

BEDNÁRIKOVA KAVIAREŇ LÝRA AKO PALIMPSEST, DIALÓG I REKONTEXTUALIZÁCIA DIEL DOBROSLAVA CHROBÁKA

JANA DUDKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, v. v. i.,
Bratislava

Abstrakt: Štúdia sa zameriava na textovú analýzu televízneho filmu Jozefa Bednárika *Kaviareň Lýra* (1992) a na jeho porovnanie s dvoma predlohami Dobroslava Chrobáka, na ktoré film nadväzuje a z ktorých vychádza. Autorka poukazuje na dialogický vzťah predlôh a ich televízneho spracovania, ako aj na rekontextualizáciu predlôh v kontexte inej doby, pričom vyvracia predstavy o nepatričnej sentimentalite, ktorú Bednárikovmu televízному spracovaniu pripísali iní autori. Štúdia vychádza zo súčasných teórií adaptácie najmä ako palimpsestu (Linda Hutcheon) a dialógu s predlohou, resp. ako verzie jednotného diela (John Bryant).

Kľúčové slová: adaptácia, palimpsest, Dobroslav Chrobák, Jozef Bednárík, televízny film

Podľa filmového vedca Thomasa Leitcha, vernosť predlohe predstavuje pre teoretikov adaptácie stále normu, hoci v skutočnosti by sa dalo o nej uvažovať skôr ako o výnimke z pravidla viac či menej voľných adaptácií.¹ Podľa literárnej vedkyne Lindy Hutcheonovej preto „[a]daptácia v zmysle tvorivej a interpretatívnej traspozície diela alebo diel, ktoré sú v nej rozpoznateľné, je istým druhom palimpsestu a často zároveň aj prekódovaním adaptovaného diela podľa iných konvencií. Takéto prekódovanie niekedy, ale nie vždy, zahŕňa zmenu média.“²

V tomto texte sa budeme venovať porovnaniu televízneho filmu Jozefa Bednárika *Kaviareň Lýra* (1992) a jeho dvoch predlôh, poviedok Dobroslava Chrobáka: rovnomennej *Kaviarne Lýra*, ktorá pôvodne vyšla v časopise *Elán* v roku 1940³, a poviedky *Učennivá Marta a starostlivá Mária* z roku 1937.⁴ Pôjde teda o čiastočne konzervatívny prístup, ktorý nezavrhuje ani definíciu adaptácie literárneho vedca Tibora Žilku, podľa ktorého je adaptácia „prenos alebo premena jedného umeleckého textu (druhu, žánru) na iný (nový) umelecký text (druh, žáner). V súvislosti s umením sa používa najčastejšie vo význame úpravy tvorivého prepisu literárneho diela na iný text – na dramatické (divadelné), filmové, televízne alebo rozhlasové dielo.“⁵ Adaptácia sa „odlišuje od pôvodného diela uplatnením istých foriem a spôsobov prepisu:

¹ LEITCH, Th. Výjimečná vernosť. In *Illuminace*, 2010, roč. 22, č. 1, s. 61.

² HUTCHEONOVÁ, L. Co se děje při adaptaci? In *Illuminace*, 2010, roč. 22, č. 1, s. 23. Z češtiny prel. J. Dudková.

³ CHROBÁK, D. Kaviareň Lýra. In *Elán*, 1939/1940, roč. 10, č. 10, jún 1940, s. 8–9.

⁴ Obidve boli vydané aj v rámci prvej časti súborného diela Dobroslava Chrobáka. BRANDOBUK, J. – CHROBÁKOVÁ, H. (eds.). *Dobroslav Chrobák: Drak sa vracia a iné prózy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1956. Práve z týchto verzií štúdia vychádza.

⁵ ŽILKA, T. Adaptácia. In *Hyperlexikon literárnovedných pojmov*. [online]. [cit. 19. 8. 2021]. Dostupné na internete: <http://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/terminus/a/adaptacia>. Treba však dodať, že uvedená definícia je príliš úzka a dnes sa už za adaptácie považujú mnohé iné intermedialne spojenia, napr. videohry, komixy, poetické adaptácie hudobných diel a pod.

1. eliminácia (vynechanie častí alebo istých prvkov); 2. adícia (rozšírenie pôvodného diela o nové pasáže, prvky, časti); 3. kontaminácia (z viacerých textov sa vytvára nový text); 4. substitúcia, čiže výmena jedného prvku za iný (môžu sa zmeniť mená jednotlivých postáv alebo názvy lokalít).“⁶

Popri tom, že si budeme všimáť postupy, ktoré uvádza Žilka, vychádzame zároveň z Hutcheonovej chápania adaptácie ako palimpsestu, tj. nového textu, z ktorého presvitajú staré texty (nielen predlohy). Poukážeme tiež na dialóg s hodnotovým rámcom predlôh, ktorý môžeme vnímať ako medzihodnotový preklad, aj ako druh rekontextualizácie predlôh. Tá prebieha nadviazaním spojenia s dobou vzniku filmu, do ktorej štýlovo a hodnotovo na prvý pohľad vôbec – a zámerne – nezapadá.

Ako ukážeme neskôr, *Kaviareň Lýra* síce svojím štýlom výborne ladí s celkom Bednárikovho diela, ale z hľadiska témy tvorí izolovaný ostrov v mori dobovej televíznej produkcie, líšiaci sa od jej zvyšku (vrátane filmov a inscenácií samotného Jozefa Bednárika) najmä anachronickým chápaním tragizmu neopätovanej a preto smrteľnej lásky. V tejto štúdii sa zameriame aj na to, prečo takéto dielo vzniklo v dobe narastajúceho pragmatizmu a ako sa vzťahuje k Chrobákovým predlohám či ďalším textom.

Kaviareň Lýra a jej reflexia

Súčasná teória adaptácie kladú čoraz väčší dôraz na zasadenie adaptácie do širokého kontextu nejednosmerných vzťahov, vrátane produkčných, technologických, spoločenských, kultúrnych a historických. Viacerí teoretici tiež zdôrazňujú, že adaptácia obsahuje nielen väzby na zdrojový text, ale aj referencie k iným dielam, žánrom, kultúrnym či estetickým kontextom.⁷ Pritom, ako uvádza napríklad teoretička Regina Schober v texte *Adaptation as connection – Transmediality reconsidered* (Adaptácia ako spojenie – Prehodnotená transmedialita), adaptáciu môžeme chápať ako proces tvorby spojení, čím vzniká iný pohľad na intermedialitu, ktorý zdôrazňuje dynamickú, recipročnú a relačnú povahu média adaptácie, na rozdiel od tradičných prístupov založených na predpoklade jasných mediálnych hraníc a jednosmerného vzťahu príčiny a následku.⁸

Práve zvláštne prepojenie dvoch predlôh v Bednárikovom filme naznačuje správnosť predpokladu, že adaptácia nie je jednosmerným vzťahom zdrojového a výsledného textu, ale dochádza v nej k vzájomnému intertextuálnemu dialógu. Podobným spôsobom sa dá nazerať i na samotné Chrobákovu dielo. Upozorňuje na to (zhodou okolností práve v súvislosti s veľmi málo analyzovanými Chrobákovými mestskými prózami) Pavol Minár, ukazujúc, že ich spája sieť vzájomných motivických prepojení či dopovedaní, ktoré sú možné iba na základe poznania ďalších textov.⁹ V tejto štúdii

⁶ Tamže.

⁷ Pozri napr. viaceré texty v zborníku BRUHN, J. – GJELSVIK, A. – FRISVOLD HANSEN, E. (eds.). *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*. London : Bloomsbury, 2013.

⁸ SCHOBER, R. *Adaptation as connection – Transmediality reconsidered*. In BRUHN, J. – GJELSVIK, A. – FRISVOLD HANSEN, E. (eds.). *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, s. 91.

