvědčuje rodiče, že „to“ musí pryč. Posedmé vidíme Kafkovu fotografiu už po Gregorově smrti, opět tutéž a za zády Gretinými, a společně s rodiči dotvoří další skupinový portrét. Konečně naposledy, po osmém, vidíme jen část Kafkovy portrétní fotografie, část překrytu těly rodičů a Gerty v jedné z posledních interiérových sekvencí.

### K OTÁZCE LIDSKÉ IDENTITY GREGORA SAMSY

Otec vnímá Gregora od počátku, kdy se seznámil s jeho proměnou, jako zvíře: je jím zcela zhnusen, znechucen, na Gregora jako na vetřelce útočí, kope jej těžkou botou a také zraní do krve, než ho zažene do pokoje. Pro Otce je Gregor viněn už svou existencí – stal se přítěží rodině, která se „jeho vinou!“ musí začít starat o sebe, její členové musí pracovat. Pro Matku je Gregor, alespoň verbálně, stále „nebohý syn“, ale k jeho záchráně neučiní nic, pasivně přijímá jakýsi svůj (jeho) nezvratný úděl. Ale i Matčiny reakce prozrazují vědomí jakéhosi „synova“ prohřešku, jako by se Gregor něčím závažným provinil – když vystrašený spadne na prostřený stůl, vše se rozbití a Matka mu ukazuje, co špatného vykonal, výraz její tváře je plný výčitek. K ní se v těchto sekvenčích přidává i Greta kárváym gestem; následuje výraz matčin, už hrozivý a nepřátelský, a otec ještě zhoršuje situaci, když hází jablka na stůl, po němž leze Gregor, stále intenzivněji a zuřivěji, ač mu v tom Matka zabraňuje. I Greta doslová k tomuto přesvědčení a Gregor se v jejích očích stává čím dále tím více zvířetem,

např. sedíc obkročmo na židli mává před ním kousky jídla, jako by lákala ke krmení psa nebo kočku (ale stále ještě kohosi, kdo snad patří k domácnosti). Zachycení procesu krmení se Gregora je až naturalistické, zvuky, jež vydává, lze popsat jako kníkavé. Matka i Greta zahánějí Gregora jako zvíře („weg, weg!“) a Greta zamyká dveře na dva západý.

Součástí televizní fikce je hlas Gregora, jenž jiným postavám, tedy členům rodiny a panu Prokuristovi, také sobě samému a dalším postavám, s dikkí rozechvělou a tlumeným zoufalstvím v hlase, jakoby nesouvisle sděluje svůj údiv, jisté zděšení a omluvy. V diegetickém světě mu nikdo nerozumí, zato divák a posluchač slyší zoufalý lidský hlas. Snad jen zpočátku Prokurista, jenž vyhledal rodinu Samsovou, aby se dozvěděl, proč jejich syn nepřišel do práce, rozumí části Gregorových replik, jež vnímá jako „ano“ a „ne“ (stručné „ja“ nebo „nein“). Němcovi se zde daří tlumočit obhajobný monolog Gregora, hlas plný zoufalství a současně odpovědnosti vůči zaměstnavateli, monolog, jenž je v něčem až tragikomický. Záhy se ovšem jakákoli komunikace slovy, jazykem, zborgtí, je zcela nemožná. Gregor jistě rozumí „lidskému slovu“, jako jediný v představeném světě prózy i filmu je stále nadán schopností vnímat, hodnotit, analyzovat, soucítit, jako jediný paradoxně „neztráci klid“, když ostatní postavy (Otec, Prokurista) jednají hystericky. Jakkoliv role „vnitřního hlasu“ Gregora slabne a ten k nám mluví čím dál tím méně, Gregor neztratil schopnost mluvit „k sobě“, a tak „vystoupit“ z diegetického světa a promlouvat nepřímo k „nám“, divákům: slyšíme jeho vnitřní hlas, jeho vnitřní monology, i jakési zouflalé volání o pomoc. Gregor však musel rezignovat na slovesnou komunikaci s postavami; navíc do lidského monologu se tu a tam vloudí Gregorovy skřeky ne nepodobné zvířecím, a jejich frekvence bude houstnout, např. těsně před odchodem prokuristovým, nebo ještě výrazněji ve scéně, v níž až nepříčetný Otec zahání Gregora do pokoje. Jakkoliv není vždy zřejmé, zda skřeky vydává Gregor nebo „lidská“ postava (např. Otec), mohou tyto zvuky vytvářet u publika dojem, že je Gregor skutečně zvíře, zvláště když zásadně slabné role mluveného slova v jeho komunikaci, jakoby nahrazena skřeky a pazvuky. Může to evokovat dojem, že převážila animálnost nad lidskostí, což je dle našeho názoru v rozporu s intencí Kafkova textu – Kafkův vypravěč i Gregor sám nás nejednou přesvědčují o vnímavosti, charakternosti, odpovědnosti, soucitu, estetickém cítění, slovem lidskosti hlavní postavy<sup>14</sup>. Bohužel jistá ambivalentnost sugerovaného Gregora (Gregorova pohledu, ale i některých zřetelných životních projevů) umožňuje, aby byl tento divácky vnímán i jako zvíře, a to se všemi interpretačními důsledky z takto chápané proměny vyplývajícími.

Kafkaova próza sice nese název v singuláru, tedy *Proměna*, nikoli *Proměny* (aso ciující mj. Ovidiovu sbírku cca 250 básní s motivem proměn, metamorfóz), my však nemůžeme přehlížet dynamický motiv několikerých změn a proměn jako leitmotiv, trvale přítomný motiv, jenž prochází celým textem a vtiskuje mu specifické významové odstíny – od počátku, tedy od faktu uvědomění si proměny vlastního těla Gregorem Samsou, dále náhlou proměnu vztahu rodičů (zvláště otce) k němu, proměnu postoje Grety, proměnu už „proměněného“ Gregora v extrémně vyzáblou trosku, až po proměnu Grety v krásnou mladou ženu (v kontrastu se změnou Gregorovou, jenž je strádáním vyhublý na kost a umírá hlady). Proměňuje se pokoj Gregorův, stává se

z něj cosi jako smetiště plné odpadků, také „odložiště“ nepotřebných věcí, s nadsázkou jakési „doupě“, jehož se štítí. Proměňuje se i počasí – ze sychravého po vlídné, jarní etc. Změny plánují rodiče, sní o tom, že se přestěhují a hodlají se poohlédnout po budoucím nápadníkovi krásné dcery. Se smrtí Gregorovou se rovněž překvapivě vyčasí. I v adaptaci posluhovačka otevírá okno a všichni si uvědomují, jaké venku vládne slunečné počasí, ptáci zpívají, jak je pokoj prozářen slunečním svitem. Na první pohled se zdá, že tyto „změny“ a „proměny“, kromě výchozího motivu, nemají žádný podstatný význam, že nejsou semioticky důležitými příznaky obecnější tendence (i próza nese název v jednotném čísle). Podrobnější rozbor by patrně ukázal, že není náhodou, že próza začíná tím, že si Gregor uvědomuje fakt své proměny „v jakýsi nestvůrný hmyz“ (Kafka, 2009, 53) a končí pohledem manželů na jejich „čím dál čilejší dceru“, která „rozkvetla v krásnou a kyprou dívku“ (105–106).

Jak můžeme číst v katalogu k výstavě *Tripolis Praga* (Schmitz – Udolph 2001, 223–224), podle deníkových záznamů Maxe Broda předčítal Kafka poprvé svoji prózu přátelům 15. prosince 1912, podruhé pak 1. března 1913 pod titulem „Die Wanzenzache“, tedy „Věc štěnice“. Lektor nakladatelství Franz Werfel upozornil na novelu nakladatele Kurta Wolffa, který napsal Kafkovi, v dopise ale už uvádí „Die Wanze“. Při uveřejnění v periodiku *Die weißen Blätter* a krátce nato ve Wolffově nakladatelství v Lipsku nesla próza ovšem název, pod kterým se proslavila – „Die Verwandlung“.

Pokládáme za nutné znovu zdůraznit, že v Kafkovej perspektivě je Gregor postava lidská, nikoli zvířecí, že Gregor zůstává člověkem, jakkoli v odcizeném těle, v jakémisi „jino-bytí“, „Ne-Já“. Gregorovo „Já“ je lidské, taktéž jeho duše, po rodině a lidech toužící („My“), charakter a morálka, jeho potřeba rodinné sociability i celá jeho psychika mají jednoznačně lidské atributy a dimenze. Tak ho vidíme my ve čtenářské perspektivě, tak se vidí Gregor sám (odmítající uznat domnělý fakt svého zevního zezvědění), tak jej prezentuje vypravěč. Přesto se všem ostatním jeví jako hmyz, zvíře, cosi nestvůrného, jistě částečně oprávněně: jeho „jinakost“, „divnost“, ba „hrůznost“ je determinována faktorem existence ve zvířecím, resp. obludném hmyzím těle (s atributy tvora schopného plazit se po stropě a zdech, vyměšovat sliz, zvířecí jsou fyziognomické potřeby). S odkazem na tuto „proměnu“ je na Gregorově postavě páčháno nepředstavitelné násilí, s nímž se v konečném důsledku „pro blaho svých blízkých“ smíruje, jemuž se podřizuje a jehož se stane obětí. Proto je důležité mít na paměti, že pokud budeme líčit Gregora jako zvíře, „hmyzák“, dopouštíme se násilí na Kafkovej textu (pokud ovšem nepíšeme parodii na tuto látku, nebo nějakou burlesku, nebo nejde jen o volný filmový přepis, o volnou inspiraci „na motivy…“, která dává prostor ke zcela samostatnému přístupu a fabulační invenci tvůrce).

## K OTÁZCE „PŘIDANÉ HODNOTY“ NĚMCOVY TELEVIZNÍ ADAPTACE

Srovnání literární předlohy a televizní adaptace přináší doklady toho, jakou „přidanou hodnotu“ generuje Němcův smysl pro výtvarnou stránku scén, které jsou takto reliéfní a vrývají se divákovi do paměti jako „obraz“, „malebný snímek“ či „obrázek“<sup>15</sup>. Působivý je například příchod Gretin do Gregorova pokoje, kdy vidíme jen světlo a stín otevírajících se dveří a stín Gretin, jak vstupuje do pokoje a šeptem,

dívčím hlasem mluví na svého bratra. Jde jistě potichu, jakoby po špičkách, jemně našlapuje, chová se ohleduplně. Podobně působivý je i vstup obou rodičů Samsových, představených jen jako stíny, jež vrhá lampa na zeď a dveře (pokoj je vytapetován světlými tapetami, dveře bíle natřené). Součástí výtvarné poetiky jsou rovněž jakési kolektivní portréty seskupených postav, jakoby fotografické, atraktivní pro oko fotografa i filmového tvůrce, připomínající snad i jevištní, divadelní scénu, skupinové portréty postav stojících ovšem těsně vedle sebe, jako by se k sobě tiskly, postav už už se dotýkajících, dokonce zcela intimně, obličejem, nosem etc. Je jich mnoho, proto si vybereme pro ilustraci jen některé. Například jako výjev z filmového plakátu vyhlíží uskupení postav Matky tisknoucí se k Prokuristovi (stojícímu uprostřed) a Otce, který se dívá jen z nepatrné vzdálenosti na zátylek Prokuristův. Nebo tři nájemníci se strojově synchronizovanými mechanickými pohyby, budícími dojem absurdního dramatu (místy až filmové grotesky), již naslouchají, jak Greta hraje ve vedlejší místnosti na housle. Dalším, dějově těsně navazujícím, skupinovým portrétem je záběr na rodiče Samsovy a na trojici nájemníků, kteří těsně obklopují Gretu hrající na housle (z notového zápisu), jako by se kolem ní ovinuli, přičemž „vůdce“ je z pohledu na hrající Gretu přímo u vytržení; druhý, mužík s krysí tváří, se jí plazí u nohou; ten třetí pak hledí kam sám do dálky jako v narázce na symbolická sousoší Františka Bílka. Další kolektivní scénický obraz vytvoří lamentující Otec, jej chláčolící Matka a rozrušená Greta po dramatickém odchodu nájemníků, kteří uviděli plazícího se Gregora. Dokonce jiným skupinovým portrétem obou manželů a nevinně a naivně vyhlížející Grety televizní snímek končí – za nimi se zjeví naposledy, těly zakrytá, fotografie Kafkova z doby jeho „vojenského působení“.

Druhou aditivní hodnotu nám představuje jemná tragikomická absurdita, která prostupuje televizní adaptaci. Kafkův slovesný text jako kdyby těžil z jedné základní absurdní situace a tou je proměna člověka v obludný hmyz, kterou všechny postavy přijímají vcelku fatálně jako danost, úděl či snad trest, v různých kulturách různě interpretovaný (Danišová 2018, 18–31). Němcův film je tvořen řadou dílčích, jemných, přesto při pozorném sledování znatelných a významotvorných absurdních motivů a situací, které upomenou na tvorbu 60. let, kdy bylo české absurdní divadlo (Václav Havel, Ivan Vyskočil, Ladislav Smoček ad.) na vzestupu. Příkladů je možné uvést mnoho, tedy jen některé:

Gregorově matce (v podání Z. Procházkové) se zřejmě „pan prokurista“ líbí, imponuje jí, už už by s ním koketovala – upravuje si účes, dokonce mu upravuje sako, důvěrně tiskne jeho rameno, trochu devotně, rozpačitě i sladce se na něj usmívá... to vše „panu prokuristovi“ zjevně imponuje. Může jít o ztvárnění motivu submisnosti vůči vnější autoritě, snad s prvky ritualizovaného chování vůči nadřízenému, ale nechybí jiný, absurdní podtext: Gregorova matka se chová k Prokuristovi, jako kdyby on byl její milovaný/obávaný manžel (usmívá se na něj, hněte mu rameno etc.). Hlasitý projev Otcův, pronesený v bezprostřední blízkosti Prokuristova ucha, vede Prokuristu k bolestivé reakci, a tento opět ucukne (s bolestivou grimasou si drží levé ucho), když Otec těsně u jeho ucha začne volat služebnou Annu. Otec stojí nepřirozeně blízko Prokuristy, dokonce jako by se svým nosem dotýkal jeho tváře, zátylku, vytvářejí tak společně se stejně blízko stojící Matkou nejen „skupinový por-

trét“, ale i jakousi „nesvatou“ trojici (jsou takto svědky toho, jak se rozevřely dveře a spatří Gregora po jeho „proměně“). Tyto a jiné dílčí motivy, které nemají přímou a doslovnou oporu v textu, vytvářejí dojem absurdity zobrazovaného a interpretují Kafkův text jako parabolu s absurdními prvky, resp. vytvářejí „jevištění scény“ s prvky absurdního dramatu. Totéž platí i o situaci po Prokuristově panickém odchodu, kdy Gregorova matka uklidňuje svého manžela polibky, a dokonce se zdá, že je oba posedla jakási sexuální touha, když Otec Matku položí na stůl, líbá ji, a cosi jako polibky jsou až animální, zřetelně slyšitelné, přičemž divák neví, zda se opravdu jedná o polibky, nebo to jsou zvuky vydávané Gregorem. Když Otec poválil Matku na stůl a málem převrhl nádobu s kávou, zahání tento Gregora intenzivně syčením, máváním šátku a také bušením do podlahy a kopáním (je obutý do vycházkové obuvi), až hysterickým řevem (je znát, že Gregora zasáhl, na vnitřní straně dveří se objevila rozsáhlá krvavá šmouha a loužička krve). To vše doprovázejí zvuky animální, zde už neklamně Gregorovo prskavé syčení.

I do jiných jakoby realistických sekvencí jsou vloženy jemné prvky absurdní. Například máme dojem, že pohled na Gregora jako kdyby vzbuzoval u obou manželů milostné touhy. I motiv jablek, jimiž otec hází po Gregorovi, se stává (také v rozporu s textem, ale s aditivní platností) současně motivem erotickým – Otec drží Matku za obě ňadra, ta se do jablka zakusuje, zvědavě Gregora pozoruje, přitom si však jablko naplně vychutnává. Tragikomicky absurdní je příchod trojice nájemníků jdoucích spořádaně za sebou, v černém saku a s vázankou, přičemž prostřední panovačným pohybem usazuje oba zbyvající ke stolu. Nemají však kafkovské buřinky, jen hnědé plstěné klobouky různých odstínů. Na hraně absurdity je dlouhá a s okázalou detailností představená scéna, kdy třem nájemníkům přinesou neporcované pečené sele, jež potom nožem a vidličkou porcují rovněž s naturalistickou detailností. Naturalisticky, a přitom extrémně odlidštěně a nesmyslně vyhlíží sekvence, v níž divák vidí cosi jako hlavu selete na míse, ovšem spíše hlavu mrtvého zvířete než lákavý lidský pokrm (křupavou pečínsku), hlavu doširoka rozevírající čelisti, s jakoby vyhřezlýma očima: naznačená analogie mezi hlavou selete a krysím obličejem nájemníka vytváří jakousi parabolu lidský nelidského „zvířecího světa“. Absurdní a groteskní rovněž je, že tři nájemníci dělají vše společně, téměř strojově. Jako absurdní vyhlíží chování a jednání Otce, jenž se chová zbrkle, nedospěle, teatrálně.

Aditivní hodnotu mají rovněž četné a četné detaily, jež mají dílem oporu v textu, který tak ilustrují, dílem jsou však zcela samostatné, původní, „němcovské“. Zajímavým detailm je už budík, který tiká na Gregorově stolku, a detailní záběr na něj ukazuje, že je značky Europa. Podobizna, resp. zarámonovaná fotografie „ženy v kožichu“ se otřásá, když sestra buší do dveří. Vynikající je dle našeho soudu právě Němcova práce s detailm – záběry na předmětnost Gregorova pokoje, podhledy a panoramata, sugesce prostoru a pohybu. Detaily, resp. detailní záběry a pomalé záběry kamery jsou velmi důležité, zdůrazňují předmětnost interiéru a vytiskují mu snad i jisté nepřímé symbolické přesahy. Vidíme i četné porcelánové doplňky modrého „cibulákového“ vzoru, rovněž nábytek těžký, masivní; ne náhodou je na komodě umístěn černý klobouk, jakési erbovní znamení „kafkismu“. Zařízení je též podrobně filmově popsáno, včetně fotografie dámy vystřížené z časopisu, paspartované a visící na stěně.

Ze současného stavu našeho bádání vyplývá, že Němcem zvolený přístup byl ve své době novátorský a patrně ovlivnil i další režiséry, kteří „neukazují“ fyziognomii Gregorova po proměně a stylizují jen Gregorovo „hledisko“, jako například v experimentálním filmu Sandora Kardose nebo v krátkometrážním filmu Fran Esteveze (kde ovšem kamera a záběry na Gretu jen kontinuitně „ilustrují“ klíčový a smysl utvářející monolog Gregorův). Jako jistý problém této adaptace bychom mohli zmínit snad jen občasnou (a matoucí) sugesci Gregora jako člověka a zvířete současně. Televizní divák i čtenář textu jistě vědí, že Gregor existuje v obou podobách, že jeho vnější „tělo“ je sice zvířecí, ale to podstatné, tedy lidská „duše“, má všechny rozměry lidské bytosti. Životní projevy sice mohou být zvířecí, přesto pro Gregorovu postavu jako „postavu pro nás“ je důležité její lidství. Ovšem jakékoli zdůrazňování, sugerovaní, ostentativní zvýrazňování „zvířeckosti“ Gregora je zavádějící a může mít fatální etické důsledky: zbavuje členy rodiny odpovědnosti za Gregorovu smrt a ospravedlňuje jejich nelidskost a brutalitu. Potom je možno přijmout větu posluhovačky: „Pojďte se podívat, ono to chciplo; leží to tam dočista chciplé!“ (Kafka 2009, 102; něm. viz Kafka 1999, 64). Všechny ostře slyšitelné a výrazné zvířecí zvuky vydávané Gregorem silně evokují „paralely animální“ a negují, podobně jako přímá ostenze nějakého druhu hmyzu (kupř. štěnic, vši, švábů nebo jiných ektoparazitů), popírají jeho lidství, lidskost. Odmitavé gesto Gretino může být přirozenou reakcí na „cosi“, co by ji snad mohlo existenčně ohrožovat. Dojem postupného „zezvířečení“ Gregora by snad sugerovaly i další signály, nejen „ztracený jazyk“. Na druhou stranu si Jan Němec byl vědom tohoto nebezpečí a na mnoha místech se mu snaží čelit. Už velmi důležité je, že samotný „proměněný“ Gregor se odmítá identifikovat s rolí, kterou mu blízcí, včetně posluhovačky, přisoudili, necítí se být zvířetem. Sledujeme například jeho vnitřní monolog, v němž se sám sebe ptá, zda by se mu jako zvířeti také takto líbila hudba... Navíc těsně poté, co rozhoření nájemníci odejdou, Greta pronáší slova o zvířeti, které s nimi už nemůže pobývat, protože není člověkem, a její výraz je nejen nenávistný, ale až zvířecký. I to je jistě interpretačně důležité, a v Němcově adaptaci nepřehlédnutelné – lidské postavy se chovají animálně (potřeba kopulace v nejméně vhodnou chvíli, jídlo jako „krmení se“, animální výrazy tváře ve stavu hněvu a zuřivosti), zatímco domnělé zvíře se jeví být hluboce cítící lidskou bytostí.

Z výše uvedeného dle našeho názoru vyplývá, že Kafkovo dílo, stejně jako jiná díla světového písemnictví, je možné „filmovat“, tedy adaptovat, samozřejmě s přihlédnutím ke specifickosti filmového či televizního umění. „Adaptační úpravy coby interpretační akty mohou vtiskovat dílu nové rozměry, rozšiřovat „horizonty“ poznání i „dotvářet“ do jisté míry schematizující a fragmentární, byť představivost čtenáře nesporně podněcující, slovesný text, vtiskovat mu nové poznávací i umělecké ontologické kvality.

Film obraz vizuálně předkládá, ukazuje modelovou realitu, události „a věci, které se mohou projevit ve vizuálních aspektech“ (Ingarden 1989, 323) a jen konkrétně, literatura je založena na nevizuálních abstraktních významech a „naznačených aspektech“, které jsou svojí povahou víceznačné. Snad odtud pramení i tolik koncepcí snažících se tzv. vysvětlit Kafkovo složité umělecké dílo (nejen Proměnu) jako „pro-roctví“, „mučednictví“, „cestu k sionismu“, jako reakci na antisemitismus, jako výraz

osobnostního ustrojení (onen jungovský puer aeternus) nebo svědectví o autorově konfliktu s otcem, jistě mnoha a mnoha dalšími způsoby. Jestliže je film uměním komplexním a má vedle režiséra a autora scénáře a hudby ještě řadu spolutvůrců, jestliže film předkládá „obraz“ jako svého druhu ostenzi (jakkoli i symbolickou), je ve srovnání se slovem jednoznačnější, konkrétnější, zřetelnější. Umění slova je svým ustrojením jiné, slovo je abstraktnější, víceznačnější, jeho rozměry a významy závislejší na vnímateli a jeho slovesné mentální zkušenosti. Jinak napsáno – kamera nemůže dvě odlišné události (fiktivní i tzv. reálné) prezentovat jako zcela identické, zatímco jazyk (zdaleka ne jen žurnalistický nebo administrativní, ale i umělecký) toho schopen jest. Přitom vnímatel tento slovesný „obraz“ zasadí do toho konceptu reality, který je mu vlastní, a dekóduje jeden i druhý obraz v souladu s ním, v souladu s vlastní interiorizovanou životní a uměleckou zkušeností, v dialogu se svými předsudky a stereotypy, jako „potravu“ svých uměleckých, slovesných, filozofických, náboženských a jiných potřeb. Snad i proto se může některým kafkologům jevit filmový obraz jako plochý, jednorozměrný, ba primitivní, doslovny, jednostranný, vnucující se, vnímatele omezující etc., a může být – jako domněle nesprávný – odmítnut. Snad proto čteme také povzdechů – nejen v internetovém prostoru – nad tím, jak bohatá, inspirativní, podněcující, „svobodná“ je četba, a jak chudá je pro vnímatele filmová adaptace, která se s ní „nemůže měřit“, protože bohatství literárního díla nemůže zprostředkovat. Znovu zopakujme: ilustrovat slovesné bohatství textové předlohy není smyslem adaptace. Ta představuje interpretaci svého druhu, v Němcově případě pak specifickou faktou, že chce být v souladu s tím, co lze v textovém materiálu objevit a umělecky témař kongeniálně ukázat či naznačit, rozvinout a dotvořit, učinit „viditelným a slyšitelným“.

A ještě jeden aspekt je třeba zdůraznit. Budeme-li spatřovat v Gregorově „jino-bytí“ alienaci způsobenou nikoli jeho „proměnou v hmyz“, ale proměnou vztahu členů rodiny (a všech ostatních lidí, od prokuristy po posluhovačku) jako nositelů elementární moci rozhodovat o tom, kdo je či není člověkem, může se nám šokující příběh lidské proměny v adaptaci subjektivní kamerou Jana Němce jevit i jako metafora sociálního vyloučení, uvěznění a extrémně kruté, bezcitné anihilace. A jako taková vplývá do všech námi sledovaných filmových adaptací jako specifický (zvláště poetikou, výtvarným viděním, tragikomicností, absurditou, kombinací subjektivní i objektivní kamery) příspěvek k poznání Kafkova literárního textu a současně experiment rozšiřující možnosti specificky filmového jazyka.

## POZNÁMKY

<sup>1</sup> Srov. Ingardenovu monografiu *O poznávání literárního díla*, kapitolu 12 nazvanou „Aktualizování a konkretizování schematických aspektů, v nichž se ukazují předměty podávané v díle“ (49–56). Roman Ingarden ukazuje, jakým „mnohotvárným způsobem může dojít na podkladě jednoho a téhož textu k aktualizaci aspektů, jak mohou být tyto aspekty při vnímání více či méně schematické nebo zkonzkretizovatelné, jak v nich zároveň může být obsaženo mnoho mezer různého druhu“ (53). Problematicke „míst nedourčenosti“ věnoval mj. i oddíl 38 v monografii *Umělecké dílo literární*, kapitolu nazvanou „Místa nedourčenosti znázorněných předmětů“ (248–256). Uvádí mj. jako jednoduchý příklad narativní větu „Na stole sedél starší muž...“, z níž plyne, že sedél právě na stole,

nikoli na židli, „avšak vůbec není řečeno, zda je dřevěný nebo železný, má-li tři nebo čtyři nohy atd., a zůstává tu tudíž – u ryze intencionálního předmětu – neurčeno. Materiál, z něhož byl zhotoven, se vůbec nezmiňuje, ačkoli z něčeho být musí“ (251). Pro filmovou či televizní adaptaci má fakt, že literární dílo je „schematickým útvarem“ (266), zásadní význam. Navíc je třeba podtrhnout, že fragmentárnost je konstrukční zvláštností Kafkova způsobu a strategie psaní a že se mj. projevuje „chybějícími“ odpověďmi na dotazy zvídavého (naivního) čtenáře, např. co podobnou proměnu způsobilo a proč Gregor jako jediný zachovává klid (ani po příčině nepátrá, vlastně na sebe vůbec nemyslí, jeho vědomí je plně vyčerpáváno starostí o rodinu, Gretu, strachem ze ztráty zaměstnání etc., na rozdíl od Josefa K. v románu *Proces*, jenž pátrá po podstatě obviňení, ovšem zcela bezvýsledně, takže nakonec přijímá svůj úděl v něčem stejně trpitelsky jako Gregor Samsa).

- <sup>2</sup> Srov. např. studii Petra Bubeníčka „Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu“ (2010, 7–21), v níž autor polemizuje s logocentrickým pohledem na vztah literatury a filmu a s posuzováním hodnoty filmového a jiného díla na základě prevalence slovesných měřítek a „originálu“. Autor mj. navazuje na výzkumy Lindy Hutcheon shrnuté v monografii *Teória adaptácie* (2012).
- <sup>3</sup> Scénář napsali Ivan Popov a Valerij Fokin. V hlavních rolích se představili Jevgenij Mironov, Taťána Lavrova a Igor Kvaša. Vyrobeno ve studiu LUČ a RITM v roce 2002; exteriérové scény byly natáčeny v Praze. Dostupné online na: <http://zona.video/movies/prevrashchenie-2002>
- <sup>4</sup> Ukázka byla publikována v edici Jiřího Janouška „Ewald Schorm, Ivan Passer, Jan Němec, Karel Vachek: 3 ½ podruhé“ (189–201). Jan Němec opatřil ukázkou krátkou předmluvou, kterou si zde celou ocitujme: „Proměna vypráví o pohnutém osudu Řehoře Samsy. A my se pokusíme pomocí kamery po celou dobu jeho života dívat se na svět jeho očima; znamená to tedy, že film bude subjektivním vyprávěním zcela do důsledků – Řehoře Samsu nikdy nespatříme, každý jeho pohyb, hnůt bude pohybem kamery; bude-li někdo k němu mluvit, učiní tak přímo do objektivu. Při jeho zvláštním osamocení se často okolní svět zúží na zvuky – i my jím pak přivykнемe a z kroků, drobných hluků, útržků slov i jednotlivých vět se brzo naučíme učinit si přesnou představu o okolním dění. Bude-li Řehoř Samsa na zemi, budeme se dívat z hlubokého podhledu, poputuje-li na stěnu, bude se odtud dívat i kamera. A také se přizpůsobíme jeho novému zraku: značně širokoúhlý objektiv, zaostřený do nekonečna s poněkud neostrým popředím. Ale to všechno jen po dobu jeho života. Proto poslední část filmu bude zcela objektivně, a naopak velmi dynamicky sledovat děj, žádné podhledy a snímání jen z jednoho směru, kamera v normální poloze, v živém kontaktu s akcí vytvoří tak velmi osvobodivou, příjemnou a takřka pohodou naplněnou atmosféru, naprostě v kontrastu s předchozí částí filmu“ (188). Německý televizní film v podstatě tuto zásadu naplňuje, jakkoli srovnání českého scénáře a filmu ukazuje některé dílčí posuny (např. hned úvodní scéna popsaná ve scénáři by měla být ponořena do tmy a ozvučena jen hlasem vypravěče-komentátora, po němž by se mělo „roztemít“ (189), filmová verze ovšem evokuje od prvního okamžiku ranní svít, který proniká přes okenní sklo).
- <sup>5</sup> Dostupné online na: <https://www.youtube.com/watch?v=94mfxO9IU9Y>
- <sup>6</sup> Jistou protokolárnost literárního stylu prózy podtrhuje i fakt, že literární Gregor se ospravedlňuje za to, že nemohl přijít včas do práce, způsobem stejným, jakým by mluvil nebo psal úředník, tedy stylém administrativním. Jeho hlasitý projev ani „vnitřní řeč“ však jednající postavy neslyší, resp. jeho slova a věty vnímají jako zvěřecí zvuky, pazvuky, jakési „pípání“, jistě cosi divného, snad i děsivého (je evokována i štíťost a strach, až fobie mnoha lidí z hmyzu).
- <sup>7</sup> Jak si ukážeme později, Němcova adaptace, podobně jako mnohé jiné, ztotožňuje Gregora jako hlavní postavu *Proměny* se spisovatelem, autorem, tedy s Franzem Kafkou. Eduard Goldstücker vyjádřil toto přesvědčení velmi lapidárně: všichni Kafkovi hrdinové „představují svého autora. Všichni jsou obchodníci, úředníci a umělci. Obyčejně je, pohlcené v rávu života, v nestřeleném okamžiku zaskočí myšlenka, že jejich život je prázdný a pomýlený“ (1964, 39). Biografický (auto-biografický) přístup k textu jako výrazu autorova osobního života, ztělesňující zvláště jeho konflikt s otcem a na anonymních autoritách založenou společností, bude dominovat mnoha dalším adaptačním pokusům, vedoucím přímou spojnici mezi fiktivními postavami manželů Samsových a reálnými rodiči Franze Kafky, nebo mezi hlavní postavou a jejím tvůrcem.
- <sup>8</sup> Pod pojmem *eliminácia* vystupuje „redukcia pôvodného textu, vynechanie niektorých jeho častí – tematických i kompozičných“. *Adícia*, popř. *amplifikácia* pak představuje „pridávanie niektorých častí, napr. obohatenie nového diela o niektorú postavu (postavy)“. *Kontaminácia* se pak jeví jako

„použitie viacerých textov a ich skríženie v štruktúre nového textu“ (Žilka 2015, 49). Autor poté analyzuje rôzne typy intersemiotické návaznosti, tedy transformaci textu do jiného znakového systému.

<sup>9</sup> O svém filmu Jan Němec uvedl: „Moje Kafkova Proměna patří k lepším adaptacím Kafky. Vymyslel jsem, že klíč bude pohled toho brouka, který poleze pod postelí, po stěně. Myslel jsem si, že tomu Kafkovi něco filmem přidám. Svým způsobem je to jedna z možností, ale nikdo nikdy Kafku dobré nezfilmoval, protože to podle mě nejde. Kafka se nemá filmovat. Jeho próza je dokonalý tvar. Jako kdybyste chtěli zfilmovat Beethovenovu 9. Proč? Je to uzavřené už v té hudbě.“ Dostupné online na: <http://cinepur.cz/article.php?article=3716>

<sup>10</sup> Je zřejmé, že jej k tomuto skeptickému závěru přiměly i některé negativní reakce na „experimentální“ televizní film, jak tyto připomíná druhý díl monografie Jana Bernarda (2016, 41–48). Ještě v polovině sedesátých let však spoluautor scénáře Jiří Němec napsal, že „jen tehdy, je-li v nějakém literárním díle obsažena skrytá potence literárně nerealizovaná, nenaplněná, kterou je možno vyjádřit teprve dynamicky a vizuálně, můžeme mluvit o díle schopném zfilmování“, přičemž filmové zárodky spatřuje v pojetí prostoru jako „snového prostoru“, který „jakoby se podobal tunelu, kterým lze procházet jen dopředu“. Právě „zvláštní struktura prostoru přímo vybízí k filmovému zpracování“ (147), jakkoli současně nabádá k opatrnosti při práci s elementy „bizarnosti, groteskna a černého humoru“.

<sup>11</sup> „Pryč musí, [...] to je jediný prostředek, tatínu. Musíš jen přestat myslit na to, že je to Řehoř. Vždyť naše neštěstí je vlastně v tom, že jsme tomu tak dlouho věřili. Ale jakpak by to mohl být Řehoř? Kdyby to byl Řehoř, dávno by už uznal, že lidé nemohou žít pohromadě s takovým zvířetem, a byl by dobrovolně odešel“ (Kafka 2009, 99–100). Gregorovu smrt vyhladověním je možné chápout i jako sebevraždu, kterou ovšem spáchal z lásky ke své rodině, když jej k tomu de facto vyzvala jeho sestra.

<sup>12</sup> Němec této představě podřídil svoji interpretaci látky, resp. postavy Gregora před proměnou, jakkoli nezašel až tak daleko jako tvůrci rozhlasové úpravy z roku 1967, v níž se otec Samsův dokonce jmenuje Hermann a matka Julie. Zatímco postava Otce v podání Heinze Bennenta nese jisté rysy absurdní karikatury (hysterické chování, okázalá gesta, dokonce animální reakce na stresující situace), Gregorův otec „Hermann“ v Henkeově adaptaci (v podání Miloše Nedbalu) je především strohý, přísný, autoritářský, extrémně racionalistický, chová se až bezcitně.

<sup>13</sup> Němec na tomto místě ještě umožňuje dvojí výklad – jednak sykot pochází z „úst“ Gregorových, ale snad i Otcových: ten jej zahání jako zvíře svým výstražným sykotem.

<sup>14</sup> V rozhlasové dramatizaci Josefa Henkeho ztvárnil roli Řehoře Josef Haničinec: svými četnými monology a komentáři k dění svých blízkých, svými sny, estetickými a rodinnými potřebami tento důležitý aspekt nejen respektuje, ale naléhavým hlasem zvýrazňuje.

<sup>15</sup> Nemáme však na mysli knižní ilustrace jako součást paratextu, které samozřejmě také vtiskují textu Proměny nové a nové významy; je však sporné, zda je můžeme považovat za „přidanou hodnotu“. Jen jeden příklad: ilustrátorka Marlene Bucka (Mössingen: X-Media-Publishing Johannes Bucka, 2017) portrétuje všechny lidské postavy Proměny jako „prasečí“, Gregora před proměnou také „s prasečí hlavou“, to vše s navazujícími (tělesnými i duchovními!) konotacemi „nečistoty“, „nelidskosti“, „odpornosti“, „sobeckosti“ etc.; po proměně však Gregor vyhliží jako „sympatický brouk“ z knih pro děti Ondřeje Sekory: budí jistě větší důvěru než všichni ostatní. Problémem tu zůstává nejen přílišná doslovnost a schematicnost, která vyplývá z takto chápaných „instrukcí k četbě“, primitivnost jakoby vnucovaného interpretačního kódu: Kafkou portrétovaný člověk v hmyzím těle je svým zjedem opravdu děsivý, odpuzující, vždy zůstává v konečné instanci na čtenáři, zda jeho sympatie třeba nezíská spíše sestra a oba rodiče Samsovi, kteří přece „něco tak odporného nejsou povinni snášet“ a žít plnohodnotným životem mohou až poté, „co to chcíplo!“

## LITERATURA

Bernard, Jan a kol. 2014, 2016. *Jan Němec: enfant terrible...* Praha: Akademie muzických umění v Praze.  
2 sv.

