

Rozhlasová dramtizace Kafkovy *Proměny* jako „realistického díla“ v kontextu vybraných filmových adaptací

ALEXEJ MIKULÁŠEK, LENKA TKÁČ - ZABÁKOVÁ

*Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredo európskych štúdií, Dražovská cesta 4, Nitra, SK – 949 74 Nitra,
alexej.mikulasek@seznam.cz, ltkaczabakova@ukf.sk*

1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article

Razprava izhaja iz dosedanjih raziskav pripovednih strategij Kafkove proze *Die Verwandlung/Preobrazba* (1915). Osredotoča se na radijsko igro režiserja in scenarista Josefa Henkeja *Proměna* (1967) ter jo analizira v primerjavi s filmskimi adaptacijami (Jan Němec, Valerij V. Fokin, Carlos Atanes). Dramatik delno zatre latentno prisotne simbolne, nadrealistične, parabolične, ekspresionistične, eksistencialne, absurdne itd. vidike Kafkovega dvodimenzionalnega besedila in ga predstavi v iluzorno realistični poetiki. Odlikuje se v umetnosti *živega dialoga*, čeprav hkrati spoštuje posebnosti literarnega stila. Radijska igra ustvarja iluzijo specifičnega prostora in »obstajanja« predstavljenih prizorov. Odtujenost igra ključno vlogo v mnogih dimenzijah tega koncepta. Rehoř ne preneha biti človek niti v odtujeni telesnosti. Priredba ni polemična, prikazuje nenavadno zanimiv lik, podoben resnični Kafkovi usodi.

The study is based on previous research on the narrative strategies of Kafka's prose *Die Verwandlung* (1915). It focuses on the radio play by director and screenwriter Josef Henke *Proměna* (1967) in comparison with film adaptations (Jan Němec, Valerij V. Fokin, Carlos Atanes). The playwright partially suppresses the latently present symbolic, surreal, parabolic, expressionist, existential, absurd aspects of Kafka's two-dimensional text and presents it in an illusory realistic poetics. He excels in the art of "live dialogue", although at the same time he respects the peculiarities of the literary style. The radio play creates the illusion of a specific space and the "existence" of the presented scenes. Alienation plays a key role in many dimensions of this concept. The adaptation is not polemical, it depicts an unusually interesting character, similar to Kafka's real destiny.

Ključne besede: Franz Kafka, *Die Verwandlung/Preobrazba*, radijska dramtizacija, iluzija resničnosti, interpretacija, odtujenost

Key words: Franz Kafka, *Metamorphoses*, radio adaptation, illusion of reality, interpretation, alienation

Úvod¹

Fenomenální dílo Franze Kafky² (3. 7. 1883 – 3. 6. 1924) je v mnohém paradoxní. Je ve své podstatě mnohovýznamové, přesto v něm každý čtenář a interpret spatřuje právě jeden stěžejní význam, jen a pro něj důležitý. Je také mnohoznačné, k čemuž přispívá už výše uvedená mnohovýznamovost, jeho smysl jako by nám dlouho unikal, přesto láká k jednoznačnému pochopení svého smyslu, „osmyslnění“. Je fragmentární, což je způsobeno nejen poetikou, ale i skutečností, že mnohá díla nebylo autorem dokončena. Budí dokonce dojem jakési paraboly, resp. zašifrovaného sdělení, takže evokuje spoustu výkladů onoho „tajného sdělení“. Je extrémní výzvou čtenáři – i umělci, jenž usiluje své pojetí díla zprostředkovat jiným médii než slovesně literárním. Vyzývá k adaptaci, jakkoli se jeví být samo o sobě, podle režiséra Jana Němce,³ „dokonalou stavbou“ (Bláhová 2016: 26). Přitom bylo autorem, v rukopisné podobě, „určeno“ k likvidaci. Mezi další paradoxy patří to, že ačkoli byl Kafka prokazatelně autorem židovským, v jeho zásadním uměleckém díle⁴ přímé zmínky o židovství nenajdeme. Vyrůstal, pracoval a tvořil převážně

¹ Tato studie byla podpořena Agentúrou na podporu výskumu a vývoja v rámci projektu *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte* na základě smlouvy č. AP-VV-17-0012.

² Tvorba pražského rodáka, německy píšícího spisovatele židovského původu Franze Kafky (3. 7. 1883 – 3. 6. 1924) má řadu „areálových“ specifík. Je možné ji chápat jako součást literatury německé (též rakouské), neboť psal a publikoval německy, němčina mu byla nejbližší už proto, že studoval na německých školách; stručně řečeno šlo o jednoho z představitelů „pražské německé literatury“ první poloviny 20. století. Současně byl a zůstává představitelem literatury židovské, protože oba jeho rodiče byli židovského původu, sám se s „židovským osudem“ identifikoval, živě se zajímal mj. o sionistické hnutí, ve svém díle rovněž vyjadřoval pocity příslušníka židovské diaspory (jako takové mohou být aktualizovány motivy osamocení, odcizení, problémů s komunikací etc.). Patří rovněž do literatury české, minimálně z pohledu areálových studií, popř. receptivního, protože žil v Praze a Prahou byl výrazně ovlivněn, minimálně jeho matka pocházela z českožidovské rodiny, byl inspirován německou i českou literaturou, česky uměl relativně velmi dobře apod. Lze jej chápat jako představitele literatury středoevropské, rovněž z pohledu areálových studií, v níž se jeví jako klíčové nikoliv „kmenové“ a nacionální hledisko, ale jisté vědomí příslušnosti ke kulturnímu regionu (zde areálu pražskému) v rámci středoevropského prostoru – popř. existence (jakkoliv je problematicky uchopitelná) pocitu středoevropanství. To vše s hodnotovým přesahem k literatuře světové, taktéž ve všech dimenzích tohoto pojmu. Počet edic jeho děl, monografií, studií, popularizujících knih a článků, samozřejmě i adaptací, jsou vpravdě tisíce, jen Národní knihovna v Praze jich eviduje v elektronickém systému *Aleph* 2 371 (k 10. 7. 2020).

³ Naše studie vznikala nezávisle na publikaci nazvané *Mediamorphosis. Kafka and the Moving Image* (Bidermana; Lewit 2016). Adaptaci prózy *Proměna* věnují pozornost William J. Devlin a a Angel M. Cooper (*The Absurdity of Human Existence*, s. 236–257), analyzující pojetí absurdity u F. Kafky a A. Camuse a film Davida Cronenberga nazvaný *The Fly* (1986), inspirovaný Kafkovou povídkou (resp. novelou) *Proměna*. V této knize se však, kromě televizní adaptace Jana Němce *Die Verwandlung* z roku 1975, resp. tří poznámek o ní (na str. 14, 16 a 177), v naší studii připomínaná a s rozhlasovou adaptací částečně srovnávaná díla vůbec neobjevují.

⁴ To se jistě netýká Kafkovy korespondence, deníkových záznamů etc. Máme na mysli jen umělecká díla vydaná za autorova života a trojici nedokončených románů vydanou péčí Maxe Broda.

v Praze, pražské prostředí se stává tušeným „pozadím“ jeho děl,⁵ přitom chybí jakákoliv místopisná poznámka či zmínka o situovanosti toho či onoho příběhu právě do tohoto prostoru. A tak podobně...

Josef Henke (1933–2006) patří k výrazným osobnostem poválečného československého rozhlasu. Byl absolventem Akademie múzických umění v Praze a jeho dramaturgie zvláště v šedesátých letech vplývaly do nových uměleckých proudů a experimentů, je mj. dvojnásobný laureát ceny Prix Bohemia. Z rozsáhlé rozhlasové, televizní i divadelní tvorby je obtížné některá díla zvýraznit, přesto připomeňme alespoň prozaická i básnická pásma, „variace“ a dramaturgie literárních děl Andreje A. Vozněsenského (*Antisvěty*), Fjodora M. Dostojevského (*Bílé noci*), Miloše Macourka (*Člověk by nevěřil svým očím*), Karla Čapka (*Kouzelník a detektivové*), Jana Schneidera (*Eště de vo to*), Friedricha Dürrenmatta (*Porucha*), Ondřeje Sekory (*Příhody Brouka Pytlíka*), Charlese Dickense (*Skvělé vyhlídky*), Vítězslava Nezvala (*Zpívám o Loretcě*), Ivana S. Turgeněva (*První láska*), Antoina de Saint-Exupéry (*Malý princ*) a mnoha, mnoha dalších, mezi nimi i *Proměnu* Franze Kafky (premiéra se konala 25. 12. 1967).