⁹ MINÁR, P. „Invariant mestskosti“ Chrobákových mestských próz. In *Slovenská literatúra*, 1993, roč. 40, č. 6, s. 426 – 444. Minár hľadá „štruktúrne princípy“ Chrobákových mestských próz, ktoré sa podľa neho „transparentňujú len v horizonte viacerých textov“, zaujíma ho umelecký text „nie ako uzavretá statická finalita, ale ako dynamické rôznorečie (textových) poukazov a odkazov“ (s. 426), umelecký text chápe ako „priesečník hlasov a ohlasov iných textov“, pričom „účinnosť a príznakovosť“ jednotlivých motívov je založená na „návratnom znovuohlásaní (prípadne absencii) v rôznych textoch“ (s. 428).

navyššie vychádzame z potreby vnímať aj Bednárikov televízny film v širšom kontexte jednak jeho vlastnej tvorby, ale tiež aktuálnej televíznej tvorby daného obdobia (tj. začiatku deväťdesiatych rokov). Osobitný dôraz budeme klásť na Bednárikovo prispôbenie odkazov na dobu vzniku Chrobákových poviedok v atmosfére dezilúzie krátko po Nežnej revolúcii.¹⁰

Dobroslav Chrobák napísal obe prózy, *Kaviareň Lýra* aj *Učenníová Marta a starostlivá Mária*, v období svojho znepokojenia z politického vývoja, na ktorý jasne odkazuje napríklad v rodinnej korešpondencii. V liste manželke Herte 18. 9. 1938 píše: „Neviem však zabudnúť, a tak ticho a mier, ktoré spočívajú nad mestom, pripadajú mi ako desivý prelud. Dopoludnia mal som službu a opäť s úzkosťou a v mukách musel som vypočuť všetky zlé správy v rozhlase. (...) Dnes som opäť zdeprimovaný.“¹¹ Tento nepokoj nie je v poviedkach priznaný, čo je typické pre celú dobovú lyrizovanú prózu, tradične interpretovanú ako obrana či priam únik pred neveselou skutočnosťou hospodárskej a spoločenskej krízy do hôr alebo ahistorickej dediny.¹² Predmetné prózy však robí výnimočnými skutočnosť, že v kontexte lyrizovanej prózy sú obe pomerne netypicky situované do prostredia mesta – konkrétne mesta na Dunaji, pravdepodobne Bratislavy. Spája ich fatalistický pohľad na mesto ako miesto roztržitosti, zábudlivosti či ľahostajnosti, neprajúce skutočným citom, dokonca privádzajúce smrť citlivým. Téma smrti láskou odmietnutých žien odlišuje tieto dve prózy od prevažnej väčšiny Chrobákových mestských próz, no vo všeobecnosti je negatívny obraz mesta pre Chrobáka charakteristický,¹³ ako si všimli už prvé ohlasy na jeho prvotinu, zbierku *Kamarát Jašek* (1937),¹⁴ hoci na rozdiel od svojich generačných druhov sa Chrobák celkom neidentifikuje ani s vrchárskym prostredím¹⁵.

Hlavná postava Chrobákovkej poviedky *Kaviareň Lýra*, Ivan Pustaj, zabudol na rozšafnú noc v podniku, rok do neho nevstúpil a nepriamo tým privedil smrť malomy-

¹⁰ Štúdia nadväzuje na môj predchádzajúci výskum televíznej hranej tvorby začiatku deväťdesiatych rokov, o ktorého zistenia sa opiera. Viac pozri DUDKOVÁ, J. *Zmena bez zmeny. Podoby slovenskej televíznej hranej tvorby 1990 – 1993*. Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov – Slovenský filmový ústav, 2021.

¹¹ Chrobák píše manželke zrejme po tom, ako ju aj s deťmi poslal do svojej rodnej dediny, podľa neho do bezpečia. Cit. podľa BEŇADIK, M. (ed.). *Dobroslav Chrobák: Po strmých cestách. Život a dielo v dokumentoch*. Martin : Osveta, 1988, s. 217.

¹² Takto lyrizovanú prózu či naturizmus interpretuje väčšina autorov, počnúc jednou z prvých definícií naturizmu od J. Števéčka. Pozri ŠTEVČEK, J. *Poetika Švantnerových noviel*. In *Slovenská literatúra*, 1960, roč. 7, č. 1, s. 54. Pozri tiež BAGIN, A. *Chrobákov priestor a čas*. In ŠTEVČEK, J. (ed.). *Poézia Chrobákovkej prózy*. Bratislava : Tatran, 1977 (s. 147, 169); ČEPAN, O. *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977 (napr. s. 29, 221 a i.); v širšom kontexte celej medzivojnovej literatúry ŠTEVČEK, J. *Lyrizovaná próza*. Bratislava : Tatran 1973 (najmä s. 121, 139, 185, 266 a i.); v zmysle zdôraznenia mýtickosti Chrobákovkej tvorby a jednoty človeka a prírodného sveta v nej tiež ŠÚTOVEC, M. *Dobroslav Chrobák: Drak sa vracia*. In *Romány a mýty*. Bratislava : Tatran 1982, s. 98, 120.

¹³ Systematicky sa obrazom mesta u Chrobáka zaoberal najmä P. Minár vo vyššie citovanom diele, avšak veľmi cenné poznámky k tejto téme, aj v súvislosti s poviedkou *Učenníová Marta a starostlivá Mária*, prináša aj A. Bagin. Pozri BAGIN, A. *Chrobákov priestor a čas*, s. 133 – 177.

¹⁴ Pozri napr. FELIX, J. *Závislosť Chrobákových literárnych prác od cudzích vzorov*. In *Slovenské pohľady*, 1938, roč. 54, č. 2, s. 67 – 88. Kým však *Kamarát Jašek* je podľa M. Chorváta „príkladom nepriateľstva medzi mestom a dedinou, medzi dobrom a zlom“, tak „Učenníová Marta a starostlivá Mária je križovatkou Chrobákovkej tematiky: tu poukazuje na vábnosť mesta pre dedinčanov, ale i na jeho krutosť k nim a nemožnosť nájsť pochopenie v jeho labyrinte a spôsobe života“. Cit. podľa KOLI, F. *Dobroslav Chrobák. Prozaické dielo*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 420.

¹⁵ BAGIN, A. *Chrobákov priestor a čas*, s. 169: „Mesto spisovateľ odmieta pre etický rozklad, vrchy pre samotu.“ P. Minár však dodáva, že u Chrobáka „nielen mesto, ale ani dedina nie je priestorom ľudského šťastia“. Pozri MINÁR, P. „Invariant mestskosti“ Chrobákových mestských próz, s. 436.

seľnej huslistky, ktorú v osudnú noc zviedol. V *Učeniej Marte a starostlivej Márii* sa o meste píše ako azyle ľahostajnosti, kde Mária, dedinské dievča znásilnené a následne opustené svojím milým, môže skryť neželané tehotenstvo („Je tu mesto. Neznáme, ďaleké, milosrdné vo svojej ľahostajnosti.“¹⁶). Ľahostajnosť však odkrýva novú tvár, keď sa Mária v meste zamestná ako upratovačka a celé dni drhne podlahy: „Ľudia chodia okolo (vidíš samé nohy), ale nikto si ňu nevšímne. Iba niekedy potkne sa niekto o teba, stúpi ti na ruku (...). Nebolí to veľmi.“¹⁷ Zároveň je to prostredie, v ktorom si Máriina sestra Marta okamžite osvojí pre mesto typický „roztekaný výraz“¹⁸. Táto dvojakoť mesta má tragické dôsledky. V túžbe po zážitkoch sa Marta nechá zvieť vojacom, ktorého náhodne stretla, zabudne na svoj pocit, že niekto za nimi kráča, a nevšímne si Márii nešťastný pád z mosta. Hoci je Mária predovšetkým obeťou dedinského chlapca, ktorý sa k nej opitý dobyl a následne odišiel na vojenčinu, smrť jej nakoniec privodí práve mesto, podobne ako huslistke Irmuške zvedenej Ivanom Pustajom.

V Bednáríkovej réžii však nie je dôraz položený na verné zobrazenie mestského ruchu, ani na kontrast dediny a mesta, ktorý charakterizuje druhú poviedku.¹⁹ Akcent sa kladie na tragické nedorozumenia zábudlivých mužov a zvedených opustených žien, a to s odkazom na dobu, keď sa „všetko obrátilo naopak. V ľuďoch, i vo svete.“ Tento výrok v Chrobákových prózach nenájdeme, sú umiestnené do úvodu televízneho filmu a vysloví ich rozprávačka, ktorou je majiteľka kaviarne Lýra. Takúto vsuvku do Chrobákovho textu môžeme chápať dvojako. Vzťahuje sa rovnako k obdobiu, do ktorého sú situované poviedky (prelom tridsiatych a štyridsiatych rokov – na prahu vzniku vojnovj Slovenskej republiky a expanzie nacizmu), ale v prenesenom zmysle aj k obdobiu vzniku filmu. Dobový kolorit prelomu tridsiatych a štyridsiatych rokov dokresľujú kostýmy či nástojčivo sa vracajúci motív známej piesne maďarského klaviristu a skladateľa Rezső Seressa *Smutná nedľa* (*Szomorú vasárnap*, 1933), skladby s povestou hymny samovrahov²⁰, ktorej pôvodný názov *Vége a világ-nak* (Koniec sveta) prilihevo ilustruje životný pocit zradených žien.