Bláhová, Jindřiška. 2016. „Autorský film je nesmysl.“ *Cinepur* 22, 105: 26–27. Dostupné na: <http://cinepur.cz/article.php?article=3716> [cit. 13. 6. 2019]

- Bubeníček, Petr. 2010. „Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu.“ *Iluminace* 22, 1: 7–21.  
 Dostupné na: [http://www.iluminace.cz/Joomla/images/stories/clanky/bubenicek\\_1\\_2010.pdf](http://www.iluminace.cz/Joomla/images/stories/clanky/bubenicek_1_2010.pdf) [cit. 13. 6. 2019]
- Danišová, Nikola. 2018. „Animal transformation as a deserved punishment in archnarratives.“ *Ars aeterna* 10, 2: 18–31.
- Eco, Umberto. 2015. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Přel. Zora Obstová. Praha: Argo.
- Fedrová, Stanislava, ed. 2010. *Česká literatura v intermediální perspektivě: IV. kongres světové literárně-vědné bohemistiky*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Franz Kafka: Veranstaltungsreihe Praha – Augsburg: Programm Augsburg, 15. 2. – 28. 3. 99.* 1999. Augsburg: Stadt Augsburg.
- Goldstücker, Eduard. 1964. *Na téma Franz Kafka: články a studie*. Praha: Československý spisovatel.
- Hutcheon, Linda. 2012. *Teória adaptácie*. Prel. Simona Nyitrayová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně.
- Ingarden, Roman. 1967. *O poznávání literárního díla*. Přel. Hana Jechová. Praha: Československý spisovatel.
- Ingarden, Roman. 1989. *Umělecké dílo literární*. Přel. Antonín Mokrejš. Praha: Odeon.
- Janoušek, Jiří, ed. 1969. *Ewald Schorm, Ivan Passer, Jan Němec, Karel Vachek : 3 ½ podruhé*. Praha: Orbis.
- Kafka, Franz. 1991. *Dopisy Felici: výběr z listů*. Přel. a uspoř. Ivana Vízdalová. Praha: TV spektrum.
- Kafka, Franz. 1999. *Die Verwandlung*. Mit einem Nachwort, einer Zeittafel zu Kafka, einem Stellenkommentar und bibliographischen Hinweisen von Ewald Rösch. München: Wilhelm Goldmann Verlag.
- Kafka, Franz. 2009. *Proměna a jiné povídky*. Přel. Vladimír Kafka. Praha: Československý spisovatel.
- Kosík, Karel. 1993. *Století Markéty Samsové*. Praha: Český spisovatel.
- Kröhne-Zimmermann, Eva. 1975. „Die Verwandlung.“ *Film-Echo/Filmwoche*, 7. 11., 62: 11.
- Kučera, Petr. 2013. „The Disappearance of Identity in Franz Kafka’s Prose Metamorphosis.“ In *A Search for Identity*, ed. Ivona Mišterová – Eva Skopečková, 99–122. Plzeň: Západočeská univerzita.
- Mathauser, Zdeněk. 1989. *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*. Brno: Blok.
- Mikulášek, Alexej. 2018. „Konkretizace jako forma interpretace: filmová adaptace povídky Franze Kafky Proměna (s přihlédnutím k dalším konkretizačním pokusům).“ In *Česká literatúra a film V*, ed. Štefan Timko, 87–109. Nitra: Univerzita Konstantína Filozofa v Nitre.
- Reinwald, Sabine. 2009. *Vergleich der Erzählung „Die Verwandlung“ von Franz Kafka mit dem ZDF-Film von Jan Němec*. München: GRIN Verlag.
- Schmitz, Walter – Ludger Udolph, eds. 2001. *Tripolis Praga: die Prager Moderne um 1900*. Dresden: Thelem.
- Uherková, Daniela, ed. 2007. *Kafka a Čechy. Kafka und Böhmen*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.
- Wichner, Ernest – Herbert Wiesner, eds. 1995. *Pražská německá literatura od expresionismu po exil a pronásledování: katalog k výstavě*. Přel. Alena Bláhová. Praha: Aula.
- Žilka, Tibor. 2015. *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra: Univerzita Konstantína Filozofa v Nitre.

## CITOVARÁ AUDIOVIZUÁLNÍ DÍLA

- La Metamorfosis* (r. Josefina Molina, Španělsko, 1969)
- La Metamorfosi* (r. Marco Paolo Pavese, Itálie, 1971)
- Die Verwandlung* (r. Jan Němec, NSR, 1975)
- The Metamorphosis of Mr. Samsa* (r. Caroline Leaf, Kanada, 1977)
- The Metamorphosis of Franz Kafka* (r. Carlos Atanes, Španělsko, 1993)
- Franz Kafka’s It’s a Wonderful Life* (r. Peter Capaldi, Spojené království, 1993)
- Prevrašenije* (r. Valerij V. Fokin, Ruská federace, 2002)
- Metamorfosis* (r. Fran Estévez, Španělsko, 2004)
- Metamorphosis: Immersive Kafka* (r. Sándor Kardos, USA, 2010)

## CITOVANÁ ROZHLASOVÁ ADAPTACE

*Proměna* (r. Josef Henke, ČSSR, 1967)

### **Kafka's "Metamorphosis" in Jan Němec's television adaptation**

---

Franz Kafka. Jan Němec. Subjective camera. Narrative structures. Added value.

This article deals with the film adaptation of Franz Kafka's ambiguous and multivocal story *The Metamorphosis* (*Die Verwandlung*, 1915), created by the Czech director Jan Němec for German and Austrian television (ZDF/ORF) in 1975. Nemec's adaptation is remarkable for many innovations: the film version is "narrated" from Gregor Samsa's perspective, with Gregor played by a first-person camera and off-screen voice. The spectator sees everything from the main protagonist's viewpoint. This TV movie brings an interesting comparison of literary and film narrative structures. We can discuss values that have been added to Kafka's piece, for example some kinds of absurdity, excellent stage design, and dramatic symbols.

---

PaedDr. et PhDr. Alexej Mikulášek  
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr  
Fakulta stredoeurópskych štúdií  
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre  
Dražovská 4  
949 74 Nitra  
Slovenská republika  
alexej.mikulasek@seznam.cz

# Významotvorné rezonancie literárneho a filmového znaku v románoch Imreho Kertésza a Lászlóa Krasznahorkaia a ich filmových adaptáciách

PAVOL MARKOVIČ

Vzťahy medzi uměleckými dielami sú v produkčných, recepčných i teoretických súvislostiach relevantným impulzom pre kultúru. Nie sú len kontextovo a materiálovo konkretizovanou interpretáciou diel, ale aj priestorom, v ktorom sa ukazujú všeobecnejšie modely existencie umenia a umožňujú ich lepšie poznávanie. Práve vzťah literárneho a filmového artefaktu je z tohto hľadiska veľmi dôležitý, najmä pre svoju celostnú povahu. Tú možno vnímať napríklad v tom, že odvodený filmový artefakt sa vzťahuje zároveň na predchádzajúci literárny text aj na reálne, o to viac, ak zobrazuje určitým spôsobom spoločnosť a dejiny. Filmová adaptácia textu zároveň komunikuje aj s doboru a kontextom vzniku textu, okolnosťami jeho vydania, anticipačne dobovou aj neskoršou recepciou. Preto nie je apriornym postojom pri pomenúvaní vzťahu text a film téza o filmovej redukcii literárneho diela. Skôr možno zaujať postoj semiotickej multiplikácie, vytvárania nových rozhraní (spomenutý vzťah filmu k viacerým predmetom), hoci toto znásobenie vzťahov, do ktorých film vstupuje, je väčšinou potenciálnou, nie realizovanou možnosťou.

Predmetom reflexie sú dva významné romány nielen maďarskej, ale aj svetovej literatúry a ich filmové adaptácie, ktoré zvolili (alebo ex-post ukázali) rozdielne stratégie vytvárania vzťahov k literárному dielu a historicko-spoločenským reáliam.

## VZŤAH LITERÁRNEJ A FILMOVEJ BEZOSUDOVOSTI AKO KATACHRÉZA<sup>1</sup> A RÉTORICKÁ AMPLIFIKÁCIA<sup>2</sup>

Scénár filmovej podoby diela *Bezosudovosť* (*Sorstalanság*, 1975), ktorá vznikla tridsať rokov po vzniku literárneho textu (2005), napísal sám autor, takže ho možno považovať za akúsi revíziu pôvodného diela. Nemá však toto dielo nahradíť, intenciu filmu je skôr zobraziť istý topos, skúsenosť, idey prostriedkami iného semiotickejho systému, a tak zosilniť a aktualizovať jeho pôsobenie. Možno povedať, že filmová podoba románu zachováva jeho celkové vyznenie nesentimentálneho obrazu humanity a skúsenosti jednotlivca, ale médiom filmu vynútené zmeny v zobrazovaní spôsobili určité významové posuny, pri ktorých sa ukazuje nie protikladné, ale juxtupozičné postavenie literárneho a filmového komunikátu. Z tohto dôvodu možno označiť vzťah románu a filmu ako katachrézu, ale v jej pôvodnom antickom význame, ako ho uvádza Dietmar Peil, keď katachrézu definuje ako „metaforu, ktorá vyplňuje mezeru v jazykovém systéme“ (2006, 504), hoci „tento termín v prüběhu doby začal

označovať směšování obrazů, které je spíše stylistickou perličkou“ (504). Druhým priliehavým označením vzťahu románu a filmu je zvrat „rétorická amplifikácia“, ktorý však používame bez prípadných negatívnych konotácií.

Filmová podoba románu *Bezosudovosť* sa vyznačuje nevyhnutou kompresiou pôvodnej šírky textu a selekciou inštruktívnych obrazov, ktoré pars pro toto kódujú sémantiku. V tomto zmysle ide o zosilnenie sugescie textu, najmä ak pripomienieme filmovú prácu so symbolmi. Sú poetickou skratkou, ale obsahujú aj riziko sentimentalizujúceho zobrazenia, ktorému sa Kertészov román vyhýba a sám naň v rôznych súvislostiach upozorňuje.<sup>3</sup> Za príklad spomenutej juxtapozície filmu voči románu možno považovať najmä vo filme prítomné približovanie obrazu prežitého a témy, nie menej zásadnej ako holokaust, k ustálenému obrazu o téme, dobe a jej rámcu a udalostiam. Tu možno pripomenúť scénu, keď sa protagonist Gyuri Köves po osloboodení rozpráva s americkým seržantom, ktorý mu sice v duchu pôvodného románového textu povie, že v Budapešti ho nikto nečaká, ale dodáva výzvu, nech ide študovať do Ameriky. Táto zmienka je akýmsi ústupkom zrozumiteľnosti a pripomína uchopenie sveta pomocou akcidentálnych politických, geografických, mocenských a iných opozícií, a nie pomocou existenciálnej skúsenosti, ktorá relativizuje každodennosť a aj ju reformuluje.<sup>4</sup> Vzťah románu a filmu teda pôsobí ako katachréza v dvoch rovinách – aj v antickom zmysle (Peil 2006, 504), aj v kritickom význame „spojenia logicky nespojiteľných obrazov“ (Slančová 2001, 106), a napokon vo význame doplnku či až ilustratívnosti voči pôvodnému textu.

Jedným pomenovaním tenzie Kertészovej *Bezosudovosti* je napätie medzi každodennosťou a apokalypsou, ktoré vzniká tým, ako sa pôvodná každodennosť mení na neustálu hrozbu smrti. Napokon sa všednou stáva práve táto hrozba. Román, a filmu sa to podarilo viac-menej zachovať, postupuje ďalej a približuje, ako (mladý, štrnáštročný) človek reaguje na apokalypsu. Najprv ju len tuší, nemá dostatok informácií, istý čas aj protagonist v táboroch akoby vnímal peklo v kóde a optike civilnej každodennosti, až neskôr sa jeho naivita<sup>5</sup> redukuje. Na druhej strane práve táto perspektíva naivity znamená možnosť prežitia nielen vo fyzickom zmysle (čo je v tábore vecou náhody), ale aj v zmysle osobnostnej integrity, keď je postoj naivity spôsobom, ako sa nepoddá ani najhorším situáciám.

Katachréza je tu teda skôr parciálne inovatívna, sémanticky dopĺňajúca juxtapozícia, nie priamy protiklad. Znamená najmä určitý ústupok mimoumeleckému kontextu filmu, teda snahu o jeho sugestívnosť a uchopiteľnosť, za cenu redukcie dejia, a na druhej strane doplnenie konvenčnejších pasáží pre zorientovanie diváckej verejnosti. Príkladom tejto filmovej zmeny je zmena ročného obdobia prvého transportu z horúceho leta na zimu, aby sa zosilnil obraz utrpenia vo všetkom, aj v okolnostiach, akými je ročné obdobie a počasie.

Komunikácia dvoch semiotických systémov, resp. transpozícia literárneho textu do filmovej podoby (a medzifázy scenára) sa pri diele Imreho Kertésza ukazuje najmä v realizácii kategórie rozprávača a v naratívnej konfigurácii. V románe je dôsledne uplatnená ich-forma rozprávania a dbá sa aj na sémantiku tejto perspektívy, napríklad sa zachováva vekovosť rozprávača, ktorým je štrnáštročný chlapec. Ak sa v románe tlmočia politické myšlienky alebo jednoducho idey, ktoré si v tomto

veku nesformuluje ani taký bystrý pozorovateľ, akým je Gyuri Köves, tak sú uvedené v úvodzovkách. Köves si na tieto repliky z dialógov dospelých len spomína a cituje ich. Zároveň sa tým vyjadruje aj pravdepodobný odstup od týchto myšlienok.<sup>6</sup> Filmová adaptácia románu uplatňuje paralelne dve formy rozprávača, teda, okrem ich-formy aj er-formu. Prvá je realizovaná ako prednášaný komentár hlavnej postavy s primerane syntetizujúcim charakterom výpovede a druhá forma sa realizuje ako ukazovanie udalostí.

Inštancia rozprávača v románe má svoju viditeľnú štruktúru a rozprávač má charakteristický postoj. Na jednej strane prevažuje rozprávač so svoju vekovosťou, čitateľ si ale zároveň uvedomuje aj staršieho rozprávača, a to najmä v syntetickom zábere románu, keď uvažuje o kategórii šťastia a iných antropologických danostiach aj v extrémnych a nihilistických podmienkach.

Vo filme je rozhranie medzi dvoma formami rozprávania vypuklé. Rozprávačský komentár v prvej osobe a zobrazenie dejových sekvencií zároveň zodpovedajú typom rozprávania v móde *telling a showing*, čo znamená, že z hľadiska kategórie rozprávača je film rozšírením možností oproti pôvodnému textu.

Filmová *Bezosudovosť* napokon rozvíja viac symbolický jazyk a vzhľadom na povahu média zdôrazňuje vizuálne obrazy, nie reflexívne textové segmenty. Niekoľko sú tieto obrazy svojou inštruktívnosťou a sugestívnosťou na hranici mierneho zjednodušenia vzhľadom na pôvodný text, na druhej strane realizujú komplementárnu povahu filmového artefaktu ako rétorickej, teda postojovej a na pôsobenie a účinok zameranej amplifikácie. Možno spomenúť silné vizuálne symboly s výraznou sémantikou – napríklad záber na protagonistu v tábore v protisvetle vytvárajúcim akúsi auru, zároveň v prachu zdôraznenom práve lúčmi svetla. Köves pozerá na svoje ruky a už len enumerácia týchto motívov vytvára silné interpretačné pole a ich synergia tvorí sugesciu vysokých hodnotových príznakov protagonista. Podobne výrazným symbolom je koleso voza, na ktorom chorého Kövesa prevážajú do táborovej nemocnice. Nevládny protagonist je svedkom svojho osudu, teda je od neho odcudzený, je doslovne vezený a sleduje točiace sa koleso dejín cez jeho mihajúce sa lúče, čo vytvára istú podobnosť s predchádzajúcim symbolom. Lúče svetla a lúče kolesa vytvárajú siet významov, vyjadrujú napríklad mieru podielania sa na vlastnom osude, resp. aspoň mieru jeho prijatia. V jednom prípade sa postava javí ako agens, v druhom ako paciens sledu udalostí a vonkajších súčtov. Vo filme je taktiež vyslovene skupinový symbol, keď sú väzni nútení hodiny stáť vonku v daždi až do vysilenia. Vyjadruje to doslovne istý postoj – skupina len stojí na mieste, je, prekonáva deštruktívne sily zaujatím morálneho postoja pasívneho odporu, nie priamej navonok viditeľnej revolty. Sila postoja sa verifikuje hnevom dozorcov.

Román Imreho Kertésza vytvára nesentimentálny<sup>7</sup> a netriviálny obraz jednej z kľúčových civilizačných (a existenciálnych) tém nielen 20. storočia. Jeho filmová adaptácia túto tému podciarkuje a jej pôsobenie pomocou sebe vlastných prostriedkov a perifrastického jazyka zosilňuje, pričom sa v snahe o aktualizáciu nevyhne jemnému protirečeniu. Je to autorský doplnok k dielu, nie zásadný posun, čo viedie k označeniu relácie textu a filmu ako rétorickej amplifikácie.

## FILMOVÉ SATANSKÉ TANGO AKO ZMENA MIERKY METAFORY

Odlišný vzťah literárneho a filmového artefaktu v stredoeurópskom kontexte predstavuje román Lászlóa Krasznahorkaia *Satanské tango* (Sátántangó, 1985) a jeho filmová adaptácia z roku 1994. Aj v tomto prípade sa na tvorbe scenáru podieľal autor knižnej predlohy, teda film možno do istej miery chápať ako revíziu alebo autorské doplnenie pôvodného textu. Základnou inštrukciou pri transformácii textu na film, resp. procesuálnej volbou je zmena mierky metafory, ktorú možno charakterizovať tak, že obraz je väčší a rozsiahlejší ako predmet zobrazenia, resp. mapa mentálneho a duchovného sveta je väčšia a plastickejšia ako zobrazované územie. Z tohto dôvodu pri relácii týchto diel možno hovoriť o ireverzibilnej amplifikácii, teda nielen o rétoricko-gestickom zdôraznení pôvodných obsahov a o rozšírení obrazu, ale aj o novej sémantike. Pritom, samozrejme, ani jedna z týchto metód amplifikácie a následná relácia textu a filmu nie je apriórne esteticky účinnejšia a relevantnejšia.

V oboch podobách *Satanského tanga* je prítomná cyklická kompozícia, no kým v texte je indikovaná aj spätným číslovaním kapitol v druhej časti, vo filme, zachovávajúcim členenie na kapitoly a ich tituly, sa číslovanie nepoužíva a cyklickosť je indikovaná previazanostou incipitu a záveru filmu. Symbolika kruhu v tomto kontexte neodkazuje na dokonalosť, ale ide skôr o danteovský motív kruhov pekla a trvania trestu, utrpenia, stavu (Alighieri 2009, 3 – 175). Trvanie je jednou z najvýraznejších kategórií filmovej reči v tomto diele. Práve asociácie s Božskou komédiou sú relevantnou súvislostou pre pomenovanie románu *Satanské tango*. Ďalším obsahom tohto sugestívneho pomenovania je prítomnosť (nielen) ideového zvodcu, utopistu, proroka či priamo falošného mesiáša menom Irimiáš,<sup>8</sup> využívajúceho najrozličnejšie rétorické a persuazívne prostriedky, ktoré ho napokon charakterizujú ako demagóga. Zároveň to však neznamená, že napríklad pri výčitkách voči rurálnemu kolektívu zanikajúcej osady nemá (hoci) aj falošný mesiáš a hlásateľ dobrej (či vôbec nejakej) budúcnosti v čomsi pravdu. Nie je čisto zištný, aj keď mu tí, čo uverili jeho víziám, odovzdali svoje peniaze, ale je aj akýmsi svedomím skupiny. Román *Satanské tango* nie je románom čiernobielych postojov a charakterov, hoci sa niekedy tak postavy môžu javiť. Irimiáš im pripisuje nepriamu zodpovednosť a mieru viny za smrť malej Estiky, ktorá aj pre nezáujem všetkých spácha samovraždu. Jej okolnosti sú však komplexnejšie – nie je to samovražda dieťaťa vyplývajúca z okamžitého stavu zúfalstva, ale skôr vlastná verzia hľadania lepšej budúcnosti, keďže Estika sa domnieva, že po ňu prídu anjeli. Segment s násilnou fyzickou manipuláciou s mačkou a jej týraním Estikou by mohol vyzerať ako vykreslenie určitej patológie a stvárnenie dominancie, no ponúka sa aj iná interpretácia týchto činov – ako snaha o ovládanie aspoň niečoho, hoci deštrukčným spôsobom, a ako ovládanie života inej bytosťi, ak je to také nedostupné vo vlastnom, ľudskom živote.

V prípade L. Krasznahorkaia možno uvažovať o výraznejšej miere intertextuality, a to nielen na základe cyklickej kompozície a explicitných rámcujúcich zmienok o kruhu, ale aj toho, že text je uvedený citátom z románu Franza Kafku *Zámok*. Interpretáčne okruhy Kafkovo a Krasznahorkaiovho románu sa čiastočne prekrývajú, ak zvážime topológiu vzťahu zámku a jeho okolia, v ktorom figuruje nedosiahnuteľný cieľ zámku ako najvyššie dobro oproti banalite či zlu „podhradia“, teda všednosti,

v ktorej postavy žijú – blatistá pusta, sociálna periféria, stav mentálnej paralízy. Zámkom je v *Satanskem tangu* utopický cieľ nového života, ktorý predstavuje v plamennej reči falošný mesiás či prorok Irimiáš. Menej nápadnou intertextuálnou konexiou je podobnosť stavu paralízy postáv *Satanského tanga* s *Dublinčanmi* Jamesa Joycea, ktorí sú podobne štúdiou katatonického stavu v rôznych podobách.

Z hľadiska narácie prevažuje v románe er-forma. Príznakovým postupom je časté umiestňovanie vnútorného monológu postáv do úvodzoviek (Krasznahorkai 2003, 9). Vzniknutý efekt scudzovania ešte posilňuje aj to, keď postava o sebe vo vlastných replikách hovorí v tretej osobe. „Petrina se narodil pod širym nebem, tam prožil svuj život a tam taky umře“<sup>9</sup> (45). Filmová podoba textu si zachováva priame prehovory rozprávača v podstate len na koncoch kapitol, v ktorých sa väčšinou nachádza syntéza existenciálnej tonality podaná inštanciou komentujúceho hlasu.

Román nie je „vycentrovaný“ hlavnou postavou, pozornosť sa presúva postupne na rozličné typy, pohybujúce sa v akomsi prízračnom tanci – tangu, ktoré v rozsiahlej krčmovej scéne naberá charakter karikatúry. Žánrovo a modalitou zobrazenia sa román vyznačuje hybridnou povahou, ktorá umocňuje jeho estetické aj filozofické parametre. Hybridnosť spocívá v modalite tragikomickejho zobrazenia: na jednej strane je prítomná existenciálna vypäťosť údelu, vrhnutosť človeka do sveta a existencie, na druhej strane cynický úškrn a kŕčovitosť postáv a ich postojov, ich pasivity, ktorá vedie k príznaku komickosti a čiernej grotesky. Scény sú vo filme často realizované divadelným spôsobom, bez strihu a v rozsiahлом trvaní. Najcharakteristickejšou scénou je práve zábava v krčme, ktorá konvenuje nielen pomenovaniu románu a filmu, ale v skratke približuje aj plebejský, tragikomický, karikovaný obraz skutočnosti, jej repetitívnu povahu cez monotónnosť hudby a tanca, ubíjajúcu všednosť, ktorú možno zhrnúť výrazom apokalypsa každodennosti.

Médiom sprostredkúvajúcim charakteristiky postáv cez svoje zápisky a rozprávacovým alter egom je postava doktora. Rozprávač charakterizuje doktorovo zaznamenávanie (55) pováh ako snahu, pri ktorej „můžeme doufat, že se i my jednoho dne nestaneme bezestopými umlčenými zajatci tohto rozkladného a včené obnovovaného satanského rádu“ (55). Poriadkom či rádom je práve každodennosť, „tato prázdnota, tato nuda vystupující ze zdi“ (82).

Postavy v románe ani vo filme nepociťujú nádej, vnímajú len určité očakávanie, napríklad Irimiášom slúbenej budúcnosti. Doktor akoby sa bránil možnosti, ktorú zhŕňa rozprávačova reflexia, akési existencialistické motto:

[J]ako by všechno to, co člověk považuje za důležité uchovat, vytvářelo jediný nezávislý a neměnitelný rád; a dokud paměť pracuje, aby tak snadno pomíjivé *ted'* naplnila jistotou a přivedla k bytí, aby ve volné látce událostí uplatnila živé nitky zákonů tohto rádu a tím člověka přinutila, aby se vzdálení vlastnímu životu nesnažil překlenout svobodou, ale úzkostlivou spokojenosť majitele (81 – 82).

V texte i vo filme možno nájsť aj čiastočne konkretizujúce motívy, napríklad v knihe sa nachádza zmienka o kokakole, vo filme je zas v krčme nástenný kalendár s fotografiou v štýle 80., prípadne začiatku 90. rokov, vskutku ale ide len o nenápadné aluzie na konkrétnu dobu 20. storočia. Silnejšie sú narázky na mocenský aparat v spomenutom období, a to napríklad prítomnosťou postáv kapitána, resp. dvoch

ďalších príslušníkov bezpečnosti v dobových uniformách, ktorí spisujú zápisnicu o obyvateľoch osady na základe doktorových zápisov. Glosy pováh a charakterov, ktoré spísal doktor, sa vyznačujú istou mierou cynizmu a vulgárnej výstižnosti, no príslušníci bezpečnosti ich moderujú a vytvárajú z nich očakávané typy s očakávanými prehreškami, teda o realite nevypovedajúci administratívny záznam. Mocenský a hierarchický aspekt spoločnosti ešte presnejšie stvárňuje postava kapitána na začiatku románu.

Podnetné je porovnanie konkrétneho segmentu v texte s jeho filmovým pendantom: v texte ide o vytváranie syntézy osudov postáv pomocou spájania slov a útržkov ich snov do jedného útvaru až na hranicu zrozumiteľnosti, do konglomerátu slov bez medzier. Filmové stvárnenie nepreberá až takúto expresívnu formu, ale využíva vracajúci sa záber na spiacich ľudí a rozprávač postupne približuje útržky ich snov. Film teda nemusí na expresivitu textu, napríklad syntaktickú, reagovať zvyšovaním expresivity pri využití vlastných prostriedkov, aby vyjadril (hoci nedobrovoľné) spojenie ľudí ich osudem, ale používa jednoduchý prehovor narátora.

Epická zložka textu aj filmového spracovania je redukovaná. Postavy sú apatickej a stagnujúce. Dejovým hýbateľom sú spočiatku peniaze, ktoré plánujú niektoré postavy spreneveriť, pričom nie je objasnený ani podstatný ich pôvod. V druhej časti textu, po segmente Irimiášovej reči (147 – 166), je zas hýbateľom diania (de facto len putovania skupiny ľudí, úmorného presunu za chimérou) Irimiášova utopická predstava a prísľub lepšieho života. Postavy nemajú výraznú vnútornú motiváciu presunov a zmien.

Rozprávač je v závere textu aj filmu štylizovaný do postavy doktora, ktorý si až obsedantne zaznamenáva postrehy a vlastné komentáre k jednotlivým členom skupiny. V jeho zápisoch sa prepájajú a splývajú koniec a začiatok narácie. Na vyššej úrovni kompozície sa uplatňuje už zmienený danteovský motív kruhu. Jeho rozprávanie ako vnútrotextová inštancia je preto nekonečné, nie katarzné. Často sa uplatňujú motívy času, napríklad v opise doktorovho života: „ponořil se doktor náhle do rozvlněného času a s chladnou myslí pociťoval svou existenci jako existenci bodu“ (58). Ako kontrapunkt slúžia naopak motívy geologického času, z hľadiska ľudského života nekonečné a prepájanie týchto protikladných kvalít času – ľudského času – bodu a geologického času – relatívneho nekonečna je esteticky a sémanticky produkтивne.

Režisér Béla Tarr rozvíja symboliku nachádzajúcu sa v románovej predlohe. Celkove by sa dalo hovoriť o existenciálnej symbolike. Pôvodne významovo odlišne motivované symboly získavajú v nastolenom kontexte význam, úzko súvisiaci s existenciou a jej kategóriami. Takým je napríklad symbol tanca – tanga. Tanec ako nekaždodenná činnosť, navyše taký exkluzívny ako tango, je transformovaný v ironickom a komickom priemete do mechanického a kŕčovitého úkonu. Podobne vyznieva, presahujúc svoj pôvodný symbolický horizont, aj obraz koní na námestí, vizuálne veľmi pôsobivý (najmä pri práci s ich dominantnou čiernou a menej častou bielou farbou). Je znejasnený zmienkou o tom, že tieto kone ušli z bitúnsku. Ich osud či budúcnosť je tým obmedzená, no predsa sú symbolom slobody, dodajme, paradoxnej slobody. Existenciálna symbolika v tomto prípade prispieva k alegorickosti textu aj filmu.

Nálada a tonalita, vytváraná vo filme prostredím (permanentný dážď, blato nie len v exteriéri, ale aj interiéri, zamračené), je v knihe explikovaná melancholickými, pesimistickými generalizáciami, ktoré smerujú práve k existenciálnej symbolike. Napríklad: „A videl sám sebe na dřevěném kříži kolébky a rakve, jak sebou v mukách škubne, až ho suše a úsečne znějící ortel – bez distinkcí a vyznamenání – vydá svlečeného do rukou umývačů mrtvol, kde za chechotu pracovitých řezníků bude muset nemilosrdně vzít na vědomí míru lidských věcí“ (10). Pasus z úvodu románu pôsobí ako inštrukcia čítania v tom zmysle, že nepôjde o nič menšie ako o bytie a existenciu samotnú a všetko v texte bude obrazom, symbolom či alegóriou situácie človeka, no tieto inštrumenty môžu byť rovnako v tragickej aj komickej modalite. Príliš veľa vážnosti môže cez pátos prerásť do opačnej kvality, prílišná miera komickosti zas môže viesť k existenciálnej symbolike.

## ROZLIČNÉ STRATÉGIE REFERENCIALITY LITERÁRNEHO A FILMOVÉHO ARTEFAKTU

Zvažované metódy a stratégie transpozície literárneho diela do filmového, resp. kinematografického semiotického systému sú v mnohých znakoch protikladné, no zároveň sú komplementárne a môžu podobnou mierou viesť k esteticky účinným kanonickým aj subverzívny dielam. Zároveň nastáva principiálne rozšírenie referenciality vo filme, keďže ten odkazuje aj na prototext.

Filmy sú teda revíziou, doplnkom literárnych diel, ale aj interpretáciou a tvorbou novej sémantiky. Líšia sa mierou inovácie. V diele Imreho Kertésza, resp. Lajosa Koltai ide skôr o zosilnenie známeho, v románe Lászlóa Krasznahorkaia a Bélu Tarra zas o väčšiu mieru sémantizácie a najmä o významotvorné uplatnenie prostriedkov iného semiotického systému. Rozdiel filmových adaptácií je vo filmovej metóde, keď sa uprednostňuje trvanie ako postup alebo pars pro toto selekcia a verná transpozícia. Tarr si vyberá ikonické udalosti, situácie z textu, a tým predĺžuje trvanie, pričom obrazy trvajú dlhšie ako zobrazované situácie a predmety. Tvorí tak novú sémantickú a semiotickú kvalitu oproti textu. Režisér L. Koltai po nevyhnutnej selekcii mierku metafory vo filmovom zobrazení oproti románu zásadne nemení, preto filmovú adaptáciu možno chápať ako reverzibilnú amplifikáciu. Obidva postupy viedli k esteticky sugestívnym dielam (hoci principiálne sú diela nesúmerateľné).

Tematickované diela nie sú len individuálnym a idiosynkratickým fenoménom, ale artefaktmi, ktoré sa vlastným spôsobom začleňujú do línie (maďarskej) literatúry a kinematografie, snažiac sa stváriť neuralgické body dejín a reflektovať ich v etickom aj estetickom kontexte.

## POZNÁMKY

<sup>1</sup> Katachréza ako typ metafory býva charakterizovaná aj ako „figúra reči znásilňujúca realitu“ (Arac 2011, 143), prípadne ako „spojenie logicky nespojiteľných pomenovaní“ (Slančová 2001, 106). Takéto charakteristiky odkazujú na neskôrši význam katachrézy ako dekoratívnej figúry. V kontexte vzťahu textu a filmu, resp. pri ďalšom porovnaní dvoch stratégí referenčnosti pri zvažovaných filmových dielach sa javí ako relevantnejšia táto úvaha o vzťahu katachrézy a metafory: „Rozdielu medzi

katachrézou a metaforou zodpovedá rozdiel medzi reverzibilnou a irreverzibilnou amplifikáciou. Tu i tam sa rozdiel vytvára na hranici, ktorá v diskurze oddeluje regularizované spojenia výrazov od inovácie. Z tohto hľadiska nám metafora v koncentrovanej podobe ukazuje niektoré základné črty irreverzibilných amplifikácií“ (Marcelli 2001, 148).

<sup>2</sup> O pojme rétorická amplifikácia sa v iných súvislostiach opäť zmieňuje Miroslav Marcelli v knihe *Príklad Barthes* (2001, 87). V kontexte vzťahu románu *Bezosudovosť* (1975) a jeho filmovej podoby z roku 2005 je význam tohto pojmu posunutý vzhľadom na ideo-významový substrát, keďže Barthes pojem explikuje na báze vzťahu populárnych javov a písania (2004, 13 – 23), ale Imre Kertész v románe aj scenáriu filmu vypovedá o ľudskej skúsenosti s popkultúrou nesúmernateľnej.

<sup>3</sup> Bližšie Kertész 2003, 135.

<sup>4</sup> Situáciu človeka v koncentračnom tábore možno charakterizať ako každodennosť apokalypsy, jej neustálu prítomnosť v reálnej fyzickej podobe. Každodennosť indikuje aj taký motív ako jedlo v tábore, popis vzhľadu nemeckých vojakov a lekárov ako vitálnych a sympatických.

<sup>5</sup> Postoj počiatočnej naivitu, primeraný veku rozprávača, vystihuje formulácia I. Kertésza: „Bolo nám od pachu mäsa zle, a predsa sme neverili, že to všetko môže byť pravda“ (2003, 137).

<sup>6</sup> Samozrejme, ide o exponované výpovede, ktorých rozmer chlapca len tuší a sám konštatuje, že aj keď „som nerozumel presne jeho úvahám, najmä tomu som nerozumel, čo hovoril o Židoch, ich hriechu a Pánu Bohu, jeho slová ma chytili za srdce“ (Kertész 2000, 19).

<sup>7</sup> O záväznosti umeleckého zobrazenia špecifickej skúsenosti holokaustu vypovedá aj Kertészovo hodnotenie filmu *Schindlerov zoznam* ako „gýča“ (2003, 135) a Benigniho filmu *Život je krásny* naopak ako filmu, ktorý má „autentického ducha“ (136). Za gýč v tomto kontexte Kertész považuje „každé zobrazenie, ktoré v sebe neskrýva ďalekosiahle morálne dôsledky“ (135). Aj na základe takýchto autorových postrehov sa možno domnievať, že súčasťou vlastnej autorskej stratégie bolo odsentimentalizovanie literárneho obrazu dejín i osobnej skúsenosti, čo následne čitateľská a divácka verejnosť očakáva aj od filmovej podoby.

<sup>8</sup> Meno Irimiáš asociouje priamo biblického proroka Jeremiáša, ktorý je často chápaný ako predobraz kresťanského Mesiáša. V texte je transponovaný do podoby karikatúry a falošného mesiáša.

<sup>9</sup> Replika postavy obsahuje gramatické chyby a tie sú jedným zo spôsobov jej charakteristiky.

## LITERATÚRA

- Alighieri, Dante. 2009. *Božská komedia*. Prel. Vladimír Mikeš. Praha: Academia.
- Arac, Jonathan. 2011. *Pure Worlds: The Institution of Literature in the Age of the Novel*. New York: Fordham University Press.
- Barthes, Roland. 2004. *Mytologie*. Prel. Josef Fulka. Praha: Dokořán.
- Joyce, James. 1998. *Dublinčania*. Prel. Božica Vilikovská. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Kafka, Franz. 1995. *Zámek*. Prel. Vladimír Kafka. Olomouc: Votobia.
- Kertész, Imre. 2000. *Bezosudovosť*. Prel. Eva Kroupová. Bratislava: Slovart.
- Kertész, Imre. 2003. *Vyhnaný jazyk*. Prel. Juliana Szolnokiová. Bratislava: Kalligram.
- Krasznahorkai, László. 2003. *Satanské tango*. Prel. Simona Kolmanová. Brno: Host.
- Marcelli, Miroslav. 2001. *Príklad Barthes*. Bratislava: Kalligram.
- Peil, Dietmar. 2006. „Metafora.“ In *Lexikon teorie literatury a kultury*, ed. Ansgar Nünning, prel. Aleš Urválek, 503 – 504. Brno: Host.
- Slančová, Daniela. 2001. *Základy praktickej rétoriky*. Prešov: Náuka.

