

Kafkovy Proměny ve filmovém zrcadlení

Kafka's Metamorphoses in Film Mirrors

Alexej Mikulášek

Abstrakt:

Studie pojednává o třech filmových adaptacích Kafkovy prózy Proměna, a to celovečerním hraném filmu ruského režiséra Valerije Fokina nazvaném Превращение (2002, založeném na stejnojmenné divadelní hře z roku 1995), dále televizní adaptaci nazvané Die Verwandlung českého režiséra Jana Němce (1975, založené na scénáři, který vznikl už v šedesátých letech a na němž se podílel i jeho bratranec, filozof Jiří Němec), a konečně o krátkém filmu španělského režiséra Carlose Atanese La Metamorfosis de Franz Kafka (1993, scénář relativně volně navazující na literární text napsali Joan Lloró a Gemma Delgado). Ve všech těchto úpravách jsou evokovány paralely mezi Franzem Kafkou jako faktickým autorem a zachyceným fiktivním příběhem. Ve všech je rovněž tematizována alienace (odcizení tělesnosti i rodiny) jako interpretační klíč k textu a jistě i tematický svorník filmového ztvárnění.

Abstract:

The study deals with three film adaptations of Kafka's famous story Proměna (Die Verwandlung, 1915). The first one was directed by Valerij Fokin under the name Превращение (2002, based on Fokin's stage play from 1995). The second adaptation is a television play named Die Verwandlung by a Czech director and screenwriter Jan Němec (1975, based on a screenplay that was written in the 1960s by a Czech director Jan Němec and his cousin, a Czech philosopher Jiří Němec. And the third attempt was presented by a short film of a Spanish director Carlos Atanes and named La Metamorfosis de Franz Kafka (1993, Atanes directed his

adaptation very freely; the screenplay was written by Joan Lluró and Gemma Delgado). All these adaptations depict the fabulous character of Gregor similar to real Kafka's fate. The main theme is the alienation as key crux and key-stone of these film stories and its forms as well.

Klíčová slova:

Franz Kafka, Proměna, filmová a televizní adaptace, interpretace, alienace

Key Words:

Franz Kafka, Metamorphoses, film and TV adaptation, interpretation, alienation

Předmětem naší studie budou v zásadě tři filmové adaptace prózy Franze Kafky *Proměna* (*Die Verwandlung*¹), které představují tři relativně vyhraněné cesty filmového uchopení literární látky. Jde o film *Препращение* ruského režiséra Valerije Fokina² (2002), televizní film *Die Verwandlung*

¹ Jak můžeme číst v katalogu k výstavě *Tripolis Praga. Die Prager Moderne um 1900* (Schmitz, Udolph 2001, 223–4), podle deníkových záznamů M. Broda předčítal Kafka poprvé svoji prózu přátelům 15. 12. 1912, podruhé pak 1. 3. 1913 pod titulem *Die Wanzenache*, 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* v roce 1915 a krátce nato ve Wolffově nakladatelství v Lipsku nesla próza ovšem název, pod kterým se proslavila – *Die Verwandlung*. Kafkova próza vyšla v roce 1915 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...“ (citováno podle katalogu k výstavě: Wichner, Wiesner 1995, 36).

² Tomuto filmu jsme věnovali samostatnou studii (Mikulášek 2018, 87–109). Scénář napsali Ivan Popov a Valerij Fokin. V hlavních rolích se představili Jevgenij Mironov, Taťána Lavrovová a Igor Kvaša. Vyrobeno ve studiu LUČ a RITM v roce 2002; exteriérové scény byly natáčeny v Praze.

českého režiséra Jana Němce³ (1975) a *La Metamorfosis de Franz Kafka* španělského režiséra Carlose Atanese⁴ (1993).

Na úvod připomeňme dvě důležitá metodologická východiska.