Analyzovanou rozhlasovou inscenaci – „stereofonní kompozici“ (Mikulášek 2020) uvádí neosobní, kovově či strojově, jakoby roboticky znějící hlas Markéty Mališové, seznamující posluchače s tím, že dílo „[j]ako stereofonní kompozici rozpoznal“ a jeho „scénář napsal Josef Henke“. Mistrem zvuku byl Zdeněk Škopán, hudbu složil Marek Kopelent (1932). Adaptace vychází z překladu⁶ Zbyňka Sekala (1923–1998). Režie a scénáře se ujal Josef Henke (1933–2006). Inscenace měla tzv. hvězdné obsazení. Hlas vypravěče zprostředkoval Jiří Adamíra (1926–1993). V roli Řehoře⁷ Samsy exceloval Petr Haničinec (1930–2007), otce hrál Miloš Nedbal (1906–1982), Řehořovu matku ztvárnila Libuše Havelková (1924–2017), Markétku Klára Jerneková (1945–2003), prokuristu si zahrál František Filipovský (1907–1993), služebnou Annu Karolina Slunéčková (1934 – 1983), posluhovačku Lída (Ludmila) Roubíková (1919–1991), trojici podnájemníků pak prezentovali Jiří Lír (1923–1995), Milan Friedl (1931–2009) a Karel Beníško (1908–1975). Žádnou novou postavu, která by se neobjevila v pretextu, Henke na scénu neuvádí; dějištěm hry je stejně jako v próze pronajatý byt manželů Samsových a do něj je vložena i v próze jediná exteriérová scéna – jízda tramvají je v dramaturgii přenesena do obývacího pokoje pronajatého bytu (a samozřejmě zprostředkována dramatickými prostředky, tedy dialogy).

⁵ Text novely (v české ediční tradici většinou pod žánrovým označením povídka) *Die Verwandlung* vznikl v době mezi 17. listopadem a 6. prosincem 1912 (pod názvem *Die Wanzenache*, tedy *Věc štěnice*, byl čten Kafkou jeho přátelům, jako *Die Wanze*, tedy *Štěnice*, byl představen Franzem Werfelem nakladateli K. Wolffovi) a byl vydán jako *Die Verwandlung* v roce 1915 v Kurt Wolff Verlag v Lipsku (Schmitz, Udolph 2001: 223–224).

⁶ Jeho překlad vyšel poprvé samostatně v roce 1963 v SNKLHU v Praze, podruhé v roce 1990 v pražském nakladatelství Primus. V naší studii citujeme z překladu Vladimíra Kafky (Kafka 2009).

⁷ Ve shodě s překladatelskou tradicí volíme počestněné podoby jmen, tedy Řehoř místo Gregor a Markéta, resp. Markétka (takto v rozhlasové adaptaci) místo Grete. Kafka je v českém prostředí, zvláště školním, chápán jako český spisovatel německého jazyka a židovského původu.

Každé literární dílo představuje svého druhu vrstevnatý celek, ponechávající velký prostor pro různé konkretizace, explikace, interpretace. Čtenář jej dotváří, konkretizuje v souladu se svou zkušeností, literární a kulturní encyklopedií (Eco 2010), svými potřebami. Adaptátor je čtenář *sui generis*, platí pro něj totéž. V naší studii si ukážeme, jak mohou být – řečeno s Romanem Ingardenem – tzv. místa nedourčenosti⁸ zaplněna a ingardenovské tzv. schematizované aspekty (a obrazy) představeny, přeneseny z umění psaného slova do umění slova mluveného, z „monotónního“ monologu do polyfonních dialogů, z „ticha“ do prostorově zasazené hudby, zvuků (ozvuků) a především do prostorového rozložení hlasů. Studii rozdělíme do několika subkapitol podle tzv. interpretačních os toho, co „jako stereofonní kompozici rozpoznal“ scenárista a režisér Josef Henke.

I. Kafkova *Proměna*⁹ jako „biografický fakt“

Rozhlasová úprava *Proměny* vede přímou spojnici mezi fiktivním světem díla a reálným (resp. scenáristovi známým) světem spisovatelovým. V Kafkově textu mají civilní (zřejmě křesťní) jméno jen Gregor (Řehoř) Samsa a Grete, Gretchen (Markéta, Markétka), jeho sestra. Otec ani matka nejsou v textu nikde jmenováni vlastními jmény. Ovšem v rozhlasové dramaturgii mají jména Hermann a Julie, což jsou i jména Kafkových rodičů, Hermanna Kafky a Julie Kafkové, za svobodna Löwy. Volba jmen nebyla náhodná, byť snad motivována nejen biografickou interpretací postav, resp. jejich skutečných či domnělých „předobrazů“, ale snad i potřebou vytvořit prostor pro přirozený dialog, v němž důvěrné oslovení známé postavy předpokládá oslovení jménem. V textu povídky má křesťní jméno ještě služebná Anna,¹⁰ taktéž v adaptaci. Jinak hra respektuje text Kafkovy prózy,¹¹

⁸ Problematice „míst nedourčenosti“ věnoval Roman Ingarden 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 ryzě intencionálního předmětu – neurčeno. Materiál, z něhož byl zhotoven, se vůbec nezmiňuje, ačkoli z něčeho být musí.“ (Ibidem: 251) Pro filmovou, televizní i rozhlasovou adaptaci má fakt, že literární dílo je „schematickým útvar“ (ibidem: 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 zvědavého /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/Markétu, strachem ze ztráty zaměstnání etc., na rozdíl od Josefa K. v románu *Proces*, jenž pátrá po podstatě obvinění, ovšem zcela bezvýsledně, takže nakonec přijímá svůj úděl v něčem stejně trpitelsky jako Gregor Samsa).

⁹ Některé adaptace (např. Carlone Atanese, Jana Němce) lze vnímat současně dvěma způsoby, metaforicky i metonymicky, tedy jako fantastní proměnu tvůrce díla (Kafkova proměna) i jako iluzivně vizuální „posttext“ prózy *Proměna*.

¹⁰ „Anno! Anno!“ volal otec skrz předsíní do kuchyně a zatleskal, „ihned běžte pro zámečníka!“ (Kafka 2009: 63) Markétka (sic!) je samozřejmě oslovena mnohokrát.

¹¹ Pro rozhlasovou adaptaci platí dle našeho názoru totéž co pro filmovou, tedy že její hodnotu nemůžeme posuzovat podle míry shody s pretextem. Např. Petr Bubeníček ve studii *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu* (2010: 7–21) polemizuje s „logocentrickým“

který ovšem jen neilustruje, ale dramatickým prostředky rozvíjí – jistě hypoteticky, možná spekulativně – tak, jak by mohl inscenaci připravit a režijně vést projektovaný autor, tedy Franz Kafka: jakkoli to zní velmi neobvykle, projektovaný autor je faktem tvůrčího vědomí adaptátora, který se však nezabavuje své vlastní invence, v mezích instrukcí do textu vepsaných. Podobně jako český režisér tzv. nové vlny československého filmu Jan Němec svým televizním filmem *Die Verwandlung* (Mikulášek 2019) místy jako by jen vizuálně a akusticky „ilustroval“ text, také český režisér Josef Henke jej respektuje v mnoha detailech.

Posлуhač obeznámený s životopisnými fakty projektovaného autora tak může vnímat drama jako bezprostředně ovlivněné nějakými Kafkovými traumaty či rodinnými problémy, jako odezvu na vlastní strádání, které se vepsalo do díla nebo jen přímo determinovalo. Je tak naznačeno, že situaci Řehořovu můžeme právem vnímat jako nějak asociovanou s konkrétními životopisnými údaji a individuálními biografickými fakty, s pocity prožívanými samotným tvůrcem, autorem Franzem Kafkou. Je tedy legitimní vykládat *Proměnu* jako svého druhu biografický nebo dokonce autobiografický fakt, jako působivě ilustrující doplněk k životopisu? Okno do jeho vnitřního světa? V tomto aspektu jistě nelze spatřovat jediný smysl tzv. literárního bytí a jediný směr jeho recepční realizace, třebaže podobný způsob četby nelze apriori jen a zcela odmítat (každý posluchač, divák, čtenář si vypracovává vlastní způsob recepce, jakkoli vyhraněný a omezený). Uvědomme si však jeho omezenost: na jedné straně je jasné, že dílo vzniká ve vědomí tvůrce a představuje svého druhu jeho hyperbolizovaný a přetvořený zkušenostní a myšlenkový svět, na druhé straně jsou tyto spojnice vždy nezcela spolehlivé, až zavádějící; sledovat dílo jako /možný/ obraz svého tvůrce (tzv. biografická metoda) znamená nesporně redukovat jeho bohatství a složitost na několik mimoliterárních konstant.¹²

II. Pojetí postav, od figur k charakterům

V rozhlasové adaptaci jsou Samsovi přímo sugerováni jako spořádaná měšťanská rodina: spořivá, úslužná k autoritám, loajální, rodinně sebestředná, politicky indiferentní. Zbožná a spořádaná úslužná je už matka Julie, prototyp měšťanské dobré manželky nejen pozdně rakousko-uherské společnosti,¹³ poslušné, soucitné, respektující autoritu manžela i úřadu. Modlitba otčenáš, kterou v adaptaci zřetelně pronáší, je sice ritualizovaná a konvenční, ale jistě motivovaná i vírou, že křesťanský Bůh může pomoci v jejím (jejich, rodinném) strádání a seslat zázrak (tedy jakési „uzdravení“ Řehoře). Libuše Havelková ji pojala jako nesporně citlivou a

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 Hutcheonové shrnuté v monografii *Teória adaptácie* (2012).