## **CITOVANÉ AUDIOVIZUÁLNE DIELA**

Sátántangó (r. Béla Tarr, Maďarsko – Nemecko – Švajčiarsko, 1994)

Schindler's List (r. Steven Spielberg, USA, 1993)

Sorstalanság (r. Lajos Koltai, Maďarsko – Nemecko – Veľká Británia, 2005)

La vita è bella (r. Roberto Benigni, Taliansko, 1997)

### **The significant resonances between the literary and cinematographic sign in the novels of Imre Kertész and László Krasznahorkai and their film adaptations**

Semiotics. Transposition. Hungarian Novel. Cinematic adaptation. Imre Kertész. László Krasznahorkai.

In comparing the literary sign and its cinematic adaptation, it is appropriate to apply the term resonance and reciprocal relationship, particularly when the individual artefacts (both literary and film) become a mutually illuminating metasign and interpretative key, standing not only in a genetic, but also in a complementary and dialogical relationship. In the context of Imre Kertész's novel *Fatelessness* (*Sorstalanság*, 1975) it is important to consider not only the narrative perspective in the text and the film (*Sorstalanság*, 2005, directed by Lajos Koltai), but also its outcome in the paradox of the possibility of the existence of happiness and other anthropological categories in the conditions of humanity after the Holocaust. Thus, the main subject of reflection is the relation between the narrative and expressive strategy and the anthropological category. Another subject of reflection is the aesthetic overlap of this relationship. László Krasznahorkai's novel *Satan's tango* (*Sátántango*, 1985) has a typologically different narrator and its film adaptation (*Sátántango*, 1994, directed by Béla Tarr) has a more pronounced tendency to autonomy and artificiality. Interpretative impulses exist not only between the literary text and its film adaptation, but also in different texts, associated with a certain semantic category and figures of the semiotic systems. The study analyses the relationships of these artefacts, indicated by an interpretative matrix, in which the presentation of the everyday presence of the apocalypse (Kertész and Koltai) is confronted with the apocalypse of everyday life (Krasznahorkai and Tarr).

---

Mgr. Pavol Markovič, PhD.

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy

Filozofická fakulta

Prešovská univerzita v Prešove

17. novembra 1

080 01 Prešov

Slovenská republika

pavol.markovic@unipo.sk

## „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 sice ontologicky samým sebou, no okrem toho je aj tým, čo poukazuje na svet mimo seba. Lubomír Plesník (2018) termín *referenčná realita* vysvetluje ako cudzojazyčné synonymum Mikovho výrazu mienená skutočnosť. „V bežnom literárnovedenom 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 zaobera recepciou *literatúry z kognitívnovedeného 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 myšel vďaka čítaniu; v tomto procese sa klúčová úloha pripisuje empatii“ (43). Marie-Laure Ryan (Ryannová 2015) rozširuje myšlienku sveta textu ako obrazu sveta aj o úvahy o tzv. imerzii, „imerzívni zkušenosti ponorení“ (117) do sveta textu, pričom „v jednom prípadě je kontemplace sveta textu cílem sama o sobě, zatímco v druhém prípadě je hodnocena správnost sveta textu vzhľedom k referenčnímu svetu, se kterým 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 mode-lovaním 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 „vzhľadom 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 Paštka (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 štrukturálnej analýzy rozprávania<sup>1</sup> 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 interpretácii diela Agoty Kristof *Veľký zošit*<sup>2</sup> (2004; orig. *Le Grand Cahier*, 1986).

Podobné verifikačné mechanizmy,<sup>3</sup> 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 skúmania vzťahu filmovej štruktúry k mimofilmovej realite berieme do úvahy aj komparatívne hľadisko, ktoré nám umožní pomenovať vzťah k literárnej predlohe a zároveň identifikovať rozdiely v oboch umeleckých výpovediach. Odlišné štruktúry literárneho a filmového znaku môžeme v predkladanej štúdii exaktne ilustrovať pomocou Žilkovej typológie *alúzii* (2011, 88). Žilkovo členenie prináša prehľadné nástroje na analýzu transmedialnej a intertextovej problematiky na úrovni *vnútrotextových alúzii* (*anaforických aj kataforických*),<sup>4</sup> *medzitextových alúzii* (*tematických aj jazykovo-štylistických*)<sup>5</sup> a *mimotextových alúzii* (tvorených na *princípe metafory alebo princípe synekdochy*).<sup>6</sup> Samotní autori a autorky vo svojich umeleckých výpovediach kladú rozdielny dôraz na jednotlivé vrstvy alúzii. Cieľom našej štúdie je definovať ich stratifikáciu v trilógii Agoty Kristof a v jej filmovej adaptácii *Veľký zošit* (*A nagy füzet*, 2013) režiséra Jánosa Szásza. Porovnaním obidvoch komplexných štruktúr alúzii budeme schopní identifikovať konkrétny adaptačný proces, ktorý reprezentuje vzťah literárneho a filmového umenia. Žilkovu typológiu alúzii a teóriu pretextu a posttextu uplatníme v rámcových častiach analýzy a pri konkrétnom rozbore filmovej adaptácie literárneho diela využijeme i ustálenú metodológiu adaptológie. Vo filmovej adaptácii Jánosa Szásza *Veľký 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 špecifickú skúmanej problematiky (režisérské inšpirácie v literatúre aj filme, žánrové aspekty historickej drámy) z veľkého množstva prístupov 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*). Analyzuje prípady povedať – ukázať; ukázať – ukázať; interagovať – povedať/ukázať. K modu povedať – ukázať priraduje napríklad prechody od literárnych textov k divadelným či filmovým dielam, pričom spomína aj opačnú situáciu, keď sa literárne spracuje väčšinou kommerčne 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. Zaraduje 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*), treťie rozlíšenie sa zameriava na stelesnenie postavy (*embodiment/disembodiment*), 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 písuca švajčiarska<sup>7</sup> autorka maďarského pôvodu. Napísala viacero románov, divadelných hier a niekoľko básnických zbierok. Narodila sa v maďarskom meste Csíkvánd, 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 tovární na výrobu hodiniek 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.<sup>8</sup> Symptomatická strohosť výrazu sa najviditeľnejšie prejavuje vo *Veľkom 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 alegoricky<sup>9</sup> nevyhnutne rozdelené dvojickej Lucas T. a Claus T.<sup>10</sup> sprevádzajú čitateľa prostredníctvom strohých zošitových záznamov nie len vlastnou, ale aj kolektívnu traumou. Od traumy z odlúčenia od matky prechádzajú v záznamoch k hrôzam 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 nepíšem. Chcem povedať čosi málo o svojom živote. Tak sa to začalo. Vo *Veľkom 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 štyridsiatich jazykov, ale aj literárne inšpirácie v divadelnom,<sup>11</sup> filmovom, ba dokonca videohernom umení.<sup>12</sup>

János Szász (1958) je maďarský filmový a divadelný režisér a scenárista. Narodil sa v Budapešti, kde vyštudoval režiu 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 sekciu „Un certain regard“. Po *Veľkom zošite* (2013), za ktorý získal na Medzinárodnom filmovom festivale v Karlových Varoch Krištáľový glóbus, predstavil výrazne naturalistický film *Mäsiar, kurva a jednooký muž* (*A hentes, a kurva és a félszemű*, 2017). Okrem hraných filmov sa podujal napríklad aj na režiu dokumentárneho diela *Oči holokaustu* (*A holocaust szemei*, 2000) pre Stevena Spielberga a nadáciu Survivors of the Shoah Visual History Foundation.

Szász vo svojich drámac 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 štýlisticky doplňa čiernobielym obrazom. Vo svojich filmoch vo veľkej miere skúma tému násilia a krutosti, ktorá ho zaujala<sup>13</sup> 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 dvojičiek. Iný pohľad na individuálny rozmer diela ponúka Andrea Timár (2016), keď akcentuje spisovateľku osobnú traumu spojenú s núténym opustením domova a blízkych a následné vyrovnávanie sa s ňou. Svoj výskum stavia na predpoklade, že matka dvojičiek 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, škrtá a privlastňuje policiajnými správami a zo strany tých, ktorí majú v rukách moc. Kuhlman poukazuje na to, že narratívne pasce znemožňujú objaviť pravdivý variant zobrazených udalostí, ale varujú nás pred účelovou manipuláciou s historickými faktmi (133). Metka Zupančič (2016) s dôrazom na tretiu spisovateľku knihu vysvetluje, že východno-západné (ne)vzťahy ovplyvňujú celú tvorbu autorky pri vykreslovaní odcudzenej kultúrnej identity, vďaka čomu je v jej textoch výrazný motív hranice a nemožnosti jej hľadkého prekročenia.

Okrem načrtnutých výskumov chceme pred samotnou analýzou zdôrazniť niektoré zásadné 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 storocia. 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 dvojdostnosť realizuje ako postava *homo duplex*<sup>14</sup> 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 paradigm:

Mama hovorí: „Nezniesli by, keby boli rozdelení.“ [...] Viem to. Poznám ich. Tvoria jednu a tú istú bytosť.“ Otec zvyšuje hlas: „Ved 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 zneľúkojujúce. Áno, ich správanie ma znepokojuje. Sú čudní. Nikdy nevieme, čo si vlastne myslia. Sú príliš vyspelí na svoj vek. Vedia toho priveľa“ (18).

Dvojičky boli schopné ubrániť sa otcovým snahám o rozdelenie, no extrémne životné okolnosti si vynucujú ich aktívny a systematický vz dor. Voči hrôzam vojny

a totalitného väzenia sa chlapci bránia (znecitlivujú) cvičením tela (bitkou, hladom) a ducha (nadávkami, krutosťou). „Rozhodli sme sa, že si zocelíme telo, aby sme mohli znášať bolesť a neplakat“ (14); „Tým, že tie slová opakujeme, pomaly strácajú svoj význam a bolest, ktorú v sebe nesú, slabne“ (17). Prienikom oboch druhov cvičení sú pokusy o senzorickú depriváciu (cvičenia „v hluchote a slepote“). Všetky vopred naplánované zadania plnia v takmer rituálnej askéze. Kristof každé zo spomínaných cvičení hyperbolizuje,<sup>15</sup> no je zjavné, že zatial ide iba o prípravu na skutočné utrpenie. Ich spôsob vyrovnavania sa s bezprostrednými okolnosťami výstižne komentuje aj jeden z českých prekladateľov *Veľkého zošita* Sergej Machonin: „Dva chlapci mimořádně racionální intelligence, 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). *Znecitlivovanie* 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 pocíťovať. Kým estetika zosilňuje pocíťovanie, anestetika tematizuje necitlivosť – v zmysle straty, prerušenia alebo nemožnosti senzibility – a to na všetkých jej úrovniach: počínajúc fyzickou otopenosťou, 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 niekolko 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 pokračovaní 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 rovnomeným názvom *Matkovražda* (*Anyagyilkosság*, 1908).<sup>16</sup> 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 rozhadol vytvoriť film s podobným pretextom.<sup>17</sup> 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 *Veľký 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 prácam Osolsobého, obaja sa však zhodnú v tom, že okrem „věcí, které nemůžeme ukázat, jsou i věci, které nemůžeme neukázat“ (2007, 17).

Hoci sa zdá, že dvojičky vedia viac, než prezádzajú čitateľovi, Kristof využíva formálne naivný detský pohľad, ktorý sa vo filme nahrádza objektívou kamery. *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 oslobođiteľský prívlastok pôsobí v knihe ako trpká irónia v súvislosti so zmiznutými a zavraždenými obyvateľmi mesta. Pôvodne Malé mesto<sup>18</sup> 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 uteče z krajinu. 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 nezapríčinuje elimináciu motívov smerujúcich mimo textu, ale posilnenie *synekdochických mimotextových alúzií*. Znásilnenie dievčaťa, prezývaného Zajačí pysk, ruskými tankistami (ako pars pro toto reprezentujú celú armádu) a rozdelenie dvojčiek (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 charakteristik, ako je farba pleti, vlasov či očí. Szász pri hlavných postavách dôsledne uplatňuje tento znakový protipól a rasovo nedefinovaným dvojičkám 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 škvŕny a bradavice, z ktorých rastú chlipy. Nemá zuby, aspoň nie také, ktoré by bolo vidieť“ (Kristof 2016, 10), filmová stará mama je korplentná, 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 oslobooditeľov“ (100), čo by sa malo prejavíť iba pod vplyvom alkoholu, keď hovorí jazykom, ktorému chlapci nerozumejú. Vo filme sa dvojjazyčnosť starej mamy nerealizuje.

Podrobnejšia analýza románu, ktorú prináša Tijana Miletíč (2008), dokazuje prepojenosť skutočnej viacjazyčnosti autorov-imigrantov<sup>19</sup> s centrálnym motívom dvojčiek a ich osciláciami 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 zatarasí 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 odhaluje rozštiepený krátkej kmeň s dvojčatkami vzdialenosťmi na opačných koncoch. Na vizuálne zdôraznenie postavy *homo duplex* používa širokouhlý formát CinemaScope 1:2.35, aby zabezpečil, že dvojčatky budú spolu takmer na každom zábere. Podľa režisériových 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 asynchronného dýchania dvojčiek, a to pod vplyvom šoku pri smrti kamarátky prezývanej Zajačí pysk. Jej rozštiepené pery sú takisto dôležitým znakom práve pre späťosť tejto deformácie s dvojčatami. Zaoberá sa ňou najmä Lévi-Strauss (2001), ktorý dokladuje indiánske myty o dvojčatách a zajačom pysku, teda rázstepe hornej pery. Rázstep 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*<sup>20</sup> niektoré vlastnosti kamarátky dvojčiat. Do filmu sa nedostane zoofilná scéna z literárnej predlohy, v ktorej sa Zajačí pysk ponúka psovi. Čo je v pretekite 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, dôstojníkovo 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 zvšeobecňujúce postupy, ktoré však synergicky smerujú k realistickému zobrazeniu historických udalostí.
3. V rovine stelesňovania sú prítomné rovnako konkretizačné aj zvšeobecňujúce postupy, ktoré niveličujú alegorické interpretácie a posilňujú realistickosť zobrazenia vnútornej motivácie postáv.

### **(NE)DOBROVOĽNÁ ANESTÉZIA A JEJ ESTETICKÁ KONKRETIZÁCIA VO FILMOVEJ ADAPTÁCII JÁNOSA SZÁSZA**

Hlavné postavy si ubližujú v dvoch rovinách. V prvej reagujú na traumu a absenci matky, v druhej sa pripravujú na separáciu, ktorá neprichádza zvonku, ale je ich rozhodnutím, ich úsilím o prežitie, obranným mechanizmom. Ak akceptujeme, že dvojičky veľmi skoro chápú 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 narúša filmová štvrtá stena. Chlapci sa vo formálne najpríznakovejšom zábere celého filmu dívajú priamo do kamery a prehovárajú k publiku. Explicitne pomenúvajú svoje dočasné znevýhodnenie. Slepota cibrí sluch a hluchota zasa zrak. Simulovaný hendiček je pri synchronizácii postáv výhodou, no po rozdelení sa stáva trestom. Ide opäť o *jazykovo-štylistickú medzitextovú alúziu* na Oidipov príbeh, ktorý sa končí jeho prosbou o slepotu a hluchotu.<sup>21</sup> 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 Miletíć (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 medzitextovú alúziu* – v odpovedi matky dvojčiek 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 dvojičky ako etické monštrá 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 Žižkovým vyjadrením možno polemizovať: dvojičkám 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 permutouje<sup>22</sup> v druhej časti *Dôkaz* v krívajúcom Mathiasovi a v *Treťom klamstve* pri poslednom vysvetlení rozdelenia dvojičiek. Matka počas hádky s neverným manželom nechtiac postrelí jedného z chlapcov do chrbta. Film tento zásadný okamih nemôže zobraziť v sujete a zároveň nepoprieť predchádzajúci dej, ale odkazuje 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 preťaťe nohy doskou. Inde jednému z nich chýbajú vždy spodné gombíky na kabáte. Počas náletov vidieť v zábere z vtácej perspektívy aj to, ako jeden z bratov (s jedným tieňom) nosí na pleciach súrodencu, a to bez akejkoľvek logickej motivácie v príbehu. Režisér zároveň príznakovo využíva veľký celok, ktorým oidipovskú<sup>23</sup> alúziu funkčne ukrýva.

Najvýraznejšou z týchto alúzií je opakujúci sa znak atramentovej postavy, ktorú vo filme namaľujú a odtlačia chlapci do svojho zošita. V detailnom zábere z nadhľadu na ľavej strane zámerne chýbajú nohy. Syntetický charakter filmu umožňuje identickú rekvizitu zobraziť 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 kovo-vých 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 prvkov<sup>24</sup> v úvodných a záverečných titulkoch.

V režisérskej interpretácii je využitá *adícia* (porov. Žilka 2006, 85) akcentujúca realisticejšiu 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, ked' 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 kruhotnosť môžeme aj vo svetle sociologickej a psychologickej 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 *Veľký zošíť* môžeme definovať štruktúru alúzií pretextu a posttextu a ich interpretačnú relevantnosť<sup>25</sup> takto:

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

Jednotlivé adaptáčne procesy – niekde ako zovšeobecnenia, inde ako skonkrétnenia – 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 potvrzuje dôležitosť verifikačného mechanizmu vo vzťahu k látke, ktorý má oproti verifikácii pretextom primárnu pozíciu.

## POZNÁMKY

- 1 Termín z publikácie Tomáša Kubíčka, Jiřího Hrabala a Petra A. Bílka *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění* (2013).
- 2 Slovenský preklad prvej časti trilógie vyšiel v roku 2004 vo vydavateľstve Albert Marenčín PT v preklade Andrej Černákovej. Neskôr – v roku 2016 – vyšla vo vydavateľstve Artforum súborne celá triológia *Veľký zošíť, Dôkaz, Tretie 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 štýlistickým 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), Miletíć (2008) či Timár (2016), a aj sama Kristof to opakovane potvrzuje 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 Skrátené T. naznačuje ako symetrická graféma bipolárne smerovanie dvojičiek podobné mytologickejmu obrazu boha Janusa, ktorého „zobrazovali Rimania s dvoma tvárami, lebo podľa ich predstáv videl dopredu i dozadu“ (Zamarovský 1980, 215).

- <sup>11</sup> Zaujímavá je napríklad inscenácia *Veľkého zošita* v Divadle Andreja Bagara v Nitre, premiérovaná 22. mája 2015.
- <sup>12</sup> Počítačová hra Nobuyukiho Inouea *Mother 3* (2006).
- <sup>13</sup> Ako uvádzia v rozhovore s Carlosom Aguilarom (2014).
- <sup>14</sup> Tento všeobecný termín pomenúvajúci rozvojenú osobu sa najväčšmi udomácnil v sociológii pod vplyvom francúzskeho mysliteľa Émila Durkheima a dnes sa okrem sociologickej definície interpretuje (Manters 1997, 168) ako dualizmus tela a duše, hmoty a vedomia, charakteru a výchovy, rozumu a citu, profánneho a sakrálneho, nevyhnutnosti a slobody, autentickosti a nedôveryhodnosti. To všetko sú kľúčové opozície modelovania postáv vo *Veľkom zošite*.
- <sup>15</sup> Napríklad „cvičenie na zocelenie ducha“ (Kristof 2016, 16) privádzajú do takej krajnosti, že sa roz-hodnú zabudnúť na milované slová matky tak, že ich ustavične opakujú.
- <sup>16</sup> Dostupné aj v slovenskom preklade Karla Wlachovského z roku 2000.
- <sup>17</sup> Na tento fakt upozorňuje v interview s Aguilarom (2014).
- <sup>18</sup> Prekladatelka trilógie Andrea Černáková dbá na rozlíšenie proprietálneho a apelatívneho prívlastku.
- <sup>19</sup> Okrem diela Agoty Kristof analyzuje Miletic aj práce Milana Kunderu, Romaina Garyho a Jorgeho Sempruna ako autorov-imigrantov vo frankofónnom prostredí.
- <sup>20</sup> Termín používame so zreteľom na Žilkovo (2006, 85) členenie postupov pri posunoch v procese adaptácie.
- <sup>21</sup> „Nie, nikdy. Nech už radšej neuvidím nič [...] Nie, nikdy. Ba ak by sa dali ohlušiť aj moje uši, chvíliku by som neváhal a toto mrcha telo by som uväznil v žalári večnej slepoty a hluchoty“ (Sofokles 1974, 66).
- <sup>22</sup> Julia Kristeva tvrdí, že každý text je permutáciou iných (predchádzajúcich) textov (1976 [Žilka 2011, 7]). V konkrétnom prípade nemáme na mysli permutáciu súvisiacu so všeobecnotextualitou, ale obmienanie kľúčových motívov v kompozícii diela A. Kristof.
- <sup>23</sup> Oidipus v preklade známená „s opuchnutými nohami“, pretože mu vlastný otec v strachu pred vyplnením veštby zmrzačil nohy, zviazal mu ich remenom a pohodil ho v lese (Zamarovský 1980, 333).
- <sup>24</sup> Na dôležitosť a význam titulkov upozorňuje Metz (1974 [Kulka 2008, 327]), keď tento výrazový prostriedok umiestňuje medzi päť základných filmových rovin.
- <sup>25</sup> O relevantnosti interpretácií umeleckých textov piše 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/title/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 muzických umění.
- Csáth, Géza. 2000. *Matkovražda*. Prel. Karol Wlachovský. Bratislava: Kalligram.
- Eco, Umberto. 1995. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Prel. Zdeňka Kalnická. Bratislava: Archa.
- Eco, Umberto. 2004. *Meze interpretace*. Prel. Ladislav Nagy. Praha: Karolinum.
- Eco, Umberto. 2009. *Theorie 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.
- Kubíček, 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 Michajlovic. 2008. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Prel. Peter Mihálik. Bratislava: Slovenský filmový ústav.
- Machonin, Sergej. 1995. „Kniha studeného hněvu.“ 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 čísiť film*. Prel. Tomáš Liška – Jan Valenta. Praha: Albatros.
- Mravcová, Marie. 1990. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich.
- Osolsobě, Ivo. 2007. *Principia parodica: totiž Posbírané papíry převážně o divadle*, ed. Jaroslav Etlik. Praha: Akademie muzických umění.
- Pašteka, Július. 1976. *Estetické paralely umenia*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Plesník, Lubomír. 2018. „(Intert)textuálny fundament existenciálnej poetiky.“ In *Poetika textu a poeтика 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 Oidipus*. 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]

## CITOVARÉ 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 fiúzettel*, 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](mailto: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](mailto:peter.getlik@upjs.sk)

# Mrožkova „Zmluva“ a (ne)prítomnosť obrazu strednej Európy v slovenských televíznych adaptáciách 1990 – 1993

JANA DUDKOVÁ

Podľa *Dejín slovenskej kinematografie* došlo v roku 1990 doslova ku kolapsu pôvodnej televíznej tvorby, keď nebolo dokončené „ani jedno pôvodné televízno-filmové dielo“ (Macek – Paštéková 1997, 504). V skutočnosti bolo podľa údajov z elektronickej databázy RTVS v roku 1990 vyrobených okolo 90 hraných televíznych programov – vrátane pôvodných „televízno-filmových diel“ (teda takých, ktoré vznikali klasickou filmovou technológiou), najmä však inscenácií, videofilmov či adaptácií.<sup>1</sup>

Môj príspevok sa opiera o dlhšie prebiehajúci výskum slovenskej televíznej fikcie v období 1990 – 1993. Okrem pôvodných látok, písaných priamo pre televíziu, sa v sledovanom období často adaptovali rôznorodé literárne diela i divadelné hry. V príspevku som sa rozhodla neriadiť sa rozdielom v žánrovom určení predloh, ale pojmom adaptácie používam ako označenie vhodné aj pre televízne spracovania predlôh pôvodne určených pre divadlo. Tie sa často označujú aj ako „televízne inscenácie“, čo je však pojem, ktorý vyjadruje metódu rézie a technológiu nakrúcania, zatiaľ čo televíznu adaptáciu budem v texte chápať skôr ako označenie intermediálneho prekladu, či dokonca prekódovania alebo palimpsestu, ako píše Linda Hutcheon (Hutcheonová 2010, 23). Pojem televíznej inscenácie teda odkazuje k takému dielu, ktoré je nakrútené na video, prevažne v štúdiu (s prípadnými dokrútkami v exteriéri) a so simultánnym použitím viacerých kamier. Adaptácia však môže byť nakrútená aj ako klasický film či videofilm. Preto je toto pomenovanie často používané aj samotnými televíznymi pracovníkmi namiesto iných pomenovaní či súčasne s nimi, ako to napokon dokladá aj spomínaná elektronickej databáza RTVS. Cieľom tohto textu však nebude komplexné mapovanie problematiky televíznych adaptácií, ale analýza posunov v chápaní metafory strednej Európy. V slovenskej televíznej tvorbe sú často spojené práve s prispôsobovaním pôvodných predlôh novým spoločenským a politickým súvislostiam.

Dôvodom je jedno z parciálnych zistení môjho výskumu: relatívne prehliadanie stredoeurópskych autorov v kontexte televíznej tvorby sledovaného obdobia. Podobne ako sa na sklonku 80. rokov, ešte vždy sa zo zahraničných uprednostňovali najmä predlohy západných, alebo naopak, sovietskych/ruských autorov. Výber stre-

\* Štúdia je čiastkovým výstupom projektu VEGA č. 2/0120/18 „Inštitucionálne, produkčné a koprodukčné vzťahy medzi verejnoprávnou televíziou a pôvodnou filmovou tvorbou po roku 1989“.

doeurópskych autorov zo sféry sovietskeho vplyvu bol v sledovanom období chudobnejší, ale metafora strednej Európy ako akejsi periférie v samom centre kontinentu je pre slovenskú audiovizuálnu tvorbu tohto obdobia pomerne príznačná. V oblasti kinematografie ju napríklad dôsledne a ironicky využíva Martin Šulík vo filme *Všetko čo mám rád* (1992), ale nepriamo aj debut Štefana Semjana *Na krásnom modrom Dunaji* (1994), v ktorom je metafora strednej Európy ukrytá v obraze Bratislavu zmietanej medzi fascináciou Západom a pretrvávajúcou závislosťou od „Moskvy“ (pozri Dudková 2018).

V texte si kladiem nasledujúce otázky: Môžeme podobnú metaforu nájsť v televíznych spracovaniach literárnych predlôh (vrátane dramatických textov pôvodne určených pre divadlo)? Do akej miery táto metafora súvisí s obrazom spoločenskej zmeny z prelomu 80. a 90. rokov 20. storočia a v akých podobách sa vedomie tejto zmeny vписuje do sémantických posunov oproti zvoleným predloham?

Tieto otázky sa pokúsim zodpovedať analýzou televízneho spracovania divadelnej hry Sławomira Mrožka *Zmluva* (*Kontrakt*, 1986) a jeho zasadnením do širších súvislostí prispôsobovania adaptovaných látok kontextu či anticipácie Nežnej revolúcie. Adaptáciu Mrožkovej hry som si vybrala jednak z dôvodu pomerne výrazných posunov v jej vyznení oproti predlohe, jednak pre fakt, že ide o jeden z mála príkladov voľby predlohy stredoeurópskeho autora, ktorá kladie dôraz na zmienenú metaforu strednej Európy. Takáto metafora sa totiž v dobovej televíznej tvorbe na Slovensku nemusí nutne spájať práve s dielami stredoeurópskych autorov. Ukážem to v poslednej časti štúdie, ktorá sa venuje zasadneniu *Zmluvy* do širšieho kontextu slovenských adaptácií cudzokrajných predlôh, v ktorých sa stredná Európa a jej zástupné symboly chápú ako kľúčový faktor spoločenskej zmeny z prelomu 80. a 90. rokov 20. storočia.

## STREDOEURÓPSKI AUTORI V KONTEXTE DOBOVÝCH TELEVÍZNYCH ADAPTÁCIÍ

Na prelome 80. a 90. rokov bolo pomerne populárne adaptovať súčasné predlohy spoza „opony“, ktoré ešte vždy niesli auru exotického sveta,<sup>2</sup> no pritom dokázali korešpondovať s témami typickými pre československý mediálny diskurz konca 80. rokov, akými sú kríza morálneho kreditu inteligencie aj elít v širšom zmysle, korupcia, túžba po blahobytte, devalvácia pravdy. Vzhľadom na fakt, že mnohé tieto adaptácie boli naplánované ešte pred novembrom 1989, zrejme neprekvapí, že sa podľa potreby dali interpretovať aj ako správy z dekadentného Západu, zároveň však dokázali novým spôsobom nasvecovať domáce spoločenské debaty opatrne reflekujúce sovietsku glasnosť. Príkladom sú *Dobrodinec* (1990) podľa Shawovho *Chlebu po vodách*, *Následky pozlátenia* (1990) podľa hry Briana Clarka, *Čierny princ* (1989) podľa novely Iris Murdoch a pod.

Nadálej sa často siahalo po predlohách z ruského či sovietskeho prostredia. Vďačnými boli tie, ktoré sa dotýkali témy autoritatívnych režimov, konfliktu výnimočných jedincov a malosti prostredia (napr. *Útrapy z rozumu* podľa Gribojedova, 1990; *Pavilón č. 6* podľa Čechova, 1992), prípadne také, ktoré prispievali k prehodnoceniu pojmu revolúcie (*Výstrel na Bonaparta* podľa novely Bulata Okudžavu, 1992; *Zurvalec* podľa Turgenevovej poviedky, 1993). Témy prestavby a glasnosti aj v tomto

období rezonujú v adaptáciach neskoro-socialistických predlôh (*Drahá pani profesoška* podľa Razumovskej, 1990; *Mačka domáca* podľa Gorina a Vojnoviča, 1992; *Muž so zeleným batohom* podľa Valtona, 1990; *Ježišova matka* podľa samizdatovej hry A. M. Volodina, 1991).

Zo stredoeurópskeho priestoru sa siahalo najmä po predlohách rakúskych autorov (Schnitzler, Zweig, ale napríklad aj Bachmann, zastúpená adaptáciou poviedky Štekot, 1991). Repertoár sledoval podobné ciele ako v prípade výberu klasických predlôh európskej proveniencie (de Mussetov *Lorenzaccio*, 1991; Vestdijkova *Piata pečať*, 1990; de Vegova *Fuente ovejuna*, 1990): šlo o spoločensky angažované tituly o totalite, o nádejach i skepse zo zradenej revolúcii, ale aj o intrigách a strate medzi ľudskej dôvery.

Stredoeurópski autori zo sféry sovietskeho vplyvu sa však v sledovanom období adaptovali veľmi málo a v prvých rokoch po revolúcii zrejme vôbec. Až v rokoch 1992 a 1993 boli vyrobené rovno dve televízne adaptácie hier poľského exilového autora Sławomira Mrožka – *Zmluva a Posledný cocktail* (označenie „televízna adaptácia“ je použité priamo v anotáciách k obom reláciám v elektronickej databáze RTVS). V roku 1993 boli vyrobené aj minimálne dve spracovania maďarských predlôh a jedna adaptácia predlohy rumunského spisovateľa: *Neviniatka* podľa Imreho Benčsika, *Výsluch* podľa divadelnej hry Istvána Eörsiho a *Tanec lásky a smrti* podľa Livia Rebreamu. Podľa dostupných údajov zo zmienenej databázy RTVS, ide v sledovanom období o výnimky. Nahráva to hypotéze, že krátko pred Novembrom 1989 mohli predlohy z krajín podliehajúcich sovietskemu vplyvu pôsobiť v prostredí televízie rizikovejšie,<sup>3</sup> a vzhľadom na to, že projektov naplánovaných až po Novembri sa na začiatku 90. rokov stihlo zrealizovať pomerne málo, nie je relatívne neskorší záujem o stredoeurópskych autorov taký prekvapivý.<sup>4</sup>

## MROŽKOVA ZMLUVA V SLOVENSKOM TELEVÍZNOM SPRACOVANÍ

Dve spomínané adaptácie Mrožkových hier sa v televíznej tvorbe objavili v súlade s druhou vlnou záujmu o tohto dramatika na Slovensku. Tá prvá skončila na konci 60. rokov, druhá, ktorá v kontexte divadla odštartovala na začiatku roku 1989, pokračovala aj v prvých rokoch novej dekády (Godovič 2017, 128).<sup>5</sup> *Posledný cocktail*, adaptácia hry *Veľvyslanec* (*Ambasador*, 1981) v režii Miloslava Lutherá, nadviazal obsadením Milana Lasicu do hlavnej roly na inscenáciu *Veľvyslanec* v Divadle Korzo'90 (1991). Tú do slovenčiny preložil a v menovanom divadle režíroval práve Lasica.<sup>6</sup> Adaptácia *Zmluvy* je naopak v slovenskom prostredí zrejme ojedinelá. Marek Godovič tvrdí, že v profesionálnych divadlách na Slovensku sa táto hra vôbec nehrala (2017, 221).

Mrožek napísal hru o zmluve medzi hotelovým hostom a pristáhovalcom, ktorý sa v hoteli zamestná, v polovici 80. rokov. Predmetom zmluvy je vražda: host sa obáva, že si život v hoteli už nebude môcť dovoliť, inde žiť nechce, a tak cudzinca prehovorí, aby ho do týždňa zabil. Alegorický dej sa okrem iného vzťahuje ku koloniálnemu diskurzu na konci studenej vojny. Nahráva presvedčeniu, že korene tohto diskurzu sú eurocentrické. Práve imaginárna Európa sa totiž stáva posledným útočiskom hotelového hosta (Mrožek 1988, 31), ktorý však sám Európanom zjavne nie je<sup>7</sup> a ktorý

európanstvo podvedome upiera aj novému hotelovému zamestnancovi Morisovi. Kým však v Mrožkovej predlohe sa stretávajú dvaja cudzinci v švajčiarskom hoteli, v slovenskej televíznej adaptácii (1992, r. Goran Marojević) prisťahovalec pochádza z Československa a pôvod hosta nie je nijak tematizovaný. Aktéri sú omnoho jednoznačnejšie prepojení s Európou a rovnako to platí pre miesto dejia: je ním hotel, ktorý pri tejto príležitosti zmenil meno. Už sa nevolá Residence, ale jednoznačne L'Europe.

Scenár televíznej adaptácie napísali Marek Maďarič s Goranom Marojevićom, pričom použili český preklad Heleny Stachovej (*Smlouva*; Mrožek 1988), na ktorý sa podľa dobového úzu poctivo odvolávajú aj titulky. Z hľadiska typológie záberov spracovanie nadvázuje na klasické televízne inscenácie divadelných hier. Väčšina scén je teda nakrúcaná v interiéri systémom viacerých kamier, s dôrazom na tlmenú „javiskovú“ akciu. Adaptácia obsahuje minimum dokrútok v exteriéroch, v prípade ich použitia si však režisér dovolil aj formálne odlišné typy záberov, napríklad výrazné nadhlady a podhlady či jazdy krajinou. S predlohou scenár pracuje volne. Z divadelnej hry je zachovaná najmä základná dynamika mocenskej hry medzi hotelovým rezidentom (Magnusom) a zamestnancom (Morisom). Prisťahovalec sa aj tu zo služobníka stávavládcom nad hostovým životom (a v záverečnom geste darovania života mu vracia i poníženie, ktorého sa mu dovtedy dostávalo). Na druhej strane ale viaceré scény aj dialógy vypadli, zmenili poradie či boli nahradené úplne novými. Škrty sa dotkli nielen rozvláčnych či priveľmi vysvetlujúcich dialógov v závere hry, ale aj väčšiny kuriozít, ktorými Mrožek formou ironickej hyperboly exotizuje prostredie svojej hry: miznú napríklad odkazy na ďalších hotelových hostí – nový hotelový zamestnanec Moris ich pritom spomína v kontexte špekulácií o tajných stretnutiach svetových mocností či homosexuálnych podivínov. Zmizli aj dvojznačné zmienky o „kapitále“ (Mrožek 1988, 41), vytratila sa posadnutosť hotelového rezidenta peniazmi i dialógy odkazujúce k jeho prehnáneemu exotizmu. Ostalo len minimum potrebné na naznačenie Magnusových existenčných problémov, ktoré ho motivujú zomriet. V závere hry však cudzinec nedaruje hostovi okázalo drahý Rolls Royce od šejka („předevčírem odjel a neměl drobné“; 97), ale, naopak, tvrdí, že mu vracia len to, čo mu patrí – peniaze, o ktoré ho roky okrádal bývalý zamestnanec hotela Lefevre.

Zmenil sa teda charakter postáv i geopolitických konceptov. V pôvodnej hre napríklad nikdy nenaznie názov krajiny, z ktorej cudzinec pochádza, a lokalizácia krajiny je obom postavami zámerne zahmlievaná. Moris najprv tvrdí, že pochádza z vymyslenej „oceánskej“ krajiny Polititiki, neskôr sa priznáva k lži a udáva polsky znejúce toponymá svojho rodiska, ktoré však host nedokáže vyslovíť (33 – 34). Moris sa preto stiahne a názvu svojej vlasti sa radšej vyhýba. Keď ho Magnus neuhádne (tipuje Fínsko a Československo), o krajine sa už obaja zmieňujú najmä v kontexte exotizujúcich, napríklad balkanistických a orientalistických predstáv. „Drakula pocházel z mého kraja“, tvrdí Moris (79). V úvode hry pritom Moris predstieral tichomorské korene s nádejou, že tým vzbudí v hosťovi pocit viny (37), neskôr si však užíva pozíciu možného vinníka či priam „upíra“. Najprv hosta podceňuje, neskôr na jeho nevedomosť rezignuje. V každom prípade sa dvojica nedokáže rozprávať inak než práve v jazyku kolonializmu, ktorý obaja používajú ironicky a vo chvíľach hnevú priam

parodicky. Morisovo rodisko napríklad neváhajú príležitostne presúvať naprieč rôznymi historickými i zemepisnými kontextami:

Magnus: To je ale orientálni zlomyslnosť!