Tím prvním je sdílené přesvědčení, že Kafkovo⁵ dílo je extrémně mnohovýznamové (nabízí mimořádně široký rejstřík významových

³ Jan Němec krátce po odchodu z Československa do Německé spolkové republiky natočil v roce 1975 cca 52 minut trvající inscenaci nazvanou *Die Verwandlung*. První pokus o tzv. zfilmování Kafky ovšem vznikl už v roce 1965, kdy byl připraven scénář. Kameramanem německé verze byl Thomas Mauch, hudbu složil Eugen Illin (Evžen Illín); v hlavních rolích se představili Heinz Bennent jako Otec, Zdenka Procházková jako Matka, Edwige Pièrre jako Dcera, Tamara Kafka jako služka, Achim Strietzel coby Prokurista, Gregora, resp. Gregorův hlas, tlumočil Gunnar Holm-Petersen, jako podnájemníci se představili Karl Renar, Alfred Baarovy a Herbert Klein, hlas vypravěče prezentoval Dieter Kettenbach, scénografie se ujal Gerd Krauss. Inscenace byla natočena ve filmovém studiu Mnichov v koprodukcí ZDF a ORF. Nepříliš kvalitní kopie je dostupná online.

⁴ Na Atanesových webových stránkách (www.carlosatanes.com) můžeme číst: „Two years after finishing film studies, Carlos Atanes, great fan of Franz Kafka, directed this adaptation very freely. He made the risky decision to don't limit himself too much to the text. He took advantage from what produc[t]ion achieved (as a magnificent location with a library with more than 60,000 volumes). He added some winks to other Kafka's works (and Borges', and Piranesi's...) and above all, he dressed the story with a lot of allusions and references to the author's private and familiar life, especially to his father, Hermann Kafka, whom Franz always had complicated relationship. This identification between fictitious family (the Samsas) and true family (the Kafkas) also inspired a change into the time context: the story is placed at Central Europe subjugated by national socialism, grotesque regime that Franz Kafka didn't know, but it was what, some years after his death, annihilated his family. Even the title takes part into the double biographical / literary meaning: "The Metamorphosis of Franz Kafka" is "The Metamorphosis" by Franz Kafka and also the metamorphosis of Franz Kafka. Logically so heterodox adaptation of a so venerated text has caused very polarized reactions, and Carlos Atanes is still receiving angry condemnations from the most purist kafkians long time after this medium-length film was published in internet“ (Atanes n.d.). Scénář napsali Joan Lloró a Gemma Delgado, v jednotlivých rolích se představili Antonio Vladimír, Manuel Solàs, Arantxa Peña, José María Nunes, Anne Sofie Nilsson a Xavier Villena.

⁵ Toto dílo má několik „identit“, dimenzí: je možné je chápat jako součást literatury německé, neboť psal a publikoval německy, němčina mu byla nejbližší už proto, že studoval na německých školách; stručně řečeno šlo o jednoho

konkretizací, vyslovuje se k řadě témat dobového i našeho života), dále mnohoznačné (tedy jeho význam a významy, resp. „konečný“ smysl nám nejednou uniká, jeví se jako významově zcela nejasné, činí nás nejistými až k bezradnosti), současně parabolické, popř. jakoby parabolické, cosi jako šifra, která má jedno řešení (budí dojem, že je nositelem jednoho „konečného“ a „pravého“ smyslu, jednoho výlučného a skrytého poslání, diskurzivně vyjádřitelného) a samozřejmě představuje i extrémní výzvu čtenáři, kterého nutí zaujmout jistý vyhraněný postoj, hodnocení, pokus o konkretizaci a interpretaci, vysvětlení jeho smyslu. V prostoru sledovaného literárního textu nalezneme řadu „míst nedourčenosti“,⁶ ve

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 (osamocenenost, odcizení, problémy s komunikací). Je rovněž zástupcem literatury české, minimálně z pohledu areálových studií, protože žil v Praze a Prahou byl výrazně ovlivněn, jeho rodiče měli českožidovské kořeny, byl rovněž inspirován českou literaturou, také česky uměl relativně velmi dobře etc. Totéž platí pro jeho začlenění do literatury rakouské. Lze jej chápat jako představitele literatury středoevropské, v níž důležitější než etnicita, národní kultura, jazyk a náboženské přesvědčení se jeví klíčové vědomí příslušnosti k tomuto prostoru – popř. (jakkoliv problematická) existence pocitu středoevropanství. To vše samozřejmě s hodnotovým přesahem k literatuře světové.