Dominantnú tému smrti motivovanej neopätovanou láskou môžeme však chápať aj ako reinterpretáciu znepokojenia nad krachom konceptu vernosti, aké zaznieva v motívoch nevery či rozpadu nukleárnych rodín vo viacerých slovenských

¹⁶ CHROBÁK, D. Učeniej Marta a starostlivá Mária. In BRANDOBUK, J. – CHROBÁKOVÁ, H. (eds.). *Drak sa vracia a iné prózy*, s. 74.

¹⁷ Tamže.

¹⁸ Tamže, s. 76.

¹⁹ MIKO, F. *Eстетika výrazu*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969, s. 195 – 196. A. Bagin o poviedke *Učeniej Marta a starostlivá Mária* píše: „(...) ideový protiklad dvoch protagonistiek (sa) transponuje do priestorového kontrastu mesta a dediny. Marta svojou povrchnosťou stelesňuje mestský princíp (a mesto ju prijíma), Mária hĺbkou a opravdivosťou princíp dediny (mesto ju zabíja).“ Pozri BAGIN, A. Chrobákov priestor a čas, s. 153. Podľa P. Minára je kontrastnosť dvoch sestier viditeľná aj v tom, že Marta je nehybná, je to len postava s funkciou opozita, pričom príbeh je vlastne príbehom Márie. Pozri MINÁR, P. „Invariant mestskosti“ Chrobákových mestských próz, s. 433. Minár navyše dokladá, že všetky mestské prózy Dobroslava Chrobáka sú založené na kontrastoch a opozíciách: dedina – mesto, otvorený – uzatvorený priestor, poznané – nepoznané, prostredie nekladúce odpor – prostredie kladúce odpor a pod. K nim sa pripája rad ďalších opozícií, ktoré Minár ďalej analyzuje v texte (príchod – odchod, okno – dvere, odev mestský – odev dedinský, deň všedný – deň konania a pod.), čím sa prezrádza mytologické myslenie dominantné v Chrobákových prózach. Pozri tamže, s. 429.

²⁰ Pieseň je opradená urbánou legendou, podľa ktorej viacero ľudí pod jej vplyvom alebo za jej sprievodu spáchalo samovraždu. V Maďarsku často skokom do Dunaja, tak ako to vo filme *Kaviareň Lýra* urobí postava Márie. Ide však o neoverené skutočnosti.

televíznych filmoch zo začiatku deväťdesiatych rokov (systematicky napr. *Citové cvičenia*, 1990, réžia Laco Halama; *Skús ma objasniť*, 1991, réžia Miloslav Luther). Príznakovosť tragického životného pocitu sa teda dá čítať aj ako vyjadrenie sklamaní zo spoločensko-politického vývoja po Nežnej revolúcii a vetu, podľa ktorej sa „všetko obrátilo naopak“, môžeme chápať aj ako komentár súčasnej doby. Baladická narácia sprevádzaná neustále sa vracajúcimi motívmi dvoch skladieb, neznámeho tanga a notoricky známej *Smutnej nedele*, vyvoláva dojem osudovosti²¹, večného nedorozumenia medzi mužmi a ženami a trúchlenia nad osudom žien. V podstate tak zapadá do charakterizácie, podľa ktorej „aj lyrizujúci prozaici odmietali spoločenskú skutočnosť (...), ktorú žili (...), no neobracali sa bojovne proti nej, len sa angažovali za pozitívne hodnoty v medziľudských vzťahoch, za družnosť, priateľstvo, nezištnosť, obetavosť, skutočnú lásku“.²² Špeciálne „Chrobákov človek túži po (...) zmene svojho (doterajšieho) životného pohybu“²³, čo sa prejavuje najmä snahou získať lásku.²⁴ Bednárík zdôrazňuje trúchlenie nad stratou skutočnej lásky, obhajuje ženské obeť tejto straty, spája tento fenomén s dobou vzniku Chrobákových poviedok, ale zároveň nástojčivosťou a istou – dobovo atypickou – sentimentalitou naznačuje jeho aktuálnosť.

Sentimentalitu si všíma, ale aj vyčíta Bednárikovmu filmu literárna vedkyňa a estetička Marta Žilková, ktorá sa adaptáciou Chrobákových poviedok zaoberala v texte venovanom dekompozícii dramatických aspektov Bednárikovho filmu.²⁵ Ide o ojedinelú, zatiaľ celkom osamelú analýzu Bednárikovho málo známeho diela, v ktorom Žilková správne uvádza, že Bednárík „pri tvorbe televízneho scenára pracoval s elimináciou, adíciou i kontamináciou“²⁶, najmä s kontamináciou dvoch poviedok, ktoré sa stretli v téme (mesto), tragizme ženských postáv a negatívnej angažovanosti mužských postáv,²⁷ pričom výsledkom bola nielen tematická transformácia, ale aj narušenie dramatickej kompozície, zmena morálneho posolstva a dojem novosti či inakosti výsledného diela. Zmenu morálneho posolstva však Žilková vníma negatívne, čím evokuje niektoré recenzie oveľa známejšej adaptácie Chrobákovho diela, filmu Eduarda Grečnera *Drak sa vracia* (1967). „Dá sa povedať, že Grečner posunutím záverečného vyznania zradil predlohu a jej organické vyústenie. A táto skutočnosť sa mu pomstí – predovšetkým stratou dramatickosti, pevnej stavby deja i logiky,“²⁸ napísal po premiére filmu redaktor časopisu *Film a divadlo* Jozef Bobok²⁹. Žilková taktiež sústavne upozorňuje na Bednárikovú rezignáciu na dramatickú kompozíciu, ktorá

²¹ Na význam osudovosti u Chrobáka upozorňuje aj O. Čepan. Pozri ČEPAN, O. Dobroslav Chrobák. In *Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : Veda 1984, s. 722.

²² PETRÍK, V. Iniciatívny a pôvodný. In *Pravda*, 1982, roč. 63, s. 5, 16. 2. 1982. Lásku „a ideálny sen o ľudstve“ si všíma aj J. Števec. Pozri ŠTEVČEK, J. *Lyrizovaná próza*, s. 167 (u Švantnera), s. 181 (prestupovanie lásky a času u Jašíka) a i.

²³ Výnimkou je netúžiaci protagonista *Kaviarne Lýra*. Viac pozri MINÁR, P. „Invariant mestskosti“ Chrobákových mestských próz, s. 435.

²⁴ Tamže, s. 426.

²⁵ ŽILKOVÁ, M. „Dekompozícia“ dramatickej kompozície. In *O interpretácii umeleckého textu 20. Pragmatika umeleckej kompozície*. Nitra : Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 1999, s. 175.

²⁶ Tamže, s. 168.

²⁷ Tamže, s. 169.

²⁸ BOBOK, J. Hviezdy sú vysoko. In *Film a divadlo*, roč. 12, č. 7, s. 9, 25. 3. 1968.

²⁹ J. Bobok je známy divadelný a televízny kritik, ale tiež autor dramatických a prozaických diel, ktoré publikoval pod pseudonymom Peter Sever.

podľa nej vychádza z charakteru lyrizovanej prózy, ale má na svedomí pomalosť diela. Demontáž dramatických znakov je prítomná v sťahovaní základného konfliktu do vnútra postáv či v retardačnom prvku vo vykresľovaní charakteru postáv, napríklad statickosti rozprávačky filmu.³⁰

Žilková mylne vychádza z predpokladu, že Bednárík si iba „odskočil zaexperimentovať s iným médiom ako je divadlo“ a vytvoril na svoje pomery nezvyčajne pomaly plynúce dielo, odlišujúce sa nielen od jeho dynamických kompozícií plných „dramatizmu a silných emócií“,³¹ ale aj od dobovej televíznej ponuky akčných filmov v televíziách. „Čo si všimne televízny divák bez toho, aby poznal originál Chrobákových poviedok? Zareaguje predovšetkým na atmosféru, náladu diela a pocit pomalosti zo sporého dramatického deja, čiže na prvky, ktoré sprevádzajú lyrizovanú prózu a ktoré je dosť obtiažne preniesť na televíznu obrazovku.“³² V skutočnosti Bednárík nakrútil dielo v štýle plasticky zapadajúcom do jeho bohatej televíznej tvorby, ktorú vo väčšine prípadov spája sklon k baladickosti, pomalosti i antiiluzívnej réžii, pričom dramatickosť je v nich často potlačená.

