

## Kafkova „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, vzpírající 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 Kafkova 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 ostenzi, 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 nejvěrnějším 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 Kafkova *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 takřkajíc 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 novátorský, 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 literatura a film V* (Mikulášek 2018, 87–109), jsme věnovali systematickou pozornost adaptaci *Proměny* ruským režisérem Valerijem Fokinem z roku 2002 nazvané *Prevraščeniye*<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 Metamorphosis* (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), *Metamorfosis* (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 Arnoštem 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 Kafkovou prózou *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 Pièrre 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 Baarovy 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 koprodukcí 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 Wernera Fassbindera, Jima Jarmusche, Ulricha Köhlera, Susanny Salonenové, Floriany Eichingerové a desítek dalších. Například ve filmovém týdeníku Film-Echo její 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 nepřímou 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, kostýmů, 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“,<sup>6</sup> 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, pohledy 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 hmyz“, ale hned poté konkretizuje, že ležel „na hřbetě tvrdém jak pancír“, že jeho břicho bylo „vyklenuté, hnědé“, 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 zrohovatělé a „s černými tečkami uprostřed“, jeho nožky nebyly četné, ale krátké, silné a třeba jen čtyři etc., mělo by to stejný efekt. Přitom se nedozvíme vůbec nic o tom, jak Gregor vypadal 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 režisérovi (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 hmyz, 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 pretext 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 přihlížíme i k substitučnímu (zde např. nahrazení postavy „okem subjektivní kamery“) postupu, neboť jejich uměleckým využitím zdánlivě „nezfilmovatelná“<sup>9</sup> 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

či jiných tvůrců, od scenáristy a režiséra a kameramana až po filmové herce, scénografy, návrháře kostýmů etc. Zamysleme 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 hmyz [...] 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 doslovnou 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 našim (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 hmyz 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 zahнала 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 Kafkovu 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 média zde neznamena zásadnější odpoutání se od literární předlohy, které můžeme vidět v jiných filmových adaptacích téže 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 nepřímou 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 „pryc“!<sup>11</sup>

Gregor jako postava z představeného světa „mizí“, resp. je nahrazen Gregorovým hlediskem, okem „subjektivní kamery“, tedy i pokoj vidíme jeho „očima“ 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 roztřesené; 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 sekvencích 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 spojnicí 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 Prokuristy 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 prokuristovně, 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 pečeni. Pošesté vidíme opět tutéž fotografii za Gretinými zády, když přesvědčuje rodiče, že „to“ musí pryč. Posedmé vidíme Kafkovu fotografii už po Gregorově smrti, opět tutéž a za zády Gretinými, a společně s rodiči dotvoří další skupinový portrét. Konečně naposledy, poosmé, vidíme jen část Kafkovy portrétní fotografie, část překrytou těly rodičů a Greta 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 vinen 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 záchraně 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 rozbije a Matka mu ukazuje, co špatného vykonal, výraz její tváře je plný výčitek. K ní se v těchto sekvencích přidává i Greta káravým 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 dospívá k tomuto přesvědčení a Gregor se v jejich 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 knízkavé. Matka i Greta zahánějí Gregora jako zvíře („weg, weg!“) a Greta zamyká dveře na dva západy.

Součástí televizní fikce je hlas Gregora, jenž jiným postavám, tedy členům rodiny a panu Prokuristovi, také sobě samému a dalším postavám, s dikcí 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 Samsovu, 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, zborťí, 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 „neztrácí klid“, když ostatní postavy (Otec, Prokurista) jednájí hystericky. Jakkoliv role „vnitřního hlasu“ Gregora slábne a ten k nám mluví čím dál tím méně, Gregor neztratil schopnost mluvit „k sobě“, a tak „vystoupit“ z diegetického světa a promlouvat nepřímou k „nám“, divákům: slyšíme jeho vnitřní hlas, jeho vnitřní monology, i jakési zoufalé 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 nepřítel 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 slábne 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 citění, 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.

Kafkova próza sice nese název v singuláru, tedy *Proměna*, nikoli *Proměny* (asociující 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 hladu). 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 vyčásí. 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 Wanzensache“, 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 Kafkově perspektivě je Gregor postava lidská, nikoli zvířecí, že Gregor zůstává člověkem, jakkoli v odcizeném těle, v jakémsi „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 zezvířectění), tak jej prezentuje vypravěč. Přesto se všem ostatním jeví jako hmyz, zvíře, cosi nestvůrného, jistě částečně oprávněně: jeho „jinakost“, „divnost“, ba „hrůznost“ je determinována faktem 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 pácháno nepředstavitelné násilí, s nímž se v konečném důsledku „pro blaho svých blízkých“ smiřuje, jemuž se podřizuje a jehož se stane obětí. Proto je důležité mít na paměti, že pokud budeme líčit Gregora jako zvíře, „hmyzáka“, dopouštíme se násilí na Kafkově 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 kamsi do dáli jako v narážce na symbolická sousoší Františka Bílka. Další kolektivní scénický obraz vytvoří lamentující Otec, jej chlácholící Matka a rozružená 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 adaptací. 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 devótně, rozpačitě i sladce se na něj usmívá... to vše „panu prokuristovi“ zjevně imponuje. Může jít o ztvárnění motivu submisivnosti 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, zátýlku, vytvářejí tak společně se stejně blízko stojící Matkou nejen „skupinový por-