- ⁶ Problematice „míst nedourčenosti“ věnoval Roman Ingarden oddíl 38 v monografii *Umělecké dílo literární*, kapitolu nazvanou *Místa nedourčenosti znázorněných předmětů* (1989, 248–56). 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“ (1989, 251). Pro filmovou či televizní adaptaci má fakt, že literární dílo je „schematickým útwarem“ (1989, 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 zaplněno starostmi o rodinu, Grete/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 trpělsky jako Gregor Samsa).

smyslu Ingardenovy fenomenologické teorie i v širším smyslu slova, která si nárokují konkretizaci, ať již pod tímto slovem míníme vizualizaci, přímou ostenzi, ozvučení etc. A to ponechávám stranou jiná „místa neurčitosti“, tedy např. „chybějící“ odpovědi na předpokládané otázky naivního nebo realistickou estetikou ovlivněného čtenáře, který vše vnímá jako obraz reality a jako soubor odpovědí na podněty.

Druhým východiskem je přesvědčení o tom, 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 (film je rovněž svého druhu kolektivním dílem) má právo na vlastní přístup k dílu: to se v adaptačním záměru mění v látku, které dává film konečný tvar, strukturu, podobu a také smysl. Přestože se jeví Kafkova *Proměna* jako mnohovýznamová a mnohoznačná, svědčí nejrůznější filmové adaptace, tedy od „přepisů“ až po úpravy takřikajíc volné a psané jen jako variace „na Kafkovy i kafkovské motivy“, o některých invariantách, o něčem, co spojuje myšlení a poetiku rozdílných filmových tvůrců. A jakkoli bychom film neměli vnímat jednostranně literárním pohledem jako „aplikovanou literaturu“⁷ – tento „odliterárněný“ přístup k umění filmové adaptace je dnes zcela běžný –, můžeme se současně ptát, do jaké míry je pohled scenáristy, kameramana a dalších subjektů filmového umění na literární text novátorský, jaké vrstvy v něm zvláště režisér, ale i herec odhalují, jakou jeho stránku zvýrazňují či zvýznamňují – i filmová recepce je recepcí svého druhu, jde o recepční bytí „textu“ ve „filmovém obraze“.

Aniž bychom rekapitulovali vnější tematickou osnovu povídky/novely *Proměna*, zaměřme se na několik „míst nedourčenosti“, na jejich přítomnost

⁷ 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 Hutcheonové shrnuté v monografii *Teória adaptácie* (2012).

či nepřítomnost ve filmovém obraze a na jejich podobu. Konkrétně půjde o tři tematické elementy. **První výzvou je už vlastní podoba Gregora Samsy.** Kafkův vypravěč popisuje tuto postavu po proměně a nezůstává u pouhého obecného konstatování, že se proměnil „v jakýsi nestvůrný hmyz“, ale hned poté pokračuje, že ležel „na hřbetě tvrdém jak pancíř“, 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“ (Kafka 2009, 53). Jakkoliv je tento popis 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 „s černými tečkami uprostřed“, jeho nožky by nebyly četné, ale krátké, silné a třeba jen čtyři, etc., mělo by to stejný efekt. Přitom se nedozvíme vůbec nic o tom, jak vypadal před proměnou, jakkoliv jeho charakter svědomitého obchodního cestujícího, milujícího bratra a starostlivého živitele rodiny je sdostatek znám – z vypravěčova monologu.

Ve filmové konkretizaci jsme svědky několika řešení úkolu, jak Gregora coby postavu (před proměnou, i po ní) představit. Aditivními složkami? Eliminací? Kontaminací? První cestou je možnost eliminovat jeho podobu a sledovat fiktivní skutečnost jen jeho očima. Tou se vydal režisér a scenárista Jan Němec a v jeho stopách někteří další (maďarský režisér Sandor Kardos je z nich snad nejúspěšnější). Gregor je představen tzv. subjektivní kamerou jako pohled, tedy nikdo z diváků netuší, jak skutečně vypadá po proměně. Podoba před proměnou je v Němcově inscenaci (jde o inscenaci pro německou a rakouskou televizi) řešena čímsi jako leitmotivem fotografie Franze Kafky ve vojenské uniformě visící v obývacím pokoji; v Kafkově textu „visí na stěně“ zasklený a zarámovaný Gregorův portrét, fotografie muže ve vojenské uniformě a ve vojenském postoji. Divák Němcovy inscenace tak na základě několika motivů nabývá dojmu, že Gregor je jakýmsi jino-bytím Franze Kafky coby tvůrce a že se k němu po proměně všichni lidé chovají jako k obludnému hmyzu, čemusi odpornému a současně hrůznému. „Subjektivní