Kaviareň Lýra pomalým lyrizovaným tempom a narúšaním časových a priestorových hraníc pripomína najmä Bednárikovú skoršiu adaptáciu klasickej japonskej drámy *Rieka Sumida* (1990), v ktorej sa časové a priestorové hranice stierajú, dej komentuje niekoľko postáv pripomínajúcich antický chór, šepoty a dymové efekty znásobujú tajomnosť atmosféry a namiesto deja či dramatického oblúka sa kladie dôraz na smútok matky, ktorej uniesli syna. Spolu s uvedenou kompozíciou je *Kaviareň Lýra* jedným z najvýstižnejších príkladov Bednárikovej antiiluzívnej televíznej réžie, kombinujúcej dynamickú kameru, zmeny uhla pohľadu a sugestívnu hudbu s efektom odcudzenia. V *Kaviarni Lýra* ho spôsobuje najmä prítomnosť rozprávačky a chóru³³ v podobe členiek ženského orchestra, aj ich časté juxtapozície s postavami príbehu, či už prostredníctvom záberových dvojexpozícií, alebo jednoducho tým, že sú umiestnené na rovnakú scénu ako objekt ich rozprávania. Popri tom je efekt odcudzenia podporovaný aj porušením pomyselnej rampy, keď sa majiteľka kaviarne obracia priamo na diváka, či občasným používaním dymových efektov, ktoré navodzujú neskutočnú, snovú atmosféru.

Spojenie dvoch próz s podobnou témou a ich vzájomná kontaminácia vyvoláva dojem opakovania dejín (resp. v duchu baladickej narácie skôr akejsi osudovej predurčenosti). Je podčiarknutá prostredníctvom kostýmov, účesov, choreografie i scény: odkazy na (pred)vojnové obdobie sa preplietajú so secesnými prvkami, ktorých nositeľkami sú majiteľka kaviarne i jedna z tanečnic štylizovaná do podoby secesnej femme fatale³⁴. Pôvod tohto nápadu môžeme vidieť v Chrobákovskej nenápadnej poznámke, podľa ktorej bola kaviareň Lýra vyzdobená secesným lustrom.³⁵ Z tejto

³⁰ ŽILKOVÁ, M. „Dekompozícia“ dramatickej kompozície, s. 174. Treba však uviesť, že hoci rozprávačka počas takmer celého filmu sedí za kasou, jej postava pôsobí zvláštne dynamicky, vďaka často používaným výrazným pohľadom či nájzdom na jej tvár, keď sa obracia priamo na diváka.

³¹ Tamže, s. 168.

³² Tamže.

³³ Postavy ženského orchestra pripodobňuje k antickému chóru aj M. Žilková. Pozri tamže, s. 174. V prísnom slova zmysle však ide skôr o sprievodkyne príbehom než o obdoby antického chóru.

³⁴ Tanečnicu detúť do čiernej chápe M. Žilková ako jeden zo symbolov smrti v Bednárikovom filme. Tamže, s. 170.

³⁵ CHROBÁK, D. *Kaviareň Lýra*. In BRANDOBUK, J. – CHROBÁKOVÁ, H. (eds.). *Drak sa vracia a iné prózy*, s. 355.

poznámky sa v Bednárikovom filme stáva dôležitý interpretačný kľúč a intertextové prepojenie, ktoré presahuje vzťah predloha – film.

Prepojenie secesných prvkov s prvkami pripomínajúcimi dobu vzniku Chrobákových poviedok zdôrazňuje Bednárikovu štylizáciu ženských postáv ako nositeľiek pamäti, na rozdiel od mužských postáv, ktoré charakterizuje zabudlivosť. Či už ide o Ivana Pustaja, ktorý si svoju návštevu v kaviarni nepamätá, o námorníka, ktorý opitý zaspí na stole, alebo o postavu, ktorá sa podobne ako v Chrobákovej poviedke iba spomína – Ondreja, ktorý znásilnil a následne opustil citlivú Máriu. Na rozdiel od nich je pamäť ako atribút ženských postáv asociovaná doslova so všetkými ženskými postavami, epizódnymi i hlavnými, s výnimkou dvoch obetí. V prvom rade s postavou majiteľky kaviarne, ktorá takmer počas celého filmu sedí nehybne za secesnou kasou, no z príbehov troch žien si pamätá najviac a je hlavnou rozprávačkou filmu. Ďalej s členkami ženského orchestra, ktoré komentujú dej a stávajú sa melancholickými či blazeovanými svedkyňami ľúbostného dobrodružstva, sediac v nepatrične tesnej blízkosti Ivana Pustaja a jeho milenky. Pamäť ženského údela reprezentujú aj záhadná tanečnica v čiernej secesnej róbe a postava žobračky, ktorú u Chrobáka nenájdeme, no v Bednárikovom filme neustále sleduje dianie spoza okna či závesu kaviarne. Nositeľkou pamäti je aj Marta, ktorej reakciou na smrť sestry sa Chrobák nezaobera, ale v Bednárikovom filme sa stáva ochrankyňou pamäti tým, že nevie zo seba zmyť pocit viny za sestrinu smrť. Marta tak nie je nehybným opozitom Márie,³⁶ cez ktorej optiku je vyrozprávaná Chrobáková poviedka, ale prostredníctvom truchlenia aktívnou strážkyňou jej príbehu.

V závere poviedky sa nachádza len vecný rozhovor Marty s rybárom, ktorý podľa literárneho vedca Františka Mika pôsobí ako „vyrovnávajúci motív v podobe ľahostajnosti k utrpeniu a zániku“³⁷. Ako konštatuje Žilková, v Bednárikovom filme „sa tento záver mení tak, že dialóg o Máriinej smrti je vložený do úst kaviarenskeho personálu. Tak sa ľahostajnosť v pretexte mení na jednej strane na zvedavosť až zlomyseľnosť cudzích ľudí a na strane druhej sa zvyšuje pocit zúfalstva a potvrdenie viny u Marty, čím sa nielen narušuje rovnováha motívov, ale v dôsledku toho aj morálny základ príbehu. (...) Narušenie vnútornej stavby a pulzácie prvkov v architektonike poviedky prevracia naruby pôvodný význam pretextu, mení jeho výpovednú hodnotu a hodnotovú škálu vôbec.“³⁸ Narušenie estetického kontrastu – ktorý, ako sme preukázali, v Chrobákovej poviedke registruje viacero bádateľov – vedie podľa Žilkovej až k zníženiu estetickú hodnotu diela.³⁹ Napríklad akcent, ktorý Bednárík kladie na postavu Marty, porušuje stavbu Chrobákovej poviedky a tiež mení morálny aspekt príbehu, keďže do popredia stavia motív Martinho svedomia a nie víťazstva jej prispôsobivosti.⁴⁰ Porušenie kontrastov vidí Žilková aj v umiestnení deja do kaviarne Lýra a predstavení dediny len vo sviatočnej, nerealistickej podobe v retrospektívach.⁴¹ Podobne vizualizácia dievčaťa, ktoré Ivan Pustaj zviedol, vedie k súcitu s ním a k obvineniu Pustaja, čo podľa Žilkovej prináša do adaptácie druhej prózy prvok sentimentality.⁴²

³⁶ Porov. MINÁR, P. „Invariant mestskosti“ Chrobákových mestských próz, s. 433.

³⁷ Podľa ŽILKOVÁ, M. „Dekompozícia“ dramatickej kompozície, s. 175.

³⁸ Tamže.

³⁹ Tamže.

⁴⁰ Tamže, s. 170.

⁴¹ Tamže, s. 172.

⁴² Tamže, s. 174.

Pustaj je však, ako uvidíme ďalej, obvinený už v Chrobákovvej novele. Dôraz na Martino trúchlenie a vinu podľa môjho názoru neznižuje estetickú hodnotu diela, ale zvýrazňuje jeho baladický charakter⁴³, formovaný popri inom opakovaním⁴⁴ dvoch hudobných motívov i vizuálnych prvkov, ktoré rytmizujú dej (napr. repetíciou podhľadov na majiteľku kaviarne či záberov na Pustaja s Irmuškou).