Moris: Byzantské dědictví.

Magnus: Mongolská psychologie! (91)

Ako vidíme, v hre je kolonializmus zastúpený predsudkami o rôznych formách „Východu“, ktoré v dialógoch postáv pôsobia zameniteľne. Práve ich zameniteľnosť ironicky naznačuje odopieranie práva „iného“ na sebaidentifikáciu podľa vlastných predstáv, ktorá je pre kolonializmus a jeho nepriame odnože ako orientalizmus či balkanizmus charakteristická. Pri definícii „západného“ vzťahu k Orientu Edward Said (1978) napríklad kladie dôraz na prítomnosť predsudkov a mocenskú kontrolu prostredníctvom orientalizmu ako diskurzu, Homi K. Bhabha (1994) zas zdôrazňuje fetišistickú povahu koloniálnych stereotypov s odkazom na Freudovo chápanie fetišu ako metafory a súčasne aj metonymie existenciálneho manka. Zdá sa, že Mrožek s týmto druhom interpretácií koloniálneho myslenia počíta a ironicky pracuje najmä so zameniteľnosťou geopoliticky a historicky celkom nesúrodých predstáv, ako aj so zahmlievaním skutočnej polohy Morisovej vlasti. Naproti tomu sa v slovenskej televíznej adaptácii *Zmluvy* názov cudzincovej vlasti dozvieme hneď v úvode, pri zoznamení sa dvojice postáv. Cudzinec pochádza z Československa, hotelový rezident v Československu pôsobil – v Bratislave i v Prahe. Ako bývalého diplomata s dobrou znalosťou oboch jazykov krajiny ho cudzincov pôvod úprimne poteší.

Hra na neuchopiteľnosť východnej Európy je tak v adaptácii zredukovaná hneď na začiatku. Nejde o fluidnú, hmlistú predstavu o východnej Európe s množstvom bielych miest na mape, akú mávali napríklad západoeurópski osvietenskí cestovatelia (Wolff 1994). Ide o konkrétnu krajinu v relatívne konkrétnej historickej chvíli. Príbeh sa totiž podľa Mrožkových inštrukcií odohráva v súčasnosti, presnejšie v roku 1985 (1988, 2). Televízna adaptácia túto súčasnosť posúva bližšie k nešpecifikovanej chvíli po páde železnej opony. Jediné dve postavy hry môžu preto diskutovať aj o tom, prečo sa cudzinec (v televíznej hre nazvaný Martin) nevráti do vlasti, keď už predsa môže, i sugerovať, že motivácie jeho odchodu sú ekonomicke, a nie politické. Aj v dôsledku úvodnej jednoznačnosti cudzincovho pôvodu sa nakoniec televízna adaptácia zba-vuje pôvodného dôrazu na kolonializmus a presúva ho na vzťah Európy a jej paradoxného stredu.

### V TOMTO HOTELI SME VŠETCI CUDZINCI

Jasným pomenovaním Československa ako krajiny votrelcovho pôvodu sa televízna adaptácia hlásí ku konceptu strednej Európy explicitnejšie. Naopak, na rozdiel od adaptácie postupuje samotný Mrožek v duchu povestného Jarryho hesla „v Poľsku, čiže nikde“. Jeho Magnus reprezentuje ignorantského kapitalistu, Moris zas dobrovoľne umlčaného Stredoeurópana. V pôvodnej hre preto ani raz nezaznie zmienka o strednej Európe, hoci ústami Morisa Mrožek jasne naznačuje, kde sa ono „nikde“ nachádza: „na východ od Západu a na západ od Východu“ (35).

„Na druhej strane, v pôvodnej hre Magnus niekoľkokrát naznačuje, že je cudzincom, pričom v texte je zároveň sugerovaná jeho spriaznenosť s americkým imperia-

lizmom. V televíznej adaptácii sú, naopak, posilnené Magnusove asociácie s Európou a téma jeho cudzieho pôvodu sa úplne vytráca.

Skutočnosť, že je autorom komédií (čo z neho robí ironické alter ego samotného Mrožka), sa napríklad dozvedáme vo chvíli, keď ho Martin nájde ležať vo vani obklopeného svojimi rukopismi. Mizanscéna jasne odkazuje na Davidov obraz Maratovej smrti: prostredníctvom paralely s Maratom ako obetným baránkom Francúzskej revolúcie je Magnus jasne asociovaný aj s bojom za európske hodnoty. Na rozdiel od divadelnej hry je postava dramatika okrem toho koncipovaná ako postava jediného hotelového hosta, ktorý sa úzkostlivu snaží zvyšok života prežiť v ilúzii starej, zmenami nepoškvrnenej Európy, a preto sa rovnomený hotel doslova bojí opustiť.<sup>8</sup>

Televízna adaptácia celkovo kladie väčší dôraz na detinskosť, ale aj krehkosť hotelového rezidenta. Kúpeľnová mizanscéna tak slúži i ako pozadie pre výstup zodpovedajúci väčšej časti druhého dejstva hry (začína zosmiešnením Magnusa ako autora komédií a končí hádkou, po ktorej sa Magnus na päť dní zamkne v izbe a poruší tým vzájomnú zmluvu; 65 – 81). Tak ako všetky ostatné aj tento výstup sa má odohrávať v salóne hotela, teda v priestore, ktorý redukuje akékoľvek súkromie hostí. Televízna adaptácia ale experimentuje so striedaním priestorov, ktoré rôznym spôsobom prehodnocujú hranice súkromného a verejného. Kúpeľnová scéna, rovnako ako epizóda inscenovaná v Magnusovej izbe, tak zdôrazňuje intimitu relatívne súkromného útociiska, no upozorňuje aj na Magnusovu bezbrannosť a závislosť vo vzťahu k Martinovi, ktorý si s ním musí líhať do posteľ či umývať mu hlavu. Postava Mrožkovho alter ega už nie je prezentovaná ako komicky neúspešný kolaborant s kommerčným/popkulturným Západom. Na druhej strane, aj napriek jeho bezbrannosti, sa vďaka paralele s Maratom aspoň na chvíľu javí i ako tragická obeť zmeny historických pomerov.

Starú Európu však tentoraz nereprezentuje len elegantný hotel z konca 19. storočia,<sup>9</sup> ale aj fluidné odkazy na dejiny Československa. Prvé zoznámenie dvojice prebieha vo francúzštine a aj vďaka nej možno silne melancholický tón (ktorým Maroš Kramár v úlohe pristáhovalca Martina prvýkrát vysloví názov svojej vlasti) prečítať ako odkaz na obdobie obetovania prvej republiky po mníchovskej dohode.<sup>10</sup> Pochopiteľne, prispieva k tomu prostredie hotela i reakcia hotelového hosta, ktorý sa cudzincovi znenazdania prihovorí v češtine a následne aj v slovenčine a odvoláva sa na svoju diplomatickú minulosť v Československu. Nielen zahraničný hotel, ale i vlast pristáhovalca tak funguje ako metafora večne miznúcej a znova sa rodiacej Európy.

Spomínanú kúpeľnovú scénu potom môžeme chápať ako svojskú reinterpretáciu úvodu pôvodnej hry, v ktorej sa Magnus v súlade s vlastnými predsudkami o krajinách tretieho sveta pokúša nahovoriť Morisa na „revolúciu“ (17 – 21). Na konci 80. rokov Československo zažilo zmenu, ktorú jeho obyvatelia spontánne nazvali práve takto. Pôvodne nenásilné demonštrovanie túžby po zmene sa však prelínalo s vlnou násilia i obáv naprieč kontinentom a tejto vlne sa v konečnom dôsledku nevyhlo ani Československo („pomlčková vojna“, nárast nacionalistických vášní a pod.). Namiesto irónie, s akou Magnus posúva a variuje zmysel revolúcie, v televíznej verzii hry pracuje jediný odkaz na myšlienku revolúcie s ikonografiou tej Francúzskej. Nie je to náhoda, odkazy na Francúzsku revolúciu sú v dobovej televíznej tvorbe pomerne časte sprostredkovane vyjadrujú sklamanie zo zdanivo úspešných zmien

v krajinе (napr. v adaptácii Zweigovho *Jahňača chudobného* i v prevzatom predstavení *Zelený papagáj* podľa Schnizlerovej hry). Francúzska revolúcia je symbolom paradoxnej európskej demokracie, jej násilných začiatkov i neskorších sklamani, ktoré boli následne zahladené ilúziou blahobytu a elegancie. Fakt, že Martin sa v rámci „kúpeľňovej“ mizanscény objavuje na mieste, kde mohol stať (Davidom nezobrazený) Maratov vrah, súvisí teda aj s logikou prenosu. „Západ“ vytiesňuje vlastnú násilnú minulosť a projektuje ju na lubovoľné časti „Východu“. No práve v prostredí kúpeľne sa napokon odohrá rozhovor, v ktorom sa obaja aktéri vyznávajú zo svojich motivácií: Moris/Martin z túžby vzbudiť vo svojom spoločníkovi strach, ktorý považuje za jediný spôsob, ako upozorniť na seba, a stať sa tak pre niekoho zo Západu dôležitým (74 – 76), a Magnus z egoizmu a zaujatosti sebou samým (78).

Kým k tomuto priznaniu dôjde, hra i jej televízna adaptácia znejasňujú motivácie oboch aktérov. No zatial čo v hre ich oboch spoznávame in medias res, v kontexte vzťahu klienta a služobníka, adaptácia začína Martinovým príchodom do hotela: doslova odnial, zo šera opustenej vidieckej cesty. Vidíme ho pred hotelom s ceduľou „zatvorené“,<sup>11</sup> ako sa obzerá po okolí s nostalgiou a neskôr i strachom. Vidíme ho zo zreteľného podhlľadu, ktorý celú škálu neverbálnych výrazov kladie do kontextu nadradenosťi. Odomyká hotel vlastnými klúčmi, ledabolo stahuje plachty proti prachu zo starého nábytku. Na rozdiel od Morisa z pôvodnej hry, ktorý sa už v prvých scénach javí ako servilný zamestnanec fungujúcej inštitúcie, Martin sa spočiatku správa, ako keby si prišiel prebrať dedičstvo po predkoch. Ambivalentný dojem cudzinca a zároveň dediča, zlodeja i majiteľa zdôrazňuje striedanie výrazov v tvári: nostalgické váhanie predtým, než budovu odomkne, nenápadné obzretie sa, či nie je niekým sledovaný, i zláhka arogantné prezúvanie žuvačky pri kontrole „majetku“.

Rézia zámerne pracuje s náznakmi i neverbálnymi významovými nuansami v intonácii a výraze. Niektory pritom používa prostriedky detailu, ktoré by si divadelná inscenácia nemohla dovoliť. V porovnaní s hrou však volí odlišný repertoár geopolitických i historických konceptov, čím sa mení aj pozadie vzťahu medzi hotelovým hostom a hotelovým zamestnancom/votrelcom. Nie je to vzťah odohrávajúci sa na pozadí studenej vojny, ale vzťah muža „starej Európy“ a pristáhovalca z jej rozpadajúceho sa stredu.

Vďaka ambivalentnému úvodu sa mení aj postupnosť jednotlivých krokov vo vzťahu medzi dvojicou postáv. Hra začína predstavením Morisa ako nového čašníka a informáciou o smrti jeho predchodcu Lefevra. Až potom sa Magnus pýta na Morisov pôvod a následne sa ho snaží napasovať do vlastných predsudkov (začína snahou kultivovať „ľudožrúta“, pokračuje nahováraním na revolúciu a končí v intenciách stereotypov o východnej a juhovýchodnej Európe). Adaptácia začína, naopak, sugesiou Martinovej suverenity, pokračuje zoznámením s hotelovým hostom a napokon dobrovoľným podvolením sa Martinovej charizme, keď sa hosť dokonca rozhodne rozprávať jeho jazykom. Že Martin je novým čašníkom (a Lefevre je mŕtvy) sa hosť dozvedá až na ďalší deň, v situácii, ktorou sa hra začína. Pomer súl je teda od začiatku zmenený.

Mení sa i charakter postáv. Postava Martina v televíznej adaptácii napríklad nemusí predstierať útlocitnosť či nechuť k fyzickej práci, ktorou Moris v divadelnej hre nená-

padne upozorňuje na svoj stredoeurópsky pôvod (16). V televíznej adaptácii Martin robí všetko: vidíme ho zametať, s noblesou robiť čašníka i barmana, umývať a česať hotelového rezidenta, dokonca si líhať k nemu do posteľe, keď sa bojí zaspať. Martin sa teda voči Magnusovi po celý čas prejavuje ako služobník, aj keď si je vedomý straty jeho moci. S Magnusom je to naopak. Kým v pôvodnej hre ešte miestami pôsobil ako bonviván a takmer do poslednej chvíle sa dokázal schovávať za mocenský diskurz kolonializmu, v televíznej verzii hry sa stáva bezmocným a zanovitým dieťaťom, na smrť vydeseným z konca známeho sveta.<sup>12</sup>

Televízna adaptácia zachováva iróniu predlohy, ale tlmí prejavy paródie a pri režii mizanscén či vedení hercov objavuje polohy, ktorým sa hra vyhýbala, napríklad nehu či melanchóliu. V konečnom dôsledku tiež sníma z oboch postáv vinu, ktorej sa v hre nedokázali zbaviť.<sup>13</sup> Ba čo viac, vinu pripisuje postave Lefevra. Ten je jedinou spomedzi neviditeľných postáv hry, o ktorej sa dvaja aktéri zmieňujú aj v televíznej adaptácii. Na rozdiel od pôvodnej hry, v závere sa však z dokonalého reprezentanta starej Európy mení na podvodníka, čím post mortem preberá na seba funkciu, z akej bol po celý čas podozrievaný práve „votrelec“ Moris/Martin.<sup>14</sup>

Koncept viny cudzincov a neviny Európanov je takto dokonale spochybnený. Divák sice na rozdiel od hry nemá dôvod domnievať sa, že by hotelový hosť sám Európanom neboli. Ale aj na televíznu verziu Magnusa je aplikovaný princíp cudzoty, ktorým táto postava trpi v hre. Obsadenie českého herca Jiřího Holého, ktorý s výnimkou prvých zoznamovacích viet rozpráva po slovensky, totiž z postavy Magnusa vďaka miernemu prízvuku robí cudzinca aspoň v jazyku, ktorým hovorí. Tak ako v predlohe sú cudzincami napokon obaja obyvatelia hotela. Rezident i jeho sluha.

### VÝCHOD, ALE KTORÝ?

Kombináciou použitých stereotypov o Tichomorí, Balkáne, či dokonca o socialistickom bloku odkazuje hra napísaná v autorovom „západnom“ exile na opozíciu Východu a Západu, a to zo spomínamej perspektívy kolonializmu a jeho diskurzívnych paralel ako orientalizmus a balkanizmus. Kým Západ je v tomto diskurze obvykle jeden, Východ je prezentovaný ako fluidný, takže predstavy o Morisovom rodisku môžu kombinovať stereotypy spojené so všetkými štyrmi „Východmi“: Ďalekým, Blízkym, Stredným a až v poslednom rade aj tým štvrtým – „východnou Európou“. Nie nadarmo sa Magnus po neúspešnom pokuse vyslovíť názov spoločníkovho rodiska páta: „A to... to je v Evropě?“ (35)

O Oceánii ani Balkáne však v televíznej adaptácii nepadne slovo. V čase nakrúcania aj opozícia východnej a západnej Európy stratila platnosť. Najmä vojnové konflikty na územiach bývalých sovietskych republík či Juhoslávie viedli k intenzívnejšiemu uvedomieniu si rozdielov medzi rôznymi časťami toho, čo počas studenej vojny bolo vnímané ako jednoliaty celok. Už v priebehu 80. rokov viedla emancipácia myšlienky strednej Európy k sebavedomejšiemu vymedzovaniu stredoeurópskych kultúrnych elít voči Sovietskemu zväzu či Balkánu. Maria Todorova preto môže tvrdiť, že po roku 1989 nielen veda, ale aj mediálny a diplomatický diskurz prijali predstavu, ktorú presadzoval napríklad historik Jenő Szűcs (1983), o potrebe jemnejšej diferen-

ciácie východnej Európy na juhovýchodnú a stredovýchodnú (1999, 243 – 245). Pád železnej opony sprevádzala afirmácia predstáv o strednej Európe, presadzovaných intelektuálmi ako Miłosz či Kundera, ale vedľajším produktom tohto delenia je podľa Todorovej aj vzkriesenie imaginárneho Balkánu, ktorý v povojnovom období zostal zneviditeľnený a zároveň rozdelený medzi Východ a Západ (244).

Mrožkova *Zmluva* potvrdzuje, že z hľadiska stredoeurópskych elít to mohlo byť aj naopak. V hre sa Moris snaží naznačiť špecifickosť stredoeurópskeho regiónu, no neustále sa spolu s Magnusom vracajú k parodovaniu jazyka kolonializmu, v ktorom je nielen Rusko, ale aj Balkán (so všetkými temnými spomienkami na Draculu či Sarajevo)<sup>16</sup> stále viditeľnejší než práve stred Európy. Napriek odstráneniu parodických narážok na balkanizmus preto televízna adaptácia *Zmluvy* nie je v rozpore s predlohou. Namiesto dôrazu na opozíciu Východu a Západu je v nej iba posilnený dôraz na opozíciu „starej“, dekadentnej a zanikajúcej Európy a jej paradoxne marginalizovaného stredu.<sup>17</sup> Avšak stredu, ktorý sa taktiež rozkladá. V čase nakrúcania televíznej adaptácie totiž novonadobudnutú samostatnosť a jednotu „starého“ Československa ohrozovali politické boje a nacionalistické roztržky. Aj tie môžu stať v pozadí melancholického tónu, ktorým cudzinec Martin po prvýkrát vyslovuje názov svojej vlasti, Československa.

Jediná slovenská adaptácia Mrožkovej *Zmluvy* je tak nositeľom ďalšej paradoxnej analógie. V pôvodnej divadelnej hre je koncept strednej Európy zamlčaný a stráca sa v extrémnej fluidite „Východu“ z čias studenej vojny, s prevahou balkanistických a orientalistických stereotypov. Dramatikova vlast, ktorá je podľa všetkého aj vlastou postavy Morisa, nie je ani raz pomenovaná priamo. V televíznej adaptácii je podobne zamlčaný pôvod jej režiséra, prisťahovalca z niekdajšej Juhoslávie. Balkanistické stereotypy – už zmieňované odkazy na Draculu, upírov či toponymá ako Sarajevo – sú odstránené a význam strednej Európy je posilnený (deje sa tak podobne ako v Marojevičovej predchádzajúcej adaptácii hry jeho krajanu Dušana Kovačeviča *Profesionál*, 1991, ktorá je aj bez veľkých textových úprav prispôsobená československému kontextu).

Napriek zamlčaniu však čerstvý emigrant z krajiny, ktorá v čase nakrúcania *Zmluvy* čelila občianskej vojne a prestávala existovať, jemne pracuje s významovými nuansami a ako sme spomínali vyššie, československý kontext kombinuje s neverbálnymi odkazmi na cudzincovu melanchóliu. Vďaka nim je pristáhovalectvo aspoň na chvíľu možné vnímať aj v mode exilu, tak blízkom práve Mrožkovej tvorbe.

## STREDNÁ EURÓPA V PRESTROJENÍ

Jediné dve postavy hry i jej televíznej adaptácie reprezentujú vzťah imaginárnej, zanikajúcej Európy a jej imaginárneho votrelca, prisťahovalca. Paradoxom hry je fakt, že hotelový host, ktorý si na Európu robí nároky, je prisťahovalcom tiež. V televíznej adaptácii Magnus po návrate z Lefevrovho pohrebu zasnéne opisuje krásy miestneho cintorína. V hre k týmto slovám pridáva poznanie, že ako cudzinec na ňom sám nemôže byť pochovaný (53). V istom zmysle je teda v hre neuchopiteľnosť a nedostupnosť Európy omnoho zreteľnejšia pre obidve postavy. No v oboch prípadoch – v predlohe i v skúmanej televíznej adaptácii – pochádza Moris/Martin

takpovediac zo srdca kontinentu, čo dodatočne povahu Európy komplikuje. Ako píše Jean-Luc Nancy (2000, 11), vatrelec (*l'intrus*) nie je nikto iný než ja sám, „nikto iný než človek sám“ (45). Tak aj stredoeurópsky pristáhovalec Moris/Martin funguje len ako projekcia muža, ktorý sa rozhodol identifikovať s európskymi hodnotami. O čo je ale v tomto zmysle Martin v úvode sebavedomejší než Moris z pôvodnej divadelnej hry, o to smutnejší je jeho odchod z hotela v závere televízneho spracovania. Stáva sa metaforou večného štvanca, ktorý sa vracia, odkiaľ prišiel: do súmraku opustenej jesennej krajiny.<sup>18</sup>

Odlíšný prístup k metafore strednej Európy zvolili tvorcovia triptychu *Dido* (1991) podľa literárnej predlohy Evy Rechlin. Jej *Noc stáhovavých vtákov* (1983) vyšla krátko po vyhlásení výnimočného stavu a umľčaní vodcov Solidarity. V alegorickej podobe a s prihliadnutím na náboženské presvedčenie autorky vyjadruje nádej, že aj napriek umľčaniu je zmena aspoň v nasledujúcej generácii možná.

Aj v tomto prípade funguje poľská skúsenosť ako báza, na základe ktorej sa prehodnocuje skúsenosť československá, pričom ich zameniteľnosť je umožnená lokalizáciou oboch krajín v strednej Európe. Konflikt však tentoraz nevzniká ako alegória vzťahu Európy a jej stredu, ktorý je súčasne jej neželanou perifériou, ale na základe snahy elít osloboodiť sa od vplyvu imperiálnej mocnosti. Predloha i trojdielny film sa však k tradičnému konfliktu Poľska a Ruska (resp. Sovietskeho zväzu) viažu nepriamo, prostredníctvom príbehu o prenasledovaní kresťanov v antickom meste Efeze. Vo výslednom filme je teda poľská skúsenosť zahmelená. Prezrádzajú ju iba niektoré prvky príbehu: napríklad vzbura otrokov proti dekadentnej ríši má začať v lodeniciach Efezu, ktoré môžu pripomenúť lodenice Gdanska. Podobne môže motív kresťanských martyrov, ktorí radšej volia upálenie ako obetovanie rímskym bohom, pripomenúť protest Jana Palacha, ale i jeho poľského predchodcu Ryszarda Siwieca.

Celý projekt zrejme vznikal ako reakcia na očakávanie zmien v strednej Európe. Fakt, že namiesto koprodukcie s Poľskom sa západoeurópske televízne stanice (ZDF a ORF)<sup>19</sup> rozhodli pre koprodukciu s Československou televíziou v Bratislave, zrejme zapadá do širšieho portfólia jej koprodukcií, medzi ktoré patrí aj ďalší alegorický príbeh o spoločenskej zmene – Jakubiskov *Takmer ružový príbeh* (1990), nakrútený v spolupráci s TV 2000 Wiesbaden. Pre obidva filmy je charakteristická inklinácia k romantickému poňatiu zmeny: k romantickému zdejovaniu (*emplotment*), ktoré teoretik revolúcií James Krapfl (2009) chápe ako klíčové aj pre vznik prvých naratívov Nežnej revolúcie. Podobne ako Hayden White (2011), z ktorého členenia historických naratívov vychádza, aj Krapfl romantické naratívy konfrontuje so satirickými, tragickými a komickými. Všetky sa podľa neho sformovali ako reakcie na odlišné politické potreby už v prvých mesiacoch spoločenskej zmeny. Z môjho predbežného kvalitatívneho výskumu televíznych fikcií z obdobia 1990 – 1993 vyplýva, že romantické naratívy spoločenskej zmeny sa najčastejšie vyskytujú v klasických televíznych rozprávkach. *Dido* či *Takmer ružový príbeh* (ktorý však kombinuje zápletku zo súčasnosti s výjavmi odkazujúcimi na rozprávku o Šípovej Ruženke) sú teda výnimkami. Podobne ako v slovenskej kinematografii, kde romantické naratívy zmeny v sledovanom období nenájdeme vôbec, však aj v televíznej tvorbe výrazne dominujú skeptické či priamo satirické naratívy.<sup>20</sup> Vo svetle Krapflovej klasifiká-

cie naratívov revolúcie môžeme o adaptácii Mrožkovej *Zmluvy* uvažovať práve ako o skeptickej verzii so satirickými prvkami.

Voľba *Zmluvy* preto môže v širšom kontexte televíznej tvorby raných 90. rokov ilustrovať prevahu skeptických náhľadov na zmysel Nežnej revolúcie, ale zároveň aj vyhýbanie sa námetom, ktoré by vyzdvihovali priamu spojitosť konceptu strednej Európy s aktuálnou spoločenskou zmenou. Zaoberá sa totiž postavením Stredoeurópana v exile (v televíznej tvorbe sa táto téma objavuje napríklad i vo filmoch *Rozprávky z Hollywoodu* či *Cudzinci*, oba z roku 1992). Aj v adaptácii *Noci sťahovavých vtákov* sa stredoeurópsky kontext (či už ho chápeme ako československý alebo poľský) objavuje len zástupne, prostredníctvom alegorického príbehu vzbury kresťanov/otrokov proti dekadentnej ríši. Analógia medzi neskororímskou ríšou a neskorosocialistickým, dekadentným východným blokom je v dobovej televíznej tvorbe tiež pomerne častá. Nájdeme ju v prevzatom predstavení muzikálu *Evanjelium o Márii* (1992), v inscenácii samizdatovej drámy A. M. Volodina *Ježišova matka* (1991) i hry Friedricha Dürrenmatta *Romulus Veľký* (1992). Zatial čo *Dido* pracuje s alegóriou rozpútania vzbury v rímskej provincii, a preto funguje ako paralela odboja satelitných stredoeurópskych štátov proti ZSSR, *Romulus Veľký* pracuje s podobne duálnym svetom ako pôvodná verzia Mrožkovej *Zmluvy*. Dürrenmatt hru *Romulus der Große* (1949) napísal na úsvite studenej vojny, s čerstvými spomienkami na traumy nacizmu a druhej svetovej vojny. V príbehu o poslednom rímskom cisárovi, ktorý odovzdane čaká na dobytie Ríma germánskymi vojakmi, skombinoval satirický naratív s prvkami komického i tragického. Romulus stratil vieru v zmysel svojej ríše a túžobne očakáva jej dobytie, vodca Germánov Odoakera zas predstiera vojenské taženie, aby svoj militantne barbarský národ nechal zcivilizovať. Obaja vodcovia v závere o svoje nádeje prídu, a tak sa dohodnú na penzionovaní Romula a rozpustení ríše v mene dočasného mieru, kým vládu po Odoakerovi neprevzme jeho krutý synovec. Podobne ako v iných dobových televíznych projektoch aj tu rímske impérium funguje ako metafora slabnúceho sovietskeho vplyvu a postava Romula môže v niektorých aspektoch pripomenúť tragickej údel Michaila Gorbačova. V inom zmysle však stret civilizácie a barbarstva funguje ako metafora vnútropolitickej diania v strednej Európe. A tá sa opäť raz objavuje v prestrojení. Mimoriadne aktuálne vyznievajúce televízne spracovanie nepotrebovalo takmer žiadne textové úpravy (porov. Dürrenmatt 2006). Moderný Dürrenmattov jazyk totiž dovoľuje odčítať v hre množstvo paralel s krachom komunistického impéria, prechodom na trhové hospodárstvo i barbarizáciou Európy po odznení očarenia z politickej zmeny z konca 80. rokov.

Jednou z výnimiek, ktoré sugerujú význam strednej Európy v tvorení aktuálnych dejín a odkazujú na ňu priamo, ostáva televízny film *Európa, moja láska* (1992) – voľná adaptácia Pirandellovej divadelnej hry *Henrich IV. (Enrico IV)*, (1921). V hre sa koncept strednej Európy pochopiteľne neobjavuje. Ide o príbeh predstieraného šialenstva s odkazmi na cestu do Canossy, v ktorom Pirandello rozohráva najmä svoju záľubu v relativizácii hry a skutočnosti, života a umenia. Televízna adaptácia však posúva dej do súčasnosti a okrem koláže archívnych záberov odkazujúcich na fašizmus i nacizmus (hra vznikla krátko pred nástupom Benita Mussoliniho k moci)<sup>21</sup> či

turistických záberov súčasného Ríma používa aj odkazy na spoločenské a politické zmeny po páde železnej opony v strednej Európe. Hlavná postava, vydávajúca sa za stredovekého rímskeho kráľa Henricha IV., je týmto dianím posadnutá a vidí v ňom pokračovanie tragického príbehu kontinentu.

Televízne spracovanie Mrožkovej *Zmluvy* v tomto kontexte upozorňuje na niekoľko tendencií dobovej televíznej tvorby. Ide jednak o snahy aktualizovať staršie predlohy v situácii spoločenskej zmeny. Ďalej o to, že adaptácie obvykle upozorňovali na skeptické náhľady na zmenu. A napokon aj o to, že koncept strednej Európy sa na začiatku 90. rokov zjavoval často len v prestrojení, prípadne bol doslova pridávaný k pôvodným vyzneniam predlôh. Dokonca aj v zriedkavých prípadoch predlôh autorov stredoeurópskeho pôvodu.

## POZNÁMKY

<sup>1</sup> Podľa údajov z elektronickej databázy RTVS, ktoré pre potreby tejto práce spracovala a poskytla pracovníčka Archívu RTVS Lenka Krnáčová. Paradoxne, na sklonku 80. rokov nebola produktivita oveľa väčšia: údaje o dramatických reláciách dokonca uvádzajú o približne štvrtinu menšie čísla za rok 1988 oproti roku 1990 (65 oproti 89). Pokial ide o jednotlivé typy relácií, databáza uvádzá termíny ako adaptácia, inscenácia a videofilm pomerne voľne a ani medzi televíznymi pracovníkmi neexistuje jasný konsenzus o ich význame. V zásade ale pod týmito termínmi rozumiem dramatické relácie, ktoré autori *Dejín slovenskej kinematografie* vylúčili zo svojho zreteľa, pretože neboli nakrúcané na klasický filmový materiál a metódami blízkymi kinematografii. Takéto relácie mohli byť nakrúcané bud „na záber“ ako klasické filmy (z čoho vzniklo pomenovanie videofilm), alebo vznikali metódou blízkou inscenovaniu divadelného predstavenia, keď akciu, prevažne inscenovanú v televíznom štúdiu, zaznamenávalo súčasne niekoľko kamier a jednotlivé typy záberov sa vyberali až pri strihu (televízna inscenácia).

<sup>2</sup> Exotizmus bol pomerne často podporovaný rôznymi zámerne i nezámerne scudzujúcimi prvkami: postavy sa napríklad vo viacerých adaptáciach zdravia anglickým pozdravom „Hello“, prípadne „Hello, darling“, snaha imitovať súčasný Západ v postsocialistických kulisách pôsobí z dnešného pohľadu úsmevne.

<sup>3</sup> V tomto období sa Československo ešte len veľmi opatrnne vydávalo na cestu prestavby (porov. Pullmann 2011). Faktom však je, že v Slovenskej televízii sa v sledovanom období nesiahalo ani po predlohách z krajín tzv. tretieho sveta. Výnimkou je napríklad adaptácia predlohy Sergia Arraua *Medzi potkanmi a vrabcam* (1993).

<sup>4</sup> Vzhľadom na potenciálne neúplné zoznamy hraných relácií, ktoré mám aktuálne k dispozícii, toto tvrdenie nemôžeme brať za absolútne.

<sup>5</sup> Prvú vlnu záujmu možno registrovať od začiatku 60. rokov, okrem prekladov (od 1962) ju odštartovalo až šesť divadelných inscenácií v roku 1963. Hry poľského dramatika sa inscenovali až do konca roku 1969, potom nasledovala pauza, ktorá skončila až krátko pred Nežnou revolúciou (porovnaj súpisy inscenácií a prekladov; Godovič 2017).

<sup>6</sup> Obsadenie televíznej adaptácie je úplne nové, napríklad hlavnú postavu v divadelnej inscenácii hral František Kovář.

<sup>7</sup> Pôvod Magnusa nie je v hre ani jej televíznej adaptácii prezradený. V hre Magnus očakáva telefonát z Hollywoodu a v kombinácii s jeho láskou ku „kapitálu“ a chabými znalosťami geografie môže vzniknúť dojem, že by mohol byť Američanom.

<sup>8</sup> V predlohe Magnus považuje hotel za „poslednú rezerváciu starej Európy“ (Mrožek 1988, 31). V televíznej adaptácii vysloví podobnú vetu v súvislosti so svojou hotelovou izbou.

<sup>9</sup> Podľa predlohy má ísť o hotel z obdobia *belle époque*, exteriér hotelu preto supluje kaštieľ v Budmericiach, postavený na konci 19. storočia v kombinácii rôznych európskych slohov.

- <sup>10</sup> Podľa Mrožkovej predstavy sa hra odohráva v švajčiarskom hoteli. V slovenskej televíznej verzii sa s presnou lokalizáciou deja neoperuje, úvodná francúzština tak môže byť interpretovaná aj v kontexte prvorepublikových vzťahov s Francúzskom. Pochopiteľne, melancholický tón tiež môže súvisieť s aktuálnym rozdeľovaním Československa, resp. s emigrantskou nostalgiou všeobecne.
- <sup>11</sup> Opustenosť hotela je narázkom na Mrožkovu poznámku, že dej sa odohráva mimo hotelovej sezóny (v pôvodnej hre je hotel prezentovaný ako pomerne bohatu obývaný, nedozvieme sa však, či nejde len o Morisove insinuácie o neexistujúcich hostoch – tých totiž nikdy nevidíme).
- <sup>12</sup> V úvode, ešte pod rúškom komicky sebavedomej elegancie, číta Mannovu *Smrť v Benátkach*.
- <sup>13</sup> V závere hry sa napríklad Moris prejaví napriek svojmu veľkodušnému gestu ako zlodej, keď z darovaného Rolls Royceu ukradne diamant.
- <sup>14</sup> V hre je Lefevre označený ako posledný Švajčiar v Švajčiarsku (Mrožek 1988, 7). V televíznej adaptácii sa namiesto toho operuje s pomerne skorými náznakmi pochybných Lefevrových známostí: „je viac vecí, ktoré o nám ešte netušíte“, vraví Martin Magnusovi po tom, ako sa tento vráti z Lefevrovho pohrebu.
- <sup>15</sup> Myšlienku o jednom „západe“ a štyroch „východoch“ prezentuje napríklad Longinović 1993, 26.
- <sup>16</sup> Mesto „zodpovedne“ v balkanickej imaginácii za prvú svetovú vojnu (porov. Todorova 1999, 208).
- <sup>17</sup> Stred Európy ani v tomto prípade nie je pomenovaný: podobne ako na niektorých miestach hry aj tu Magnus lokalizuje Martinovu vlast do východnej, nie strednej Európy.
- <sup>18</sup> V zásade ide o podobný druh alegórie, aký nedávno rozvinul Kornél Mundruczó vo filme *Jupiterov mesiac* (2017), kde sýrsky pristávavatec prichádza o akékoľvek ľudské slobody a končí doslova ako satelit vznášajúci sa nad zemou – prirovnaný k Jupiterovmu mesiacu s príznačným menom Európa. V analyzovanej adaptácii *Zmluvy* však úvod a záver s dokrútkami holej jesennej aleje obkolesujúcej akúsi bočnú vidiecku cestu odkazujú najskôr na záver Petrovičových *Nakupovačov peria* (1967) o smutnom údele rómskych nomádov z Vojvodiny.
- <sup>19</sup> Podľa záverečných titulkov boli okrem spomínaných staníc a Slovenskej televízie koproducentmi filmu tiež WN Danubius Film Bratislava a mnichovská televízna spoločnosť Tellux-Film GmbH, na filme spolupracovala aj tuniská Zinifilm Sousse.
- <sup>20</sup> Presnejšie kvantitatívne údaje sú momentálne v stave spracovávania pre potreby ďalšej štúdie. Pri spracovaní 80 % hraných relácií za roky 1990 – 1992 sa zatial zdá, že na myšlienku revolúcie odkazuje približne 12 % relácií z roku 1990, z čoho vyše 33 % možno charakterizať ako dominantne romantické, 11 % ako komické a 55 % ako satirické. V roku 1991 na revolúciu/spoločenskú zmenu odkazuje takmer o polovicu viac relácií, vyše 21 % (z toho 23 % sú romantické, 7,7 % tragicke, 7,7 % komické a až 61,5 % satirické naratívy). Napokon, v roku 1992 počet relácií, ktoré odkazujú na revolúciu či politickú zmenu narastá o ďalšiu polovicu – je ich vyše 43 % (z toho vyše 15 % sú romantické, 26,32 % tragicke a 57,89 % satirické naratívy).
- <sup>21</sup> Napísaná bola v roku 1921, premiérovaná 24. februára 1922.