¹² Takové „konstanty“ lze navíc vyčíst i z jiných, k tomu vhodnějších pramenů, např. deníkových záznamů, dopisů, náčrtů a přípravných poznámek atp.

¹³ Příběh se děje patrně v Kafkově současnosti, ale topografické místo děje (město) není nikde zřetelně vymezeno (Charlotina ulice může být v kterémkoli středoevropském městě, mnohé domy mají výhled na nemocnice etc.). Kdyby se ulice jmenovala Valentinova a místo výhledu na nemocnici či špitál by měl dům výhled např. na průčelí nějakého bankovního ústavu, nic podstatného by se – z hlediska motivického ani jiného – nezměnilo.

příjemně působící (gemütlich), ke členům rodiny pozornou „ženu v domácnosti“, vnímavou k okolí a pozornou, neschopnou však samostatného jednání, omezenou svou „dobrotou“ a vůlí otce, která je „zákonem“. Ten je naopak přísný, hrozivý, neústupný, rázný a vysoce autoritativní, poslušnost předpokládající, až pohrdavě a hrubě se chová k podřízeným (služka, posluhovačka), ale naopak velmi úslužný k nadřízeným (až devótně se chová k prokuristovi, „sladce s medovými slovy“) a částečně i k zákazníkům (podnájemníci, pokud je potřebuje). S tímto vědomím vystupuje jako nezpochybnitelná tzv. hlava rodiny. Současně je to i spořádaný, trochu nemocný starý muž, rozmrzelý životem, bez ideálů, do bankrotu zřejmě zvyklý na to, že „uděloval příkazy“, po krachu zatrpklý. Je schopen rychle měnit postoje a role, např. z laskavého otce na někoho, kdo vyhrožuje Řehořovi jako malému zlobivému děcku, dokonce jako první začne zpochybňovat Řehořovo lidství (svým jednáním vůči němu i jazykovým projevem) poukazem na jeho podobu. Je spořivý, do jisté míry i rozvášný a omezeně racionální. V této adaptaci, tedy jako „Hermann“, je zobrazen snad nejvíce realisticky, a to ze všech námi sledovaných filmových úprav, jako přesvědčivý, vpravdě životný charakter a typ „pečujícího despoty“ současně. Velkou zásluhu na tom má herecké mistrovství Miloše Nedbala. Vzorec měšťanské rodiny, spořádané a mentalitou středostavovské, doplňuje Markétka, představující typ dívky z tzv. dobré rodiny, která se v rozhlasové hře vyvíjí, stejně jako v předloze, též respektuje autoritu otce, ale přesto jedná relativně samostatně, ať již v péči o Řehoře (jako jediná mu nosí jídlo a poklízí v pokoji, snaží se mu i pomoci, ovšem vždy spíše jako „zvířeti“, aby to mohlo šplhat nerušeně po stěnách), tak i v opačném smyslu, když jako první vyslovuje brutální myšlenku, sympatickou zvláště otci, že Řehoř není člověk, nýbrž monstrum, jehož se rodina musí zbavit.¹⁴ Ovšem její životní horizont je plně zakotven v hodnotách měšťanské společnosti a jejího konceptu „rodinného štěstí“ ve století po ní jednou dokonce pojmenovaném (Kosík 1993: 11–21). Z dalších postav připomeňme už jen tři nájemníky (resp. podnájemníky), kteří společně s prokuristou vnášejí do iluzivního světa rušivý element; pro rozpočet rodiny však představují existenční nutnost. V Němcově televizní adaptaci jsou podnájemníci postavy absurdní a groteskní současně, vytvářejíce jakýsi vizuální skupinový portrét, mnohokrát variovaný (Mikulášek 2019: 72); ve Fokinově režijním ztvárnění (Mikulášek 2018) mají vyhraněnou židovskou identitu: jsou to tři Židé dodržující rituální zvyklosti; v pojetí španělského režiséra Carlose Atanese jsou podnájemníci jen dva, zato zřetelně vymezení antisemité etc. V Henkeho úpravě se setkáváme se třemi čistě

¹⁴ „Pryč musí,“ zvolala sestra, „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) Jakkoliv je Markéta přesvědčena (nebo se nechala přesvědčit) o tom, že Řehoř nerozumí lidským slovům, jako lidé nerozumějí pazvukům zvířecím, lze tato slova chápat jako výzvu k Řehořovu sebezničení, sebevraždě. Dodejme, že odcizené rodinné vztahy, viděné v hyperbolické perspektivě, nalezneme i v původním českém i slovinšském dramatu 60. let, jak na to upozornila A. Jensterle-Doležal, která srovnávala obraz rodiny v dramatech Josefa Topola *Slavík k večeři* a Gregora Strniša *Žáby a Lidožrouťi*, v nichž rodina „figuruje jako místo nejistoty ve světě jedince, u obou jsou vztahy mezi nejbližšími jako vztahy mezi vrahy a oběťmi“ (Jensterle-Doležal 2009: 164).

realistickými vedlejšími postavami, což platí i pro služebnou Annu (Karolina Slunéčková) i pro hrubou posluhovačku, která se po smrti Řehoře, jehož dříve šikanovala, „postará“ o to, co z jeho těla „zbylo“.

III. Od absurdity k předmětnému realismu

Rozhlasová adaptace chce být, jak je to jen možné, **realistická**, pokud to samozřejmě symbolický, absurdní, fantaskní nebo groteskní motiv proměny člověka v hmyz umožňuje. Latentně symbolické aspekty textu, využitě např. ve Fokinově adaptaci, nebo tragikomické a absurdní, využitě v Němcově adaptaci, jsou u Henkeho nahrazeny realistickými detaily vytvářejícími dojem modelově realistických situací. Absurdní fikční svět je prezentován realistickými tvůrčími postupy iluzivního, psychologicky prokresleného charakterového herectví. Vnucují se, v Henkeho adaptaci, jako „záznam skutečnosti“ nikoli stylem až protokolárně administrativním, jež využívá vypravěč *Proměny* a v monologích někdy i hlavní postava, ale dramaticko-realistickým, mimeticky „napodobujícím“ živou mluvu, tempo rozhovoru, lexikum postavy dané jejím charakterem, psychikou, sociální příslušností, vzděláním, předsudky etc. Realistické postavy jsou takto, jak je všeobecně známo, determinovány. Paradoxní cesta k tzv. přirozenému světu se týká desítek a desítek detailů obraznosti, které nemají doslovnou oporu v textu, tedy neznamenají jeho přímou ilustraci, ale vytvářejí iluzi skutečnosti – něco takového by asi/zřejmě takovýto člověk pronesl, takto by zřejmě reagoval, toto je pravděpodobné... V textu *Proměny* např. nečteme dialog mezi Hermannem a Julií, „neslyšíme“ Hermannův příkaz, aby mu manželka přinesla „klíč od wertheimky“;¹⁵ jsme však svědky vypravěčem zprostředkovaného popisu scény, resp. toho, co za dveřmi svého pokoje slyší Řehoř (vedle četných odboček vysvětlujících situaci v rodině před proměnou i po ní), otcovo vstávání od stolu a jak přináší „z malé wertheimky“ nějaký „doklad nebo zápisník“ (Kafka 2009: 75). Mnoho připsaných replik je psáno se záměrem vytvořit iluzi živého mluveného slova, iluzi přímého rozhovoru, jenž „zobrazuje“ i výrazy emocí, činy, gesta a pohyb postav – např. příchod prokuristů, rozhovor s Julií a Hermannem, pozvání na kávu, zdvořilé omlouvání se, rituály tzv. vzdávání autority, Řehořovo „rázování“. V textu je naopak důraz položen na vnitřní monolog Řehořův, spojený např. s jeho snahou vstát z postele, i s jejími následky (pád, úder do hlavy, ale i náhlý nápad představit si prokuristu na Řehořově místě). V textu prokurista pronese jen jedinou větu do doby, než Řehoře osloví Markétka a otec, jen jediné lakonické sdělení z pokoje vlevo: „Tam uvnitř něco spadlo.“ (Kafka 2009: 59) V dramatizaci se utváří přirozená podoba dialogu, tedy otec osloví Annu, služku, ta mu odpoví,

¹⁵ Výraz by dělal problémy i současnému posluchači, kdyby z pokračování rozhovoru nebylo jasné, že jde o pokladnu. Název je odvozen od rakouského výrobce trezorů a pokladen vídeňské firmy Franz Wertheim & Comp. a jednalo se o lidový název (samozřejmě v češtině) pro pokladnu ještě v době meziválečné. Je pravděpodobné, že postava Hermannova typu by nahlas pronesla právě takovou větu a zvolila by místo neutrálního, nebo dokonce technického výrazu právě tento obecně používaný ekvivalent pro pokladnu. Výrazu „wertheimka“ užívá v překladu i Kafkův vypravěč; v textu *Die Verwandlung* stojí snad korektnější německý výraz: „Wertheimkassa“.

co chce, a on navazuje příkazem, aby běžela „pro zámečníka“ (Kafka 2009: 63). A právě Annina odpověď na Hermannovo oslovení, *co že chce*,¹⁶ je v textu ingardenovským „místem nedourčenosti“, adaptací zaplněné, dotvořené, konkretizované – a realisticky či kvazirealisticky... Stejně jako opakovaný Hermannův příkaz pronášený hrubým, až vzteklým hlasem (v textu opakování nenajdeme) ukazuje povahu Hermannovu a je „přirozený“, pravděpodobný, možný. Taktéž matka vyzývá, tentokrát Markétku, aby zašla za zámečníkem. A konečně služka, jako by teprve teď pochopila, co po ní Hermann chce, nazlobeně opakuje příkaz a že *už jde*. Jde o jeden z mnoha „výjevů“ přirozeného, zkušenostního světa.