Marta Žilková vychádza z predpokladu, že Bednárík neurobil zásadné zmeny v texte Chrobákových poviedok, napriek tomu však jeho dielo pôsobí na diváka ako nové, iné.⁴⁵ Podľa nej si z televíznych prostriedkov vybral najmä „farbu, hudbu a osobitú štylizáciu ženských postáv“, čo ale z hľadiska deja funguje ako retardujúci prvok.⁴⁶ Tu však treba zdôrazniť, že citované prostriedky tvoria len zlomok ozvlášťujúcich postupov, ktoré Bednárík použil vo svojom filme. Štylizované sú i mužské postavy a k tomu treba pridať aj množstvo vyššie spomenutých efektov, ako sú používanie dymu, ruchov (najmä zvukov lodných sirén), dvojexpozícií, aj špecifické narábanie s prelínaním aktuálneho deja a retrospektív. Navyše, Bednárík sa síce inšpiroval textom poviedok (vybral z neho viacero viet rozprávača i niektoré – občas mierne preštylizované – dialógy), ale zároveň zásadne zmenil rozloženie replík medzi postavami. Ako spomína aj sama Žilková, popri elimináciách (najmä spomínaných kontrastov) uskutočnil rôzne adície, vrátane nových postáv, ako sú námorník, žobráčka, predavač kvetov. Žilková má pravdu v tom, že dekompozíciou oboch poviedok Bednárík pozmenil ich morálny odkaz. Domnievam sa však, že jeho reinterpretácia sa udiala bez ujmy na kvalite výsledného diela, ktoré treba vnímať ako osobitú a svojbytnú reformuláciu odkazu aj estetickéj hodnoty Chrobákovych poviedok.

Kaviareň Lýra ako palimpsest

Bednáríkov film potvrdzuje súčasný pohľad na adaptácie ako verzie jedného diela,⁴⁷ pričom palimpsesticky odkrýva vrstvy pôvodných diel a tiež vrstvy iných kultúrnych vzorcov (námorníci, lodné sirény, secesné femmes fatales). Popri už uvedených argumentoch sa to pokúsím doložiť aj nasledujúcim čítaním Bednáríkovho textu.⁴⁸

⁴³ Podľa Oskára Čepana je tradícia balady pre formovanie naturalistickej prózy kľúčová, hovorí až o „baladicko-lyrickej totalite“. Pozri ČEPAN, O. *Kontúry naturizmu*, s. 47, 201, 220.

⁴⁴ „Formálna stránka balady, predovšetkým však skratkovitosť, väčšia dejová sústredenosť odráža sa predovšetkým v naliehavom opakovaní určitých prvkov (v refréne), vracajúcom, pripomínajúcom, a napokon i stupňujúcim základný náladový tón i výraz.“ Pozri ŠTEVČEK, J. *Lyrizovaná próza*, s. 54. Števíček ďalej pripomína, síce v súvislosti s inými spisovateľmi (Peter Jilemnický, Ludo Ondrejov), no môže to platiť aj pre Bednáríkovu reinterpretáciu balady ako kľúčového prvku lyrizovanej prózy: ide o formu, „v ktorej dominuje silné napätie medzi obsahovými zložkami, napätie až do rozbitia, rozpadnutia celku, realizované zvyčajne tematickým kontrastom láska/smrť. Tematicky tvorí láska v balade podmienku smrti a naopak (...). Mocná vnútorná kontrastnosť, až protikladnosť tohto obsahového základu je tu vyrovnávaná formovým prvkom opakovania, refrénu, ktorý šťastí zosilňuje vnútorný obsahový protiklad a šťastí ho tlmí, vyrovnáva, začleňujúc neúprosnú protikladnosť dvoch životných princípov do vyššieho radu.“ Tamže, s. 261 – 262.

⁴⁵ ŽILKOVÁ, M. „Dekompozícia“ dramatickej kompozície, s. 168.

⁴⁶ Tamže.

⁴⁷ BRYANT, J. Textual identity and adaptive revision: Editing adaptation as a fluid text. In BRUHN, J. – CJELSVIK, A. – FRISVOLD HANSEN, E. (eds.). *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, s. 47 a i.

⁴⁸ *Kaviareň Lýra*. Scéna a réžia Jozef Bednárík, kamera Miloš Krmiček, hudba Milan Dubovský, výprava Juraj Mojžiš, kostýmy Ludmila Várossová. Hrajú: Ingrid Timková (Marta), Michaela Mikulášová Čobejová (Mária), Xénia Berková (Irmuška), Peter Kočíš (Ivan), Eva Krížiková (Majiteľka), Elo Romančík (Vrchný),

Film sa začína rovnakým motívom ako úvod Chrobákovej novely *Kaviareň Lýra*: motívom neschopnosti hlavnej postavy (v novele nazvanej *Ivan Pustaj*, vo filme *Ivan*) rozpamätať sa. „No hoci bol – najmä v určité časy – usilovným návštevníkom kaviarní, nepamätal sa, že by bol sem niekedy vstúpil. A predsa zakaždým, keď mu prišlo tade prejsť, nečakane sa ho zmocnil podivne nepríjemný pocit,“⁴⁹ píše v úvode svojej novely Chrobák. V Bednárikovom filme sú tieto repliky skondenzované a preštylizované, pričom v spojení s obrazom vyznievajú ešte sugestívnejšie. Prvý záber na strechy bezmenného mesta sprevádzajú tóny tanga, ktoré sa v nasledujúcom deji bude striedať s nástojčivým motívom *Smutnej nedele*. K tangu sa postupne pridá zvuk kostolných zvonov a napokon aj zvuk krokov, pričom kamera, stále zaberajúca strechy mesta, začne kopírovať smer pohybu domnelého chodca. Po strihu sa kamera prudko zosúva z akéhosi okna na dlažbu a mení zorný uhol – zo vševedúceho rozprávača sa stáva neviditeľným chodcom, ktorý si najprv pozerá pod nohy a neskôr zdvihne zrak k nápisu „Kaviareň Lýra“. Prudké zmeny pohľadu evokujú chvíľu otupený a chvíľu povznesený stav subjektu. Inšpiráciu pre to poskytuje sama Chrobákova novela, ktorá na prvých stranách opisuje Ivanovu vínom povznesenú a omámenú náladu. Subjekt pohľadu sa však mení z vševedúceho a nadľudského na až príliš ľudský: z mierneho, pre človeka neprirodzeného nadhľadu sa kamera postupne presunie ku kopírovaniu subjektívneho pohľadu chodca, ktorého následne vidíme čítať uvedený nápis. „Kaviareň Lýra,“ vysloví Ivan. „Nepamätal sa, že by sem bol niekedy vstúpil,“ nadviaže na jeho slová melancholický ženský hlas. Ako neskôr zistíme, patrí majiteľke kaviarne, ktorá sa odteraz stáva aj rozprávačkou filmu. Neistota ohľadom subjektu sa tak rozplynie vďaka postave, ktorá pri všetkých ďalších zmenách pohľadu zastreší rozprávanie.

Na rozdiel od Chrobákovej novely, ktorá v úvode tematizuje príchod Ivana Pustaja do mesta (pred desiatimi rokmi) a tiež nebezpečné mestské mámidlá, ako sú utlmujúci alkohol a zabudnutie, ktoré možno nájsť v dave, Bednárikov film mesto v úvode zobrazuje len skratkovito. Z Ivana Pustaja, v Chrobákovej novele mestom unaveného a bezcitného, sa u Bednárika hneď v úvode stáva zábudlivý, ale inak dobromyseľný a štedrý mládenec, ktorý pred kaviarňou obdaruje staručkú žobráčku a empaticky ju objíma a potľapká po pleci. Scéna so žobráčkou je použitá ako dôležité spojivo medzi dvoma poviedkami: o čosi neskôr okolo nej prechádza Marta z ďalšej Chrobákovej poviedky, no tá jej nič nedá. Potvrďuje tým, že na rozdiel od Ivana je pravidelnou hostkou kaviarne a zároveň deklaruje svoj stav rezignácie a zúfalstva. Keď opitá a tackajúca sa odchádza domov, stretne Ivana, ktorý sa do kaviarne rozhodol vrátiť. Tu sa opäť podčiarkuje rozdiel medzi nimi: prechádzajúc okolo chlapca, ktorý jej núka kvetiny na predaj, Marta s neprítomným výrazom hlesne iba „aha“ a kráča ďalej. Ivan sa na chlapca srdečne usmeje. Žobráčka i malý predavač kvetín, ktorí sa ani v jednej z predlôh nespomínajú, sa teda stávajú zosobnením rozdielu medzi nimi. Ivan je naoko štedrý, no vo výsledku bezcitný, Marta je, naopak, ponorená do seba a svojej bolesti. Jej roztržitosť popísaná v Chrobákovej poviedke ako verzia márnivosti sa mení na iný druh nesústredenosti, keď sa nezaujíma o okolitý svet, ale

Božena Slabejová, Ida Rapaičová, Naďa Kotršová, Oľga Šalagová, Nora Vrbková (Orchester), Ján Gallovič (Námorník), Richard Stanke (Vojak), Vilma Jamnická (Matka) a ďalší.

⁴⁹ CHROBÁK, D. *Kaviareň Lýra*. In BRANDOBUK, J. – CHROBÁKOVÁ, H. (eds.). *Drak sa vracia a iné prózy*, s. 354.

donekonečna trúchli za mŕtvou sestrou. Bednárík zobrazuje aj Martu ako tragickú postavu, ktorá je rovnako zničená mestom ako Mária.