kamera“ je tak v intencích Kafkových, který si nepřál, aby byl Gregor po proměně nějak vizuálně ukazován, jakkoli portrétován či kreslen. I v Kardosově filmu sledujeme tzv. subjektivní kameru jako pohled Gregorův, nepřirozenost pohledu je však sugerována tím, že kamera obsáhne celý prostor, takto extrémně deformovaný, nejen jeho výšeč viděnou lidskýma očima. Gregor ustupuje ze zobrazení i v jiných adaptacích, zato v rozhlasových slyšíme jeho lidský hlas, jenž vystupuje z diegetického světa;⁸ v něm je vnímán jen jako cosi zvířecího, sýčivého, nelidského.

Druhou cestou se vydal ruský režisér Valerij Fokin, využívaje divadelní adaptace, která se stala základem scénáře filmu. Podobu vtiskl Gregorovi Jevgenij Mironov, a to před proměnou i po proměně, ovšem po proměně přestal ovládat vizuálně stále ještě lidské tělo, naznačeny jsou jeho animální pohyby po zdech a stropě stejně jako několik jiných atributů non-lidské podoby: není schopen slovesně komunikovat, ale divák už jen na základě mimiky dobře tuší, co se děje v jeho lidském nitru (upozorňujeme už zde, že lidskost postavě Gregora Samsy neupírá ani Franz Kafka, ani nikdo z adaptátorů jeho *Proměny*). Celovečerní film ovšem připisuje řadu scén a situací, z nichž připomeňme jen příjezd do města, cestu domů za vytrvalého deště, večeři s rodiči a Markétkou, hovor s ní, intimní rituály před spánkem, ale také noční sen před proměnou a podobně. Podobně ztvárnil Gregora i italský režisér Marco Paolo Pavese: četnými detailními záběry na tvář Gregorovu zdůrazňuje jeho lidskost, křehkost, zranitelnost, ale především existenciální tíseň; ta je Mironovem představena beze slov, jen s velmi ojedinělými komentáři filmového vypravěče, u Paveseho však v jakémsi vnitřním monologu.

Základem třetího typu ztvárnění Gregora je snaha, Kafkovi cizí, ale do jisté míry také legitimní, ukázat Gregorovu podobu tak, jak byla slovy popsána, popř. jinak, ale jako hmyz či zvíře. Touto částečně kontroverzní cestou se vydali autoři komiksů, ale i španělsí tvůrci, částečně Carlos

⁸ V rozhlasové dramatizaci Josefa Henkeho ztvárnil roli Gregora/Řehoře Josef Haničinec: svými četnými monology a komentáři k dění svých blízkých, svými sny, estetickými a bytostně rodinnými potřebami tento důležitý aspekt nejen respektuje, ale naléhavým hlasem zdůrazňuje.