IV. Eliminace a substituce

Jako ve všech adaptacích, zvláště filmových a televizních, ale i rozhlasových, divadelních, comicsových,¹⁷ samozřejmě i v ilustracích paratextových¹⁸ je i ve sledované rozhlasové úpravě omezena funkce vypravěče. Je-li v prozaickém textu narátor a způsob narace konstitutivní a zásadní složkou výstavby díla, zdánlivě jen vypravěč rozhoduje o tom, co budeme a nebudeme moci číst, popř. jak to budeme číst, potom v adaptacích, zvláště filmových a divadelních, dílem absentuje, dílem plní jen doprovodnou, pomocnou funkci. Vypravěčovy popisy, komentáře a vnitřní monology Řehořovy musejí být představeny jinak, pokud nemají být eliminovány. Nejjednodušší formou úpravy, mediálním přenosem informace, je situace, kdy jsou věty vypravěče prostě jen ilustrovány hlasem postavy. Tak když nás vypravěč zpraví o tom, že „začala sestra vzlykat“ (Kafka 2009: 60), Markétka jako rozhlasová postava opravdu zavzlyká... Její nárek však doprovází (a tragičnost situace dotváří) další situaci asociovaná s Řehořovým obřadným a administrativně korektním omlouváním se za nedochvilnost a slovesným výrazem zděšení prokuristy i rodičů z toho, co slyšeli za dveřmi místo Řehořova lidského hlasu. Běžné je, že situace představená monologem vypravěčovým je převedena do dialogu postav, který sice nejde nad obecný rámec slovesných instrukcí¹⁹ do textu vložených, přesto je scenáristicky invenční, samozřejmě nesený intencí vyvolat

¹⁶ V naší studii všechny citace z rozhlasové hry uvádíme v kurzívě a bez stopáže.

¹⁷ Ve sborníku *Česká literatura v intermedialní perspektivě* byla publikována obsáhlá studie M. Jareše věnovaná comicsovým adaptacím (Jareš 2010: 101–131), jež sice trpí některými dílčími opomenutími (např. příjmení německého nakladatele není Wolf ale Wolff, knižně byl text *Proměny* vydán už v roce 1915, byť nese vročení 1916, apod.), její autor však vyslovil explicitně názor blízký tvůrci díla i mnohým adaptátorům, tedy že „jakékoli výtvarné zpracování Řehoře Samsy coby brouka je liché“ (101).

¹⁸ Samostatnou kapitolu či spíše monografii by představovaly ilustrace Kafkova textu. Připomeňme v této souvislosti jen jeden příklad: ilustrátorka Marlene Bucka (Mössingen: X-Media-Publishing Johannes Bucka, 2017) portrétuje všechny lidské postavy jako „prasečí“, Gregora před proměnou také s prasečí hlavou – ovšem ten po proměně vyhlíží jako „sympatický brouk“ z knih Ondřeje Sekory pro děti.

¹⁹ Všechny adaptace „zaplníjí“ ona „místa nedourčenosti“, jak je ve své stratifikační teorii vymezil literární teoretik Roman Ingarden. Jedním z důležitých aspektů smyslu adaptačního úsilí je ona „místa“ konkretizovat a vytvořit vlastní verzi fikčního světa a také „bytí smyslu“, přinést nové vidění textu a díla jako celku.

iluzi rozhovoru příznačného, pochopitelného a „typického“ pro zachycenou situaci, opět záměrem realistickým.

Všechny „informace“ zprostředkovává vypravěč jako „vnímavý stín“ Řehořův, jakkoli jeho horizont není omezen Řehořovým (informuje nás i o tom, co postava vidět ani slyšet nemohla). Jako možný „komentátor“ dalšího dění je v rozhlasové hře zhusta (i když ne vždy) nahrazován dialogem postav, jen občas prokládaným monologem Řehořovým. Uvedme jeden příklad za všechny: Vypravěčovo sdělení, podle něhož „jelikož jemu nebylo rozumět, nenapadlo nikoho, ani sestru, že by on mohl rozumět druhým“ (Kafka 2009: s. 74), má ve hře podobu Juliina dotazu (*Neposlouchá nás?*) a Hermannovy odpovědi (*Ale Julie, vždyť sis mohla všimnout, že nám nerozumí, tak jako my nerozumíme jemu*). Dialogizace samozřejmě zasahuje celou strukturu díla. Ocitujeme nejdříve několik částí textu posléze dialogizovaných postextem rozhlasové úpravy.

Hned první den vyložil otec matce i sestře celkové majetkové poměry a vyhlídky. Tu a tam vstal od stolu a z malé wertheimky, kterou zachránil před pěti lety při bankrotu svého obchodu, přinesl nějaký doklad nebo zápisník. Bylo slyšet, jak odmyká složitý zámek a zase ho zamyká, když vyzval to, co hledal. Tyto otcovy výklady byly částečně první potěšitelnou věcí, kterou Řehoř od začátku svého zajetí uslyšel. Měl za to, že otcí z onoho obchodu nezbylo ani to nejmenší, alespoň mu otec nic opačného neřekl a Řehoř se ho po tom ovšem ani neptal. /.../ Řehořovi bylo teď s dostatek jasné – otec totiž obvykle své výklady častěji opakoval, jednak proto, že se sám těmito věcmi už dávno nezabýval, jednak také proto, že matka všemu hned napoprvé neporozuměla –, že přes všechno neštěstí zbylo ještě ze starých časů docela malé ovšem jmění, jež díky nedotčeným úrokům mezitím vzrostlo. Kromě toho však ty peníze, jež Řehoř měsíc co měsíc nosil domů – sám si pro sebe ponechával jen pár zlatek –, se neutratily docela a nashromáždil se z nich malý kapitál. Řehoř za dveřmi horlivě přikyvoval a měl radost z té nečekané prozíravosti a šetrnosti /.../ Jenže těch peněz zdaleka nebylo dost, aby snad rodina mohla být živa z úroků; vystačily by rodině k životu snad na rok, nejvýš na dva, na víc ne. Byla to tedy jen částka, na kterou se vlastně nesmí sáhnout a která se musí uložit pro případ nouze; peníze na živobytí však třeba vydělat. Jenže otec byl sice zdravý, ale starý člověk, který už pět let vůbec nepracoval a rozhodně si nesměl příliš troufat; za těch pět let, jež byla prvními prázdninami v jeho namáhavém a přece neúspěšném životě, hodně ztloustl a stal se těžkopádný. A má teď snad vydělat stará matka, kterou trápí záducha, takže už přejít pokoj je pro ni námaha, a která každý druhý den proleží s návalem dušnosti na pohovce u otevřeného okna? A má teď vydělat peníze sestra, která je v sedmnácti letech ještě dítě a již je tolik třeba dopřát, aby mohla žít tak jako doposud, to jest hezky se strojit, dlouho spát, pomáhat v domácnosti, užít trochu skromné zábavy a především hrát na housle? Když přišla řeč na tuto nezbytnost vydělat peníze, odtrhl se Řehoř vždycky nejdříve ode dveří a padl na chladně kožené sofa vedle dveří, neboť zrovna hořel hanbou a zármutkem. (Kafka 2009: 75–7)