## LITERATÚRA

- Bhabha, Homi K. 1994. „The Other Question. Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism.“ In *The Location of Culture*, 2. vyd., 94 – 120. London – New York: Routledge.
- Dudková, Jana. 2018. „On the beautiful blue Danube: a case study of imagining Europe without Europe in the mid-1990s Slovak Cinema.“ *Studies in Eastern European Cinema* 9, 1: 76 – 88.
- Dürrenmatt, Friedrich. 2006. *Hry*. Prel. Jiří Stach. Praha: Divadelní ústav.
- Godovič, Marek. 2017. *Dramatik Sławomir Mrożek na Slovensku*. Dizertačná práca. Bratislava: VŠMU.
- Hutcheonová, Linda. 2010. „Co se děje pri adaptaci?“ Prel. Miroslav Kotásek. *Iluminace* 22, 1: 23 – 59.
- Krapfl, James. 2009. *Revolúcia s ľudskou tvárou. Politika, kultúra a spoločenstvo v Československu po 17. novembri 1989*. Bratislava: Kalligram.
- Longinović, Tomislav. 1993. *Borderline Culture. The Politics of Identity in Four Twentieth-Century Novels*. Fayetteville: The University of Arkansas Press.
- Macek, Václav – Jelena Paštéková. 1997. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta.

- Mrožek, Sławomir. 1988. *Smlouva*. Prel. Helena Stachová. Praha: DILIA.
- Nancy, Jean-Luc. 2000. *L'Intrus*. Paris: Galilée.
- Pirandello, Luigi. 1970. *Henrich IV*. Prel. Mikuláš Pažitka. Bratislava: LITA.
- Pullmann, Michal. 2011. *Konec experimentu: Přestavba a pád komunismu v Československu*. Praha: Scriptorium.
- Rechlin, Eva. 1983. *Die Nacht der Zugvögel: Dora-Diana und die Christen von Ephesus*. Bindlach: Loewe.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Szűcs, Jenő. 1983. „The Three Historic Regions of Europe: An outline.“ *Acta Historica Scientiarum Hungaricae* 29, 2 – 4, 131 – 183.
- Todorova, Marija. 1999. *Imaginarni Balkan*. Prel. Marija Starčević – Aleksandra Bajazetov-Vučen. Beograd: Biblioteka XX vek.
- White, Hayden. 2011. *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století*. Prel. Miroslav Kotásek. Brno: Host.
- Wolff, Larry. 1994. *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.

## CITOVANÉ AUDIOVIZUÁLNE DIELA

- Čierny princ* (r. Pavol Haspra, Slovensko, 1989)
- Dido* (r. Dušan Rapoš, Slovensko – Nemecko – Rakúsko, 1991)
- Dobrodinec* (r. Ján Zeman, Slovensko, 1990)
- Drahá paní profesorka* (r. Katarína Krivánková, Slovensko, 1990)
- Fuente ovejuna* (r. Franek Chmiel, Slovensko, 1990)
- Ježišova matka* (r. Jozef Bednárik, Slovensko, 1991)
- Jupiter holdja* (r. Kornél Mundruczó, Maďarsko – Nemecko, 2017)
- Lorenzaccio* (r. Miloslav Luther, Slovensko, 1991)
- Mačka domáca* (r. Milan Lasica, Slovensko, 1992)
- Medzi potkanmi a vrabcami* (r. Ján Zeman, Slovensko, 1993)
- Muž so zeleným batohom* (r. Juraj Takáč, Slovensko, 1990)
- Na krásnom modrom Dunaji* (r. Štefan Semjan, Slovensko, 1994)
- Skupljači perja* (r. Aleksandar Petrović, Juhoslávia, 1967)
- Následky pozlátenia* (r. Vladimír Strník, Slovensko, 1990)
- Neviniatka* (r. Igor Ciel, Slovensko, 1993)
- Pavilón č. 6* (r. Ernest Stredňanský, Slovensko, 1992)
- Piata pečať* (r. Martin Kákoš, Slovensko, 1990)
- Posledný cocktail* (r. Miloslav Luther, Slovensko, 1993)
- Profesionál* (r. Goran Marojević, Slovensko, 1991)
- Štekot* (r. Igor Ciel, Slovensko, 1991)
- Tanec lásky a smrti* (r. Martin Kákoš, Slovensko, 1993)
- Útrapy z rozumu* (r. Miloš Piotor st., Slovensko, 1990)
- Všetko čo mám rád* (r. Martin Šulík, Slovensko, 1992)
- Výsluch* (r. Ján Zeman, Slovensko, 1993)
- Výstrel na Bonaparta* (r. Ján Zeman, Slovensko, 1992)
- Zmluva* (r. Goran Marojević, Slovensko, 1992)
- Zurvalec* (r. Vladimír Strník, Slovensko, 1993)

## **“The Contract” by Sławomir Mrożek and the image of Central Europe as a (non)presence in Slovak television adaptations (1990–1993)**

---

Television fiction. Central Europe. Balkanism. Sławomir Mrożek. Art after 1989.  
Adaptation of stage-play.

This article analyses the specific case of the Slovak television adaptation of Sławomir Mrożek's lesser-known stage play *The Contract* (1986). The play was written before the fall of communism by the famous Polish exile playwright, and was shot for Slovak television in 1992 by the ex-Yugoslav director Goran Marojević. This resulted in multiple shifts in the meanings and visibility of various geopolitical concepts used in the play, including a reduction of references that could render the director's origin more visible. The paper focuses especially on the replacement of significant references to Balkan and Orientalist discourse (which are parodically overused in the play) with the more readable concept of Central Europe (which stays unnamed in the play). In the final section, the paper also analyses the position of *The Contract* within the broader context of contemporary Slovak television production, which usually avoided Central European authors or direct images of Central Europe, but on the other hand added indirect references to the concept of Central Europe even to works which originally lacked them. The result in both cases was the frequent usage of allegorical meanings, masking or inversion that followed uncertainties typical for transition from the announcement of Soviet perestroika to (un)expected post-communist condition.

---

Doc. Jana Dudková, PhD.  
Ústav divadelnej a filmovej vedy  
Centrum vied o umení SAV  
Dúbravská cesta 9  
841 04 Bratislava  
Slovenská republika  
janadudkova@gmail.com

# Medzi ideológiou, žánrom a spoločenskou objednávkou – filmové adaptácie popkultúrnych predlôh v československej kinematografii prechodu

MICHAELA MALÍČKOVÁ – JURAJ MALÍČEK

Teória populárnej kultúry ako relatívne autonómna spoločenskovedná disciplína, ktorej primárnoch funkciou bolo vytvoriť interdisciplinárny rámec na celostné skúmanie špecifických podôb jednotlivých umenieckých druhov (predovšetkým literatúry a kinematografie, ale i hudby, výtvarného umenia a divadla), sa sice začala do svojej dnešnej podoby konštituovať už v 60. rokoch 20. storočia v textoch tzv. Birminghamskej školy, avšak v našom, domácom priestore výraznejšie rezonuje až v posledných dvoch dekádach. Preto ak ju uplatňujeme retrográdne, nejde o revíziu poznania dosiahnutého inými metodologickými princípmi, ale skôr o jeho rozšírenie o uhol pohľadu zohľadňujúci praktickú, pragmatickú funkciu umenieckého diela, resp. toho, ako dielo jestvuje v bezprostrednej recepčnej praxi.

## IDEOLOGICKÉ RÁMCE ŽÁNROV POPULÁRNEJ KULTÚRY

Kinematografia Československej socialistickej republiky reprezentovala v 80. rokoch minulého storočia v celej svojej mnohosti ešte stále jednu z podôb vtedajšej tzv. kultúrnej politiky – teda kultúrno-civilizačného rámca podmieneného dominantnou ideológiou, ktorá nielenže umenie nerelativizovala, ale osobovala si právo rozumieť mu v plnosti. Spoločnosť oficiálne zastrešená dialektickým materializmom, ktorý sám seba považoval za definitívne, dovršené filozofické poznanie, nepripúšťala diskusiu o svojich fundamentálnych princípoch, naopak, povýšila ich na nemenné axiómy, z ktorých bolo možné prísne racionálne odvodiť funkcie umenia, jeho účel aj definíciu, princípy tvorby, teda jednoducho všetko to, čo je v súvislosti s umením predmetom prirodzených akademických i laických úvah. V krajinе, kde mala komunistická strana ústavou zaručené, že ako predvoj robotníckej triedy je vedúcou silou v spoločnosti a štáte, vďaka tomu platilo, že strana samu seba identifikovala ako nositeľku konečného, čiže pravdy, v gnozeologickom zmysle slova i symbolicky – *Pravda* sa volal tlačový orgán strany. Pravda, ako zavŕšené poznanie obsiahnuté vo vedeckom materializme, bola spredmetnená v beztriednom spoločenskom zriaďení – v komunizme, pričom socializmus bol jeho vývojovým štádiom. Cieľ bol jasný: komunizmus a všetko snaženie, všetko snaženie socialistického človeka malo

\* Text je súčasťou výskumu, ktorý prebieha v rámci projektu KEGA 033UKF-4/2019 „Popkultúrne štúdiá ako platforma na revitalizáciu humanitných disciplín“.

smeroval k nemu, čo v súvislosti s kultúrou a umením znamená, že ich primárnu a dominantnou funkciou bola distribúcia a posilňovanie predmetnej idey, svetonázoru, obrazu sveta a univerzálne platných hodnôt s nimi spojených. Kultúra a umenie v socializme patrili k politickým nástrojom, prostredníctvom ktorých komunistická strana uplatňovala svoju vedúcu funkciu. Úlohou socialistického umenia a kultúry bolo predovšetkým distribuovať oficiálnu ideológiu marxizmu-leninizmu v súlade s vágne formulovaným humanistickým ideálom slobody, rovnosti a bratstva. Oficiálna kultúra a umenie socialistického Československa, v straníckej rétorike zastrešované synkretizujúcim názvom umelecká kultúra, boli podmienené marxisticko-leninskou estetickou doktrínou tzv. socialistického realizmu, ktorý sa stal oficiálnym umeleckým smerom nielen v Sovietskom zväze, ale i v jeho satelitných štátach, tzv. ľudových demokraciách, kde pretrvával ako oficiálny umelecký smer prakticky počas celého trvania socialistického experimentu.

V prostredí Československej socialistickej republiky bol socialistický realizmus špecifický tým, že hoci fungoval ako štátom podporovaný umelecký smer prakticky od komunistického prevratu v roku 1948 do roku 1989, keď sa socializmus v Česko-slovensku zrútil, od roku 1971 sa stal súčasťou kultúrnej politiky tzv. normalizácie – straníckej doktríny, ktorej úlohou bolo „normalizovať“ pomery v Československu po udalostiach Pražskej jari v roku 1968 a následnej vojenskej intervencii štátov Varšavskej zmluvy. Socialistický realizmus bol oficiálnym, komunistickou stranou kontrolovaným štátnym umeleckým smerom pred rokom 1968 aj po ňom, a hoci sa v 60. rokoch stával vo vzťahu k svojmu ideologickému programu čoraz formálnejším (až sa stal obsahovo vyprádznenou floskulou), v 70. rokoch sa vrátil vo svojej plnej ideologickej sile. V rámci normalizácie sa teda socialistický realizmus znova stal arbitrom hodnoty a zmyslu umeleckého diela a v dôsledku toho vlastne i nástrojom, resp. mierkou, pomocou ktorej mohla komunistická strana „merať kvalitu umeleckých diel“, cenzorsky do nich vstupovať a kontrolovať ich, čo vyústilo do stavu, v ktorom sa tvorcovia opäť ocitli prakticky v situácii rukojemníkov strany a ich tvorba bola podmienená ochotou vyhovieť jej ideologickým požiadavkám.

V dôsledku tejto situácie populárna kultúra de iure v socialistickom Československu neexistovala, umenie nemohlo mať iba zábavnú funkciu, resp. v umeleckej kultúre deklarujúcej komunistické idey nebolo miesta pre také estetické artefakty, o ktorých by sme mohli uvažovať ako o komodítach vytvorených zábavným priemyslom. V tejto súvislosti existovala len úpadková masová kultúra imperialistických krajín, o ktorej dobová literatúra, tematizujúca normalizáciu i kultúrnu politiku, uvažovala takto:

Dnešný človek je nielen súčasníkom, ale aj produktom veľkých zmien vo všetkých oblastiach spoločenského života, ktorého organickou súčasťou je kultúra, preto ani ona nemôže zostať mimo týchto zmien. Dynamizmus týchto zmien vyvoláva v súčasnom kapitalizme, ktorý je postihnutý hlbokou krízou, pesimistické a nihilistické postoje ku kultúre, ktorá je podľa niektorých ideológov imperializmu zdrojom dehumanizácie a depersonalizácie osobnosti človeka. Aktívne rozvíjajú antikultúrne hnutie a pri tom nechcú priznať, že zdrojom dehumanizácie a odcudzenosti dnešného človeka v kapitalizme nie sú skutočné kultúrne hodnoty a veľké kultúrne dedičstvo ľudstva (ktoré je v smrteľnom nebezpečí zásluhou najmilitantnejších jadrových maniakov), ale hlboká kríza súčasného kapitalizmu,

ktorého plodom je masová kultúra. Ona, masová kultúra, je vyrábaná ako tovar za účelom tvorby zisku, a podstatou jej zobrazovania je človek odcudzený svojej ľudskej podstate, individualista idúci za svojím egoistickým cieľom bezohľadne pošliapavajúc všetko ľudské a krásne. Takého človeka potrebujú súčasní politici imperializmu pre svoje svetovladné antidemokratické a antisocialistické ciele (Paluda – Čunderlík – Bolebruch 1984, 5).<sup>1</sup>

De facto však populárna kultúra, samozrejme, v socialistickom Československu existovala, ba čo viac, s tichým požehnaním komunistickej strany sa stala jedným z vonkajškovo identifikovateľných atribútov normalizácie.<sup>2</sup> Na úrovni mainstreamu ju reprezentovala nielen podstatná časť televíznej tvorby, napríklad v podobe ikonizovaných a mimoriadne populárnych televíznych seriálov, rezonujúcich vo verejnom priestore dodnes (*30 prípadů majora Zemana, Žena za pultem, Nemocnice na kraji města*), ale späťne ju dokážeme identifikovať aj v kinematografii, divadle, literatúre a ďalších umenieckých druhoch, pričom v rámci dobovej populárnej hudby dokonca môžeme hovoriť o tom, že mainstream populárnej kultúry sa stal relevantnou ideo-logickej súčasťou triedneho boja na tzv. kultúrnom fronte v rámci Anticharty, ktorú podpisovali nielen zástupcovia vysokých umení, ale aj „umelci zábavných umení“.

Podobne výrazne ako mainstream populárnej kultúry je v období normalizácie v socialistickom Československu späťne identifikovateľná aj jej periféria, okraj, populárna kultúra jestvujúca v ilegalite mimo oficiálnych štruktúr ako to zakázané, vytlačené režimom mimo oficiálneho spoločenského a kultúrneho priestoru, avšak stále jestvujúce a v rámci možností sa tešiace mimoriadnej popularite v tej časti spoločnosti, ktorá si do týchto neoficiálnych štruktúr dokázala nájsť cestu.

## SUBVERZÍVNE TÉMY VEDECKEJ FANTASTIKY

Vo vzťahu k žánru science-fiction, ktorý dnes v rámci teórie populárnej kultúry považujeme za jeden z jej dominantných prejavov, sa socialistický realizmus očitol v zvláštnej, schizofrenickej pozícii. Science-fiction totiž na jednej strane predstavovala žáner, ktorý vyhovoval ideologickým požiadavkám dôrazu na vedeckosť a racionalitu, na druhej strane však predstavoval jednu z úpadkových podôb západnej imperialistickej masovej kultúry, resp. jej prejavov v rámci jednotlivých umenieckých druhov. Science-fiction je žánrové označenie, ktoré sa sice pôvodne vzťahovalo k istému modelu literatúry, avšak v širšom slova zmysle sa využívalo na označenie špecifických diel naprieč umenieckými druhami. Science-fiction neexistovala iba ako literatúra, ale aj ako kinematografia, výtvarné umenie, divadlo, či dokonca hudba. Literatúra však zostávala dominantnou a fakt, že science-fiction písali aj sovietski autori, tiež zastrešení oficiálnym socialistickým realizmom, len schizmu prehlboval, pričom snahy o rehabilitáciu žánru v očiach oficiálnej ideológie sú častou súčasťou doslovov a predslovov väčšiny nemnohej sci-fi beletrie pôvodom z krajín nesocialistického bloku, ktorá bola v Československu oficiálne publikovaná. Komplikovaný prístup k science-fiction ilustruje aj problém so samotným názvom, ktorý sice má internacionálizovanú podobu, ale jeho pôvod je anglický, čo viedlo k tomu, že sa preferovalo používanie adjektíva odvedeného z doslovného prekladu slovného spojenia science-fiction. To sa v domácom prostredí alternovalo názvom vedecko-fantastická literatúra, prípadne vedecko-fantastický film, pričom o vedecko-fantastickej litera-

túre sa zvyklo práve pre onen „fantastický“ rozmer uvažovať ako o špecifickej podobe literatúry pre deti a mládež.

Science-fiction teda nebola len imperialistický úpadkový žáner masovej kultúry, ale ako vedecko-fantastická literatúra aj odnož literatúry pre deti a mládež, čo môžeme jednoznačne považovať za akýsi pokus o jej rehabilitáciu. Už v prvej reprezentatívnej poviedkovej zbierke, ktorá sa programovo snaží science-fiction ako špecifický žáner priblížiť československej čitateľskej verejnosti, predstavuje jej zostavovateľ Adolf Hoffmeister vedecko-fantastickú literatúru ako socialistický pendant k science-fiction pochádzajúci zo Sovietskeho zväzu. „V Sovětskom svazu, kde je zájem širokých vrstiev občanov, povahově náchylných snení a staletí školených vysokou literatúrou v počítaní s nekonečnem, pochopitelně zmnohonásoben, ne již pokusy, ale uskutečnenými lety do vesmíru, vyrostla z útlé tradice rozvietvená fantasticko-vedecká literatúra“ (1962, 11). Podobne sa rehabilitovaniu vedecko-fantastickej literatúry nevyhýba ani Dušan Slobodník, autor priekopníckej (a ojedinej) teoretickej literárnovednej monografie *Genéza a poetika science fiction*, v ktorej sa, ako názov napovedá, intenzívne snažil vyriešiť pojmovú pascu vedecko-fantastickej literatúry návratom k pôvodnej širšie sémantizovanej science-fiction, v Slobodníkovej koncepcii alternovanej aj slovenským slovným spojením vedecká fantastika.

V knihe sme sa usilovali vystihnúť tento humanistický a sociálny kontext vedeckého rozvoja, ktorý sa rozličným spôsobom, no v podstate komplementárne konkretizuje na jednej strane v sovietskej vedeckej fantastike (a vo vedeckofantastických dielach autorov iných socialistických literatúr) a na druhej strane v dielach pokrokových autorov západnej science fiction (1980, 5).

Ak teda dnes chceme uvažovať o filmových adaptáciách „popkultúrnych“ literárnych predlôh v Československu 80. rokov, pokúšame sa o čosi, čo v dobovom kontexte vlastne nebolo možné. Formálne neexistovala popkultúra, a teda ani jej mainstream a periféria, ale iba imperialistická masová kultúra, science-fiction nebola popkultúrnym žánrom, ale západnou verziou vedeckej fantastiky, pričom vedecko-fantastickej literatúra sama osobe predstavovala časť literatúry pre deti a mládež a navyše bola jednou z podôb socialistického realizmu.

V prípade ďalších adaptácií literárnych predlôh do filmovej podoby, ktorým budeme venovať pozornosť, sa ocitáme v ešte komplikovanejšej situácii. Nemôžeme totiž o nich uvažovať ani ako o dielach akokoľvek formálne reprezentujúcich mainstream populárnej kultúry, zastúpený žánrom science-fiction, ani ako o dielach akoľvek konvenujúcich s programom a požiadavkami socialistického realizmu. Ide totiž o diela lokalizované na okraj populárnej kultúry, jej perifériu, a zároveň diela natoľko populárne, identifikovateľné v spoločenskom priestore, že sa dočkali filmovej adaptácie prakticky hneď, ako to bolo možné – teda bezprostredne po spoločensko-politickej zmeniach v roku 1989 a do výroby a distribúcie sa dostali tak skoro práve preto, že vďaka ich popularite už jestvovala na ich adaptovanie spoločenská objednávka.

Vedecko-fantastické diela, ktoré vznikli v Československu v rokoch 1948 až 1989, môžeme zároveň považovať aj za diela socialistického realizmu. Ako diela reprezentujúce dobovú, vtedy oficiálne nejestvujúcu populárnu kultúru ich identifikujeme

až späťne, pričom práve pri takomto pohľade vystupuje do popredia ich prirodzená významová polyfunkčnosť, resp. špekulatívny naturel science-fiction, ktorý umožňuje tvorcom využívať tento žáner ako prostriedok akéhosi gerilového narúšania totalitných doktrín.

Až modelovým príkladom takéhoto prístupu je na Slovensku a v slovenských filmových ateliéroch nakrútený československý vedecko-fantastický film *Tretí šarkan*, snímka z roku 1985, príznakovo anticipujúca oslabovanie ideologického tlaku v rámci tzv. glasnosti. *Tretí šarkan* je voľnou adaptáciou vedecko-fantastického diptychu Jozefa Žarnaya *Tajomstvo dračej steny* (1973) a *Prekliata planéta* (1977), dvojice veľmi populárnych románov pre deti, ktoré sám autor predstavuje ako romány nie vedecko-fantastické, ale iba fantastické, čo znova môže byť príznakom skutočnosti, že vedecko-fantastická literatúra bola v socialistickom Československu skôr trpená ako podporovaná. Príbeh románov je relatívne jednoduchý: Traja kamaráti – Viliam Čerňan, Stanislav Turčín a František Vrabec, spolužiaci na základnej škole v malom meste nazvanom Atómová Lehota, sa v miestnych horách stretňu s pozostatkami mimozemskej civilizácie, ktorá kedysi dávno navštívila Zem, a vďaka tomu zažijú hned niekoľko dobrodružstiev a veľmi veľa sa naučia. Oba romány napísané v 70. rokoch môžeme práve s ohľadom na dobový politický kontext považovať za eskapistické – predstavujú únik z neprívetivého vonkajšieho sveta do bezpečia idealizovanej literárnej fikcie, ktorej dominuje čistý hodnotový systém akcentujúci univerzálné, nadideologické hodnoty humanizmu. Jozef Žarnay, občianskym povolaním učiteľ na základnej škole, sa v nich predstavuje ako mimoriadne presný pozorovateľ s darom autenticky zachytiť jemu dôverne známe a bezpečné školské prostredie, pričom fantastické ozvláštnenie využíva na stavbu takej zápletky, ktorá by mu umožnila znova vypovedať základné a svojím spôsobom až banálne pravdy.

Film na motívy týchto dvoch románov predstavuje výrazný posun, už nie je eskapistický, ale apelatívny, nepredstavuje únik, ale stret a konflikt s potenciálne fatálnymi následkami pre celú našu civilizáciu – a vlastne tak aj ilustruje spoločenský a politický posun medzi obdobím tej najtvrdšej represívnej politickej normalizácie 70. rokov, pred ktorou sa ľudia pokúšali ujsť do domáceho rodinného azylu, a rezignovanej normalizácie 80. rokov, keď už ideám deklarovaným komunistickou stranou neverila ani ona sama. Dej románov je redukovaný len na základný dramatický oblúk, v rámci ktorého sa traja detskí hrdinovia, spolužiaci Pato, Jano a Boris, nešťastnou náhodou dostanú pomocou vesmírnej lode ukrytej v horách na planétu mimozemštanov zdecimovanú kyslými dažďami a ďalšími ekologickými pohromami. Umierajúca civilizácia sa po prvýkrát pokúšala kontaktovať ľudstvo s prosbou o pomoc v stredoveku, čo viedlo k vzniku povesti o troch šarkanoch. Dvaja odleteli, tretí zostal, aby počkal, až ľudská civilizácia technologicky dospeje do štadia, keď by ľudia mohli mimozemštanom pomôcť. Takýto príbehový pôdorys poslúžil filmovým tvorcom, aby na jednej strane v súlade s dobovou kultúrnou politikou tematizovali na úrovni jedného z leitmotívov napríklad aj „náboženské tmárstvo“, na strane druhej im umožnil zaujať kritický postoj k ničeniu životného prostredia. Technologicky vyspelejší mimozemšťania si hrozbu nevšimli včas, a tak nedokázali zabrániť skaze svojej planéty. Ľudstvo naproti tomu ešte má časovú rezervu, hoci počiatky potenci-

álnnej budúcej skazy nám tvorcovia už ilustratívne ukazujú prostredníctvom lokalít, v ktorých sa film odohráva. Ekologickej zdevastovanú krajinu domovskej planéty si napríklad „zahrali“ bauxitové bane v Maďarsku. Vedecko-fantastický film pre mládež *Tretí šarkan* sa práve vďaka tematizovaniu ekologickej problematiky stal mimo-riadne aktuálnym aj v dobovom kontexte. Problém životného prostredia sa totiž javil apolitickej, univerzálny v tom zmysle, že sa dotýka civilizácie ako takej, mimo ideologickej a politického rámca, napriek tomu však bol čítaný subverzívne – ako film, ktorý kriticky tematizuje veľmi nepohodlnú tému, všade vôkol v ontologickej realite zjavný problém ničenia životného prostredia v dôsledku stále prebiehajúceho masívneho dôrazu na priemyselnú výrobu. *Tretí šarkan* tak vlastne v normalizačnom Československu ukazoval deťom robotníkov, roľníkov a pracujúcej inteligencie dôsledky činnosti ich rodičov, resp. dosah politiky komunistickej strany na životné prostredie, čo môžeme aj takto späťne vyhodnotiť ako súčasť explicitne nedeklarovaný, ale v symbolickej rovine jednoznačný kritický postoj. Žáner populárnej kultúry sa tu v konečnom dôsledku stal nástrojom ideologickej diverzie spochybňujúcej striktne pozitívny obraz socializmu, čím relatívne skoro konvenoval s už spomenutou glassnosťou.

Druhý výrazný žánrový film ilustrujúci prechod od totality k slobodnej občianskej demokracii, televízna snímka *Gemini*, vykazuje podobne subverzívne črty, ktoré však vyznievajú dostratená, keďže snímka scenáristicky a produkčne pripravovaná ešte pred rokom 1989 sa svojej televíznej premiéry dočkala až v roku 1991, dva roky po zmene politických pomerov. Film je tiež adaptáciou populárneho detského vedecko-fantastického románu, pričom jeho autorka Alta Vášová patrí, podobne ako Jozef Žarnay, k minimu slovenských spisovateľov, ktorí sa v socializme programovo venovali písaniu tohto typu literatúry (hoci Vášová sa presadila predovšetkým ako úspešná autorka nežánrovej beletrie). *Blíženci z Gemini*, ako sa Vášovej román volá, vyšli po prvýkrát v roku 1981 v reprezentatívnej a mimoriadne populárnej edícii Stopy vydavateľstva Mladé letá a na platforme zábavného dobrodružného príbehu vo vedecko-fantastických kulisách sa v nich tiež odohráva stretnutie s mimozemskou civilizáciou. Hrdinami príbehu sú opäť deti, spolužiaci z mestečka Rovina, dievča Bosina a chlapci Rapkáč, Tóna a Miro, ako aj reprezentanti podstatne vyspelejších mimozemských bytostí Mig a Mag, pričom za jednoduchým a relatívne priamočiarym príbehom je vo Vášovej románe prítomný silný etický apel. A hoci román vo výsledku pôsobí veľmi ľahko a vtipne, dočkal sa filmovej adaptácie, ktorá sa sústreďuje práve na to závažné a dôležité, resp. film akoby bol komentárom knižnej predlohy a sám osebe, bez jej znalosti sotva dáva zmysel. Dôležité však je, že Vášovej príbeh nadobúda vo svojej filmovej podobe až kontúry existenciálneho podobenstva, ktoré recipientovi nič neuľahčuje, naopak. Film nakrúcaný v Banskej Štiavnici pôsobí vo výraze špinavo, ostro, drsne, ošarpane, presne ako historické mesto zničené socialistickým nezáujmom. Apelatívny rozmer príbehu o nebezpečenstve seba-záhuby prichádza v kontextoch spoločenských a politických zmien po roku 1989 o svoj ideologickej diverzný obsah a stáva sa skôr svedectvom aktuálneho hodnotového vyprázdenia, v ktorom sa spoločnosť súčasťne zriekla totalitného režimu, ale ešte presne nevie, čo bude nasledovať.

A znova platí, že zdanlivo poklesnutý popkultúrny žáner poskytuje tvorivý priestor pre nachádzanie významovej, takmer filozofickej hľbky aj na miestach, kde by sme skôr čakali jednoduchú priamočiaru zábavu, čo v kontextoch kinematografie prechodu môžeme vyhodnotiť ako jej definujúcu črtu. Platí to však aj opačne, preto v adaptáciách diel lokalizovaných na perifériu populárnej kultúry, ktorých žánrové špecifikácie nemusia jednoznačne vykazovať ich popkultúrnu príslušnosť a skôr ako na zážitok sú orientované na výpoved, dochádza k tomu, že sa zriekajú potenciálnej „hľbky“ v prospech akýchsi vopred nedefinovaných diváckych očakávaní, ktoré však oslabujú významovú silu predlôh v prospech výrazovosti.

Definujúcou črtou kinematografie prechodu je teda práve zmena optiky, taký spôsob adaptácie, ktorý sa javí neočakávaným. Nielenže sa z relativne jednoduchých dobrodružných príbehov science-fiction určených pre deti a mládež môžu stať diela akcentujúce filozofickú hľbku, ale i z filozoficky či esteticky zaťažených diel s jasne nedefinovanou cieľovou skupinou sa môžu stať narratívny zvýrazňujúce zábavnosť, širokú prístupnosť či jednoducho ambíciu byť mainstreamovo populárnymi.

### ABSURDNO AKO SIGNIFIKANTNÝ PRVOK FILMOVEJ POETIKY POREVOLUČNÝCH „KRVÁKOV“

Filmy vznikajúce v atmosfére porevolučného Česko-Slovenska boli už v odlišnej situácii. Na jednej strane možnosť slobodnejšej výpovede, na druhej strane zaväzujúce (a zväzujúce) divácke očakávania, ako sa s minulosťou v nových podmienkach autori vyrovnajú.

Režisér Jan Němec si pre svoj filmový návrat na scénu česko-slovenskej kinematografie roku 1990 vybral adaptáciu filozofického románu Ladislava Klímu *V žáru královské lásky*. Zvolil si autora rozporuplného, pre predchádzajúci režim neprijateľného. Klímovu filozofická i beletristická tvorba predstavuje koncept inšpirovaný predovšetkým Berkeleyho vedomím ako ontologickým východiskom a Nietzscheho nihilizmom a ideou nadčloveka. Klímovu prózu *Utrpení knížete Sternherocha* (1928) sa realizuje v priesečníku niekolkých literárnych žánrov. Na grotesku a romaneto upozorňuje už podtitul, výraznú úlohu pri štrukturovaní narácie plní denníková forma, vážnosť a hľbku spolu s ironickým nadhľadom poskytujú alúzie na filozofické dišputy a pre výsledné vyznenie textu, jeho atmosféru, poetiku i kľúčové zápletky, je nemenej významný aj gotický román a horor. Vďaka nezrejmosti hranice medzi bdelým stavom a snením (či blúznením) sa rozprávanie pohybuje na pomedzí reality a fikcie, čo román definuje ako fantastický. Dvadsať rokov pred realizáciou *Utrpení* píše Klíma o svojej románovej tvorbe toto:

V posledních dvou letech vychrlil jsem pro svou zábavu a zotavení fúru ,bel'etrie desetkrát realističejší a hnusnejší než Zola, 10krát fantastičejší než Hoffman, 10krát obscénnejší než Casanova, 10krát perversnejší než Baudelaire, 10krát cyničejší než Grabbe, 10krát paradoxnnejší než Wilde, 10krát hrubší než Havlíček, 10krát účinnnejší prostredok ke zvracení než ,Labyr. světa a r. s., krátce non plus ultra nemravnosti, zlotřilsti a bláznovství (Chalupecký 1992, 147).

Platí to do veľkej miery aj pre nasledujúce Klímove prízy, hoci Sternherchov príbeh je literárne zrelší, a čo je podstatné, pointuje ho myšlienka viny a trestu. Ostáva

však neveselým posolstvom v duchu Klímovej celoživotnej filozofie, ktoré Chalupčeký zhŕňa slovami: „Ale i věčnost a smrt jsou ženského rodu a objetí ženy je objetím věčnosti-smrti. [...] To není vykoupení, to je zkáza. Nakonec zbývá otázka, jak žít. Klímoveva filozofie zůstává učením, jak umírat. Je to nihilismus nebo eschatologie? Nejspíš oboje: nihilistická eschatologie“ (164).

Jan Němec sa podujal sfilmoval groteskne makabrézny filozofický román, pričom rezignoval na rozmer filozofický a sústredil sa viac na naračné a výrazové jednotky predlohy. Pragmatické výpustky okyptili myšlienkovú košatosť predlohy, hoci zopár reprezentatívnych prehovorov postáv vo filmovom príbehu v pôvodnej podobe ostáva. Aktualizácia je zjavná predovšetkým na úrovni estetiky: kostýmy sú definované odevom prelomu 80. a 90. rokov 20. storočia, hudba Jana Hammera využíva zvukové dominanty analogického obdobia, vrátane dôrazu na elektronické efekty, a lokalizácia centrálneho miesta udalostí do budovy Žižkovského televízneho vysieláča, najvyššej a svojho času najproblematickejšej budovy v Prahe, ktorá zabrala časť židovského cintorína a navždy zmenila panorámu hlavného mesta, je vyslovene mementom komunistického režimu a jeho kultúrno-spoločenských dôsledkov. Tieto aktualizačné tendencie posilňujú aj obrazy občianskych nepokojoov, kde z úst revoltujúcich počujeme: „Kníže z věže dolů!“

Ak by bol režisér využil žánrové predpoklady Klímovho „groteskného romana“ a zároveň by sa nechal viesť žánrovým usmernením, ktoré ako recepcný kód podsúva diváckej verejnosti aj plagát k filmu, teda krvavou komédiu, mohla byť Němcova adaptácia vcelku vydarenou fraškou. V skutočnosti ponúkol skôr selektívny sled scén, ktoré súčasťou rešpektujú naračnú linku príbehu, korigujú však jeho dominanty a oslabujú myšlienkový leitmotív existenciálneho zápasu ľudského ducha. Groteskná poetika hnusu nepôsobí v Klímovej predlohe samoúčelne, filmová adaptácia je v tomto smere nepresvedčivá, čo nakoniec posilňuje výsledný efekt absurdna. Filmová adaptácia oslabuje žánrovú rétoriku odľahčením a banalizáciou pôvodných temných gotických a hororových momentov predlohy. Luxusné interiéry plesu zamieňa za štandardné sály socialistických kultúrnych domov, ponuré pivnice a jaskyne za kotolne a brutálnu vraždu novorodeniatka nahradza únosom obojpholavného siamského dvojčaťa. Výsledný efekt filmu tak kolíše medzi paškvilom a cynickým výsmechom režimu predošlých desaťročí. Film *V žáru královské lásky* bol prijatý veľmi rozpačito, odborná verejnosť mala tendencie brániť nepochopený režisérsky zámer, pretože Němcov návrat na scénu nemal byť len veľkou udalosťou vo svete česko-slovenského filmu, ale kultúrneho života vôbec. To, že zakázaný režisér sfilmoval nepohodlného autora, malo byť verejnou oslavou konca politickej cenzúry autorskej tvorby. Veľký kritik filmovej adaptácie Klímovho románu Miroslav Kromiš<sup>3</sup> ironicky konštatuje: „Z tohoto hlediska Němec využil svou příležitost dokonale, a pokud je na filmu něco geniálního, pak je to samotný fakt jeho existence jako výsměch systému, který jeho realizaci umožnil. *V žáru královské lásky* se tak paradoxně stalo poslední apoteózou socialistického realismu“ (1991).

Za jednoznačné potvrdenie umeleckej autonómnosti porevolučnej československej kinematografie možno považovať sfilmovanie Váhalovho *Krvavého románu* v roku 1993. Jaroslav Brabec siahol pre svoj celovečerný filmový debut<sup>4</sup> po predlohe,

ktorá krátko po spoločenských zmenách signalizovala skutočnú slobodu slova a tlače, reálne uvoľnenie cenzúry a štátnej kontroly nad vydavateľskou činnosťou. Podobne ako v prípade Ladislava Klímu, komunistický režim neprial vydávaniu rozsiahleho literárno-výtvarného diela Josefa Váchala. Jeho tvorba s vyhnaneným názorom a silným nábožensko-mystickým cítením – v rozpätí od záznamov subtílnej poetiky magického okamihu cez strhujúce, občas i desivé vízie mystika až ku groteskným, komicko-morbídlnym výjavom zo života – bola vnímaná ako podvratná voči režimu. Už len jeho autorský postoj – osobné zaujatie, ale aj zdravý nadhľad miestami prechádzajúci do irónie, paródie či cynizmu – naznačoval neželateľnú nekonformnosť. Práve táto posledná poloha je charakteristická pre *Krvavý román*, ktorý bol v roku 1990 po takmer sedemdesiatich rokoch od prvého vydania opäť sprístupnený čitateľskej verejnosti<sup>5</sup>. Všestranný umelec Váchal ho vytvoril v duchu secesného *Gesamtkunstwerk* – knihu napísal, vysádzal, ilustroval drevorytmi, zviazal a nakoniec aj vydal. Ideu univerzálneho tvorca, ktorý je schopný komplexne „obslúžiť“ svoje dielo, sa snažil následne uplatniť aj autor filmového *Krvavého románu*, keď sa ujal roly režiséra, scenáristu a kameramana.

