

## 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*. Pomíneme 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 Mukařovského tezí (stať „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 *Slovu a slovesnosti*, otiskl stať „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 souboru próz *Démanty noci* (1958). Ale ještě předtím ji tiskoval 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 ukazovat 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 kráčeji“ (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 bezejmennosti 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 rozchodit.“ (1958a, č. 9, 11) je nahrazeno „Jsem docela zkřehlejší, Dany,“ řekl. „Nemůžu to rozchodit.“ (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 znovu 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 náznakovitost 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 útěk dvou židovských chlapců z transportu ke konci druhé světové války, jejich bloudění v lese, setkání s místní venkovankou, jejich dostižení 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 obširné pasáže podávané vypravěčem, které kurzivou označené nejsou. Navíc se rozhovory o minulých událostech často objevují v dialogích chlapců, také mnohem rozsáhlejších 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 déšť, 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, zsvětitel 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 spoluvězňům. Ve verzi III je to nejvíc zřejmé v epizodě s klíčem v táboře 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 témata v retrospektivách z Osvětimi jsou, jak konstatuje Levorová (2010, 35), tzv. Kohenova parta (komunisté), „lidé z PKR“ (židovští chasidé z Podkarpatska), „píplové“ (homosexuální prostitutí v lágru) a sonderkomando (vězni obsluhující krematoria, kteří se účastní procesu plynování). K oběma zmíněným skupinám, „Kohenově partě“ a „lidem z PKR“, zaujímají chlapi, 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 komunistou.) Chasidé jsou naopak ponořeni do zbožné mystiky a chybí jim reálné hodnocení jejich situace. O píplech a homosexuální (i heterosexuální) prostituci 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 píplem 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 pípla, o němž mluví oba protagonisté v dialozích (Lustig 1991, 70–74), je vnímána negativně. Je to nepojmenovaný „zrzavý pípl“, 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, pípl mu nedá nic. Dany se s ním porve, oba si navzájem vyrazí zuby, což v případě pípla 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 pípla 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 štítit jeden druhého. [...].

Bylo něco jiného o tom mluvit 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 Máňou Černovskou, která má také ero-tický podtext. Připomenout můžeme i Manyho (hetero) sexuální zasvěcení v Tere-zíně. 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 čle-nové sonderkomanda zabili některé německé dozorce, zapálili jedno z krematorií a pokusili se uprchnout. Měl to být signál k povstání v Osvětimi, ale nikdo je nená-sledoval. 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 strá-vili měsíc) mohli být o ní tak detailně informováni, neboť sonderkomando bylo od zbytku tábora přísně izolováno. Ještě méně pravděpodobná – domníváme se na roz-díl od Levorové (2010, 37) – je epizoda, v níž Dany a Many vyslechnou proslav veli-tele Osvětimi k novým vězňům a poté následuje líčení plynování, které velitel sleduje spolu s návštěvou z Berlína. Během něho velitel s cynickou věcností popisuje orga-nizaci 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 sonder-komandu, 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 ghatt, 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 pásma postav do pásma vypravěče, neboť narušují hodnověrnost postav obou teenagerů, kteří jako běžní vězni nemohli takovou sumou informací dis-ponovat. 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 chlapi 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 čtenáři a čtenářky) očekávají, že budou zastřeleni. Vyprávěč 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 chlapi 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 chlapi 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 spoluvězně, 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 spoluvězni). 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 konceptech, 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 palimpsestů“ (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 překladu“ (1983, 92). Na něho navazuje svým širokým pojetím adaptace Tibor Žilka:

Literárnou adaptáciou nazývame ten proces, pri ktorom 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 Mála a Petra Mareše. Podle Petra Mála 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 nekonečně 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 odchýlí 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, diváckým 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 střeoevropské) interpretace, která se soustřeďuje na srovnání s pretextem, 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 mém 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 *Králíček* 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 scénář (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 Novákové 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 požívačných 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 inovacním. Stačí zmínit použití neherců a anonymnost postav, absenci tradiční filmové hudby nahrazené ruchy a extradiegetickým vyzváněním zvonů (zvlášť to vyniká ve srovnání s patetickou hudbou Luboše Fischera pro televizní adaptaci Lustigovy *Modlitby pro Kateřinu Horovitzovou* uvedenou v témže 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), zpochybnění ontologického statusu narace při opakovaných scénách – to vše působilo naprosto netradičně a provokativně. Autoři filmu vzpomínali, že vedoucí tvůrčí skupiny na Barrandově Jan Procházka přiměl režiséra Němce k jedinému ústupku: vystříhnout 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 Vlácil. 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 souhrou 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, znepřehledňující kamera provází oba protagonisty jejich cestou a působí antropomorfsky (Sladovnicková 2016, 615–617; Sladovnicková 2018, 39–44). Kostýmy Ester Krumbachové jsou silně stylizované (šviháčtí 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 pretextu (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 spustit kalhoty a spatří u Druhého obřízku. Touto eliminací se znejistí židovství obou chlapců, kteří mohou být vnímání 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 zvířecí 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 pretextu 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 upovídáné a vypočítavě drastické verze III, v níž se autor snažil vyjít vstříc konvenčním očekáváním a vytvořit jakési inforatorium 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 stáří a mládím.

## LITERATURA

- Bernard, Jan. 2014. *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny*. Díl I. 1954–1974. Praha: Akademie múzických 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 Szczepanik, 133–144. Praha: Národní filmový archiv.
- Holý, Jiří. 2018. „Arnošt Lustig a ti druzí.“ *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.“ *Illuminace* 3, 2: 3–14.
- Mravcová, Marie. 2007. „Démanty noci. Literární a filmová transformace holokaustové zkušenosti.“ In *Holokaust – Šoa – Zagłada 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.

- Sladovnicková, 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.
- Sladovnicková, Šárka. 2018. *The Holocaust in Czechoslovak and Czech Feature Films*. Stuttgart: ibidem.
- Škapová, Zdena. 2002. „Cesty k moderní filmové poeice.“ In *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, ed. Stanislava Prádná – Zdena 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 Sladovnicková

Ústav české literatury a komparatistiky

Filozofická fakulta

Univerzity Karlovy

Náměstí Jana Palacha 2

116 38 Praha 1

Česká republika

sarka.sladovnikova@gmail.com