Ďalší podstatný rozdiel medzi Chrobákovými prózami a Bednáríkovým filmom spočíva v tom, že kým obidve poviedky sú vyzoŕpané chronologicky z pozície vševéduceho rozprávača, pričom zriedkavé dialógy vedú vždy iba dvojice postáv, tak vo filme sa rozprávačkou stáva žena – postaršia, secesyne upravená, charizmatická majiteľka kaviarne. U Chrobáka je majiteľom kaviarne nie príliš sympatický štyridsaťročný muž – Bednáríkova optika sa i prostredníctvom tejto zmeny približuje súcitu so ženskými osudmi a dôrazu na ženskú medzigeneračnú pamäť. Dialógy vo filme vedú viaceré osoby, napríklad repliky majiteľa kaviarne Lýra sú rozložené medzi majiteľku kaviarne, čašníka a členky orchestra. Postavy si takto navzájom dopovedávajú vety a zdôrazňujú svoju funkciu svedkov Irmuškinho príbehu. Podobne aj repliky Marty z jej rozhovoru s rybárom, ktorý našiel mŕtvu Máriu, sú rozdelené medzi čašníka a členky ženského orchestra, ktorý v kaviarni pravidelne hráva. Vzniká tak dojem polyfónie, umocnený aj striedaním časových rovín – minulosti, spomienok a aktuálneho času.

Ďalšia zmena oproti pôvodinám vyplýva zo zjednotenia ich výrazovo kontrastného tónu. Kým poviedka *Učennivá Marta a starostlivá Mária* je napísaná v takmer baladickom žánri (ten preberá aj Bednáríkov film), tak *Kaviareň Lýra* strieda melancholické pasáže, ktoré sú exponované v úvode a závere, s expresívnou groteskou zaberajúcou gro poviedky.

Úvod prózy *Kaviareň Lýra* patrí opisu otupenosti i zhnuseniu, ktoré sa Ivana Pustaja zmocňuje po desaťročnom pobyte v bezmennom meste, po čom nasleduje jeho náhla spomienka na scény odohrávané sa v kaviarni Lýra a následne ironický pohľad na dianie v kaviarni. Po vstupe do miestnosti pristihne Ivan Pustaj jednu z hudobníčok v komickej situácii, keď si nevie rozplieŕť nohy po pokuse založiť si jednu z nich za krk; luetický čašník sa pohybuje po kaviarni „slimačím tempom“, a napokon ho na neprirodzene dlhej ceste k Pustajovi ako jedinému hosťovi vyruší veľká mucha, ktorú sa rozbehne naháňať;⁵⁰ majiteľovi kaviarne sa bruško veselo natriasa a krátke nôžky ťapkajú po dlážke vo valčíkovom rytme.⁵¹ Aj vety, ktorými rozprávač približuje Ivanovu optiku, sú nezriedka ironické: „(...) nevedel si spomenúť, že by ho táto tvár pristihla pri vraždení novorodiatok alebo podpaľovaní chrámov.“⁵²

Prvé obrazy z filmu *Kaviareň Lýra* – po zosunutí oka vševéduceho rozprávača ku kaviarni Lýra – patria pohľadu Ivana, ktorý do miestnosti pozerá najprv iba cez okno. Pre Bednáríkovu réžiu je charakteristická dynamická kamera, ktorej záber sa presúva z tancujúcich hostí k majiteľke kaviarne a zasa naspäť, čím prekračuje zorné pole Ivana. Už tu sa objavuje aj postava „učennivej Marty“, nezúčastnene tancujúcej s akýmsi námorníkom. Zvuk lodnej sirény začujeme hneď v prvých sekundách filmu a objaví sa aj v časti adaptujúcej poviedku o dvoch sestrách. Cez postavu námorníka a volanie lodí je do príbehu implantovaná metafora muža-zvodcu, ktorý po dosiahnutí chvíľkového uspokojenia od ženy odchádza – teda motív, ktorý spája obidve poviedky.

Filmové rozprávanie ešte niekoľko minút ostáva pri poviedke *Kaviareň Lýra*,

⁵⁰ Tamže, s. 357 – 358.

⁵¹ Tamže, s. 358.

⁵² Tamže, s. 357.

majiteľka kaviarne melancholickým tónom zopakuje variáciu na Chrobákovu slová z úvodu poviedky: „Nepamätal sa, že by sem niekedy bol vstúpil. A predsa, zakaždým, keď prechádzal okolo, nečakane sa ho zmocnil zvláštny, nepríjemný pocit.“ Medzitým sa už odohrala scéna, ktorá v Chrobákovskej poviedke nastupuje o dosť neskôr: scéna rozpoznania dávneho hosťa stálym osadenstvom kaviarne. Upozorní na neho čašník, nie (ako u Chrobáka) jedna z vydesených členiek ženského orchestra. Jej úľak nastupuje až neskôr, keď sa zamyslená pristihne pri tom, že už ako jediná znudene hrá – od úvodu filmu neprestajne znejúce – tango.

Príbeh Ivana Pustaja je takto naznačený v úvode filmu, ale rozvíja sa až v jeho druhej polovici. Medzitým sa rozprávanie za melancholického komentára rozprávačky presúva k poviedke *Učennivá Marta a starostlivá Mária*. Ako sme spomenuli, Martu spoznáваме ako hostku kaviarne, čo v Chrobákovskej poviedke naznačuje jej rýchle zvykanie si na mestské pôžitky. Vidíme ju však najmä ako smutnú a zúfalú mladú ženu, ktorú tanec s mužmi nebaví a ktorá pri zvukoch *Smutnej nedele* – letmo označenej za obľúbenú pesničku jej sestry Márie – plače (u Chrobáka je *Smutná nedel'a* obľúbená pieseň Irmušky z *Kaviarne Lýra*).

V poviedke *Učennivá Marta a starostlivá Mária* sa Chrobák zameriava na kontrasty úzkoprsého dedinského prostredia, vzruchov plného, ale zároveň voči svojim obyvateľom ľahostajného mesta, a prírody, ktorá je rovnako liečivá ako aj smrtiaca. Najmä v poslednej tretine poviedky sa dôraz kladie na prítomnosť živlov (zem, vietor, voda). Príroda chcela, aby starostlivá Mária otehotnela po tom, ako sa k nej vlámala opitý Ondrej, ktorý sa už nikdy viac neukázal; príroda jej nafukuje brucho, o ktorom sa jej následne sníva (obraz Márie, ako leží vo vode a pokúša sa zatlačiť brucho pod hladinu, sa vyskytuje aj v Bednárikovom filme). Motív nafukovania a nadúvania sa vinie celou poviedkou, od zadúšania sa plánmi na odchod do mesta, ktoré nadávajú Martu,⁵³ až po opakujúci sa motív nadúvania sukien vetrom⁵⁴ a nadúvania Máriinho brucha: „Naduté brucho, brucho, ktoré sa stále nadúva a neustále viacej a viacej nadúva.“⁵⁵ Tému tehotenstva tak anticipujú a pripomínajú analógie z oblasti psychologického prežívania aj korelácie s prírodnými živlami. Opakovanie motívu nadúvania sprítomňuje prostredníctvom analógie s tehotenstvom osudovosť prírodných zákonov, ktoré pôsobia hrozivo. Tehotenstvo sa nedá zastaviť ani zrušiť, tak ako sa nedá porúčať vetru. (V tomto kontexte aj odhodlanie Marty odsťahovať sa do mesta pôsobí osudovo, ako niečo, čomu sa nedá ubrániť).

Príroda však pre Máriu ostáva aj azylom. Vidina lesa ju núti prekročiť most⁵⁶ cez Dunaj a vyvoláva v nej túžbu ľahnúť si do trávy, nechať sa olizovať vetrom („ako psíkom,“ zaznie vo filme v rámci parafrázy Chrobákovho sugestívneho opisu⁵⁷), ovo-

⁵³ CHROBÁK, D. *Učennivá Marta a starostlivá Mária*. In BRANDOBUK, J. – CHROBÁKOVÁ, H. (eds.). *Drak sa vracia a iné prózy*, s. 72.

⁵⁴ Tamže, s. 78.

⁵⁵ Tamže, s. 79.