Filmová verzia tohto literárneho experimentu plní v kultúrno-spoločenskom priestore porevolučných zmien hneď niekoľko funkcií. V prvom rade je poctou Josefovi Váchalovi, všeumelcovi, renesančnému človeku, remeselníkovi obdaréному tvorivým géniom so zmyslom pre recesiu. V súlade s tým je film vydarenou adaptáciou literárnej predlohy, ktorá je v prvom rade poctou triviálnej literatúre – ľudovým krvákom, ktoré v zošitových vydaniach šestákových príbehov na pokračovanie prinášali širokým vrstvám hororovú zábavu s trochou ponaučenia. Film však využíva aj potenciál nového média, čo by Váchal so svojou prirodzenou vášňou k prepájaniu umeleckých platform a jazykov isto ocenil, a k pôvodnému zámeru pridáva aj gesto úcty k filmu ako umeleckému druhu s vlastnou históriou. Zároveň potvrdzuje, že Váchalovo písanie nie je len nanajvýš vizuálne, ale má vyslovene filmový potenciál. Literárny *Krvavý román* je vlastne sledom filmových obrazov, ktoré predstavujú – občas aj v nechronologickom slede – niekoľko do mini epizód rozbitých, navzájom sa striedajúcich a postupne sa prepájajúcich bizarných príbehov. Groteskne naivná rétorika okamžite evokuje expresívne výjavy, ktoré autor funkčne násobí aj svojimi drevorytmi rovnocennými slovu. Jeho poetika je až surreálna, ako na to poukazuje Julius Hůlek (Váchal 1990, 308) v doslove k prvému vydaniu *Krvavého románu* vydavateľstva Paseka, motivická práca je plná absurdných snových prvkov a alogickej skladby. „Hledáme-li v počátcích Váchalova tvůrčího vývoje základní inspirační zdroje a tematické okruhy, jichž se Váchal zmocnil natrvalo, pak nelze přehlédnout tzv. kramářskou píseň“, píše dálej Hůlek (310). Umelcov román, podobne ako kramárske piesne, predstavuje príbehy v zomknutosti niekoľkých druhov rozprávačských stratégii, s uchovaním pôvodnej poetiky mestského folklóru. Táto literárno-výtvarná udalosť má prvky spontánneho nekorigovaného rozprávania a kladie dôraz na naivitu výrazu, prejavujúcu sa tak vo výtvarnej štylizácii drevorytov, ako aj v pravopisných chybách či špecifickom tvarosloví, ktoré evokujú nepoučenú, ale vynachádzavú myseľ tvorca bez korekčných či cenzúrnych zásahov akýchkoľvek autorít. To posilňuje celkové satirické a recesistické vyznenie

románu, v ktorom sa umelcovi podarilo prirodzene prepojiť kramársku pieseň ako formu akéhosi dobového bulváru ohlasujúceho aktuálne senzácie a škandály so žánrom ľudového krváku. Váchal do neho v súlade s funkciou kramárskej piesne premietol svoju aktuálne žitú realitu, zároveň však posilnil rozprávanie fiktívnymi naračnými rozšíreniami, vsuvkami, digresiami, ktoré až v neprehľadnom množstve rozbitých príbehových línii evokujú hororové dobrodružstvá zošitových seriálov. Autobiografické črty však ostávajú v románe prítomné hned' v niekoľkých rovinách: Váchal v ňom tematizuje postavy zo svojho najbližšieho okolia, vystavuje ironickej kritike neduhy svojej doby a predovšetkým premieta (tak trocha psychoanalyticky) svoje ja do troch postáv. Jedna z nich, vydavateľ Josef Paseka,<sup>6</sup> akési alter ego Josefa Váchala, je postavou zjednocujúcou všetky príbehové linky, je postavou v príbehu aj nad príbehom, je vševediacim, priznane prítomným autorom a vo filmovej adaptácii funguje ako nenahraditeľný tmel. Má funkciu zdanlivého efektu scudzovania narácie, čo v skutočnosti estetickú dištanciu oslabuje a diváka robí osobne zainteresovanejším. V literárnej predlohe predovšetkým táto naračná stratégia (tvorca prítomný v príbehu ako konajúca postava, priamo oslovujúci recipienta) produkuje autotematizačné vyznenie príbehu. Na autotematizáciu nerezignuje ani režisér a prehľbuje túto stopu smerom k filmovému médiu prostredníctvom dôrazu na formálne ustrojenie diela, jeho rétoriku a transformáciu vyjadrovacích prostriedkov. Tak ako Váchal prostredníctvom hravého nekonvenčného jazyka neustále vybáča zo zabehnutých mechanizmov jeho používania, čím spochybňuje tradičnú sémantiku aj očakávaný emočný efekt, tak aj režisér Brabec využíva vyjadrovacie prostriedky svojho média na to, aby narušil vžité predstavy o filmovom rozprávaní. Film predstavuje ako živé, vyvíjajúce sa médium, v ktorom mnohé závisí od dynamiky a napäťa medzi obrazom a zvukom. Jednotlivé príbehy majú svoju špecifickú farebnosť so symbolickou hodnotou, ktorá odkazuje na tradičné používanie farby v počiatkoch filmovej histórie<sup>7</sup> a vo väčšine z nich je prvotnou zvukovou stopou hudobný sprievod s emočne ilustratívnou funkciou, hovorené slovo pristupuje v súlade s logikou vývoja filmového média neskôr, aby vystriedalo titulkové vsuvky. Aj tu však Brabec zámerne nie je dôsledný a umožňuje reči a titulkom vyznieť bud' v akoby zabudnutej, chybnej multiplikácii rovnakého, alebo v kontrapunkte protirečenia. V každom prípade buduje týmto spôsobom efekt absurdna už na úrovni bazálneho využitia filmového jazyka. Príbehy s vlastnou sémanticky relevantnou farebnosťou vstupujú zväčša do filmového náratívu bez zvuku, s hudobným sprievodom, resp. bez hovoru s využitím nie prirodzených, ale hyperbolizovaných zvukových efektov. Postavy postupne prehovárajú a takmer úplne nahradzajú medzititulky, ktorých funkcia sa mení výhradne na komicko-ironickú. Herecký prejav, spočiatku pevne zviazaný s technikou divadelného herectva (ako to poznamé zo začiatkov nemého filmu), ostáva štylizovaný len v súlade so žánrom paródie. Výmenu scén už nezabezpečuje len zatmievačka, filmový obraz sa čistí, vyvíja sa materiál i forma filmovej výpovede. Príbehy sú nasýtené dobrodružstvom, napäťom, podivnými až obskúrnymi postavami, absurdnými zápletkami s absenciou zjavnej motivácie či kauzálnej logiky, často spôsobenej naračnými skokmi či priznanou potrebou ukončiť rozprávanie. Poetiku nasycuje nevážna lascívna erotika, čierny až morbídny humor a predovšet-

kým všadeprítomná láskavá irónia, ktorá posúva paródiu do roviny pastišu. Josef Váchal a rovnako aj Jaroslav Brabec svoju vášeň pre triviálne žánre demonštratívne priznávajú, majú však zdravý nadhľad a rezervy výsostne konvencionalizovaných rozprávaní kreatívne povyšujú na prednosť.

Pokial' za šialeným a nelútostne cynickým absurdnom filmovej adaptácii Klímovho *Utrpení knížete Sternbergho* si divák v plnej miere uvedomuje fažívé absurdno nedávno žitej reality komunistického režimu<sup>8</sup>, vo filmovej adaptácii Váchalovho *Krvavého románu* tento pocit ustupuje do úzadia. Brabec patrí ku generácii, ktorá sa do komunizmu už narodila a rok 1968 je pre ňu len historickou udalosťou, nie bolestivým zásahom do rozbiehajúceho sa života mladého angažovaného tvorca ako v Němcovom prípade. Jaroslav Brabec nepremieta do filmu svoj hnev či rozčarovanie z minulého, ale nasycuje svoju autorskú víziu radosťou zo slobodnej tvorivej hry, transformuje doznievajúci pocit absurdna ako každodennej skúsenosti bežného života do podoby až nonsensovej filmovej udalosti. Jan Němec naproti tomu využíva tvorivú slobodu na to, aby prostredníctvom bizarrej grotesky tlmočil absurdno politickej mašinérie, ukázal na povahu mocenských hier, kritizoval hlúpost a manipulačnosť, vystavil diváka konfrontácii so šialenstvom.

Príznakovým prvkom oboch týchto filmových adaptácií dobovo atraktívnych, v socializme ostrakizovaných, vytesňovaných autorov, ktorých dielo sa po roku 1989 opäť mohlo vrátiť do verejného priestoru (Váchal, Klíma), navyše realizované socialistickým režimom podobne perzekvovanými tvorcami (Brabec, Němec), je spontánne vymedzovanie sa voči explicitne už neprítomnému esteticko-ideologickejmu rámcu reprezentujúcemu socialistické umenie, resp. socialistický realizmus. Filmy *V žáru královské lásky* a *Krvavý román* sú prísne autorskými snímkami, v ktorých tvorcovia režijne realizujú svoje vlastné scenáre v konfrontačnom duchu k už fakticky nejestvujúcim politickým a spoločenským normám, ktoré však reziduálne pretrvávajú vo vedomí autorov ako silný pocit absurdna zo skúsenosti s minulosťou.

Tieto duchom už slobodné filmy sa ešte na úrovni témy i spracovania vyrovnávajú s minulou neslobodou, ilustrujú „že už sa znova môže“, hoci len veľmi nedávno „sa ešte nemohlo“.

A práve tento ich z dnešného uhla pohľadu popkultúrny rozmer žánrových náratív ako náratívov prirodzene subverzívnych zostáva v kinematografii prechodu zachovaný bez ohľadu na to, kedy presne ten-ktorý popkultúrny náratív vznikol.

Snímky *Tretí šarkan*, *Gemini*, *V žáru královské lásky* a *Krvavý román* tak z dnešného uhla pohľadu predstavujú popkultúrne náratívy pars pro toto. Ich žánrová podmienenosť (*Tretí šarkan*, *Gemini*), resp. ambivalentnosť (*V žáru královské lásky*, *Krvavý román*) sa v konfrontácii s estetikou socialistického realizmu stáva kvalitou relativizujúcou jeho dogmatizmus. Všetky štyri filmové adaptácie sú pritom estetikou socialistického realizmu determinované negatívne a obsahovo sa voči nej vymedzujú aj v prípade, keď vzhľadom na rok vzniku ešte *musia* aspoň formálne kolaborovať (*Tretí šarkan*). Adaptácie realizované po páde komunistického režimu už s estetikou socialistického realizmu kolaborovať nemusia, hoci jej negatívny vplyv pretrváva minimálne na úrovni vonkajšieho limitu, voči ktorému sa treba vymedziť. Nejde pri tom o autocenzúru, ale o také adaptačné postupy, ktoré do diel implementujú aj etické

a morálno-politickej postoje tvorcov bezprostredne nesúvisiace s adaptovanou látkou, ale so „starým“ režimom.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Citovaná publikácia autorského kolektívu Štefan Lahuda, Lubor Čunderlík, Štefan Bolebruch vyšla v roku 1984, volá sa *Súčasná kultúrna politika* a mimoriadne inšpiratívna je z troch dôvodov. V prvom rade až modelovo ilustruje patent na Pravdu, ktorým disponovala komunistická strana. V predmetnej publikácii totiž niet žiadneho priestoru pre polemiku, pre úvahu, pre aspoň pomyselnú diskusiu s autormi. Knižka popisuje stav, hypotézy predkladá ako závery, neargumentuje, vypovedá objektívnu Pravdu o kultúrnej politike, bez ohľadu na mimoriadne komplikované filozofické konzervacie tohto pojmu. V druhom rade, publikácia až modelovo ilustruje dobový jazyk oficiálnych stranických dokumentov, jazyk precízny, zovretý pravidlami, relatívne košatý a významovo natolko polyfunkčný, že prakticky nie je možno odčítať zmysel a význam, ktorého by mal byť ten jazyk nositeľom. Odborne, erudovane znejúca rétorika, takmer orwellovský newspeak tvorený frázami, ktorý poskytuje veľmi presný obraz dobových normalizačných pomerov. Veľa hovoríť, písat, ale nič nevypovedať. Nepriaznaná jazyková hra, v ktorej možno ľubovoľne zamieňať slová, lebo v čítaní s porozumením aj tak nedisponujú žiadnym obsahom, resp. disponujú presne tým obsahom, ktorý sa do nich čitateľ rozhodne vnieť. Do tretice, knižka reprezentuje vydavateľskú stratégiju, v ktorej akoby sa nepredpokladalo, že ju ktosi bude skutočne čítať. Táto publikácia nie je relevantným zdrojom informácií mimo svojho ideologickejho rámca, ale svojho druhu kuriozitou, predmetom zberateľského záujmu, bola vydaná v roku 1984 a tento konkrétny kus prvýkrát čítaný v roku 2019.
- <sup>2</sup> Viac o tomto probléme pozri v súbore textov *Tesilová kavalerie* (Bílek – Činálová 2010) a v štúdii „Apoteóza normalizácie – popkultúra Husákových detí“ (Malíček 2017).
- <sup>3</sup> Jedným z povolaní M. Kromiša (pseudonym) je publicista. Vo vlastnom vydavateľstve Lege artis publikoval reedíciu rôznych menších diel českých autorov, hlavne práce Ladislava Klímu. Teoreticky sa zaobráňa literárnym brakom.
- <sup>4</sup> Film získal v roku 1993 troch Českých levov (za kameru, za výtvarný počin a za strih), Zlatého ledňáčka na Finále Plzeň a cenu za režiu na MFF fantastických filmov v Ríme.
- <sup>5</sup> Krátko po Váhalovej smrti, v roku 1970, vydali *Krvavý román* v spolupráci Odeon a Kruh, Praha – Hradec Králové.
- <sup>6</sup> Postava Josefa Paseku inšpirovala v roku 1989 zakladateľa jedného z prvých súkromných vydavateľstiev vznikajúcich po novembrovej revolúcii k názvu. *Krvavý román* bol prvým titulom z produkcie vydavateľstva Paseka, ktoré dodnes úspešne funguje a priebežne vydáva aj ďalšie Váhalove diela. V roku 2011 zopakovalo aj vydanie *Krvavého románu*.
- <sup>7</sup> Na tento moment upozorňuje vo svojej intertextuálnej sonde aj Anita Zatloukalová odkazujúc prostredníctvom Bordwella na fakt, že farba od zaciatku pomáhala divákovi dešifrovať náratívnu situáciu (2012, 50).
- <sup>8</sup> Slovami Josefa Škvoreckého, režisér Jan Němec bol „enfant terrible Nové vlny. Skoro všichni příslušníci hnutí meli to, čemu se říká potíže. [...] Maléry Jana Němce dosahly však v tomto specifickém oboru filmového umění nesporného rekordu“ (1991, 122). Režisér mal od roku 1968 definitívny zákaz tvorby a od roku 1974 žil v exile. Po Nežnej revolúcii sa vrátil do Čiech, kde opäť začal tvoriť a vyučovať.

## LITERATÚRA

- Bílek, Petr A. – Blanka Činálová. 2010. *Tesilová kavalerie*. Příbram: Pistorius & Olšanská, s. r. o.  
Clute, John – Peter Nichols, eds. 1999. *The Encyclopedia of Science Fiction*. London: Orbit.  
Ferko, Miloš. 2007. *Dejiny slovenskej literárnej fantastiky*. Bratislava: Literárne informačné stredisko

- Gorbačov, Michail Sergejevič. 1987. *Prestavba a nové myšlenie*. Prel. Marta Frühaufová – Johana Hasonová – Miroslav Neman – Ivo Nittman – Alžbeta Suchá. Bratislava: Pravda.
- Herec, Ondrej – Miloš Ferko. 2001. *Slovenská fantastika do roku 2000*. Bratislava: Národné osvetové centrum.
- Hoffmeister, Adolf, ed. 1962. *Labyrint*. Prel. Jarmila Emmerová – Jan Hronek – Vlasta Charvátová – Václav Kajdoš – Radoslav Nenadál – Gerta Pospíšilová – Petr Pujman – Jan Voldřich – František Vrba. Praha: SNKLU.
- Hutcheonová, Linda. 2012. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění.
- Chalupecký, Jindřich. 1992. *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek*. Praha: Torst.
- Klíma, Ladislav. 1990. *Utrpení knížete Sternberghoche*. Praha: Paseka.
- Kopal, Petr, ed. 2014. *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů.
- Kromiš, Miroslav. 1991. *Královská nuda*. Dostupné na: <http://lege.cz/kytlice/nuda.htm> [cit. 5. 7. 2019]
- Malíček, Juraj. 2017. „Apoteóza normalizácie – popkultúra Husákových detí.“ In *Médiá a text 6*, 2. časť, 62 – 68. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove.
- Paluda, Štefan – Lubor Čunderlík – Štefan Bolebruch. 1984. *Súčasná kultúrna politika*. Bratislava: Pravda.
- Slobodník, Dušan. 1980. *Genéza a poetika science fiction*. Bratislava: Mladé letá.
- Škvorecký, Josef. 1991. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont.
- Šmatláková, Renáta. 1999. *Katalóg slovenských celovečerných filmov 1921 – 1999*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.
- Váchal, Josef. 1990. *Krvavý román*. Praha: Paseka.
- Vášová, Alta. 1981. *Blíženci z Gemini*. Bratislava: Mladé letá.
- Zatloukalová, Aneta. 2012. „Krvavý román Josefa Váchala v adaptaci Jaroslava Brabce.“ In *Kniha, filmový pás, internet*, ed. Alice Jedličková, 42 – 55. Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Žarnay, Jozef. 1973. *Tajomstvo Dračej steny*. Bratislava: Mladé letá.
- Žarnay, Jozef. 1977. *Prekliata planéta*. Bratislava: Mladé letá.

## **CITOVANÉ AUDIOVIZÁLNE DIELA**

- 30 případů majora Zemana* (TV seriál, r. Jiří Sequens, Československo, 1974 – 1979)  
*Gemini* (TV film, r. Pavol Gejdoš ml., Československo, 1991)
- Krvavý román* (r. Jaroslav Brabec, 1993, Česko)
- Nemocnice na kraji města* (TV seriál, r. Jaroslav Dudek, Československo, 1977 – 1981)
- Tretí šarkan* (r. Peter Hledík, Československo, 1985)
- V žáru královské lásky* (r. Jan Němec, Česko, 1990)
- Žena za pultem* (TV seriál, r. Jaroslav Dudek, Československo, 1977)

## **At the intersection of ideology, genre and popular demand: film adaptations of pop culture sources in the Czechoslovak cinematography of transition**

---

Czechoslovak cinematography of transition. Genres of popular culture. Sci-fi. Trivial literature. Adaptation.

The text attempts to identify specific methods used in film adaptations of literary works by Slovak and Czech authors that represent genres of popular culture in the so-called cinematography of transition, defined by historical milestones which reflect various social, cultural and political changes. The normalization process in Czechoslovakia “softened” after 1985 and Czechoslovak cinematography became more open and free, although it still remained controlled by censorship which was not institutionally based. The sci-fi films for children and young adults, such as *The Third Dragon* (1985), directed by Peter Hledík, and the television film *Gemini* (1991), directed by Pavol Gejdoš, Jr., are pars pro toto examples of films which were not heavily loaded with ideology. The blood-spattered comedy *The Flames of Royal Love* (1990), directed by Jan Němec, typifies the period of social change after the fall of the Iron Curtain in 1989 and the bizarre film *Horror Story* (1993), directed by Jaroslav Brabec, indicates the end of the cinematography of transition.

---

Doc. Mgr. Juraj Malíček, PhD.  
Ústav literárnej a umeleckej komunikácie  
Filozofická fakulta  
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre  
Štefánikova 67  
949 74 Nitra  
Slovenská republika  
juraj.malicek@gmail.com, jmalicek@ukf.sk

---

Doc. PhDr. Michaela Malíčková, PhD.  
Ústav literárnej a umeleckej komunikácie  
Filozofická fakulta  
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre  
Štefánikova 67  
949 74 Nitra  
Slovenská republika  
mmalickova@ukf.sk

# National self-criticism as a processing of the past: Memory politics in East Central European literature and film

ZOLTÁN NÉMETH

To my mother, who spoke her first words in a cattle car.

## NATIONAL IDEOLOGIES AND THEIR CRITICISM

This paper is about works of art which require the reinterpretation of phenomena hidden by ideology, in relation to actual social issues. These works of art, such as novels and films, become a temptation or provocation within a culture when they make collective national ideologies the terrain of changing horizons. This is especially true for the V4 countries, Poland, the Czech Republic, Slovakia and Hungary, where the national development follows a model which may be surprising at first. It may be no accident, as state formations like the Ottoman Empire, the Habsburg Empire, the Austro-Hungarian Monarchy, Russia, Germany and the Soviet Union forced the nations living in the East Central European region into vassal-colonial conditions for decades or centuries. According to György Csepeli's definition, "a national ideology is the body of knowledge, developed historically and shared collectively, built on previous ethnocentric concepts to varying degrees as their social and psychological heritage, which makes it possible for the national group to conceive of, feel and express the belonging to the national group" (1992, 54). In this definition, there are two expressions that are especially important in the context of our topic: "history" and "collective". National identity offers collective concepts of identity and it consequently has an extraordinarily homogenising effect. It does not allow any room for individual experiences, nor for complicated, complex, multi-level and contradictory narratives. The collective story, history and identity, are usually purposeful, homogeneous, mythical and obscuring. Therefore, it is no accident that national ideology, used for the interpretation of history, is inherently unsuitable for a complex view of history and is unable to provide space for every layer of groups with different interests, values, experiences and traumas, which constitute the nation. A simple, uncomplicated, often untrue picture of history built on generalisations can be operated with much less energy input.

## THE PARADIGMS OF GERMAN MEMORY CULTURE

If the historical self-views of the V4 nations referred to in the title have simplifying and generalising features (which they have, as will be discussed later), they can certainly be traced back to the fact that they did not develop in democratic circumstances. This statement can be concluded from the debate that happened in German historical science about the usability of the concept of “collective memory”, a debate which is ironically linked to the names of the two great figures of German historical research: Reinhart Koselleck and Aleida Assmann (Erős 2016, 14). While Koselleck, in the name of “historical truth”, rejects the irrational-manipulative content inherent in the concept of collective memory, Assmann argues that, while “[in] totalitarian societies, collective memory is generated and controlled by the state itself, in democratic societies, it is also done by citizens, artists, parties and first and foremost, the media” (37).

However, Assmann’s positive attitude does not really address the stories of the voiceless, the subordinates excluded from power and discourse, the marginalised and the minorities whose history is only expressed in stories of forgetting, trauma and fragments, not to mention the stories of those who were physically silenced and executed. The previous, perhaps too optimistic claim can be juxtaposed with Gayatri Chakravorty Spivak’s classic question: “Can the subaltern speak?” (1988) Can the marginalised speak, or from the opposite view or narrational situation: even if they speak, will they have a recipient, an understanding audience?

It is no accident, then, that Assmann proceeds to devote a whole book to outlining the paradigms of German memory culture. The first phase of this lasted from 1945 to the 1960s, and was characterised by silence or, to be more accurate, concealment. Few words were spoken about Nazi crimes, as it was necessary that the members of the former national socialist party be integrated into the new democratic system and hold high positions, without which Adenauer’s republic could not have been built. However, the left-wing generation of 1968 was unable to make this compromise as they felt it to be unethical and, in the name of a new, ethical paradigm shift, they rejected both the Nazi world and the conditions of the new, opportunistic democracy. The Nazi past and its concealment equally became the objects of criticism.

This ethical shift became the basis of ruthless German self-criticism, which also entailed a clash of generations, the revolt against the generation of the fathers, and can be linked to important achievements of German literature and film such as *The Tin Drum (Die Blechtrommel)* by Nobel-prize winner Günter Grass (1959), *The German Lesson (Deutschstunde)* by Siegfried Lenz (1968), as well as plays of the documentary theatre: *The Deputy (Der Stellvertreter)* by Rolf Hochhuth and *The Investigation (Die Ermittlung)* by Peter Weiss. The radical showdown, represented by the generation of ’68, lasted until the 1980s when, according to Assmann, a new point of view appeared in German memory politics. This new, third paradigm (and generation) does not believe in its innocence any more. It knows that it is impossible to identify with the victims and all it can do is accept history “along with its crimes and their transformation into ethical responsibility” (2016, 77). It is in this paradigm that a “memory culture” developed which was not articulated along left or right-wing ideologies but was

determined by the acceptance of human rights (82). Assmann attributes an important role in the appearance of this third paradigm to the four-part American miniseries *Holocaust: The Story of the Family Weiss* (1978), which was broadcast in the German Federal Republic in January 1979 and was followed by a broad social debate. Similarly to the third paradigm, Assmann also links the fourth one to a film, entitled *Unsere Mütter, unsere Väter*, shown in 2013, distributed in English and other languages with the title *Generation War*. Assmann gives this film as an example of the fact that, for the new generations, the memory culture does not mean the passing on of missing historical knowledge and information but the reliving of family history and personal perspective through the effects of Hollywood visuals in the age of hyper-visuality (55).

### MEMORY POLITICS IN THE V4 COUNTRIES

Assmann's book clearly shows us that memory and our concept of history do not presuppose and can never mean some kind of original and correct relationship to history, but are always dependent on the culture. This is about the realisation that cultural anthropologist Stephen Tyler expresses as follows, that ethnographic description looks at the stranger with eyes blindfolded with texts (1991, 96). In other words, memory and the past unveiled by it is never "already given" but is always an activity, viewpoint and approach "created" by cultural practices. If we interpret the achievements of Hungarian, Slovak, Czech and Polish memory culture and examine them in comparison with the German *Vergangenheitsbewältigung*, the result is certainly depressing. Looking back from 2019 at the representation of the historical events of the last century, we can claim that the collective memory culture of the V4 countries is articulated along two paradigms: variations on the concealment narrative and the victim-narrative. From time to time, this approach is generated even by the highest level of state politics and it has become part of official state ideologies. The historical reason for the Polish victim-narrative was the loss of Polish independence, the division of Poland among Prussia, Russia and the Habsburg Empire, followed in the 20th century by such traumatic events as the Nazi German and the communist Soviet occupation, to which millions fell victim, and which entailed the creation of ghettos and death camps. This narrative is not willing to acknowledge the mass murders committed by Poles (as in Jedwabne). A typical example is the case of Jan T. Gross, whose two most important books, *Neighbors: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland* (2000) and *Fear: Anti-Semitism in Poland after Auschwitz* (2008) opened a new era in Polish historiography. Its consequence was that, following a petition submitted by the public, the President of the Polish Republic examined the possibility of depriving Gross of the knight's cross of the Order of Merit of the Polish Republic. Gross shocked Polish society with statements like the fact that the rescuers of Jews had been ostracized by Polish society and that during the German occupation, Poles killed more Jews than Germans. All this, it seems, despite Gross's analysis supported by historical data (he talks about 30,000 murdered Germans) is unbearable for current official Polish politics. The Museum of World War II in Gdańsk was similarly unbearable for the Polish government, and the authorities changed its exhibition, saying that it did not represent the Polish point of view.

On one hand, the Czech victim-narrative originates from the loss of sovereignty and the subordination to the Habsburg Empire and on the other hand, from the events of World War II, including the division of Czechoslovakia, the Nazi occupation of Bohemia and Moravia and mass murders (Lidice). The resulting victim-rhetorics concealed the Czech responsibility in applying the principle of collective guilt, represented by President Edvard Beneš. As a consequence, they not only deported three million Germans from Czechoslovakia but also forced the German civilian population into circumstances like the Nazis did the Jews. The revenge against Nazi terror was manifested in a series of mass murders of the German civilian population, with tens of thousands dead. Nazi concentration camps were kept in operation: now run by the Czechs, holding German prisoners. Babies died of hunger, women were raped, murders were committed on a daily basis and suicide was common among the prisoners. All of this was repressed for decades by the Czech memory culture; under Communism, it constituted a taboo area of Czech history, and it remains more or less concealed from public opinion.

The Slovak victim-narrative is based on the “thousand years of Hungarian occupation”, generated by the missing sovereignty. The myth of the victim-narrative is much more alive than facing the heritage of the first, fascist Slovak state, which sent Jews to Nazi concentration camps for extermination. Similarly, the deportation of 40,000 Hungarian nationals to the territories of the Czech Sudetenland and 70,000 Hungarians to Hungary, the aggressive “re-Slovakisation” of 410,000 Hungarians and the banning of Hungarian books and periodicals has not become part of public opinion and the memory culture. Even though there are still approximately half a million Hungarians living in Slovakia and Hungarian ethnic parties have been present in the Slovak parliament since 1989, the Slovak population is not clear about how Hungarians have ended up in Slovakia. It is not part of public awareness, either, that in 1946, anti-Semitic pogroms and Jew-beatings were organised in a staggering number against Jews returning from concentration camps in several cities in Slovakia (Mlynárik 2005). We also know of cases when the Jews who had returned from concentration camps were deported as Hungarian nationals a few years later. In Slovakia after 1989, statues were erected to Josef Tiso, President of the fascist Slovak State, sentenced to death for war crimes, to Ferdinand Ďurčanský and to neo-Stalinist Vasil Biľak, who played an important role in the repression of the 1968 Prague Spring.

Hungarian memory culture is also excessively characterised by the victim-narrative, which is historically supported by the Ottoman and later Habsburg rule, but it culminates in the Trianon peace treaty following World War I, when one third of the Hungarian nation suddenly found itself outside the borders of Hungary. This fact has an incomparably greater role in Hungarian public awareness than that during the German occupation, it was not German soldiers but Hungarian gendarmes who organised the Jews boarding trains for the death camps or that in Budapest, members of the Hungarian Arrow Cross party shot thousands of Jews into the Danube. Since 2010, the Hungarian government has been trying to present a new narrative according to which Hungary is a double victim: of Nazi Germany on one hand and of the communist Soviet Union on the other. This narrative and its lie is symbolised

by the monument to the German occupation, which was erected in Budapest in July 2014 but was never unveiled, due to protests. According to László Levente Balogh, the monument suggests “collective innocence” and that “Hungary’s responsibility in World War II is parried”. He adds that “today, victim-narratives are often means of propaganda and, while the real victims are forgotten, victim-narratives gradually become stories of the winners” (2015, 51).

## OPPOSING CONCEALMENT AND THE VICTIM-NARRATIVE

The parallel phenomena of concealment and the victim-narrative are kept alive by public opinion and often also by official politics. It is evidenced by textbooks which provide the young generations with a certain picture of history. In the V4 countries, the exploration of concealed or tabooed events can primarily be linked to a small group of intellectuals: historians, writers, film and stage directors. Novels, films and historical works belong to the strategy of national self-criticism, which in many cases explore the crimes of the national past with astonishing honesty and objectivity, while they are often accompanied by a conspiracy of silence, incomprehension and even indignant rejection.

Tomasz Żukowski’s monograph, provocative already in its title and subtitle: *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów* (The Great Retouch. How we forgot that Poles killed Jews, 2018), is the latest version of Polish past-processing. The author (perhaps surprisingly) begins his book by noting that the facts that Poles killed Jews and handed escaping Jews over to the Nazis, are not unknown but thoroughly processed by historians. Neither is it unknown to historians that among Poles, there were more murderers and informers than helpers, as Jews could not rely on any help outside the walls of the ghetto (9). In spite of this, it is the dominant view in Polish public awareness that the Polish crimes committed against Jews were marginal and that the figures shown by historians are the result of manipulation. Polish public opinion is lulling itself into the illusion that Poles were morally good during the Nazi occupation, that they helped the Jews, whereas historians proved decades ago that this is merely self-delusion.

Żukowski, however, goes further in his book. He interprets literary texts and films in order to show what rhetorical strategies are used by the works of art to create a positive image of Poles, whereas the death of Jewish victims is subconsciously explained, the murders are justified and thus, the murderers are acquitted. The author quotes a number of films and literary works of art as examples, from the first Holocaust film made in the 1940s, *Ulica Graniczna* (Border Street) by Aleksander Ford to *Pokłosie* (Aftermath, 2012) by Władysław Pasikowski. He even finds manipulative elements in Tadeusz Słobodzianek’s drama *Nasza klasa* (Our Class) from 2009.

Żukowski, like Assmann, distinguishes paradigms in Polish past-processing. After the years of shock following the war, by the 1960s, the view was created that Poles had been the victims of the war while actively fighting for their freedom. This narrative was first modified after 1985, as a result of Claude Lanzmann’s *Shoah*, a nine-and-a-half-hour documentary about the Holocaust. This film was broadcast on Polish television in the 1980s but official politics deemed it anti-Polish. However,

after Lanzmann's *Shoah*, Poles were forced to acknowledge that their motives had not been crystal clear. The second paradigm shift happened around 2000, following Jan T. Gross's book (Żukowski 2018, 21).

All of the above raises three important theoretical questions about the self-critical processing of the national past:

1. Must the events constituting the past-processing necessarily be historically proven and supported by documents? Can fiction become the area of self-critical past-processing?

2. Which works of art of each national literature belong to the category of self-critical past-processing? Do all the works written in the given language belong to it? Or do we need to start with the author's identity?

3. How do adaptation techniques relate to past-processing? What conclusions can be drawn from this type of adaptation process?

## REALITY VS. FICTION

Some writing techniques have a privileged role for the purpose of past-processing. These are related to the genres of documentary, archives, diary, (auto)biography, and through these, to events proven by historians. This natural relationship, however, does not seem at all natural, if we keep it in mind that both literature and film are media which represent with the use of a specific sign system. Neither the film nor literature can go back to the origin, to the original; presence is always a mere simulation. This distance of the past is also scandalous in an ethical sense: medial intermediary devices such as language and the moving picture help evoke events which we actually have no relationship with. The characters of the literary work of art are just names and events are just words, which are unable to turn the horrific events of the past to the bodily experience of the recipient. The characters of the film are only actors and the locations of the film are only the studio, the sets or another landscape.

In addition, in the last decades of the 20th century, historical research went through a paradigm shift that makes the rigid division of reality and fiction impossible. As Lionel Gossman notes, history and fictional storytelling, situated at opposite poles of the practice of narration, traditionally confront and defy each other. However, at the current stage of their development, both are characterised by serious similarities and some significant tension (2003, 140). Surprising as it may be, the contrasting of history and fiction has only become the norm since the victory of 19th century historical realism. The theoretical problems of present-day historiography, however, are constructed along very different insights, in which the "reality of the historian" and "the fiction of the writer" are not very far removed from each other. As Jean Leduc claims: "Although literary and historical texts are differently related to what we call reality for want of a better word, they employ similar devices: those which are necessary for all manner of emplotment. A novel the furthest removed from linearity and a historical work of utmost thematic structure both tell a story [...]" (2006, 368).

In Czech literature, Josef Urban's novels *Habermannův mlýn* (Habermann's Mill, 2001) and *7 dní hríchů* (The 7 Days of Sin, 2012) and the films made from them exploded like bombs. Urban tore down the wall of collective amnesia, made pre-

viously tabooed history readable and writeable and at the same time questioned the discourse that had constituted the basis of Czech past-processing and identity: a generalising victim-narrative. Both novels and films, the scripts for which were written by Urban himself, deal with the days following World War II, with the fate of innocent Sudeten German civilians who were tortured or killed in the name of post-war revenge. They raise the question of Czech guilt which cannot be discussed dispassionately even after 70 years. It is well illustrated by the writer's preface written to the second edition of *Habermann's Mill*, which Urban meaningfully entitled "LŽIVÁ KNIHA?" (BOOK OF LIES?), in all capital letters. In this preface, the writer answers the campaign against his book and his person and comments on the "all-in game" created on the topic of "What really happened?". He also answers an article published in *Lidové noviny*, which claimed that "a film is being shot on the basis of the book of lies". Urban felt the need to emphasize the difference between non-fiction and the genre of the novel and to refer to the disclaimer at the beginning of the book: "This story was written on the basis of real events. However, it is a novel and not a documentary. Therefore, all similarities to actual historical figures or living persons are mere coincidence." Urban defends himself against attacks on his novel and film by saying that he later presented the actual events in a documentary film (Urban 2010, 13), collecting further facts and testimonies by contemporaries, and reality even exceeded fiction.

The film *The 7 Days of Sin* could become popular for several reasons, thus encouraging a wider audience of viewers to exercise more efficient self-criticism. Firstly, *Habermann's Mill* had already provided the first shock towards demolishing the universal victim-narrative; secondly, the love thread running through the story has a popularising effect and thirdly, the family in the centre of the story is not homogeneously German but mixed: Jan Olšan (played by the Czech actor Ondřej Vetchý) is Czech and Agnes (played by the Hungarian-Slovak actress Vica Kerekes) is German, which provides Czech viewers with more opportunity for identification. In the case of both works, the tension between fact and fiction also stems from the logic of adaptation and the different media, as the stories of the novels and the films made from them are different at several points. For example, the dramatic scene in the film version of *Habermann's Mill* when Habermann is trying to bribe the Nazi officer with jewellery is completely missing from the novel. Similarly, the climactic event of Habermann's death is different in the novel and the film.