Monolog vypravěče je převeden na dialog Julie a Hermanna, který káže (*Musíme si říci zcela otevřeně, jak jsem na tom s penězi a jaké máme vyhlídky*), obrací se k Julii (*Dej mi klíče od wertheimky, Julie*), ta poslušně odpoví (*Ano, Hermanne*). Následuje krátký monologický povzdech Řehořův (*Ach bože, jak rád bych jim pomohl*) a hned nato zvuk připomínající jakýsi pád a brnknutí z Řehořova pokoje, doprovázený rozzlobenými Hermannovými slovy (*Co to jen zase vyvádí*) a dotazem Julii (*Máš klíče, Julie?*), a ta okamžitě jednoslovně odpoví (*Ano*), Hermann taktéž jednoslovně poděkuje (*Děkuji*), následuje zvuk otevírání pokladny a slova Hermanna (*Vy jste si možná mysleli, že když se před pěti lety zhroutil můj obchod...*), do nich vstoupí soucitně a ohleduplně Julie (*Ale Hermanne, přece tomu nemusíš tak...*), otec však

dále důrazně pokračuje (*Nazýváme věci jejich pravým jménem, má drahá, tedy když se zhroutil můj obchod...*) – zde Julie vzdychne – (... *mysleli jste, že nezůstalo nic, jenže přes všechno neštěstí zůstalo díky mé prozíravosti malé jmění, které se za tu dobu dokonce trochu zvětšilo o příslušné úroky. A mimo to – peníze, které každý měsíc přinášival Řehoř domů...*). Julie opět přeruší Hermanna slovy (... *a pro sebe si nechával jen několik zlatých, můj chlapec*), ten ovšem pokračuje, jako by nic neslyšel (...*se všechny neutratily, až z nich za tu dobu zbyl malý kapitál*). Markétka i Julie děkují obdivnými slovy (*Tatínku, tatínku*) a Řehoř v pokoji říká jakoby sám pro sebe (*Jej, to je dobře*). Hermann však rázně pokračuje (*Jenže tyto peníze ovšem vůbec nestačí k tomu, aby snad rodina mohla být živo z úroků. Možná, že by stačily rodině na obživu rok, nejvýš dva roky, ale víc ne. Je to tedy jenom obnos, na který se vlastně nesmí sáhnout.*) A opět vstupuje Řehoř (*Bravo, tatínku*). Hermann pokračuje (*a který se musí uložit pro případ, kdyby bylo vůbec nejhůř. Peníze na živobytí se musí vydělat*). Posлуhač pak slyší dlouhý starostlivý monolog Řehořův, opět budící iluzi živé řeči (*Ale jak? Otec je sice zdravý, ale přece jenom je to už starý člověk, pět let už vůbec nepracuje, a rozhodně se nemůže přečtenovat a a taky hodně ztlouští a a ztěžkopádněl a má snad vydělávat peníze matka, která trpí zádechou a vyčerpá se už přecházením po bytě a každý druhý den proleží u otevřeného okna na lehátku s astmatickým záchvatem. A má vydělávat sestra, ve svých sedmnácti letech ještě dítě, které se přece musí dopřát, aby mohla žít jako dosud, aby se mohla pěkně oblékat, dlouho spát... a především hrát na housle. Ach bože*). Opět slyšíme hlas Hermanna (*To všechno budeme muset důkladně promyslet*). A ten dále volá, hrubě a netrpělivě, služebnou Annu, aby poklidila nádobí...

Jak patrně z ukázky, je dramaturgie vpravdě realistická, o čemž svědčí i využití kontaktních slov, částic, zdvojených spojovacích výrazů, citoslovcí, neukončených vět a dalších a dalších znaků mluvené dialogické řeči. Řeč vypravěče je substituována dialogy postav a ten jako epický princip eliminován,²⁰ jakkoli budou i jeho komentáře ve hře využívány.

IV. Spaciálnosť, iluze prostoru

Stereofonní úprava *Proměny* akusticky využívá vizuálních instrukcí v textu nejen latentně přítomných. Iluze prostoru, podoby místa a rozložení předmětu a postav, iluze hloubky, dutého či plného etc. je dosaženo už tím, že hlas Řehořův (jako lidský zní nám, „posлуhačům“, postavy představeného diegetického světa slyší však něco jiného, neartikulovaného a zvířecího, což je domněle opravňuje k názoru, že jim „to“ nerozumí a že „to“ vlastně ani není Řehoř...) slyšíme z jedné strany, hlasy členů rodiny a dalších účastníků děje vnímáme z protilehlé strany, vypravěčův monolog je situován doprostřed, resp. mění „místo“, z něhož jeho hlas slyšíme. V literárním textu existuje také „vlevo“ a „vpravo“, „nahore“ a „dole“, „uvnitř“ a „vně“, „uprostřed/mezi“, „vpředu“ a „vzadu“, „daleko“ a „blízko“, „ve středu“ a „na periférii“ atd., pohyby se konají v konkrétních prostorových souřadnicích a jsou v nich popsateľné. I text při vši neurčitosti a mnohovýznamovosti je v tomto

²⁰ K pojmům jako „adícia“ („amplifikácia“), „eliminácia“, „kontaminácia“, substitúcia“ ad. srov. monografii Tibora Žilky *Od intertextuality k intermedialite* (2015).

ohledu „kvazirealistický“. Během četby však konkrétní představy nevznikají (Markiewicz 1979), slovo je spíše abstraktní než konkrétní entita, tedy umění „rozpoznat“ v díle „stereofonní kompozici“ je zásluhou uměleckého vidění Josefa Henkeho (Mikulášek 2020), jenž si uvědomil, že zasadit příběh a jeho aktéry do takto pojatého scénického prostoru je možné a oprávněné, srov. už jen vypravěčovo sdělení: „V pokoji vlevo nastalo trapné ticho, v pokoji vpravo začala sestra vzlykat.“ (Kafka 2009: 60) Výrazně „slyšitelné“ se v adaptaci sugeruje iluze reálného prostoru tehdy, když oba hlasy zaznívají současně, např. když Řehoř se snaží vstát z postele, pomáhá si „rázováním“ (*ráz-dva, ráz-dva...*), otec rozmlouvá úslužně s „panem“ prokuristou (*To jsou k nám hosti, milý pane prokuristo, račte dál...*), ten se táže, pročpak Řehoř neodjel vlakem jako obvykle, matka se snaží trapnost chvíle zmírnit a zve prokuristu na kávu, ten však chvatně a stroze odmítá etc.; celý tento dialog je současně další aditivní scénou, jistě s oporou v textu – „místa neurčitosti“ podobnou konkretizaci nevylučují. Budí se tu dialogem iluze slyšené a „vnitřním zrakem“ představované konkrétně situované modelové reality. S tím souvisí i dojem prostorovosti sugerovaný stereofonními prostředky, pohyby „vlevo“ a „vpravo“, prostorově oddělené hlasy postav.²¹

Jeden z mála posunů oproti předloze spočívá v tom, že celý děj rozhlasové hry se odehrává jen a výlučně v bytě rodiny Samsových, včetně závěrečné scény, která je přesazena do bytového interiéru (v textu *Proměny* se Markétka s rodiči vydává tramvají na cestu za město) v obou scénách je však zdůrazněna krása jarní přírody i probouzející se ženství těla Markétina. Stereofonní vysílání vytváří i další prostorové efekty, za všechny jmenujme jen zrychlený zvuk kročejů služebné Anny, chvatně opouštějící byt Samsových a rychle sestupující po schodišti dolů, nebo odchod trojice nájemníků, také sestupování po schodišti, jak je sledují Samsovi. Většina námi sledovaných filmových adaptací prostor pronajatého bytu alespoň jednou opouští – nejvíce připsaných scén lze spatřovat v adaptaci Fokinově (situované do Prahy doby rakousko-uherské monarchie) a Atanesově (situované patrně do Německa éry Třetí říše).

²¹ M. Zajíčková ve své diplomové práci (Zajíčková 2010: 63) s odvoláním na Henkeho stereofonní scénář prostory popisuje v následující hutné zkratce: „Hrací prostory jsou rozlišeny především na základě odlišných akustických charakteristik, a to na prostor A (uprostřed), prostor B (zleva) a prostor C (zprava). Prostor A je neurčitý abstraktní prostor vypravěče, jehož indiferentnosti odpovídá i vypravěčsky neosobní tón Jiřího Adamíry. Z tohoto prostoru k posluchačům doléhá i průvodní a závěrečné slovo hlasatelky Hany Brothánkové. Prostorem B je životní prostor Řehoře Samsy, který je konkrétně situován do Řehořova pokoje. Tento prostor je rozdělen do několika dalších plánů – B 1 (bližší část pokoje), B m (prostor, v němž se odehrávají vnitřní monology Řehoře), B 2 (vzdálenější část pokoje) a konečně B 3 (zadní pokoj, sousedící s pokojem Řehoře – odtud mluví s Řehořem například sestra Markétka). Jako prostor C si můžeme představit obývací pokoj rodiny, který je opět diferencován na menší části – C 1 (bližší část pokoje), C m (prostor vnitřních monologů Řehoře, když je v obývacím pokoji), C 2 (střední část pokoje, v níž jsou umístěny hodiny, domovní dveře a zvonek) a C 3 (prostor, do něž se přichází ze vzdálenějších částí bytu – příchody nájemníků, matky z kuchyně, Markétky z jejího pokoje atd.) a C 4 (prostor domovních dveří, chodby a schodiště).“