⁵⁶ Na významné miesto mostu ako dvojitej hranice – medzi mestom a prírodou (navodzujúcou spomienky na domov, dedinu) a medzi bytím a nebytím – v poviedke *Učennivá Marta a starostlivá Mária* upozorňuje A. Bagin. Pozri BAGIN, A. Chrobákov priestor a čas, s. 153. Most ako konštantu Chrobákovských mestských próz analyzuje aj P. Minár. Pozri MINÁR, P. „Invariant mestskosti“ Chrobákovských mestských próz, s. 442 – 443. Tvrdí tiež, že popri uvedených významoch v poviedke *Učennivá Marta a starostlivá Mária* most vyjadruje aj znehybnenie Marty v meste (s. 442), a v súvislosti so záverečným obrazom *Kaviarne Lýra*, že na moste sa zastavujú či umierajú Chrobákovy postavy vždy počas pociťovania hodnotového deficitu (s. 443).

⁵⁷ CHROBÁK, D. *Učennivá Marta a starostlivá Mária*. In BRANDOBUK, J. – CHROBÁKOVÁ, H. (eds.).

niavať mach a materinu dúšku. Na druhej strane však číha nebezpečná príroda v podobe hučiaceho Dunaja rynnúceho sa pod mostom, cez ktorý sa Mária, sledujúc svoju sestru, nakoniec prepadne a utopí sa.

V Bednárikovom filme je dej poviedky mierne pozmenený a vyrozprávaný v kombinácii aktuálneho času rozprávania (z kaviarne Lýra), a retrospektív, ktoré sú nakrúcané čiastočne v lesoparku a na moste cez rieku. Na rozdiel od predlohy, Mária nie je stiahnutá smrtiacou svetielkujúcou riekou, ktorá ju fascinuje, a neutopí sa náhodou. V reakcii na Martinu poznámku adresovanú jej nápadníkovi, že za nimi nikto nie je, skáče do rieky. „Nikto! Nikto, nikto!“ sú jej posledné zatrpknuté slová. Cez kombináciu aktuálneho času rozprávania a retrospektív Bednárík tiež dáva možnosť postave Marty dopovedať svoju premenu, o ktorej sa v poviedke nič nedozvieme. Taštička, ktorú si v meste kúpila a nevedela, čo do nej dať,⁵⁸ je teraz vyložená na pulte majiteľky kaviarne a zreteľne z nej vykúka spoločná fotografia sestier z čias, keď ešte žili na dedine. Marta je stálou zákazničkou kaviarne Lýra, ktorej majiteľka sa stáva strážkyňou jej príbehu. „Slzy mi padajú do vína, líham si ustať a opitá,“ lamentuje Marta (tieto slová v poviedke nenájdeme). Keď odchádza z kaviarne, žobrácke, ktorú Ivan Pustaj v úvode filmu obdaroval, nedá nič.

Aj v pokračovaní rozprávania využíva Bednárík kombináciu retrospektív a aktuálneho času. Časové roviny sa prelínajú, niekedy sa tiež v dvojexpozícii prelínajú tváre v záberoch a hudba slúži ako návod k aktivovaniu spomienok, v ktorých Irmuška hrá na husle *Smutnú nedel'u*, zatiaľ čo jej Ivan z ramien sťahuje šaty pod vševedúcim, melancholickým dohľadom ostatných členiek orchestra. Namiesto „slečiniek“ z Chrobákovej prózy je Bednárikov ženský orchester až na Irmušku tvorený dámami v rokoch, ktoré spolu s majiteľkou kaviarne vedia o živote veľa – predstavujú pamäť ľudských osudov. Aj preto sú Chrobákove repliky majiteľa kaviarne u Bednáríka rozložené medzi majiteľku kaviarne, čašníka a členky ženského orchestra, ktoré navyše jednotlivé repliky niekedy opakujú jedna po druhej. „Isto si však spomeniete aspoň na Irmušku,“ vraví majiteľka kaviarne. „Na Irmušku, na Irmušku,“ v baladickéj ozvene naliehavo opakujú dámy z orchestra.

Spomienky, v ktorých sa objavuje Irmuška, sú nakrútené zo subjektívneho pohľadu obidvoch milencov. Raz kamera krúži okolo Irmušky a čiesi ruky jej strhávajú šaty, inokedy kamera tancuje s Ivanom v rozhalenej košeli. V skutočnosti však tieto spomienky nemôžu patriť ani jednému z nich. Irmuška je mŕtva a Ivan si na ňu nespomína. Hoci tvrdí, že ju spoznal na fotografii ženského orchestra, vo filme jeho slová okamžite poprie majiteľka kaviarne: „Samozrejme, že ju nespoznal.“ Mohol by si overiť jej totožnosť porovnaním s tvármi ostatných členiek orchestra, ale nechce: „Nechce si svedomie obťažovať predstavou, ktorá by ho mohla prenasledovať.“ V snahe zakryť svoju vinu však Ivan v poviedke i vo filme svoju zábudlivosť zapiera a preberá

Drak sa vracia a iné prózy, s. 78. Táto predstava dobre zapadá do sklonu budúcich naturalistov antropomorfizovať prírodu a realitu, ktorý ako konštantu naturalizmu zdôraňuje O. Čepan: „(...) deštruovanie jednoty realizmu staršieho typu (miesto, čas, dej) nahradili zložitejšie kritériá antropomorfizovanej reality, mýticky štylizovanej osudovosti dejov a lyricko-fantazijnej adimenzionálnosti rozprávania.“ Pozri ČEPAN, O. *Kontúry naturalizmu*, s. 218. K antropomorfizmu ako významovej konštante naturalizmu pozri tamže, s. 106 – 107 a i.

⁵⁸ CHROBÁK, D. Učelivlá Marta a starostlivá Mária. In BRANDOBUK, J. – CHROBÁKOVÁ, H. (eds.) *Drak sa vracia a iné prózy*, s. 76.

si listy, ktoré mu Irmuška písala, podľa rozprávača/ky ho pália ako žeravá tehla.⁵⁹ Priviaže na ne svoje kľúče od domovej brány a hodí ich do Dunaja. Kľúče však nie sú dosť ťažké na to, aby potopili obsah listov, tie sa nesú „zľahka a hojdavo po prúde, do mora, kde je hádam viac miesta pre to, čo sa nezместilo do obyčajného ľudského srdca“⁶⁰. Po parafráze týchto Chrobákových slov, ktoré vysloví majiteľka kaviarne mimo obraz (v ňom vidíme listy hojdajúce sa na hladine rieky), nasleduje záber na majiteľku obkolesenú kuchárkou, čašníkom a jednou z členiek orchestra. Pozrie sa hore na nápis „Kaviareň Lýra“ a napokon zavrie za sebou dvere do kaviarne, ešte raz sa v detaile obzrúc na diváka. Celé osadenstvo kaviarne je tak potvrdené vo funkcii svedomia i tichého svedka smutných osudov nevinných žien.

Kaviareň Lýra Jozefa Bednáríka kombinuje dve Chrobákové prózy tak, aby sa v jeden večer stretli všetky ich postavy, či už v aktuálnom čase, alebo formou spomienky, predstavy alebo retrospektívy. Prelínanie časových rovín a stieranie priestorových hraníc (tu zreteľné napríklad v blízkosti členiek orchestra k milencom v ich intímnych chvíľach, ale tiež v používaní dvojexpozícií, hmlý či dymových efektov), ktoré je pre Bednáríkove televízne filmy typické, obohacuje chronologické Chrobákovro rozprávanie o nový rozmer. *Kaviareň Lýra* sa tu stáva úschovňou pamäti ublížených žien a spojenie dvoch próz zdôrazňuje podobnosť konania dvoch mužov: Ondreja, ktorý sa v *Učeniej Marte a starostlivej Márii* len spomína, a Ivana, ktorý je hlavnou postavou *Kaviarne Lýra*. Bednárík tak potvrdzuje o rok neskôr vyslovený predpoklad Pavla Minára, podľa ktorého sa mnohé príznaky Chrobákových diel zvyznamňujú až v kontexte jeho ďalších textov.⁶¹

Záver

Z pohľadu teórie adaptácie je zjavné, že Bednáríkova *Kaviareň Lýra* nie je doslovným prekladom poviedok do filmového jazyka, ale len voľnou adaptáciou fungujúcou ako palimpsest, cez ktorý presvitajú vybrané Chrobákové slová a obrazom sú dopovedávané ďalšie. Palimpsestické rozprávanie však nachádzame aj v ďalších televíznych dielach Jozefa Bednáríka, napr. *Rieka Sumida* či *Trpký voz nádeje* (1990 – 1991). I tu používa preňho charakteristické postupy, ako sú melancholický hlas rozprávačky a polyfónického chóru, stieranie priestorových a časových hraníc, dymové efekty. V *Kaviarni Lýra* sú použité tiež eliminácie niektorých prvkov (napr. opisov mesta a dediny, typických kontrastov), ako aj adície a substitúcie: pridávanie postáv (námorník, žobráčka), rozkladanie replík Chrobákových dvojíc medzi viaceré postavy oboch príbehov a podobne. Bednárík mení i charakter Chrobákových postáv. Namiesto márnivej Marty spoznáваме v úvode Martu neprítomnú duchom, neschopnú prekonať svoj smútok. Namiesto životom znudeného a trocha cynického Ivana v úvode vidíme Ivana čistého a dobrosrdečného. Ironický tón nadobudne až vtedy, keď sa dozvie, že ho osadenstvo kaviarne podozrieva zo zapríčinenia Irmuškinej smrti – aj potom však dokáže autenticky smútiť a premýšľať o sebe ako vrahovi, podvodníkovi, či zločincovi. Na rozdiel od Marty Žilkovej, podľa ktorej sa morálne

⁵⁹ Porov. CHROBÁK, D. *Kaviareň Lýra*. In BRANDO BUR, J. – CHROBÁKOVÁ, H. (eds.). *Drak sa vracia a iné prózy*, s. 361.