The adaptational differences of Josef Urban's two novels and the films based on them make it clear that the effect of past-processing is not dependent on the position that the work of art occupies on the fiction-reality axis, as long as it is able to make an elemental effect on the viewers and induce compassionate catharsis in them, thus creating empathic readers with multiple perspectives.

## LANGUAGE VS. IDENTITY

Following a general consensus in literary history since the 19th century, national literatures are usually linked to the national language, but this question is far from straightforward. Firstly, medieval authors writing in Latin are part of every West and

Central European nation's own literary history and secondly, 20th century transnational literary criticism and the experience of transculturalism warn us that language and identity cannot be seamlessly identified in every case (Welsch 1999; Dagnino 2015).

From the point of view of our topic, it is evident that in Czech, Slovak, Polish and Hungarian literature, film and historical research, there are important works which do not operate national myths, concealment and victim-narratives or the tabooed and manipulated historical ideologies. Dozens of works have been written in Slovakia about the deportation and relocation of Hungarian-Slovaks – by Hungarian-Slovak authors. A significant part of works discussing the Holocaust was written by Jewish authors or those of Jewish descent. I wonder whether past-processing as national self-criticism really becomes operational if the identity of the author is the same as the identity of the victims. In my opinion, this task cannot be devolved to the victims and it cannot be skipped, either.

The best example for this is Imre Kertész's novel *Sorstalanság* (Fateless, 1992, published in English also as *Fatelessness*, 2004): even though first published almost thirty years earlier, it did not become part of Hungarian past-processing until Kertész won the Nobel Prize for Literature in 2002. It only forced wider national introspection as a result of external circumstances, so to speak. In the same way, Hungarian-Slovak author Lajos Grendel's novel *Bukott angyalok* (Fallen Angels, 2016), which mentions the massacre of Petržalka (soldiers of the Czechoslovak army killed hundreds of Hungarians including babies), did not force social attention in Slovakia. A novel by a Slovak writer, written in Slovak, would undoubtedly be more suitable for reaching Slovak readers.

The forerunner and one also of the most significant works of Hungarian national self-criticism is Tibor Cseres's novel *Hideg napok* (Cold Days, 1964), made into a successful film in 1966, which won first prize in the Karlovy Vary film festival. The novel describes the historical event that happened between 20–23 January 1942. As a revenge for previous Serbian partisan actions, Hungarian soldiers murdered over three thousand, mostly Serbian and Jewish, citizens (including 792 women and 147 children) in Novi Sad, which then belonged to Hungary. They stuffed the bodies into holes blown with grenades into the frozen surface of the Danube. Cseres's novel and András Kovács's film do not use ideological ballast or the clichés of communist art to expose fascism. They are much more interested in personal responsibility, psychological motivation and the causes and forces behind the cold brutality of the ordinary person.

The formal innovations of the novel can be interpreted from the direction of modernism in world literature. The events of the horrible days emerge from the sliding time sequences of the monologues of four Hungarian soldiers in a common cell imprisoned on remand. The drama is enhanced by the fact that the wife of one of them, Sergeant Büky, also disappeared in the chaos. It is only revealed by corporal Szabó's story at the dramatic climax of the novel and the film that Büky's wife had been raped and shot into the Danube along with her Jewish and Serbian girlfriends. Büky kills Szabó, who took part in the murder, with a single strike.

Whereas the effect of the novel is enhanced by the formal innovation (it shows similarity with the monologue form of William Faulkner's novel *The Sound and the*

*Fury*) and the erotic thread; in the case of the film, such enhancing effects are the use of black and white film technique and the magnificent casting. By 1966, colour film was widely used but Kovács insisted on black and white footage, probably not only because of its more artistic nature but also because black and white film was able to recall the documentary nature of World War II footage. As for the cast, Sergeant Büky was played by young Zoltán Latinovits, the cult legend of Hungarian film, who is still considered to be the greatest Hungarian actor of all time by the film industry and public opinion alike.

It is imperative that such works of art be created by authors belonging to the same ethnic, religious or national group as the perpetrators, not the victims. Tibor Cseres was evidently of this opinion, and he expected a Serbian writer to write about the crimes committed by Serbs just like he had written about the atrocities committed by Hungarians against the Serbian population. However, he waited in vain for Serbian writers to commemorate the massacre of 40,000 Serbian Hungarians by Tito's Yugoslav partisans in 1944–1945, even though he mentioned this at a writers' conference in Belgrade in 1965 (Cseres 1991). That was when he decided to write a sequel to *Cold Days*, *Vérbosszú Bácskában* (Blood Revenge in Bácska, which appeared in English as *Titoist Atrocities in Vojvodina, 1944–1945: Serbian Vendetta in Bacska*, 1993).

### ORIGINAL VS. ADAPTATION

Adaptation methods in these works raise questions of the relationship between the original and the copy as a moral, ethical category. Older literature on adaptation has often used terms that can be placed in the context of accuracy, by George Blueston (1957), the system of transposition, commentary, and analogy, by Geoffrey Wagner (1975), and borrowing – interstection – transformation, by Dudley Andrew (1980). The problem with these theories from the point of view of our topic is that both the novels of Tibor Cseres and Josef Urban, even if “original”, are adaptations. As a matter of fact they were written on the basis of contemporary documents, testimonies, protocols, and oral narratives. The films made from novels would thus be adaptations of adaptations, and the question would be whether they should be faithful to the filmed novels, or even earlier documents, testimonies, and oral narratives. Not to mention that these “original” documents and oral narratives may contain contradictory data. The critical work on Tibor Cseres or Josef Urban’s novels and films does not speak of any kind of ideological manipulation in the trio of film – novel – historical truth, which means that both novels and films correspond to the categories of transposition and borrowing. Nevertheless, it seems much more exciting to examine the relations pointed to by Jørgen Bruhn, according to which no novel or film is a work of art with strict boundaries, because all adaptations are reinterpretations of earlier works (as James Joyce’s *Ulysses* is the reinterpretation of Homer) (2013, 69). It is similar to the phenomenon when a new edition of a novel refers to its film adaptation: for example, the covers of the new editions of *Cold Days* by Tibor Cseres and *The 7 Days of Sin* by Josef Urban feature images from the films, while the new edition of Josef Urban’s *Habermann’s Mill* was published with an introduction by the Slovak-Jewish director Juraj Herz. Even more exciting, however, is the narrative process in which the nar-

ration and modality of both Cseres's novel and Josef Urban's novels are built on film techniques. The short sentences and dialogues of Josef Urban's novels can be read as screenplays, just like the nature descriptions of the novel, which evoke cinematic techniques. It is no coincidence that Urban wrote the screenplays of his own novels. The modernist narrative processes and structure of Tibor Cseres's novel experiment with the chronology and the location changes of the film. Thus, the "original" novels can also be read as "novelizing" earlier film techniques, eliminating the hierarchy of "original" and "copy" inherent in the concept of adaptation.

As can be seen above, the question of text and film adaptations in the context of self-critical representation of the national past is not interpreted on the axis of the accuracy-inaccuracy principle, but on whether it can exert an influence on the recipient by which he or she can override his or her own national stereotypes. This is well illustrated by the novels and films of Urban, whose different narrative relations were not created as a dream of attaining some sort of original and factual truth, but in order to convey the deeper truth of the tone given to the muted and subaltern. The same principle can be found in *Cold Days* (both novel and film), as a matter of fact: "We are all witnesses" (Hopfinger 2018, 7), even if decades have passed since the terrible events.

In a 1996 lecture, Ágnes Heller stood up for hetero-representation with the harsh words: "The political demand that identifies faithful representation with self-representation will lead to the death of art and literature within it", and "The suspicious rejection of hetero-representation not only kills art but at the same time leads to the apartheid of groups of people inflicted upon themselves" (2010). The novels of Josef Urban and Tibor Cseres and the films made from them, as well as the Polish and German self-critical processing of the past make it clear that the criticism of one's own national past, although often generating attacks and outraged opinions, is able to break through the walls of silence and prejudices.

## LITERATURE

- Andrew, Dudley. 1980. "The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory." In *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*, ed. by S. M. Conger – J. R. Welsch, 9–17. Macomb, Illinois: Western Illinois University Press.
- Assmann, Aleida. (2013) 2016. *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában*. Trans. by Ágnes Huszár. Budapest: Múlt és Jövő Kiadó.
- Balogh, László Levente. 2015. "A magyar nemzeti áldozatnarratíva változásai." *Korall* 16, 59: 36–53.
- Bluestone, George. 1957. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press.
- Bruhn, Jørgen. 2013. "Dialogizing adaptation studies: From one-way transport to a dialogic two-way process." In *Adaptation studies: new challenges, new directions*, ed. by Jørgen Bruhn – Anna Gjelsvik – Eirik Frisvold Hanssen, 69–88. London: Bloomsbury Academic.
- Csepeli, György. 1992. *Nemzet által homályosan*. Budapest: Századvég.
- Cseres, Tibor. 1991. *Vérbosszú Bácskában*. Accessed May 20, 2019. <http://vmek.oszk.hu/03300/03393/03393.htm#13>.
- Dagnino, Arianna. 2015. *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*. West Lafayette – Indiana: Purdue University Press.

- Erős, Ferenc. 2016. "Előszó." In *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában*, Aleida Assmann, Aleida. 9–19, Budapest: Múlt és Jövő Kiadó.
- Gossman, Lionel. (1990) 2003. "Történetírás és irodalom. Reprodukció vagy jelentéstulajdonítás." In *Tudomány és művészet között: A modern történelemelmélet problémái*, ed. by Tamás Kisantal, 133–168. Budapest: L'Harmattan – Atelier.
- Heller, Ágnes. 2010. *Zsidótlanítás a magyar zsidó irodalomban*. Accessed May 21, 2019. <https://www.szombat.org/politika/4111-zsidotlanitas-a-magyar-zsido-irodalomban>.
- Hopfinger, Maryla. 2018. "Wszyscy jesteśmy świadkami. Zamiast wstępu." In *Opowieść o niewinności. Kategoria świadka Zagłady w kulturze polskiej (1942–2015)*, ed. by Maryla Hopfinger – Tomasz Żukowski, 7–52. Warsaw: Instytut Badań Literackich PAN.
- Leduc, Jean. (1999) 2006. *A történészek és az idő*. Trans. by Veronika Novák. Bratislava: Kalligram.
- Mlynárik, Ján. 2005. *Dějiny Židů na Slovensku*. Prague: Academia.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. by Cary Nelson – Lawrence Grossberg, 66–111. London: Macmillan.
- Tyler, Stephen. 1991. *Das Unaussprechliche. Ethnographie, Diskurs und Rhetorik in der postmodernen Welt*. Munich: Trickster.
- Urban, Josef. 2010. "Habermannův mlýn. LŽIVÁ KNIHA?" In *Habermannův mlýn*, Josef Urban. Ostrava: DP Film.
- Wagner, Geoffrey. 1975. *The Novel and the Cinema*. Rutherford – New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.
- Welsch, Wolfgang. 1999. "Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today." In *Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. by Mike Featherstone – Scott Lash, 194–213. London: Sage. Accessed May 20, 2019. [http://www.westreadseast.info/PDF/Readings/Welsch\\_Transculturality.pdf](http://www.westreadseast.info/PDF/Readings/Welsch_Transculturality.pdf).
- Żukowski, Tomasz. 2018. *Wielki retusz Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*. Warsaw: Wielka Litera.

## CITED AUDIOVISUAL WORKS

- Ulica Graniczna* (directed by Aleksander Ford, Poland, 1948)
- Hideg napok* (directed by András Kovács, Hungary, 1966)
- Habermannův mlýn* (directed by Juraj Herz, Czech Republic – Germany – Austria, 2010)
- 7 dní hríčů* (directed by Jiří Chlumský, Czech Republic – Slovakia, 2012)
- Pokłosie* (directed by Władysław Pasikowski, Poland – Russia – Slovakia – Netherlands, 2012)

## National self-criticism as a processing of the past: Memory politics in East Central European literature and film

---

Collective memory. Historical past. Social criticism. Myths of national suffering.  
V4 countries. Literature and film.

In post-communist Central European countries the interpretation of the past is still often generated by myths, self-pity, martyrdom, and the denial of one's own fault. *Vergangenheitsbewältigung*, a conscious, critical examination of the historical past, which is present in German language and literature, is almost absent in Hungarian, Slovak, Polish and Czech politics, culture, literature and films. The present study deals with cultural and political strategies, applied in films and literary texts of V4 countries, which critically process taboos, related to the national past. The study examines the issue of the historical self-criticism in Polish, Czech (Josef Urban's novels *Habermannův mlýn* – Habermann's Mill, 2001 and *7 dní hríchů* – The 7 Days of Sin, 2012 and their film adaptations directed by Juraj Herz and Jiří Chlumský) and Hungarian (Tibor Cseres's novel *Hideg napok* – Cold Days, 1964 and its 1966 film adaptation directed by András Kovács) literature and films.

---

Dr. hab. Zoltán Németh, prof. UW  
The Department of Hungarian Studies  
Faculty of Modern Languages  
University of Warsaw  
Dobra 55  
00-312 Warsaw  
Poland  
nemetx@gmail.com

**HELENA BŘEZINOVÁ:** Slavíci, mořské víly a bolavé zuby. Pohádky Hanse

**Christiana Andersena: Mezi romantismem a modernitou**

Brno: HOST, 2018. 326 s. ISBN 978-80-7577-612-9

Jestvujú autori, ktorým literárni teoretici a historici opakovane venujú pozornosť a ktorých tvorba sa stáva predmetom mnohovrstevného, často polemickeho, uvažovania, neraz s prímesou biografického exkurzu – najmä ak po sebe zanechali aj dedičstvo niekoľkých autobiografií. Patrí k nim bezpochyby aj dánsky spisovateľ Hans Christian Andersen (1805 – 1875), ktorého literárny odkaz vo forme básnických zbierok, románov, cestopisov, životopisov a takmer dvoch stoviek krátkych próz ostáva vari nevyčerpateľným prameňom literárnych úvah a interpretačných úsilí. Počiatky andersenovskej recepcie v česko-slovenskom priestore siahajú do polovice 19. storočia. V českom i slovenskom jazyku boli ako prvé časopisecky preložené rozprávky (pravdepodobne z druhej ruky). A práve im je venovaná aj publikácia Heleny Březinovej, škandinavistky pôsobiacej na Karlovej univerzite v Prahe.

Březinová v úvode práce stručne naznačuje situáciu v českom kultúrnom priestore ako recipujúcim prostredí. Upozorňuje na sprostredkovaný charakter prvých českých prekladov a zhrnuje, že v češtine de facto existujú len tri priame pretlmočenia Andersenových rozprávok a poviedok: súborné vydanie v preklade Gustava Pallasa z rokov 1914 – 1916, dvojzväzkový výber textov z pera kolektívu prekladateľov z roku 1953 a výber rozprávok v preklade Františka Fröhlicha (1995, 2006, 2016). V ostatných prípadoch ide buď o preklady z druhej ruky – často predstavujúce neadekvátne pretlmočenie východiskového textu –, alebo voľné prerozprávania vybraných textov. Zámerom Březinovej však nie je zmapovať prekladovú recepciu H. Ch. Andersena v českom kultúrnom priestore ani analyzovať prekladové postupy a posuny niekolkých generácií prekladateľov, hoci tento kúsok skladáčky lite-

rárnej história stále predstavuje biele miesto a bol by bezpochyby zaujímavým čítaním nielen pre literárnu vedu. Autorka sa rozhodla zaradiť k tej časti lit. teórie a histórie, ktorá pozornosť upriamuje na Andersenove texty ako také – na ich kompozíciu a štýlistiku, na ich žánrovú (ne)ukotvenosť, (ne)tradícianosť a (ne)modernosť, na spisovateľovu hru s jazykom, s rozprávkových žánrom a v neposlednom rade s čitateľom.

Helena Březinová člení svoju knihu do niekoľkých kapitol, no v zásade sa venuje trom vzájomne previazaným a prelínajúcim sa tématam: žánrovému zaradeniu Andersenových rozprávok, narratívnym postupom v jeho textoch a s nimi súvisiacemu jazykovému zneisteniu (či už smerom dovnútra textu, alebo navonok k čitateľskej verejnosti) a v neposlednom rade reflexii umeleckej tvorby ako takej. V genologických úvahách autorka vychádza z prác Vladimíra Jakovleviča Proppa a Maxa Lüthiho a ich definície žánru ľudovej rozprávky, aby následne demonstrovala, čím všetkým sa Andersenove rozprávky a poviedky od ľudovej rozprávky odlišujú a že mnohé jeho texty majú bližšie skôr k parbole – až na skutočnosť, že neraz ide o „dokonal[ou] negaci klasické funkce paraboly, tedy o antiparabol[u]“ (127). Podobnú vyprázdenosť pojmu konštituuje Březinová (aj) v prípade kánonických textov ako *Škaredé káčatko* alebo *Palculienka*, ktoré len zdanivo splňajú charakteristiku *bildungsromanu*, sledujúc líniu doma – vonku – doma, t. j. hrdina opúšťa domov, aby dozrel a nadobudol skúsenosti, a potom sa vracia naspäť. Andersenove postavy totiž vychádzajú zo sveta, ktorý nie je ich domovom a do ktorého nikdy nepatrieli. V priebehu dejia sa nijako nemenia, nedozrievajú a na konci ostávajú rovnako vykorenene ako predtým. Máme teda do

činenia skôr s *antibildungsromanom*. Žánrová neukotvenosť, resp. zámerne dištančovanie sa od tradičných genologických šablón ide ruka v ruke so zradným jazykom Andersenových rozprávkových a poviedkových textov. Březinová v tejto súvislosti narába s pojmi *modus* a *tenor* lingvistu Michaela Alexandra Kirkwooda Hallidaya, t. j. komunikačným kanálom a volbou jazykových prostriedkov odrážajúcich postavenie aktérov komunikácie. Špeciálne upozorňuje na parataktické vnetné konštrukcie, extradiegetické poznámky priamo oslovujúce čitateľa či údernosť prehovoru – prvy, ktoré text minimálne navonok približujú detskému adresátovi, no ktoré „často celý text katapultují z vod dětský klidných na otevřené moře nebezpečné dospělosti a – v neposlední řadě – modernity“ (103). Pozornosť ďalej sústredí na Andersenovo využívanie slovných hračiek a irónie, ktorá na zdanlivo naivný text vrstvia ďalšie významy. H. Březinová svoje skúmanie dokladá ukážkami zo známych i menej známych poviedok – *Princezná na hrášku*, *Slávik*, *Palculienka*, *Statočný cínový vojačik*, *Malá morská vila*, *Tieň*, resp. *Srdca žiaľ*, *Teta Bolezubová*, *V meste sú bludičky* a. i. V analýzach sa nevyhnutne dotýka problematiky translácie, nakoľko absencia ekvivalentnosti výrazu na všetkých rovinách vedie v celovom teste k posunom, ktoré majú v prípade slovných hračiek za následok ochudobnenie ino jazyčného variantu a čitateľovi sťažujú, resp. znemožňujú zachytíť náznak možnej interpretácie textu.

Od genologicko-naratologických otázok presúva Březinová svoju pozornosť k otázkam interpretačným. Prirovnávajúc Andersena k Franzovi Kafkovi konštatuje, že jeho texty ponúkajú priam neobmedzené množstvo interpretácií a nech si ich vyložíme ako koľvek, nemôžeme si byť istí správnosťou svojho prístupu. V tejto súvislosti komentuje poviedku *Slávik*, ktorú možno čítať napríklad ako evanjeliový príbeh vzkriesenia, ale aj ako rozprávku *umeleckú* – t. j. reflektujúcu postavenie umelca a umenia v spoločnosti. Rovnakú tému nastoľuje aj poviedka *Tieň*, ktorá priamo odkazuje na platónovskú

triádu pravdy, dobra a krásy a nemožnosť jej uplatnenia v Andersenovej dobe, či text *Teta Bolezubová* reagujúci na prebiehajúcu dobovú diskusiu o smerovaní literatúry: „Andersen roli a podobu umení neustále reflektoval a zejména své pohádky považoval za prostor k experimentování. Svědčí o tom nevykles velké množství pohádek, které lze žánrově zařadit mezi programové spisy [...] [D]ůmyslně [...] si pohrával se zavedenými literárními formami [...], jejich prostřednickým však nastíňoval téma a problematiku, již si nejčastěji spojujeme s modernismem a literaturou dvacátého století“ (254). V tejto súvislosti Březinová neopomína ani Andersenovu polemiku so Sørenom Kierkegaardom či Georgom Brandesom.

V samostatnej časti prináša autorka nové preklady troch poviedok: *Teta Bolízubka*, „Ve městě jsou bludičky,“ *pravila bába z bažiny* a *Zelení drobečkové*.

Monografia Heleny Březinovej *Slavíci, mořské vily a bolavé zuby* predstavuje hlboký ponor do problematiky recipovania Andersenovej tvorby, vychádzajúci z teoretických genologických, narratologických či lingvistickejších prác a analyticky presahujúci do vybraných originálnych textov. Svoje uvažovanie opiera o rozsiahle literárnohistorické i literárnoteoretické znalosti, ako aj o poznanie súčasného stavu andersenovského výskumu, pričom oboje podáva popularizačným štýlom. Interpretáčnym zameraním predstavuje priekopnícky počin medzi andersenovskými publikáciami takéhoto rozsahu v našom kultúrnom priestore a nielen z tohto hľadiska si zaslúží pozornosť tak vedeckej, ako aj širšej čitateľskej verejnosti.

EVA BUBNÁŠOVÁ  
Slovenská republika

Recenzovanú publikáciu možno čítať vo viačerých kontextoch. Jedným je edícia *Literatures as World Literature*, v ktorej kniha vychádza. Doteraz v nej okrem publikácie *Dánska literatúra ako svetová literatúra* vyšli knihy o brazílskej, rumunskej a americkej literatúre (recenzované v časopise *World Literature Studies* v číslach 3/2018 – N. Hromová Burcinová, 2/2019 – L. Vajdová a 4/2018 – D. Pucherová) a tiež knihy zamerané na africkú, nemeckú, holandskú a flámsku literatúru. Okrem jednotlivých národných literatúr je však ako svetová literatúra vnímané aj dielo jednotlivca (Roberta Bolaña), ako i diela priradované k surrealizmu.

Ďalším možným kontextom, v ktorom možno vnímať knihu o dánskej literatúre, sú pracoviská jej autorov a autoriek: univerzity v Aarhuse, Kodani, Juhodánska univerzita, ale aj pracoviská vo Veľkej Británii a Nemecku. Dánske univerzity pritom charakterizuje živý záujem o skúmanie literatúry nielen v jej tradičnejších, ale i novátoriských, až experimentálnych podobách. Zrejme nie je náhoda, že práve na dánskych univerzitách pôsobí veľká časť tvorcov jedného z postklasických prístupov k štúdiu naratívu, označovaného ako *unnatural narratology* (naratológia neprirodzenosti či skúmanie neprirodzenostivrozprávania): Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen a iní.

Záujem o nové postupy a témy je príznačný aj pre jedného z editorov publikácie Madsa Rosendahla Thomsena: okrem procesov kanonizácie a nadnárodnostného rozmeru jednotlivých literatúr (*Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literature* – Mapovanie svetovej literatúry: Medzinárodná kanonizácia a nadnárodná literatúra, 2008) sa zaujíma o aktuálne témy, ako je prítomnosť digitálnych technológií, estetické, epistemologické i etické otázky trans- a posthumanizmu, biotechnológií, robotiky atď. Záujem o tento

*nový realizmus* (termín použil v jednom rozgovore súčasný nórsky spisovateľ Thure Erik Lund) sa zrkadlí v názvoch ďalších Thomsenových autorských i editorských prác (*The New Human in Literature: Posthuman Visions of Changes in Body, Mind and Society* – Nový človek v literatúre: posthumánné výzie zmien v tele, mysli a spoločnosti, 2013; *The Posthuman Condition: Ethics, Aesthetics and Politics of Biotechnological Challenges* – Posthumánnna situácia: etika, estetika a politika biotechnologických zmien, 2012).

Rovnako závažnou otázkou ako obnova a rozširovanie podôb rozprávania je otázka, kedy a za akých okolností sa niektoré diela stávajú súčasťou takzvanej svetovej literatúry. Koncepciu edície preto vnímam tak, že jednotlivé národné literatúry, poetiky i autori predstavujú východisko pre uvažovanie o pojme svetová literatúra, pre odhaľovanie jednotlivých aspektov a obsahov tohto pojmu, pre jeho nasvecovanie z rôznych uhlov. V prípade knihy o dánskej literatúre platí, že na otázku, prečo sa niektorí jej tvorcovia či tvorkyne stali súčasťou svetovej literatúry a iní nie, sa neposkytuje jednoznačná odpoveď, autori príspevkov sú však presvedčení o faktickej platnosti dánskej svetovosti (napríklad v prípade významu dánskych stredovekých balád).

Recenzovanú publikáciu tvorí okrem predhovoru editorov desať kapitol. Jednotlivé príspevky majú približne rovnaký rozsah (cca 20 – 30 strán), radené sú chronologicky, podľa preberaného obdobia. Na publikácii predovšetkým oceňujem, že oslovení autori a autorky nielenže dokázali na tejto vytýčenej ploche docieliť informačnú, faktickú nasýtenosť svojich príspevkov, ale predovšetkým poskytujú čitateľskej verejnosti akúsi rezonančnú plochu na formuláciu vlastného pohľadu na koncept svetovej literatúry.

Darí sa im to napriek tomu, alebo azda práve preto, že rozsah jednotlivých kapitol

umožňuje prakticky iba kratší náhľad do jednotlivých komplexných literárnochovodných a literárnohistorických témy. V tomto zmysle je klúčové slovo „ako“ v názve publikácie. Ide o otázku, či a ako možno vnímať konkrétneho (dánskeho) autora či autorku *ako* svetového. Svetová literatúra potom slúži ako prostriedok sebareflexie národnej i nadnárodnej literatúry, ako nástroj na myšlenie o literatúre vôbec: pojem svetová literatúra akoby vyjadroval tézu, že sa jednotlivé národné literatúry, ale i autorské (Bolaño) a iné poetiky (surrealizmus) v istom okamihu môžu stať súčasťou čohosi, čo sa oslobozuje od krajiny svojho pôvodu i mena svojho autora.

Ako svetovú literatúru chápú editori dánskej publikácie? Odkazujú na Kunderov pojem svetovej literatúry (*Weltliteratur*), resp. pojem provinčnosti „veľkých“ i „malých“ literatúr, ktoré bud prehliadajú geografické i tematické okraje literárnej tvorby, alebo rezignujú na prekračovanie lokálnej či inak viazanej hodnoty literárnej produkcie. Svetová literatúra je podľa nich „tým najširším možným kontextom, zároveň však takým širokým, že sú potrebné ďalšie kvalifikátory, aby bolo možné interpretovať zmysel literatúry“ (2). Tým, čo prekračuje hranice dané konkrétnou kultúrou, geografickým priestorom či jazykom, je v prípade svetovej literatúry práve rôznorodosť, v tomto prípade rôznorodosť, vrstevnatosť: „vrstvy zmysluplných kontextov by sa mali vnímať skôr ako výzva mysiť novými spôsobmi než ako výraz túžby po identifikovateľnom domove“ (2).

Editori sa však, a to vhodne, v tejto súvislosti venujú i otázke, ako uchopiť význam literatúry (a jednotlivých autorských osobností) niečim explicitným, intersubjektívne platným. Takou metódou je kvantifikácia, meranie zahraničnej recepcie jednotlivých autorov, a teda posudzovanie svetovosti literatúry na základe (korektne analyzovaného a interpretovaného) počtu prekladov i jazykov, do ktorého sa dané literatúry a autori preložili (6 – 7).

Prvý príspevok sa potom zameriava najprv na významové vrstvy stredovekého diela *Gesta Danorum* (Skutky Dánov) od Saxa

Grammatika. Pozitívne sa tu odpovedá na otázku, či môžu byť *Skutky Dánov* považované za svetovú literatúru, keďže toto dielo vytvára podľa Pernilly Hermann „interaktívny priestor medzi rôznymi kultúrami“ (12). Autorka tiež pri svojej reflexii významových vrstiev diela rekonštruuje jeho autorskú pozíciu a (napríklad) imitačné literárne postupy.

Ďalší príspevok sa zaobrá významom stredovekých balád a ich prienikom do Európy „nemeckými“ (Herder, Goethe, Grimmovci, Heine) a „britskými“ cestami (Lewis, Jamieson, Scott, Borrow), pričom Lis Möller jednoznačne tvrdí, že balady sa „stali svetovou literatúrou“ (50).

Inou prízmou pri úvahách o povahе svetovej literatúry je mnohoráka, osvetenská osobnosť Ludviga Holberga, tvoriaca prechod (*transition*) do 18. storočia. Svend Erik Larsen vo svojom príspevku metodicky rozoberá niektoré tézy na adresu Holberga, zdôrazňuje jeho záujem o súčasnosť, o jej „ambiguitu“ (85), ale aj o otázky vzdelávania, vízie budúcnosti.

Nepopierateľné miesto v svetovej literatúre majú rozprávky Hansa Christiana Andersena. Karin Sanders preto vo svojom príspevku vychádza z Andersenovej ambície prekonať geokultúrnu viazanosť (ktorú vnímal ako prekliatie) a stať sa súčasťou veľkého sveta: „Som odsúdený, aby som písal pre malú krajinu“ (91).

V recenzovanej publikácii ma najviac oslovil príspevok, v ktorom Isak Winkel Holm rozoberá inšpiračný potenciál, aký mal filozof Søren Kierkegaard na poetickej univerzum Franza Kafku. Svetosť národnej literatúry sa zrejme neodvoduje od počtu obyvateľov, ktorí tvoria daný národ či danú kultúru, ani od globálnej či globalizovanej lokalizácii literárnych a iných diel. To je pravda v prípade Kierkegaarda, ktorý sa za celý život takmer nepohol z Kodane. Jeho príspevok do dejín filozofie sa pritom najčastejšie formuluje ako to, že bol predchodom existencialistickej filozofie, že vytvoril istý spôsob uvažovania o vzťahu medzi jednotlivinami a univerzáliami.

Holm vychádza z toho, že sa predchodom Kierkegaarda dá konceptuálne uchopiť termínom „semantic preliminary“ („sémantický predchodca“) od Davida Wellebryho. Tento termín označuje istý významotvorný mechanizmus, ktorý „spúšta literárnu produkciu významu“ (8). Ide teda o vytvorenie elementárneho významového priestoru, tvarujúceho myšlienky a texty istého typu, späť označované napríklad ako existencialistické. Príspevok sa zameriava na prepojenosť Kierkegaardovho uvažovania, jeho hegeliánsky inšpirovanej (hoci obrátenej) dialektiky, a Kafkovoho obraziva, pričom však neplatí, že to druhé je iba akousi ilustráciou toho prvého, a skôr možno konštatovať, že „moderná literatúra, prinajmenšom do veľkej miery, premieňa Kierkegaardove filozofické tézy a myšlienky na formálne problémy“ (123). Autor príspevku tak ukazuje, ako môže štúdium Kierkegaardových a Kafkových denníkových a iných záznamov odhaliať ich myšlienkovú prepojenosť, nadčasovosť, a v tomto zmysle svetosť: „[Kierkegaardov] denníkový záznam o zakliatom zámku predstavuje sémantického predchodcu, ktorý pomáha artikulovať samotný základ Kafkovo literárneho projektu“ (138).

Priestor v publikácii dostávajú pochopiteľne osobnosti dánskeho a škandinávskeho moderného prielomu (Georg Brandes, Jens Peter Jacobsen, Herman Bang), pričom Annegret Heitmann ukazuje ich „prienik“ cez Nemecko ako bránu do Európy a zdôrazňuje „dlho popieraný, zaznávaný“ medzinárodný význam „Brandesovej generácie“ (141). Pozornosť sa venuje i nositeľom Nobelovej ceny za literatúru z „prelomu storočia“ (Henrik Pontoppidan, Johannes V. Jensen), ktorí podľa Jona Helta Haardera vo svojich románoch zachytili modernizáciu spoločnosti a postup sekularizácie, a to bez toho, aby čitateľovi poskytli akúsi „úľavu“.

Zaujímavá je analýza poetiky Karen Blixen v príspevku Lasseho Horneho Kjældgaarda. Spisovateľka predstavuje po viacerých stránkach zaujímavú, „eklektickú“ osobnosť, ako problematická sa javí jej možná lokalizácia, najmä vzhľadom na „vlnu globalizácie“,

na ktorej sa Blixen podľa príspevku „viezla“, čo však nemusí byť pejoratívne hodnotenie, skôr zdôrazňuje globálne perspektívy nazevanie na jej dielo, ako aj odkazy na klasickú a orálnu literatúru (206 – 207).

Predposledný príspevok od Anne-Marie Mai reflekтуje azda nie príliš predvídateľný svetový úspech dánskej poézie zo 60. rokov 20. storočia, pričom vo viacerých prípadoch ide o básnikov aktívnych dodnes. Tito prekladaní autori (Susanne Brøgger, Dan Turèll, Klaus Rifbjerg, Inger Christensen, Per Højholt a iní) sú ovplyvnení avantgardou, resp. sa nachádzajú „medzi modernou a postmodernou“ a sprostredkovane cez preklady menia tradičné predstavy o pojme svetová literatúra (234).

Posledný článok od autorskej dvojice C. Claire Thomson a Jakoba Stougaarda-Nielsena reflekтуje nepolavujúci záujem zahraničia o „export“ kultúrnych „produktoў“ (9), akými sú žánrová (detektívna) literatúra a televízna tvorba do anglicky hovoriaceho sveta a ďalej. Rozoberá sa v ňom i „nepravdepodobný“ (10) úspech postmoderne ladeného románu *Cit slečny Smilly pre sneh* od Petera Høega. Otázku, prečo je severská kriminálna literatúra (*Nordic Noir*) taká populárna vo Veľkej Británii, možno, prirodzene, rozšíriť aj na mnohé ďalšie krajinu, pričom v príspevku sa konštatuje, že za úspechom detektívok i (napríklad) spomenutého románu sa ukrýva rozprávačská zdatnosť a príťažlivá „iná“ lokalizovanosť: „ambiciozna severská inakosť, ktorá sa vracia ako utópia v maske dystópie“ (265). Toto konštatovanie považujem za hutné vyjadrenie „svetostí“ dánskej literatúry a knihu ako celok odporúčam do pozornosti škandinavistickej i literárnoviednej obce.

MIROSLAV ZUMRÍK  
Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra SAV  
Slovenská republika

V rukopise statí „Klíč k dílu Milana Kundery“, psané pro *Slovenské pohľady*, Milan Blahynka (nar. 1933 v Ružomberku) soudí, že mezi „všemi klíči, které nabízejí vykladači a někdy sami autoři k přečtení díla i Díla, jednotlivého i celoživotního, mezi klíči nejrůznějšími patří k nejpozoruhodnějším výklady, podávané samými tvůrci – a to nikoli formou předmluv, dost často prozrazujících autorovu nejistotu [...]. O málo cennější bývají vystoupení při prezentaci díla. Ale opravdu cenné klíče bývají – jakoby pod rohožkou – v díle samém.“ A hned nato dodává, že z nich nejcennější „jsou pak ty, které brání dílo před nepochopením zvlášť specifickým, ne před jeho odmítáním, ale před chválou, před oceňováním toho, v čem netkví podstata a nejvlastnější smysl díla; před neprozuměním jeho jedinečnosti“ (citováno dle rukopisu, s. 1). Máme zde ve zkratce formulovánu motivaci vzniku recenzovaného knižního svazku, jenž chce být kunderovský a kunderologický současně: vydán u příležitosti devadesátých spisovatelových narozenin (nar. 1929 v Brně) spočívá v „obraně“ před neprozuměním „jedinečnosti“ díla, snad dokonce v obraně spisovatele před specificky „českým“ neprozuměním, daným recipujícím prostředím. Explicitně či nepřímo formulované výhrady „primadonství“, „velikáštví“, věty o nedostatečném „rozchodu s temnou minulostí“, o „pozérství“, o „nečeštívství“, dokonce i „udavačství“ etc. jsou jistě primárně mimoliterární a mimoestetické, jakkoli si minimálně nárokují recepci Kunderova díla a jeho hodnocení ovlivnit (představa o autorovi, čtenářem projektovaný autor je součástí komplexní estetické recepce díla). Na druhou stranu připustme, že Milan Kundera dokáže skvěle obhájit své dílo prostředky nejen uměleckými.

Milan Blahynka svůj přístup nazývá „estetickým“, aby na jeho bázi odmítl tzv. hieratické, politizující a zřetelně i vulgárně sociologizující přístupy, které činí ze spisova-

tele, a zdaleka nejen Milana Kundery, lháře či proroka, hříšníka nebo světce, udavače či mučedníka, omezence či vizionáře etc., odciuzují umělce jeho uměleckému dílu. Tak soudí i Kundera v souvislosti s obdivnými náhledy Maxe Broda na dílo Franze Kafky, dokonce o téměř celé tzv. *kafkologii* (srov. Kunderovy eseje *Kastrující stín svatého Garty*, 2006). „Kunderologie“ dle Blahynky hřeší podobně jako „kafkologie“ dle Kundery.