V. Zeměpisná lokalizace děje

Rozhlasová adaptace neurčuje konkrétní lokalitu, region, zemi ani město, v němž se příběh odehrává. Podobně jako v Kafkově pretextu je to velmi obtížné, až takřka nemožné, jakkoliv některé dílčí indicie (výraz „wertheimka“, výplata ve „zlatkách“ apod.) by mohly dávat tušit středoevropské souvislosti. Kulturní niveau je cele měšťanské, sdílené hodnoty a hierarchie především. Ani jedním přímým náznakem není v obou artefaktech zmíněno konkrétní dějiště, město či metropole, např. Praha či Vídeň. Jde však jistě o velkoměsto s velkou nemocnicí, s „bankovními ústavu“ a tramvajovou dopravou, která vede až za město... Volbou jmen by se dalo usuzovat na vnější „přesazení“ do českého prostředí, které je v české překladatelské tradici běžné (Řehoř, Markéta, v adaptaci snad i volba „křestních“ jmen obou rodičů, Hermanna a Julie, jakkoli česká podoba Her/r/manna je Heřman). Pozorný posluchač by mohl dějiště příběhu ztotožnit s Prahou, k čemuž by přispívala „biografická identifikace“ rodičů Řehořových jako rodičů Franze Kafky. Tuto situovanost by podporoval rovněž už připomínaný výraz pro pokladnu („wertheimka“) nebo skutečnost, že si Řehoř vždy nechával pár „zlatých“ (zlatek) pro osobní potřebu („*er selbst hatte nur ein paar Gulden²² für sich behalten*“, Kafka 1999: 35). Představují motivy indikující právě „rakousko-uherský“ či „rakousko-český“ prostor, nebo jej alespoň nevyklučující; jistě blízký Kafkově životní zkušenosti z posledních let „habsburského mocnářství“ (ostatně ani slovem nepřipomenutého). Praha je pravděpodobně, nikoli však jisté dějiště prózy i její adaptace – město pouličního elektrického osvětlení, v němž se ovšem rozsvěcují také plynové lampy... Nabízí se současně otázka, zda by přesná lokalizace v případě adaptace byla esteticky účinná. Jestliže ruský režisér V. V. Fokin *Proměnu* jednoznačně zasadil do Prahy začátku 20. století, resp. doby vzniku textu, byl to jasný recepční signál především pro ruské publikum (Praha jako mýtické kafkovské město).

VI. Hlasy a zvukové efekty

Rychlost, tempo a důraz řeči, zabarvení a tón hlasu postavy, různé výrazy emocí při pronášené řeči, to vše jsou prostředky vlastní rozhlasově dramatickému umění (Jurman 2008) a jsou konkrétní a realistické. Např. postava matky Julie se v řeči zajímá, je nervózní, nepřírozně se směje v rozpácích, v textu však čteme jen to, co říká, nikoli jak to říká, s jakou dikcí a v jakém citovém rozpoložení. To vše si můžeme představit v empatické četbě, v doslovné četbě nikoli. (Kafka 2009: 60) Je-li určitá věta prozaického textu pronesena plačtivě matkou Řehořovou, která mluví o Řehořovi téměř jako o dítěti, je přirozenou reakcí, bezprostřední reakcí na matčina slova, zmírnění tónu, a prokurista tak samozřejmě učiní. Takto konkretizovat ona „místa nedourčenosti“ může jen adaptace – v literárním epickém díle nás o nich může zpravit toliko vyprávěč, popř. postava, jíž poskytne prostor.

²² „Guldeny“, tedy „zlaté“, „zlatky“, „zlatníky“ či „florinty“ oficiálně platily v monarchii jen do roku 1892, ale výraz (a platidlo) se používal ještě delší dobu od zavedení „rakouské koruny“ (směnný poměr ke zlatce 1:2). Citujeme zde z důkladně komentované německé edice Ewalda Rösche, opatřené detailním a rozsáhlým poznámkovým aparátem a chronologickým přehledem Kafkova života i díla (1999).

Jak uvedla M. Zajíčková ve své – v mnohém podnětné, v mnohém jistě problematické²³ – magisterské práci, objevují se v inscenaci četné ilustrující zvukové efekty, zatímco v jiných Henkeho hrách, monofonních, jen sporadické (Zajíčková 2010: 65). Slyšíme tikot hodin, několikráté Markétčinu hru na housle, ťukání i bouchání na spojovací dveře, zvuk domovního zvonku, pád na podlahu, zvuk klíče otáčejícího se v zámku, cinkot příborů a odnášeného nádobí, tříštící se nádoby, kročeji po schodišti s mručivými zvuky otcovými, zvuk nábytku (prádelníku a psacího stolu) stěhovaného z místnosti, bouchnutí dveří a mnohé a mnohé další.

Hudba Marka Kopelenta je místy až atonální, disharmonická, svíravá, drásavá, doprovází či přímo vytváří zvukové efekty (pádu z postele, prudkého pádu ze stropu na stůl).

Protokolárnost a administrativnost vět vypravěče, ale i některých dalších postav Kafkovy *Proměny*, příznak Kafkova osobitého stylu, zde snad i ohlas ekonomického ukotvení rodiny (otec jako bývalý podnikatel, muž jistě spořivý a znalý hodnoty peněz, Řehoř jako obchodní cestující a absolvent obchodní školy) částečně tlumí snaha hlasovými prostředky vytvořit dojem skutečnosti inscenené řeči, její pravděpodobnosti, prediktability reakcí. Je to jeden z důležitých prostředků jistého zrealističtění nereálné, literárně fiktivní, skutečnosti. V textu *Proměny* Řehoř těsně předtím, než otevře dveře, tedy těsně po pootočení klíče v zámku, pronáší větu „Tak jsem tedy nepotřeboval zámečnicka“ (Kafka 2009: 64) pravděpodobně spíše sám pro sebe než pro druhé, zato v dramatinizaci najdeme jeden z mnoha dílčích posunů, nikoli však proti smyslu prózy, Řehoř totiž oslovuje svého otce, jako kdyby se svým výkonem chlubil: *Vidiš, tatínku, ani jsem nepotřeboval zámečnicka!* Dlouhý Řehořův monolog, začínající uvědoměním si faktu, že jako jediný zachoval klid, a končící výzvou k prokuristovi, aby dal nějak najevo, že s ním alespoň částečně souhlasí (Kafka 2009: 65–66), je v literárním textu doplněn vypravěčovým komentářem, z něhož přímo nevyplývá, že by prokurista reagoval jen zmatenými gesty a ústupem, zatímco v textu rozhlasové hry jsou dominantní hysterické zvuky, až hyperbolizované, které prokurista vydává (ó, á, ááá, oh, á, ach uááááá), stupňovaná citoslovce zděšení, údivu a neklamně i jakési hrůzy. V textu vydává zvuky (citoslovce „hú“) jen poté, kdy opustil pokoj a pádí po schodišti dolů. Tyto slyšené zvuky jsou vpravdě zvířecí, právě tyto slyšíme jako nelidské! Naopak rozpaky otcovy a prokuristovy jsou reprezentovány nervózním pobrukováním, drásavé jsou však vzdechy vydávané Řehořem. I zahánění Řehoře do pokoje je doprovázeno zvuky nelidskými, resp. nenávisným otcovým *jedeš!*, jako kdyby zaháněl cosi nelidského.

²³ Vedle nepřesností faktografických srov. např. představu, že Petru Haničincovi se podařilo hlasovými prostředky znázornit postupnou přeměnu Řehoře v hmyz, dokonce z fyziognomické polohy do roviny psychické (s. 66). Právě představa, že Řehoř přestal být člověkem, je „pastí na interpretu“, již se ovšem mnozí vcelku úspěšně vyhýbají, v intencích samotného autora pretextu, jenž si nepřál, aby byl Řehoř proměněn v hmyz jakkoliv ukazován. Jistou výjimku představují např. „brutálně hmyzí“ ilustrace např. z televizní inscenace *La Metamorfosis* (r. Josefina Molina, Reino de España, 1969), v níž sledujeme záběry na mouchu, nebo nejnovější úprava Chrise Swantona (2012), pracující s počítačovými efekty a ukazující vpravdě gigantický hmyz s kusadly a dalšími atributy.

VII. Postava vypravěče

V literárním textu je vypravěč protokolárně spolehlivý, třebaže se od něj nikdy nedozvíme odpověď na otázky, které jsou běžné čtenářské recepce vlastní, např. proč došlo k tak nepravděpodobné (z hlediska mimetické a realistické estetiky) proměně a co tato proměna jako případné „tajné sdělení“ (parabola, symbol?) vlastně znamená. Parabolichnost je vlastností Kafkových textů, které budí dojem, že skrývají nějaký „hlubinný smysl“ např. náboženské povahy.²⁴ Vypravěč je někdy svého druhu jen „pohled a mysl“ Řehořova, vystupuje jako jeho „vnímavý stín“, srov. „Vedle v pokoji zatím všechno úplně ztichlo. Snad sedí rodina s prokuristou u stolu a šeptají si, snad se všichni opírají o dveře a naslouchají.“ (Kafka 2009: 64) Slovesně zachycený sluchový dojem, jenž není doprovázen jiným, zpřesňujícím (např. větou „kdyby vyšel z pokoje, uviděl by...“) sdělením prozrazujícím vypravěčovu noetickou jistotu, výraz prozrazující vypravěčovu nejistotu (dvakrát se vyskytující částice „snad“), to svědčí jednoznačně, že narátor není „demiurgem“ zobrazeného světa. Nejistota je patrná na mnoha místech, srov. i souvětí, jež výše citovanému předchází, výraz „možná“ – „Aby měl pro nadcházející rozhodná jednání co možná jasný hlas, odkašlal si trochu, snaže se to ovšem provést zcela tlumeně, neboť možná že už tento zvuk zněl jinak než lidské kašláni, což si už sám netroufal posoudit.“ (Kafka 2009: 63) Vypravěčův pohled (a rozhled) zůstává někdy omezen (jakkoliv ne absolutně) hlediskem Řehořovým, jeho schopností naslouchat, popř. odhadovat, o čem lidé za dveřmi jeho pokoje mluví.