trét“, ale i jakousi „nesvatou“ trojici (jsou takto svědky toho, jak se rozevěřely 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 parabolou s absurdními prvky, resp. vytvářejí „jevištní 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 povalil 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 řadra, ta se do jablka zakusuje, zvědavě Gregora pozoruje, přitom si však jablko naplno vychutnává. Tragikomicky absurdní je příchod trojice nájemníků jdoucích spořádaně za sebou, v černém saku a s vázankou, přičemž prostřední panovačným pohybem usazuje oba zbývající 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 pečínku), hlavu doširoka rozevírající čelisti, s jakoby vyhrězlými očima: naznačená analogie mezi hlavou selete a krysím obličejem nájemníka vytváří jakousi parabolou lidsky 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 detailem je už budík, který tiká na Gregorově stolku, a detailní záběr na něj ukazuje, že je značky Europa. Podobizna, resp. zarámovaná fotografie „ženy v kožichu“ se otrásá, když sestra buší do dveří. Vynikající je dle našeho soudu právě Němcova práce s detailem – záběry na předmětnost Gregorova pokoje, pohledy a panoramata, sugesce prostoru a pohybu. Detaily, resp. detailní záběry a pomalé záběry kamery jsou velmi důležité, zdůrazňují předmětnost interiéru a vtiskují 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 vystřižené 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 Gregorovu 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 kontinuálně „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 jakékoliv zdůrazňování, sugerování, 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 chcíplo; leží to tam dočista chcíplé!“ (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, vší, švábů nebo jiných ektoparazitů), popírají jeho lidství, lidskost. Odmítavé gesto Gretino může být přirozenou reakcí na „cosí“, co by ji snad mohlo existenčně ohrožovat. Dojem postupného „zezvířecnění“ 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 rozhořčení 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 vhodné 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 specifčnosti 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 spoluvůrců, 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 vnímání 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 vnímání tento slovesný „obraz“ zasadí do toho konceptu reality, který je mu vlastní, a dekoduje 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 kaskadérům jevit filmový obraz jako plochý, jednorozměrný, ba primitivní, doslovný, jednostranný, vnucující se, vnímání omezující etc., a může být – jako domněle nesprávný – odmítnut. Snad proto čteme tolik povzdechů – nejen v internetovém prostoru – nad tím, jak bohatá, inspirativní, podněcující, „svobodná“ je četba, a jak chudá je pro vnímání filmová adaptace, která se s ní „nemůže měřit“, protože bohatství literárního díla nemůže zprostředkovat. Znovu zopakujeme: ilustrovat slovesné bohatství textové předlohy není smyslem adaptace. Ta představuje interpretaci svého druhu, v Němcově případě pak specifickou faktem, že chce být v souladu s tím, co lze v textovém materiálu objevit a umělecky téměř 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, tragikomičností, 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 monografii *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 zkonkretizovatelné, jak v nich zároveň může být obsaženo mnoho mezer různého druhu“ (53). Problematice „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 seděl starší muž...“, z níž plyne, že seděl 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 útvar“ (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 zvidavého (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 obvinění, ovšem zcela bezvysledně, takže nakonec přijímá svůj úděl v něčem stejně trpělivě 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 podruh“ (189–201). Jan Němec opatřil ukázkou krátkou předmluvou, kterou si zde celou ocitujeme: „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, hnutí 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 jim pak přivykneme 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 pohledu, poputuje-li na stěnu, bude se odtud dívat i kamera. A také se přizpůsobíme jeho novému zraku: značně širokouhlý 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 pohledy 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, naprosto 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 popsána ve scénáři by měla být ponořena do tmy a ozvučena jen hlasem vypravěče-komentátora, po němž by se mělo „rozetmít“ (189), filmová verze ovšem evokuje od prvního okamžiku ranní svit, 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 stylem administrativním. Jeho hlasitý projev ani „vnitřní řeč“ však jednajících postavy neslyší, resp. jeho slova a věty vnímají jako zvířecí zvuky, pazvuky, jakési „pípání“, jistě cosi divného, snad i děsivého (je evokována i štitivost 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 vřavou života, v nestřeženém 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

„použití viacerých textov a ich skríženie v štruktúre nového textu“ (Žilka 2015, 49). Autor poté analyzuje různé 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 dobře 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://cinetur.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 šedesátých 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, groteska a černého humoru“.

<sup>11</sup> „Pryč musí, [...] to je jediný prostředek, tatínku. Musíš jen přestat myslet 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 chápat 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 Nedbala) 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 drammatizaci 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 vyhlíží 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 zjevem 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 múzických umění v Praze. 2 sv.

Bláhová, Jindřiška. 2016. „Autorský film je nesmysl.“ *Cinapur* 22, 105: 26–27. Dostupné na: <http://cinetur.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/JOOOLA/images/stories/clanky/bubenicek\\_1\\_2010.pdf](http://www.iluminace.cz/JOOOLA/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 intermedialní 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 Vizdalová. 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.
- Kröhnke-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 přihlednutím k dalším konkretizačním pokusům).“ In *Česká literatura a film V.*, ed. Štefan Timko, 87–109. Nitra: Univerzita Konštantína 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 Konštantína Filozofa v Nitre.

## CITOVANÁ 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)
- Prevraščeniye* (r. Valerij V. Fokin, Ruská federace, 2002)
- Metamorfosis* (r. Fran Estévez, Španělsko, 2004)
- Metamorphosis: Immersive Kafka* (r. Sándor Kardos, USA, 2010)



*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. Nemeč'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