Milan Blahynka samozřejmě nepřináší první ani poslední vědeckou práci o „francouzském spisovateli českého původu“, česku „kunderologii“ (v dobrém smyslu toho slova) reprezentují i četná jiná díla, namátkou jmenujme autory Jakuba Češku, Lubomíra Doležela, Květoslava Chvatíka, Tomáše Kubíčka, Miroslava Petříčka, Dušana Prokopa, Sylvii Richterovou, Milana Uhdeho ad. Milan Blahynka jejich práce ve svém souboru studií necituje, což jistě neznamená, že by je neznal, ale platí to nejednou i opačně, jakkoliv například Dušan Prokop pokládá Blahynkovu analýzu Kunderova románu *La fête de l'insignificance* (Oslava/Svátek bezvýznamnosti) za „nejlepší český rozbor“ (*Svět literatury* 2016, č. 54, 107).

Úvodní kapitole čteme, že svazek „není pokus o monografii, ale právě jen sedm z velkého počtu statí, které jsem během šedesáti let o některých knihách Milana Kundery porůznou publikoval“. Badatel o svém souboru tvrdí, že je plodem privátního „úsilí porozumět dílům, která mě zaujala a natrvalo si mě vzala do zajetí“ (7). Až na to, že odstranil „faktografické lapsy a také četné stylistické topornosti“, na nich nic neměnil. Každá kapitola je opatřena důkladnými vysvětlivkami a komentáři, kniha jako celek pak pečlivým rejstříkem, jmenným a předmětným, samozřejmě i soupisem knižních vydání Kunderových děl. Za jednoznačně pozitivní pokládáme zveřejnění úryvků z autorovy korespondence s Milanem Kunderou, kterou nepokládáme – z Kunderovy

i Blahynkovy strany – za mystikační hru podobnou věrohodné lži (srov. text recenze „Hřich a triumf Milana Kundery podle kritika Milana Blahynky“; *Literární noviny* 19. 6. 2019). Analogickou heuristickou funkci mají i citace z rozhovorů nebo jiných Kunderových charakteristik – jen představují svého druhu další metatekty a paratext současně.

První kapitola je nazvána „Zahrady Milana Kundery“ a vyšla „v devátém čísle třetího ročníku brněnského měsíčníku Host do domu 15. září 1956, s. 298–400“ (26). Autor ji v předmluvě hodnotí jako „bědně nevýzrálou“, přesto analyzující Kunderův „básnický typ“, v němž spatřuje – přes nelibost současného romanopisce a eseisty k „lyrismu“ a opuštění poezie jako samostatné formy slovesné tvorby už na sklonku 50. let 20. století – cosi kontinuitního a zasahujícího i jeho rozsáhlé prozaické dílo, jinak silně „odlyrizované“ (v pojedl lyrismu jako iracionálního a též epifanického úžasu nad krásou, která se manifestuje ve smyslových senzácích zakládajících domněle pravdivý vhled do podstaty kolektivního bytí). Její zařazení pokládáme za prospěšné, jakkoliv se k této kapitole svého díla Milan Kundera nevyslovuje a vlastně tyto práce za „své dílo/Dílo“ ani nepokládá. Z tematických důvodů Blahynka zařadil hned za chronologicky nejstarší text jeden z novějších nazvaný „Jeden z pochybných básníků“ (s podtitulem „Malá epizoda z padesátých let“), který věnoval vzpomínce na autorský pořad z 13. 5. 1957, jejž organizoval v Olomouci a v němž mj. zazněly verše z rukopisu básnické sbírky *Monology*.

Jestliže první dvě kapitoly mají částečně dokumentární funkci, má už třetí kapitola, „Milan Kundera prozaik“ (čas. *Plamen*, leden 1967), platnost takříkajíc nadčasovou a měla by se stát pro studenty bohemistiky četbou povinnou. V ní badatel na četných příkladech ukazuje roli „vysunutí vypravěče“ a dovozuje, že například ani „opakování slov (černé, vypadal), ani přirovnání nemá [...] funkci lyrickoemotivní, naopak je funkcí mluvené (zde ovšem fikce mluvené) epiky a široce rozvíjené přirovnání je klasickou figurou vypravěckého způsobu,

který se neleká odboček, vsuvek, prodlení, ba přímo si v nich libuje“ (50). Rovněž v souvislosti s povídou či spíše novelou „Já truchlivý bůh“ píše: „Dvojstupňová konfrontace (1. stupeň: děj koriguje lineární rozlišení autorů a figur života – nikdo nemůže život řídit; 2. stupeň: vypravěč trvá na rozlišení, ale jako „poznání z děje“ musí integrovat do pojmu „autor života“ všechnu hořkost a beznadějnou, marnost „autorství života““ (53). A v tomto místě poprvé narazíme na Blahynkovu analýzu kvantifikovatelných numerických „stavebných principů“: už zde analyzuje tři stupně „průběhu motivu“ (66), přičemž dialektickou triádu doplňuje o inspirativní výklad pravidel uspořádání kapitol a subkapitol a jejich funkcí v románu *Žert* („Členění podle čísla tří je důsledné“, 71). Dospívá ke zdůvodněnému závěru, že „Žert je dokonale sestavený a jemný stroj, kde má vše své místo, vše přesně zapadá, se vším se počítá“ (79).

Toto až „literárně numerologické“ pře-svědčení Blahynka rozvinul v části „Magii jmen, čísel a provočísel“, s podtitulem „První poznámky k poslednímu románu Milana Kundery“, tedy románu *Nesmrtevnost* (87–111). Od invenční analýzy sémantiky jmen jednajících postav a jejich hierarchii ve výstavbě fabule přechází k analýze principů „matematické krásy“ (96). Odvolává se na eseje vtělené do knihy *Umění románu (L'Art du roman*, 1986), v nichž Kundera sedmidílnou kompozici svých románů „vysvětluje“, v Blahynkově parafrázi tím, že „jsou to varianty též architektury založené na čísle sedm“, dokonce „že prostě nemůže uniknout hlubokému, nevědomému, nepochopitelnému imperativu, archetypu formy“ (100). „Posedlost matematikou“ pak doprovází „posedlost hudbou“; výraz „archetyp formy“ je klíčový pro pochopení badatelova metodologického myšlení.

Blahynkovy analýzy sledují onu „magii čísel“ až s jistou badatelskou posedlostí, do extrémních detailů. Tak mj. čteme, že české „znění Kunderovy *Nesmrtevnosti* má 84 340 slov. Z nich je určitých číslovek 1,47 %, tedy o dvě desetiny procenta více než ve Van-

česku Konci starých časů a o víc než tři desetiny procenta víc než v průměru patnácti českých knih prózy“ (104). V této souvislosti však přece jen máme někdy dojem, že badatel numerický (aritmetický a částečně i algebraický) princip přečeňuje a absolutizuje (srov. subkapitolu „Existenciální matematika“), nechává se strhnout i ke spekulacím, které nemusejí mít přímou oporu ani v autorském záměru, ani ve sdílené „kulturní encyklopedii“ (pojem Umberta Eca), srov. „Ve zprávě o katastrofě letadla se uvádí 139 obětí, z toho 7 dětí, 4 žurnalisté. Oběti a děti zase prvočísla, jen počet žurnalistů ne; že by imagologové neměli nárok vyskytovat se v prvočíselném počtu, i když zahynuli? Novináři se vyskytují ve zprávě o obětech letecké katastrofy v banálním, dělitelném, dokonce odmocňovatelném počtu“ (110). Spekulativně působí věta, že „jsou prvočísla opěrnými body vyzdvížení jedinečnosti“ (111). Opravdu by se změnil (po-změnil) význam literární věty, kdyby žurnalisté byli dva, nebo jich bylo pět? Navíc žurnalisté jsou spíše tvůrci, resp. šiřiteli „mentálních obrazů reality“ (*heteroimage, autoimage*), nikoli badateli v oboru například (komparativní) imagologie (za imagology je označuje právě Kundera).

Navazující tři kapitoly analyzují romány ještě nepřeložené do češtiny ani do slovenštiny. První z nich, tedy páťou kapitolu, nazval „Třikrát Milan Kundera“ (soustředí pozornost zvláště na román *La Lenteur – Pomalost*, 1995), šestou „M. K. Čechořípský de la douce France“, sedmou pak „Otázkami oplývající Kunderova oslava čeho vlastně?“, což jest důkladná analýza románu *La Fête de l'insignifiance* (2014). Činí tak z pohledu právě a především „českého“, popřípadě tzv. středoevropského čtenáře: jemu postava entomologa Čechořípského „je metaforou i metonymií českého osudu v Evropě, která si plete Čechy s Maďary a Poláky, a když se český vědec chce ohradit, že Mickiewicz přece nebyl Čech, nenechají mu to ani říci, skočí mu do řeči se suverénním ujištěním, že sami dobře vědí, že Mickiewicz nebyl entomolog, ale básník“ (117). Bohužel zde

není místo na důkladnější explikaci těchto kapitol, proto jen zkratkovitě: je jim vlastní faktografická preciznost, přesnost a detailnost čtení (tím se liší od většiny povrchních soudů a kritik, které si možná ani tento „časový luxus“ dovolit nemohou), dále smysl pro mnohovýznamovost a mnohoznačnost nejen francouzštiny a její slovní zásoby jako uměleckého nástroje.

Obrat k estetické hodnotě a slovesné motivické struktuře Kunderova díla, dokonce k hudebním, hláskovým i motivicko-tematickým, ba i algebraickým „kompozicím“, k autonomně chápané umělecké „jedinečnosti“ textu, je zřetelný. Jisté návraty k „formální metodě v literární vědě“ (B. Ejchenbaum, V. Propp, V. Šklovskij, J. Tyňanov a další) a k českému strukturalismu 30. let nejsou deklarované, možná ani uvědomované, ale například Ejchenbaumova slavná studie „Jak je udělán Gogolův Plášť“ (1918) je metodologicky Blahynkové analýze „literárnosti prózy“ velmi blízká (jako kdyby odpovídala na otázku: „Jak je udělán Kunderův Žert?“). Pokládáme tyto návraty za zdůvodnitelné: Badatel „čirou literárnost“ neabsolutizuje a v analýze významového dění (narážek, paralel, mezitextového navazování) není omezen pouhými spekulacemi. Hledání „archetypu formy“ představuje přirozenou reakci na kontinuitní žurnalistická slovesná „gesta“ pramenící v přemíře „eticismu“ a „sociologismu“. Jako „reaktivní“ lze tyto návraty hodnotit; jsou reakcí na tendence hodnotit literární díla jinými než estetickými, slovesnými, uměleckými kritérii, tedy na tendenci preferovat občanská, politická, etnická, biografická či jiná hlediska a z nich vyvzovat domnělou hodnotu artefaktu. Jsou to kapitoly kontroverzní v tom smyslu, že jsou metodologicky vyhraněné – vyhraněné reakce budou rovněž evokovat.

ALEXEJ MIKULÁŠEK  
Univerzita Konstantína Filozofa v Nitre  
Slovenská republika

Vo väčšine kultúr Západu patrí William Shakespeare k najsústavnejšie recipovaným inojazyčným autorom. V krajinách bývalého východného bloku sa po páde železnej opony vynorila naliehavá potreba nanovo rekonštruovať jeho prítomnosť v národnej kultúre, vtiahnuť do zorného poľa aj doteraz obchádzané, zaznávané, či dokonca neznáme aktivity a diela, a to aj zo staršieho obdobia. Možnosti digitalizácie položili pred postkomunistickú generáciu shakespeareistov novú výzvu: zozbierať a sprístupniť všetky preklady a dokumenty. Len s takýmto heuristicky definovaným základom je totiž možné pristúpiť k novému prepisovaniu dejín národných Shakespearov.

V českej kultúre sa na takýto čin roku 2003 podujal Pavel Drábek. V projekte *KaPRADÍ* (*Knihovna prekladů raného anglického dramatu*) zhromaždil a digitalizoval stovky českých prekladov. Mnohé z nich (nie všetky) sú verejne dostupné v elektronickej prepisoch na <http://www.phil.muni.cz/kaprad/>. Riešiteľ preskúmal desiatky verejných aj súkromných archívov a rukopisy, ktoré objavil (J. J. Kolár, J. K. Tyl, F. Nevrla), vysoko presiahli jeho očakávania. Nato publikoval aj knižnú monografiu (*České pokusy o Shakespearea*. Brno: Větrné mlýny 2012) „jako ságú a dejiny českého shakespeareovského prekladatelství“ (4) spolu s výberom dvadsiatich doteraz neznámych alebo nepublikovaných starších textov od 1782 do 1922 a bibliografiou českých prekladov až do roku 2012.

V nasledujúcim desaťročí sa aj v Poľsku do podobného výskumu pustila popredná shakespeareistka Anna Cetera-Włodarczyk. So svojou doktorandkou Aliciou Kosim a striedavo ďalšími tromi doktorandmi pripravila a na jar 2019 sprístupnila webovú stránku s názvom *Depozit polských prekladov*

*Shakespeara 19. storočia: zdroje, prekladateľské stratégie a recepcia*.

Poľský projekt je postavený trochu inak. Tematicky pokrýva iba obdobie 19. storočia; metodologicky sa autorky a zostavovateľky držia v pozadí: zatiaľ čo Drábek prinesol nový materiál a potom s ním nanovo poskladal veľký príbeh českého Shakespearea ponad vyše dve storočia, ktorý prečítať svojimi očami neskrývajúc ani osobné preferencie, poľský výskum ponúka neutrálnejšiu a objektívnejšiu sumu poznatkov. Nepíše syntetizujúci príbeh; jeho veľkosť spočíva v zozbieraní, identifikovaní a kontextových analýzach historického materiálu, ktorý na webe stavia ako mozaiku. Dalo by sa povedať, že aj efektívnejšie využíva nové technológie – hoci to by bolo voči českému projektu trochu nespravidlivé, keďže digitálne možnosti sa za tých pätnásť rokov razantne posunuli.

Poľský tím teda verejnosti ponúka kolekciu viac ako 100 kompletných prekladov (v takmer 200 textových variáciách), ktoré vyšli knižne alebo časopisecky v 19., resp. tzv. dlhom 19. storočí, plus každý text aj v origináli podľa Open Source Shakespeare. Ani zdanivo banálna základná úloha nájsť a identifikovať všetky vydania, určiť prekladateľa, rok a miesto vzniku a publikovania textu nebola jednoduchá. V roku 1795 po treťom delení Poľsko na 123 rokov totiž úplne zmizlo z mapy Európy, následkom čoho sa poľské literárne aktivity odohrávali roztrietene na územiaci Ruska, Pruska alebo Rakúska, alebo vôbec v emigrácii. Tak aj miesta, kde v 19. storočí vznikali alebo vychádzali poľské preklady Shakespearea, boli popri Varšave, Krakove, Poznani a Lodži aj Paríž, Bordeaux, Charkov, Lvov, Kyjev, Vilnius, Lipsko a iné.

V 19. storočí Shakespearea do polštiny z originálu preložilo a publikovalo knižne

alebo časopisecky úctyhodných 27 osôb (fragmenty, rukopisy ani texty len pre divadlo nie sú zohľadnené). Nájdeme medzi nimi nielen známe literárne osobnosti poľského romantizmu, filozofa, historika, aktívnych revolucionárov, publicistov či katolíckych duchovných, ale aj maliara, politika, právnika, štátneho úradníka, chirurga či etnografa, ako aj otca Josepha Conrada či nemanželského syna cára Alexandra I.; dokonca aj ženu – Wiktoriu Rosickú, ktorá ako tridsaťročná preložila *Romea a Júliu* (1892) a ktorú to neskôr po boku nemeckého manžela zavialo až na Haiti.

Viac ako polovica z nich preložila len po jednej hre. Najaktívnejší bol Leon Ulrich, ktorý vo francúzskom exile pretlmočil všetky hry (37), ďalej J. Komierowski (10), J. Paszkowski (13), S. E. Koźmian (7) a prvolezec I. Hołowiński (6). Nielen knihy, ale aj ich autori majú svoje osudy: Józef Paszkowski, ktorý má dodnes vysokú pozíciu v poľskom shakespearestacom kánone, sa publikovania ani uvedenia žiadneho zo svojich prekladov nedožil; trojdielna zbierka prekladov Jana Komierowského, najstaršieho z plejády, sa až donedávna pripisovala jeho príbuznému Józefovi a identita Szczęsnego Kluczyckého dodnes nie je uspokojivo vyriešená: autorky projektu sa domnievajú, že ide o Jana Feliksa Kluczyckého; Gustaw Ehrenberg bol zasa za svoje politické aktivity odsúdený na smrť a nakoniec si odpykal trest v baniach na Sibíri. Niektorí autori svoje knižné vydanie sami spolufinancovali, iní získali pomoc mecenov alebo výnos venovali na podporu poľských študentov, iní sa zasa finančne ledva udržali nad vodou. Niektorí mali živé kultúrne kontakty, iní boli solitéri a domáci; tlmočili pre reprezentatívne viacdielne knižné edicie, pre časopisy aj pre lacné zošitkové vydania na periférii. Všetky tieto historické a geografické faktory ovplyvňovali aj ďalšiu recepciu ich prekladov.

Prekladatelia predstavujú jedno z kritérií vyhľadávania na stránke – raz sú ich profily vzhľadom na sporé zdroje kratšie, inokedy zaberú niekoľko desiatok strán. Všetky sa však držia jednotnej štruktúry: zazname-

návajú životné osudy prekladateľov, profesionálne a kultúrne kontexty ich života a tvorby, pričom uvažujú aj o okolnostiach a možných motiváciách, ktoré ich viedli k prekladaniu Shakespeara. Pohnútky to boli napospol vznešené, s vedomím kultúrnej misie, a ako také ich vnímame aj vtedy, ak autori prácou prekonávali životné krízy alebo odolávali zlému osudu či chorobám, tak ako chirurg Władysław Matlakowski, ktorý na svojom preklade *Hamleta* pracoval viac rokov a len tesne pred smrťou stihol dokončiť rukopis a kritický úvod k hre (ten v jeho knihe zaberá vyše 400 husto tlačených strán!). Niektoré preklady vznikli so zámerom podporiť divadlo či legendárnu herečku Helenu Modrzejewskú alebo pre reprezentatívne vydanie Shakespeareových drám od Józefa Ignacyho Kraszewského z rokov 1875 –1877. (Kraszewski ako kľúčová osobnosť shakespeareistiky 19. storočia by si takisto bol zaslúžil osobitný profil, aj keď bol „len“ editorom, a tak sa nezmestil do danej štruktúry projektu, podobne ako aj neskorší ľovvský editor Henryk Biegeleisen.)

Súčasťou profílov osobností je aj charakteristika ich prekladateľských stratégii metódami deskriptívnej translatológie, ako aj náčrt doterajšej edičnej, kritickej a ranej divadelnej recepcie. Analyzujúc prístupy k východiskovému i cieľovému textu autorky popri dobových aj neskorších komentároch publikujú pasáže z poznámok samotných prekladateľov. Ak ich nenašli uverejnene, hľadali zmenky o nich v osobnej korešpondencii či rodinných archívoch; v prípade aktívneho Paszkowského sa napríklad pomocne opierajú o jeho poznámky k prekladu Goetheho *Fausta*. Profily dopĺňajú obsiahle poznámky pod čiarou, a to nielen bibliografické.

Ďalším kritériom vyhľadávania sú samotné hry. Platforma ponúka digitálne faksimile všetkých známych vydanií daného obdobia (preto tu napríklad nájdeme štyri rôzne verzie Paszkowského a štyri Ostrowského prekladu *Kupca benátskeho* – pričom zostavovateľky odporúčajú najautoritatívnejšie z nich). *Polski Szekspir* teda nesprístupňuje prepísané texty ako české

*KaPRADÍ*, ale digitálne kópie celých kníh alebo ich častí. V popredí záujmu je samozrejme textualita prekladov. Z bibliofílskeho hľadiska je však pozoruhodná aj ich materialita – grafické prvky, ilustrácie, pečiatky knižníc alebo podpisy majiteľov (ktorých je často veľa až do momentu, kým exemplár zakotvil v Národnej knižnici vo Varšave); rukopisné poznámky a škrty, ohmatané či zažltnuté strany, prelepené knižničné signatúry sú tiež svedectvom o intenzívnom skrytom živote týchto kníh. Z Ruského impéria vo vydaní z Varšavy na osobitnej stránke nájdete azbukou oznam, že knihu povolila cenzúra dňa 1. júna 1876; iné vydanie z Vilniusu zasa píše, že dňa 5. júla 1840 ho v Kyjeve odobril censor Novickij; v parížskom vydaní *Kupca benátskeho* roku 1840 cenzora nepotrebovali, zato na začiatok knihy umiestnili mapu celého (vtedy neexistujúceho) Poľska lemovanú heslom: „Sloboda, rovnosť, celistvosť“; roku 1941 sa zasa majiteľ iného exempláru – varšavská knižnica – tituluje pečiatkou „Staatsbibliothek Warschau“...

Nevenujeme sa tu podrobne textom hier, skôr išlo o to zachytiť špecifikum a šírku záberu tohto po všetkých stránkach vynikajúceho projektu. Hádam aj najzarytejší odporca digitálnych kníh sa tu bude cítiť ako v živej knižnici. Okrem dobových vydaní (často s úctyhodným poznámkovým aparátom, aký v slovenských vydaniach chýba dodnes) si k textom môže prečítať vzrušujúce ľudské príbehy ich autorov a sledovať klukaté osudy recepcie ich diela.

Encyklopédické radenie prekladateľov

a hier, ako aj jednotný spôsob digitálneho sprístupnenia vyše dvoch stovák vydaní sú prvky, ktoré pôsobia demokratizačne a protihierarchicky. Na stránke je k dispozícii aj dvojdielna elektronická publikácia vo formáte pdf: prvá časť je vlastne zbierka profilov prekladateľov uvedených jednotlivо na webe; druhá časť opakuje základné informácie z prvej a k nim ponúka výber reprezentatívnych či typických textových pasáží z každého prekladu – tento diel knihy by sa bol hodil skôr na papierové vydanie – vnímame ho totiž ako svojho druhu učebnicu, pracovný zošit či antológiu pre začiatočníkov.

Aj autorka tejto recenzie sa na prelome milénia zahrávala s myšlienkou vytvoriť digitálny archív slovenských shakespearevských prekladov, no hned stroskotala na tom, čo dnes tým väčšmi oceňuje na poľskej plat forme: komplexný interdisciplinárny prístup. Pretože projekt *Polšký Shakespeare* prepája výskumy a poznatky anglistiky a shakespeareistiky, translatológie, kultúrnej a sociálnej histórie, biografistiky, polonistiky, archívnicktva, bibliografistiky, a to vo vynikajúcej spolupráci s Národnou knižnicou a Centrom digitálnych kompetencií Varšavskej univerzity. Stránka je informačne nasýtená a prehľadná. Základné informácie uvádzajú aj v anglickej verzii. Odkazy na ňu sa ihneď po zverejnení ocitli na medzinárodných platformách. Ráta sa tiež s pokračovaním projektu, a to modulom zameraným na 20. a 21. storočie.

JANA WILD  
Vysoká škola múzických umení  
Slovenská republika

### GERALDINE BRODIE: *The Translator on Stage*

London: Bloomsbury, 2018, 195 s. ISBN 978-1-5013-2210-5

Kniha *Prekladateľ na scéne* sa venuje prekladaniu divadelných hier na objednávku divadiel. Táto oblasť je predmetom kritiky, štúdií i vyučovania už oddávna. Autorka titulu Geraldine Brodie sa zamerala na preklady ôsmich divadelných hier z rôznych jazykov,

ktoré boli roku 2005 uvedené na známych londýnskych scénach. Jej analýza zahrnula aj problémy recepcie, kultúrneho a operatívneho zázemia divadla, takže v istom zmysle potvrdila názor vydavateľstva Bloomsbury, ktoré samo seba nazýva tvorivou dielňou.

Divadelné hry sa skúmajú z rôznych hľádok, napríklad ako výraz autorskej poetiky, ako súčasť dejín dramatického žánru alebo ako výraz dobovej kultúry, ale zväčša v textovej podobe. Pritom pre funkciu divadelnej hry je zásadná scénická realizácia, pretože len tu sa môže prejavíť jej recepčný význam, resp. kontextuálne súvislosti. V prípade prekladov z cudzích literatúr má inscenácia obzvlášť významné postavenie. Okrem výberu titulu na preklad a technických problémov inscenovania textu na rôznych scénach a pre rôzne publikum významnú úlohu zohrávajú prvky orality, vizuality a odlišných kultúrnych habitov v neverbálnej komunikácii, ktoré sa nedajú simulovať v textovej forme. Do recepcie vstupujú rôzne kultúrne predstavy o krajinе (národnosti, literatúre a pod.), z ktorej preložená hra pochádza, temporálne posuny alebo pôsobenie autorskej či hereckej celebritnosti. Niektoré divadelné hry sú adaptáciami literárnych diel, čiže vopred obsahujú zložky viacerých recepčných tradícií a rozmanité literárne postupy. Autorka recenzovanej publikácie však spomína napríklad aj divadelnú inscenáciu, ktorá vznikla z filmovej pôvodiny, čo znamená, že sa rozšírila o prvky podstatne odlišných žánrových charakteristík a interpretácií.

Práca, ktorú predložila anglická translatiologička a teatrologička G. Brodie medzinárodnému odbornému fóru, je bohatá, rôznomoradá a všeestranné podložená. Po úvodných častiach, z ktorých si môžeme vytvoriť predstavu o type divadiel a o ich vztahu k cudzím literatúram, nasleduje opis dramaturgických a kultúrnych kvalít ôsmich prekladov hier inscenovaných v prestížnych divadlech v Londýne, ich umeleckých zámerov a prekladových stratégii. Ďalšia časť prináša prehľad faktorov, ktoré vstupujú do procesu realizácie predstavenia, formujú rôzne typy prekladu a ich funkciu v celku protichodných sôl v kontexte divadla. Autorka uvádzá aj množstvo ďalších aspektov ako finančné zdroje činnosti divadiel, ich povesť a veľkosť, rozlišovanie prekladateľov na základe typu požadovaného prekladu, úloha vedenia divadiel, rôzne funkcie zúčastnených aktérov,

ale aj postavenie žien v rade osôb, ktoré sa na tvorbe divadelného predstavenia zúčastňujú. Výklad pokračuje analýzou rozhodnutí o inscenovaní, ktoré autorka získala z rozhovorov s významnými osobnosťami pôsobiacimi v týchto divadlech. Je to obdobný prístup, s akým sme sa stretli v knihe francúzskej autorky Ioany Popy *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947–1989)* (Prekladať pod nátlakom. Literatúra a komunizmus), ktorá sa tiež sústredila na pragmatickú stránku vzniku a cirkulácie prekladu v politicky rozdielnych spoločnostiach.

Problematika prekladu tvorí samostatnú časť knihy, ale autorka sa k nej vracia aj pri jednotlivých tituloch. Podoby prekladu delí v súlade s angloamerickou terminológiou na doslovny (*literal*), nepriamy (*undirect*) a priamy (*direct*). Toto delenie je len orientačné, pretože prakticky každý typ prekladu sa ďalej buď autorsky, alebo scénicky spracúva a mení. Tak napríklad doslovny preklad nie je úplne mechanický, nie je to preklad *mot à mot*, ale prenáša základný význam a zohľadňuje morfológické a syntaktické špecifík originálu. Prekladateľ k nemu zvyčajne pripája poznámky, komentáre a vysvetlivky, ktoré režiséri alebo dramaturgovia využívajú pri utváraní definitívnej podoby prekladu. Osvedčení autori tzv. doslovnych prekladov sú vyhľadávaní a cenení, pretože podľa všeobecnej mienky veľmi pomáhajú predstaveniu. Často sú to ľudia, ktorí sa dlhodobo špecializujú na divadelnú scénu, čiže dobre poznajú remeselné postupy inscenácií a divadelné techniky, zameranie divadiel, dramatikov aj hercov. Tejto literárno-divadelnej skúsenosti potom dávajú prednosť pred jazykovými hodnotami. Ďalší výraz, *nepriamy* preklad, obvykle označuje preklad podľa iného prekladu, a to buď inojazyčného, alebo podľa skoršej verzie prekladu do angličtiny, z čoho vzniká text upravený pre daný kontext. Obvykle je dielom prekladateľa, ktorý nemusí byť znalcem jazyka originálu, ale musí mať znalosti z literatúry a kultúry tohto originálu aj dovtedajších prekladových verzíí a spracovanie hry, a najmä znalosť inscenačných špecifík. *Priamy* preklad je obvykle die-

lom skúseného režiséra, dramaturga či herca, ktorý už pôsobil na významných pozíciách v divadle, pričom sa špecializuje na danú literatúru a má veľký rozhľad v medzinárodných inscenáciach danej hry, takže ju dokáže upraviť presne pre aktuálne potreby. Ani to však neznamená, že preklad sa ďalej neupravuje. Občas sa v súvislosti s priamym prekladom objavuje aj výraz autorský preklad, najmä v prípade súčasnej dramatiky, keď prekladateľ často spolupracuje s autorom hry v začiatkoch inscenovania. Preklady divadelných hier sa menia na scéne po celý čas, čo je dôkaz živého recepčného procesu.

Celok londýnskych divadiel je bohatu štrukturovaný a hierarchizovaný. Divadlá, ktorími sa G. Brodie zaoberá, patria k hlavným londýnskym scénam predovšetkým z divadelnej štvrti okolo West Endu. Pôsobia tu divadlá najrôznejšieho typu, od subvencovaných odborovými organizáciami až po súkromné. Najznámejšou subvenčnou organizáciou je tzv. SOLT (Society of London Theatres), ktorá získava zdroje od štátu, z predaja vstupeniek, z vlastnej hospodárskej činnosti (bulletiny, reklamy a pod.) a z lotériových spoločností. Jedným z najprestížnejších divadiel je Royal National Theatre (Kráľovské národné divadlo). Národných divadiel je v Anglicku viac, pretože názov označuje zameranie divadla na pôvodný domáci repertoár. Cieľom Royal National Theatre je však spájať domáce tradície s tým najlepším zo svetovej dramatickej tvorby, čo sa tiež chápe ako služba národnej kultúre. Z tohto dôvodu pomerne veľkú podporu aj z grantov Arts Council England, vládneho orgánu pre podporu umenia. Z jeho produkcie analyzuje autorka dve hry – *Dom Bernardy Alby* (Lorca) a *Inšpektor OSN* (aktualizácia Gogolovho *Revízora*). Zaužívaným postupom pri prekladoch hier v tomto divadle je vyjšť z tzv. doslovného prekladu, ktorý následne spracuje anglický dramatik. Ďalšie divadlo, Royal Court Theatre, je scéna, ktorá nepoužíva doslovny preklad, ale tzv. priamy preklad z pera anglických dramatikov, ktorí sú súčasne znalcami cudzích jazykov a zahraničnej produkcie. Toto divadlo má dve scény,

väčšiu a menšiu, a podľa nich aj vyberá repertoár (napr. hra nemeckého dramatika R. Schimmelpfenniga *Žena z minulosti* sa hrala vo väčšej sále pre širšie publikum a hra *Cesta do neba* J. Mayorgu v menšej sále ako hra pre náročnejšieho diváka). Ďalšie divadlá, ktoré autorka sleduje, sú komerčné a združujú sa nielen v organizácii SOLT, ale tvoria súčasť divadelných zoskupení prevádzkujúcich divadlá po celom Anglicku. Tieto divadlá často preberajú hry z iných, väčších divadiel, ale nie je to pravidlom. Tak napríklad v divadle Duke of Yorks sa hrala *Heda Gablerová* (Ibsen) v tzv. nepriamom preklade prekladateľskej dvojice príslušnej divadelnej skupiny, prebratá z divadla Almeida. Ďalšia analyzovaná hra *Festen* (Vinterberg – Rukov – Hansen), ktorú preložil anglický dramatik D. Eldridge podľa predlohy dánskeho filmu *Oslava*, sa hrala pod pôvodným názvom v divadle Lyric. Bola tiež prebratá z divadla Almeida a prešla divadlami celého Anglicka. Euripidova hra *Hekabé* sa hrala v priamom preklade (označenom ako verzia) v divadle Albery zo skupiny Royal Shakespeare Company a Schillerova hra *Don Carlos* zasa v nepriamom preklade (pod označením adaptácia) v divadle Gielgud.

G. Brodie sa nezaoberá porovnávaním prekladu s originálom, ale ani ho úplne nezanedbáva. V prípade prekladu Euripidovej *Hekabé* napríklad uvádzajú podrobnosti práce s predchádzajúcimi verziami a upozorňuje na konečné rozhodnutie vnímať hru ako klasickú. Veľký dôraz kladie na prekladovú politiku divadla: kto riadi výber a kto rozhoduje o type prekladu – stratégia, akú zvolí umelecký riaditeľ pri hľadaní prekladateľa, napovedá, aký typ divadelnej hry si vyberie.

Ak je prekladateľ známy, jeho meno sa môže objaviť aj na plagáte. V ďalších divadelných materiáloch sa však prekladatelia už uvádzajú výzdy. Podľa G. Brodie reklama často zdôrazňuje v predstavení inováciu. Tvrdenie, že publikum uvidí niečo nové, iné ako predtým, podľa jej názoru vyzdvihuje do popredia prekladovosť, oceňuje prekladateľskú profesiu a inovačnú funkciu prekladu. Týmto tvrdením sa dostáva do rozporu s názormi nie-

ktorých teoretikov prekladu, predovšetkým Lawrencea Venutiho. Oproti jeho mienke, že domestikované preklady zastierajú prekladovosť a zneviditeľňujú prekladateľa, stavia dva argumenty. Prvým upozorňuje na úlohu tzv. slávnych prekladateľov, ktorí prinášajú preklady vyhovujúce kontextu a súčasne nové, originálne, a druhým, v ktorom sa zhoduje s Monou Baker, zdôrazňuje, že všetci prekladatelia (aj autori tzv. doslovného prekladu) sa zúčastňujú na rozširovaní a presadzovaní naratívov a diskurzov v kontexte najrôznejších kultúr. To zviditeľňuje predovšetkým akt prekladania, dokazuje význam prekladateľovo hlasu a popiera sprostredkujúcu rolu neviditeľného prekladateľa.

Preklad divadelnej hry na scéne nie je dielom jediného autora, ale výtvorom veľkého počtu jedincov, ktorí v ňom nechávajú svoje stopy. Vzniká v diferencovanom kultúrnom prostredí, kde pôsobia nielen umělecké, ale aj finančné, konkurenčné, reklamné, zvykové a technické tlaky, ktoré tiež zasahujú do inscenácie. Oproti prekladu divadelnej hry ako textu, ktorý sa nezrealizuje na scéne, je divadelná inscenácia komplexným intersemiotickým, transkulturným a transdiskurzívnym (ak považujeme réžiu, scénickú výpravu, kultúrne ukotvené herecké prejavy za podoby diskurzov) konštruktom, ktorý vyžaduje potrebnú mieru originality a súčasne premenlivú mieru prispôsobivosti. Preklad divadelnej hry je kumulatívnym experimentom, v ktorom zohrávajú dôležitú úlohu aj ľudia na rôznych úrovniach praktickej produkcie predstavenia. Analýzy ukazujú, že mimoumělecké faktory často rozhodujú o kultúrnych posunoch, ktoré nastávajú v prekladoch hier. To poukazuje na strategický význam mimotextuálnych faktorov pri textových rozhodnutiach v preklade.

Autorka vychádza z vlastných skúseností, dopĺňa fakty štatistickými údajmi a celok dotvára rozhovormi s aktérmi divadiel, ktorým venuje samostatnú kapitolu. Jej partnermi sú skúsení praktici, ktorí vyskúšali viacero profesí v divadle, niektorí z nich pracovali pre viac scén súčasne. Tým vznikol pozoruhodný obraz prostredia a názorov

viacerých skupín – uměleckých riaditeľov divadiel, producentov, režisériov, prekladateľov a autorov divadelných hier. Záver kapitoly tvorí úvaha na tému moc a vzťahy, ktorá dokazuje, že divadlo je nielen dialóg, ale sú to aj spory a uplatňovanie moci. Brodie napríklad uvádzá, že väčšina uměleckých riaditeľov a divadelných režisériov v Anglicku nemá stále zamestnanie a musí vykonávať vedľajšiu činnosť. Upozorňuje aj na nerovnováhu medzi mužským a ženským obsadením vedúcich funkcií a uměleckých postov, keďže na miestach ako umělecký riaditeľ, dramaturg, režisér a autorský prekladateľ prevažujú muži. Preto podľa nej práve preklad odhaluje prvky dominantného mužského diskurzu ako autority a poskytuje množstvo informácií o praktikách dominancie a subverzie. Tým všetkým je daná aj obmena a striedanie tvorcov divadelných prekladov a inscenácií. Divadelný svet je teda nestále, premenlivé prostredie, ktoré si vyžaduje vysoký stupeň tvorivosti, presvedčenia, ale aj improvizácie tak v preklade, ako v prevedení, vo finančovaní a v mnohých ďalších pragmatických aspektoch existencie. Takto postavené štúdium prekladov osvetľuje sociálne postavenie aktérov procesu vrátane prekladateľa a súčasne má vysokú sociologickú a kultúrnu hodnotu.

LIBUŠA VAJDOVÁ  
Ústav svetovej literatúry SAV  
Slovenská republika