

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

PAVOL MARKOVIČ

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

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

VZŤAH LITERÁRNEJ A FILMOVEJ BEZOSUDOVOSTI AKO KATACHRÉZA¹ A RÉTORICKÁ AMPLIFIKÁCIA²

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

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

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

Jedným pomenovaním tenzie Kertészovej *Bezsudovosti* je napätie medzi každodennosťou a apokalypsou, ktoré vzniká tým, ako sa pôvodná každodennosť mení na neustálu hrozbu smrti. Napokon sa všednou stáva práve táto hrozba. Román, a filmu sa to podarilo viac-menej zachovať, postupuje ďalej a približuje, ako (mladý, štrnásťročný) človek reaguje na apokalypsu. Najprv ju len tuší, nemá dostatok informácií, istý čas aj protagonistka v táboroch akoby vnímal peklo v kóde a optike civilnej každodennosti, až neskôr sa jeho naivita⁵ redukuje. Na druhej strane práve táto perspektíva naivity znamená možnosť prežitia nielen vo fyzickom zmysle (čo je v tábore vecou náhody), ale aj v zmysle osobnostnej integrity, keď je postoj naivity spôsobom, ako sa nepoddať ani najhorším situáciám.

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

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

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

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

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

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

Román Imreho Kertésza vytvára nesentimentálny⁷ a netriviálny obraz jednej z kľúčových civilizačných (a existenciálnych) tém nielen 20. storočia. Jeho filmová adaptácia túto tému podčiarkuje a jej pôsobenie pomocou sebe vlastných prostriedkov a perifrastického jazyka zosilňuje, pričom sa v snahe o aktualizáciu nevyhne jemnému protirečeniu. Je to autorský doplnok k dielu, nie zásadný posun, čo vedie k označeniu relácie textu a filmu ako rétorickej amplifikácie.

FILMOVÉ SATANSKÉ TANGO AKO ZMENA MIERKY METAFORY

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

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

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

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

Z hľadiska narácie prevažuje v románe er-forma. Príznačným postupom je časté umiestňovanie vnútorného monológu postáv do úvodzoviek (Krasznahorkai 2003, 9). Vzniknutý efekt scudzovania ešte posilňuje aj to, keď postava o sebe vo vlastných replikách hovorí v tretej osobe. „Petrina se narodil pod širym nebem, tam prožil svůj život a tam taky umře“⁹⁹ (45). Filmová podoba textu si zachováva priame prehovory rozprávača v podstate len na koncoch kapitol, v ktorých sa väčšinou nachádza syntéza existenciálnej tonality podaná inštanciou komentujúceho hlasu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ROZLIČNÉ STRATÉGIE REFERENCIALITY LITERÁRNEHO A FILMOVÉHO ARTEFAKTU

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

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

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

POZNÁMKY

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

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

- ² O pojme rétorická amplifikácia sa v iných súvislostiach opäť zmieňuje Miroslav Marcelli v knihe *Príklad Barthes* (2001, 87). V kontexte vzťahu románu *Bezsudovosť* (1975) a jeho filmovej podoby z roku 2005 je význam tohto pojmu posunutý vzhľadom na ideový substrát, keďže Barthes pojem explikuje na báze vzťahu populárnych javov a písania (2004, 13 – 23), ale Imre Kertész v románe aj scenári filmu vypovedá o ľudskej skúsenosti s popkultúrou nesúmerateľnej.
- ³ Bližšie Kertész 2003, 135.
- ⁴ Situáciu človeka v koncentračnom tábore možno charakterizovať ako každodennosť apokalypsy, jej neustálu prítomnosť v reálnej fyzickej podobe. Každodennosť indikuje aj taký motív ako jedlo v tábore, popis vzhľadu nemeckých vojakov a lekárov ako vitálnych a sympatických.
- ⁵ Postoj počiatkovej naivity, primeraný veku rozprávača, vystihuje formulácia I. Kertésza: „Bolo nám od pachu mäsa zle, a predsa sme neverili, že to všetko môže byť pravda“ (2003, 137).
- ⁶ Samozrejme, ide o exponované výpovede, ktorých rozmer chlapec len tuší a sám konštatuje, že aj keď „som nerozumel presne jeho úvahám, najmä tomu som nerozumel, čo hovoril o Židoch, ich hriechu a Pánu Bohu, jeho slová ma chytili za srdce“ (Kertész 2000, 19).
- ⁷ O záväznosti umeleckého zobrazenia špecifickej skúsenosti holokaustu vypovedá aj Kertészovo hodnotenie filmu *Schindlerov zoznam* ako „gýča“ (2003, 135) a Benigniho filmu *Život je krásny* naopak ako filmu, ktorý má „autentického ducha“ (136). Za gýč v tomto kontexte Kertész považuje „každé zobrazenie, ktoré v sebe neskrýva ďalekosiahle morálne dôsledky“ (135). Aj na základe takýchto autorových postrehov sa možno domnievať, že súčasťou vlastnej autorskej stratégie bolo odsentimentalizovanie literárneho obrazu dejín i osobnej skúsenosti, čo následne čitateľská a divácka verejnosť očakáva aj od filmovej podoby.
- ⁸ Meno Irimiaš asociuje priamo biblického proroka Jeremiáša, ktorý je často chápaný ako predobraz kresťanského Mesiáša. V texte je transponovaný do podoby karikatúry a falošného mesiáša.
- ⁹ Replika postavy obsahuje gramatické chyby a tie sú jedným zo spôsobov jej charakteristiky.

LITERATÚRA

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

CITOVANÉ AUDIOVIZUÁLNE DIELA

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

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

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

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

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

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

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

Mgr. Pavol Markovič, PhD.

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy

Filozofická fakulta

Prešovská univerzita v Prešove

17. novembra 1

080 01 Prešov

Slovenská republika

pavol.markovic@unipo.sk