V rozhlasové dramatiizaci je toto hledisko částečně eliminováno, vypravěčův pohled není dominantní, stereofonní úprava činí ze světa vypravěče cosi jako hledisko postavy nahlížející do diegetického světa a o něm informující; v něm Řehořův pohled a slovo jest jen jedno z mnoha, navíc – kromě narátorovi, čtenářům a posluchačům – nesrozumitelné. Svět „představený“ a „představitelný“, pozitivně uchopitelný smysly – nehledě na absurdní motiv proměny – je uchopitelný v „přirozených“ reakcích na proměnu člena rodiny. Hlas herce Jiřího Adamíry, hlas vypravěčův už jen jako příležitostného komentátora, je monotónní, zpočátku jakoby překvapen popisuje to, v co se Řehoř proměnil, jinak je chápavý, až soucitný, právě on jakoby podával věcnou „zprávu o proměnách“ (Řehoře, počasí, finanční situace rodiny, postoje rodičů k synovi, sestry k bratrovi, i samé Markěty z dívky v krásnou mladou ženu). Připomíná v něčem hlas subjektu označovaného jako „Sprecher“ v adaptaci Jana Němce, třebaže v rozhlasové úpravě má prostor přece jen větší.

VIII. Lidská, nebo zvířecí identita?

Rozhlasová úprava jako celek i její jednotlivé části nenechávají posluchače na pochybách, zda Řehoř je, či není člověk. Protokolárně přesný epický narátor, jenž

²⁴ Milan Kundera v eseji *Kastrující stín svatého Garty* viní tzv. kafkologii z toho, že v návaznosti na Maxe Broda pokládá Kafku za vizionáře, světce nebo spasitele a nepřihlíží k jeho umělecké a estetické podstatě, zakládající jeho výjimečnost a genialitu. A. Janiec-Nyitrai připomíná jisté typologické paralely mezi ranou tvorbou Karla Čapka a prózami Franze Kafky, resp. rozhovor Ferdinanda Peroutky s Johannesem Urzidilem, podle něhož „povídku Štěpěj z Božích muk mohl klidně napsat Franz Kafka“ (Janiec-Nyitrai 2015: 52).

zprostředkovával myšlení a cítění Řehořovo, je částečně nahrazen monologem přesvědčivé dramatické postavy, postavy Řehoře Samsy, jež k nám promlouvá neklamně jako lidská bytost. Jakékoli možné pochybnosti o tzv. hmyzácké podstatě Řehořova bytí, dočasně či trvale „odložené“ lidskosti, pohádkové proměně působením kouzelného nástroje nebo zázračným duchem jsou tak vyloučeny. Jestliže motiv proměny v pohádce, pověsti či náboženských a jim blízkých textech je vždy nějak zdůvodněn, motivován, zpravidla trestem (Danišová 2018), u Kafky toto „odůvodnění“ nikde nenajdeme ani v náznaku. Ani proměna ve zvíře (snad štěnici) neznamená „zezvířečtění“, neznamená však ani podvojně bytí – rozhlasový Řehoř de facto není dílem zvíře, dílem člověk, polo-člověk a polo-zvíře, ale je člověkem v odcizeném těle, jenž dává svým hlasem všem posluchačům najevo své lidství, v němž se také nejednou utvrzuje. Hlasem Petra Haničince k nám promlouvá citlivá, pozorná, obětavá, inteligentní lidská bytost, toužící po lidském rodinném zázemí, jen vržená (existenciální metafora je namístě) do nelidské reality (odcizeného těla, odcizené rodiny). Lidskost, humanita Řehořova je v adaptaci zvýrazňována rozhlasově dramatickými prostředky. Slyšíme jen jeho neklamně lidský hlas, hlas propůjčený vynikajícím hercem, hlas naléhavý, prosebný, obětavý, chápavý... V textu samém je však na mnoha místech patrné a zřetelné, že Řehořovo bytí je bytí lidské v nelidském těle, jistě však bytí lidské, na druhou stranu nelidská tělesnost vytváří asociace odlišné, protikladné, jako kdyby dovolovala členům Řehořovy rodiny „to“ zabít! Srov. však už jen starostlivost o rodinu, silné pouto, jež ho k rodině poutá:

Důvěra i jistota, s nimiž byla učiněna první opatření, působily na něho blahodárně. Měl pocit, že je opět zahrnut do lidského okruhu, a jak od lékaře, tak od zámečníka – jež od sebe vlastně přesně neodlišoval – čekal velkolepé a překvapivé výkony. (Zvýraznil A. M., Kafka 2009: 63)

Řehoř Samsa k nám v dramatu promlouvá lidským hlasem, ať mluví ke členům rodiny, k prokuristovi, či sám k sobě (ad spectatorem, resp. k posluchačům). Navíc mluví zřetelně spisovnou češtinou (tak i spisovnou němčinou v originále), a to vždy výrazně a nahlas (*Nesmím se poranit... nesmím ztratit vědomí... už je sedm hodin a pořád ještě taková mlha, dokonce snad prší...*). Na druhou stranu sám jazyk, jímž o Řehořovi mluví otec a po něm matka, svědčí o posunech v myšlení Samsových o Řehořovi. Markéta mu nosí „žrádlo“, ještě předtím otec Hermann znatelně váhá, má-li označit jídlo pro Řehoře za jídlo, které může „sníst“.

Jsem snad zvíře, když mne tak uchvacuje hudba? ptá se rozhlasový Řehoř sám sebe jakoby v reakci na názor, že „zezvířečtěl“. I stěhování nábytku z pokoje, jenž se mění z lidského příbytku na cosi cizího, Řehoře znepokojí, a ten odmítá zapomenout na *svoji lidskou minulost*. Berou mu vše, co měl rád, celou jeho minulost.

IX. Náboženská konkretizace a její role

V textu *Proměny*, jak už bylo konstatováno, nehrají náboženské motivy, např. věrouka, rituály a přesvědčení, podstatnou roli, spíše naopak. Podle několika indicií jde o rodinu křesťansky orientovanou, tedy nikoli ateistickou, židovskou, muslimskou nebo třeba buddhistickou. Jde spíše o kulturní než o striktně náboženskou orientaci, jako „vzorná“ křesťanská rodina jistě nevystupují, vypravěč

se nikde ani slovem nezmiňuje o konání nějakých pobožností, o návštěvě kostela apod. Samsovi však slaví Vánoce,²⁵ křesťanská frazeologie (např. citoslovecné „Ježíši Kriste“ v ústech Juliiných) je jim blízká už proto, že bezprostředně po smrti Řehoře jeho otec usoudil, že za synovu smrt „můžeme poděkovat Pánubohu“, následně se pokřížoval „a všechny tři ženy to udělaly po něm“ (Kafka 2009: 102). Rozhlasová hra však do jisté míry zvýrazňuje ono křesťanské nábožensko-kulturní rodinné zázemí, zvláště rodičů matky, zde pobožné, která se okázale a nahlas, zřetelně modlí otčenáš poté, kdy Hermann zahnal kopanci Řehoře do pokoje a ten škvírou mezi dveřmi pozoruje, co se děje v obývacím pokoji. V textu tento motiv zřetelného odříkávání modlitby chybí; nelze však tvrdit, že postavy prózy jsou zcela nábožensky indiferentní, neboť třeba bezděčně respektují a konvenčně i praktikují některá ritualizovaná chování křesťanskou religiozitou fundovaná. V adaptaci, podobně jako v próze, chybí jakákoliv (přímá či nepřímá) zmínka o židovství (tak např. v televizní adaptaci Němcově nebo ve filmu Marca Paola Paveseho, Sándora Kardose či Chrise Swantona, nikoli však u Valerije V. Fokina či Carlose Atanese, jak bylo uvedeno výše). Neklamně katolická je v dramatiizaci také orientace jedné z vedlejších postav, služebné Anny, která se před odchodem ze služby dušuje „u všech svatých“.