⁶⁰ Tamže, s. 362.

⁶¹ MINÁR, P. „Invariant mestskosti“ Chrobákových mestských próz, s. 426, 428.

posolstvo Chrobákových poviedok v Bednárikovom filme oslabuje, bolo zámerom tejto štúdie dokázať, že sa iba mení a v baladicky osudovom tóne zdôrazňuje funkciu obete u takmer všetkých zúčastnených postáv.

Na záver sa ponúka otázka, prečo Jozef Bednárík zvolil také emocionálne naliehavé, baladické rozprávanie o sklamaných mladých ženách práve na začiatku deväťdesiatych rokov. Môžu na ňu zodpovedať už spomínané slová z úvodu, ktoré pridal do filmu postaveného hlavne na parafrázach Chrobákovho textu: „Všetko sa obrátilo naopak. V ľuďoch, i vo svete.“ Tieto slová ponúkajú kľúč k Bednárikovmu filmu ako komentáru k súčasnosti charakteristickej preskupovaním hodnôt, času sklamaných nádejí v lásku, nenásilie a spolupatričnosť, ktoré podľa teoretika revolúcií Jamesa Krapfla patrili medzi hlavné ideály Novembra 1989.⁶²

Podľa Reginy Schoberovej, ktorá parafrázuje literárneho teoretika Jamesa Heffernana, adaptácie nielen reprezentujú či hovoria o umeleckom diele („about“), ale aj preň („to and for them“).⁶³ Navyše sú prepojené s estetickým, kultúrnym a produkčným kontextom, čo sa odráža na ich štýle, témach, forme, ideológii, intencii.⁶⁴ V prípade analyzovaného Bednárikovho filmu je zrejmé, že televízna dramaturgia deväťdesiatych rokov podporovala jeho špecifické, v kontexte dobovej tvorby celkom ojedinelé videnie do takej miery, že umožnila aj vznik zdanlivo anachronickej, slovami Marty Žilkovej nepatrične sentimentálnej adaptácie. Jej posolstvo sa však stalo o to naliehavejším, o čo zaujímavejším spôsobom cezeň prehovorili odkazy na minulé doby, s ktorými Bednárík hľadal paralely.

JOZEF BEDNÁRIK'S KAVIAREŇ LÝRA [LYRA CAFÉ] AS PALIMPSEST, DIALOGUE AND THE RECONTEXTUALISATION OF THE WORKS OF DOBROSLAV CHROBÁK

Jana DUDKOVÁ

The study focuses on the textual analysis of Jozef Bednárík's television film *Kaviareň Lýra* [Lyra Café] (1992) and on its comparison with the two literary model texts by Dobroslav Chrobák, which the film picks up on and on which it is based. The authoress pinpoints the dialogical relationship between the two text models and their television adaptation, as well as the recontextualisation of the literary source texts in the context of a different time period, while refuting the notions of undue sentimentality attributed to Bednárík's television adaptation by other authors. The study draws on contemporary theories of adaptation, particularly as palimpsest (Linda Hutcheon) and a dialogue with the model text, or as a version of a unified work (John Bryant).

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-19-0522 Tvorba a kritika hodnôt v súčasnom umení (výtvarné umenie, divadlo, film).

⁶² KRAPFL, J. *Revolúcia s ľudskou tvárou. Politika, kultúra a spoločnosť v Československu po 17. novembri 1989*. Bratislava : Kalligram, 2009, s. 101 – 147.

⁶³ Pozri SCHÖBER, R. *Adaptation as connection – Transmediality reconsidered*, s. 107; tiež HEFFERNAN, J. A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago : The University of Chicago Press, 2004, s. 107.

⁶⁴ HEFFERNAN, J. A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, s. 107.

LITERATÚRA

- BAGIN, Albín. Chrobákov priestor a čas. In ŠTEVČEK, Ján (ed.). *Poézia Chrobákovkej prózy*. Bratislava : Tatran, 1977, s. 133 – 177.
- BAUER, Ljudevit. Interpretácia Chrobákovkej novely Kamarát Jašek. In *Slovenská literatúra*, 1973, roč. 20, č. 3, s. 254 – 266. ISSN 0037 – 6973.
- BEŇADIK, Michal (ed.). *Dobroslav Chrobák: Po strmých cestách. Život a dielo v dokumentoch*. Martin : Osveta, 1988. 344 s.
- BOBOK, J. Hviezdy sú vysoko. In *Film a divadlo*, 1968, roč. 12, č. 7, s. 9, 25. 3. 1968.
- BRANDOBUR, Jozef – CHROBÁKOVÁ, Herta (eds.). *Dobroslav Chrobák: Drak sa vracia a iné prózy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1956.
- BRUHN, Jørgen – GJELSVIK, Anne – FRISVOLD HANSEN, Eirik (eds.). *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*. London : Bloomsbury, 2013. 304 s. ISBN 9781441192660.
- ČEPAN, Oskár. *Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : Veda, 1984. 852 s.
- ČEPAN, Oskár. *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977. 229 s.
- DUDKOVÁ, Jana. *Zmena bez zmeny. Podoby slovenskej televíznej hranej tvorby 1990 – 1993*. Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov – Slovenský filmový ústav, 2021. 240 s. ISBN 978-80-85187-88-5.
- FELIX, Jozef. Závislosť Chrobákových literárnych prác od cudzích vzorov. In *Slovenské pohľady*, 1938, roč. 54, č. 2, s. 67 – 88.
- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago : The University of Chicago Press, 2004. 257 s. ISBN 978-0226323145.
- HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci? In *Illuminace*, 2010, roč. 22, č. 1, s. 23 – 59. ISSN 0862-397X.
- CHROBÁK, Dobroslav. Kaviareň Lýra. In *Elán*, 1939/1940, roč. 10, č. 10 (jún 1940), s. 8 – 9.
- LEITCH, Thomas. Výjimečná vernost. In *Illuminace*, 2010, roč. 22, 2010, č. 1, s. 61 – 82. ISSN 0862-397X.
- KOLI, František. *Dobroslav Chrobák. Prozaické dielo*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011. 616 s. ISBN 978-80-8101-566-3.
- KRAPFL, James. *Revolúcia s ľudskou tvárou. Politika, kultúra a spoločnosť v Československu po 17. novembri 1989*. Bratislava : Kalligram, 2009. 304 s. ISBN 978-80-8101-253-2.
- MINÁR, Pavol. „Invariant mestskej“ Chrobákových mestských próz. In *Slovenská literatúra*, 1993, roč. 40, č. 6, s. 426 – 444. ISSN 0037 – 6973.
- MIKO, František. *Estetika výrazu*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969. 292 s.
- PETRÍK, V. Iniciatívny a pôvodný. In *Pravda*, 1982, roč. 63, s. 5, 16. 2. 1982.
- ŠTEVČEK, Ján. *Lyrizovaná próza*. Bratislava : Tatran, 1973. 288 s.
- ŠÚTOVEC, Milan. Dobroslav Chrobák: Drak sa vracia. In *Romány a mýty*. Bratislava : Tatran, 1982. 272 s.
- ŽILKA, Tibor. Adaptácia. In *Hyperlexikon literárnovedných pojmov*. [online]. Dostupné na internete: <http://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/terminus/a/adaptacia>.
- ŽILKOVÁ, Marta. „Dekompozícia“ dramatickej kompozície. In *O interpretácii umeleckého textu 20. Pragmatika umeleckej kompozície*. Nitra : Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 1999, s. 167 – 176. ISBN 80-8050-267-6.

Jana Dudková
 Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v.v.i.
 Dúbravská cesta 9
 841 04 Bratislava
 e-mail: jana.dudkova@savba.sk