Závěr

Henkeho rozhlasová dramatiizace, podobně jako televizní film Jana Němce, respektuje textovou předlohu v míře tak výrazné, že lze hovořit o tvůrčí snaze zachytit slovesné dílo Kafkovo kongeniálně, jen jiným médiem než slovesně literárním. Dramatik částečně potlačuje latentně symbolické, surrealistické, parabolické, expresionistické, existenciální, absurdní etc. aspekty Kafkovy poly-dimenzionálního textu a zprostředkovává ho iluzivně realistickou poetikou. Vyniká uměním „živého dialogu“, jakkoli současně respektuje zvláštnosti literárního stylu *Proměny*, včetně prvků administrativního výrazu v promluvách Prokuristových a Řehořových. Rozhlasová hra vytváří iluzi konkrétního prostoru i „tu bytí“ představených scén, což přispívá k realistickému dojmu z poslechu. Kdyby nebylo klíčového motivu proměny člověka ve zvíře (ošklivý hmyz), jsou zachycené měšťanské postavy a jejich pragmatické reakce na domnělou Řehořovu vinu přesvědčivé a pravděpodobné. Jde o jeden z mnoha dalších paradoxů recepce Kafkova díla. Zásadní roli v inscenaci sehrává odcizení v mnoha dimenzích tohoto pojmu, zvláště však odcizení tělesné („vlastní“ tělo je „nevlastní“ a chová se jako cosi nepřátelského, poutá na sebe nelibost a nenávisť okolí) a rodinné (rodina by měla představovat bezpečí, zázemí, podanou ruku v nouzi, Řehořovi nejbližší však představují nepřátelskou moc, která se stupňuje až k výzvě k sebevraždě). Jak plyne z našeho rozboru, bytí Řehoře v proměněném těle je lidské, Řehoř nepřestal být člověkem ani v odcizené tělesnosti (která si jen nárokuje jiné fyziognomické potřeby než tělesnost lidská).

²⁵ Tento motiv se objeví na několika místech, jednak v souvislosti s Řehořovým plánem zapsat Markétku na konzervatoř a zaplatit jí studia hned po Štědrém dni, Vánoce jsou současně opěrným datem pro časové ukotvení příběhu (vedle údaje o plískanicích, zřejmě podzimmích, a o konci března, kdy Řehoř umírá).

LITERATURA

- Jan BERNARD a kol., 2014, 2016: *Jan Němec: enfant terrible ...* Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2 sv.
- Shai BIDERMAN, Ido LEWIT (eds.), 2016: *Mediamorphosis. Kafka and the Moving Image*. London, New York: Wallflower Press.
- Jindřiška BLÁHOVÁ, 2016: Autorský film je nesmysl. *Cinepur* 105, 26–27.
- Petr BUBENÍČEK, 2010: Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace* 22/1, 7–21.
- Jan CZECH, 1987: *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama.
- Nikola DANIŠOVÁ, 2018: Animal transformation as a deserved punishment in archnarratives. *Ars aeterna* 10/2, 18–31.
- Umberto ECO, 2010: *Lector in fabula*. Přel. Zdeněk Frýbort. Praha: Academia.
- Roman INGARDEN, 1989: *Umělecké dílo literární*. Přel. Antonín Mokrejš. Praha: Odeon.
- Linda HUTCHEONOVÁ, 2012: *Teória adaptácie*. Přel. Simona Nyitrayová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně.
- Agnieszka JANIEC-NYITRAI, 2015: Vše ztratilo dřívější samozřejmost – Existenciální prvky v rané povídkové tvorbě Karla Čapka (Boží muka, Trapné povídky). *Slavia Centralis* 8/2, 51–64.
- Michal JARĚŠ, 2010: „A vůbec tenhle brouk“: Pokusy o komiksově ztvárnění Kafkovy Proměny. *Česká literatura v intermedialní perspektivě*. Ed. Stanislava Fedrová. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. 101–131.
- Alenka JENSTERLE-DOLEŽAL, 2009: Paralely mezi slovinským a českým dramatem 60. let. *Slavia Centralis* 2/2, 154–166.
- Michal JURMAN, 2008: *Zvukové umělecké experimenty v českém rozhlasovém vysílání*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně.
- Franz KAFKA, 2009: *Proměna a jiné povídky*. Přel. Vladimír Kafka. Praha: Československý spisovatel.
- –, 1999: *Die Verwandlung*. München: Wilhelm Godlmann Verlag.
- Karel KOSÍK, 1993: *Století Markéty Samsové*. Praha: Český spisovatel.
- Milan KUNDERA, 2006: *Kastrující stín svatého Garty*. Brno: Atlantis.
- Henryk MARKIEWICZ, 1979: *Aspekty literatury*. Přel. Pavol Winczer. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Alexej MIKULÁŠEK, 2000: *Antisemitismus v české literatuře 19. a 20. století*. Praha: Votobia.
- –, 2020: Kafka's The Metamorphosis as an „Identified Stereophonic Composition“. *Silk Road 2019 Conference Proceedings*. Ed. M. Arslan. Tbilisi: International Black Sea University. 72–81.
- –, 2018: Konkretizace jako forma interpretace: filmová adaptace povídky Franze Kafky Proměna. *Česká literatura a film V*. Ed. Stefan Timko. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. 87–109.
- –, 2019: Kafkova „Proměna“ v televizní adaptaci Jana Němce. *World Literature Studies* 11/3, 63–79.
- Walter SCHMITZ, Ludger UDOLPH (eds.), 2001: *Tripolis Praga: die Prager Moderne um 1900*. Dresden: Thelem.

Ernest WICHNER, Herbert WIESNER (eds.), 1995: *Pražská německá literatura od expresionismu po exil a pronásledování: katalog k výstavě*. Přel. Alena Bláhová. Praha: Aula.

Markéta ZAJÍČKOVÁ, 2010: *Rozhlasové inscenace Josefa Henkeho v 60. letech*. Magisterská diplomová práce. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého.

Tibor ŽILKA, 2015: *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.

CITOVANÉ FILMY A ROZHLASOVÁ DRAMATIZACE

Die Verwandlung (r. Jan Němec, BRD, 1975)

Franz Kafka's It's a Wonderful Life (r. Peter Capaldi, UK 1993)

La Metamorfosi (r. Marco Paolo Pavese, Repubblica italiana, 1971)

La Metamorphosis (r. Josefina Molina, Reino de España, 1969)

Matamorphosis (r. Chris Swanton, Uniter Kingdom, 2012)

Metamorphosis (r. Fran Estévez, Reino de España, 2004)

Metamorphosis: Immersive Kafka (r. Sándor Kardos, USA, 2010)

Prevraščeniye (r. Valerij V. Fokin, RF, 2002)

The Metamorphosis of Franz Kafka (r. Carlos Atanes, Reino de España, 1993)

The Metamorphosis of Mr. Samsa (r. Caroline Leaf, Kanada, 1977)

Proměna (r. Josef Henke, ČSSR 1967)

RADIJSKA ADAPTACIJA KAFKOVE PREOBRAZBE KOT »REALISTIČNEGA DELA« V KONTEKSTU IZBRANIH FILMSKIH PRIREDB

Študija izhaja iz dosedanjih raziskav pripovednih strategij Kafkove proze (*Die Verwandlung/Preobrazba*, 1915). Osredotoča se na radijsko igro režiserja in scenarista Josefa Henkeja *Proměna* (1967), ki jo analizira v primerjavi s filmskimi adaptacijami (Jan Němec, Valerij V. Fokin, Carlos Atanes). Henkejeva radijska dramtizacija, tako kot televizijski film Jana Němeca, besedilo formalno spoštuje. Zaplet kratke zgodbe nima točno določenega mesta, za razliko od priredb Valerija Fokina (Praga), Carlosa Ataneseja (»tretji rajh«) ali Sándorja Kardosa (Madžarska).

Dramatik delno zatre latentno prisotne simbolne, nadrealistične, parabolične, ekspresionistične, eksistencialne, absurdne itd. vidike Kafkovega dvodimenzionalnega besedila in ga predstavi v iluzorno realistični poetiki. Odlikuje se v umetnosti *živega dialoga*, čeprav hkrati spoštuje posebnosti literarnega stila. Radijska igra ustvarja iluzijo specifičnega prostora in »obstajanja« predstavljenih prizorov.

Odtujenost igra ključno vlogo v mnogih dimenzijah tega koncepta, predvsem pa je prisotna telesna odtujenost (*lastno telo je neprimerno* in deluje kot nekaj sovražnega, telo priteguje nezadovoljstvo). Rehofovi najbližji predstavljajo sovražno moč, ki ga v stopnjevanju silijo v samomor. Rehož ne preneha biti človek niti v odtujeni telesnosti (ki zahteva le druge fiziološke potrebe kot človekova telesnost).

Glavna tema je odtujenost kot ključni temeljni kamen te dramske zgodbe in tudi njena oblika. Radijska prilagoditev daje vtis, da gre za poročilo o *resničnem dogodku*. Priredba ni polemična, prikazuje nenavadno zanimiv lik, podoben resnični Kafkovi usodi.