Atanes, jistě Josefina Molina. Jestliže v případě inscenace *Metamorfosis* pro druhý program španělské televize koncem šedesátých let lze hovořit o jednoznačném neúspěchu – Gregora má reprezentovat gigantická moucha pohybující se po zdech pokoje a okenním skle –, v případě Atanesově vidí divák dílem člověka, dílem zvíře, jehož podobou prosvítá lidská tvář a hlavně emoce – lidské tělo tu bylo zohyzděno jakýmisi trny, výstupky, hmyzí či krabí končetinou místo ruky, polovinu obličejje tvoří deformovaná hmyzí fyziognomie. Zdá se, že sugerovat dojem Gregora jako zvířete v sobě skrývá nebezpečí, že vše, co mu rodiče a další osoby přítomné jako subjekty dělají, je konec konců oprávněné, protože Gregor přestal být jejich synem, přestal být člověkem a stal se netvorem, který „musí pryč“, jak emotivně vykřikne Grete (Greta, Markéta, tedy Gregorova sestra a druhý subjekt proměny – ostatně próza by se docela dobře mohla jmenovat *Proměny, Die Verwandlungen*). To ovšem neznamená, že by všechny pokusy představit Gregora po proměně jinak než jeho hlediskem či lidskou tváří a pokřiveným tělem musely být odsouzeny k neúspěchu, jen je třeba mít na paměti to nejzákladnější – že Gregorovo jinobytí z něj ještě nedělá zvíře, obludný hmyz, který může kdokoli zlikvidovat jako cosi nebezpečného, odporného, zapáchajícího, nakažlivého, slovem – nelidského. Pokud bychom *Proměnu* četli v tomto kódu, museli bychom rehabilitovat chování otce, Grete i matky, snad i posluhovačky, prokuristy a všech dalších zúčastněných jako přiměřené, normální a hlavně pochopitelné – kdo by s něčím takovým chtěl bydlet, že...? Carlos Atanes si pravděpodobně byl vědom tohoto nebezpečí, a jakkoliv má jeho Gregor po proměně zveličené hmyzí rysy, neztrácí některé rysy lidské tváře, a podobně tělo, ruce a nohy, jakkoliv mu jeho proměna brání ve vzpřímené chůzi a deformace jej děsivě zohyzdují. Detailní záběr na nepřirozenou a částečně jakýmisi kusadly prorostlou tvář dává najevo, že se pod nelidskou slupkou tají lidská duše, vnímající lidská bytost, kterou Gregor nepřestává být ani v Kafkově textu; i jeho de facto sebevražda hladem je daná snahou nebýt rodině na přítěž. Gregorovo lidství navíc podtrhuje fakt, že (podobně jako Jan Němec) Carlos Atanes vede přímou spojnici mezi Gregorem Samsou a Franzem Kafkou už jen volbou protagonisty, jenž se Franzi Kafkovi podobá. Svůj film také nazval tak,

že jej můžeme číst jako *Proměna Franze Kafky*, nikoli *Proměna /od/ Franze Kafky*.

Druhou výzvou je jev, který zde označíme za **identitu jednajících postav, a to náboženskou, etnickou, kulturní, areálovou etc.** v textu *Proměny*. Ta se jeví pro potřeby filmového (naznačujícího, ale i „ostenzivního“) obrazu jako zásadní. Můžeme se oprávněně ptát, jakého původu a jaké národnosti je Gregor? V kterém městě se nachází dům, v jehož zdech se rodí děsivá lidská tragédie? Kdy se příběh odehrává? Fabule *Proměny* nenasvědčuje, alespoň při doslovném čtení, téměř ničím, že by se odehrávala v Praze začátkem minulého století, že by Gregor a jeho rodina byli židovského, německého nebo dokonce českého původu, nebo česko-německo-židovského, chybí rovněž jednoznačné zmínky místopisné i časové, což představuje výzvu pro filmové uchopení. V textu *Proměny* se sice dočítáme, že Samsovi slaví Vánoce a že rodičům ani Grete nejsou cizí křesťanské rituály (po smrti Gregora se dokonce pokřizují a vzdávají díky Bohu), čteme také, že Gregor byl vyplácen ve „zlatkách“, což byla měna rakousko-uherská před zavedením rakouské koruny, ale to samo o sobě podstatné není. Text je psán německy, vypravěč v tomto jazyce tlumočí narativ, monology a dialogy postav, aniž by dával najevo, že je čtenáři „překládá“. Stejně tak by však tvůrce mohl vytvořit iluzi, že postavy komunikují česky, holandsky, francouzsky nebo maďarsky, aniž by opustil svůj literární jazyk. A v tomto směru identifikační konkretizace postavy – jejího kulturního a jiného zázemí, místa a času děje – postupují sledované tři adaptace různými cestami, proto opět najdeme tři základní typy.

Ten vyhraněný je spojen s Fokinovou úpravou, která velmi jemnými, téměř neznatelnými narážkami a symboly vede spojnici mezi Gregorem a samotným tvůrcem. Jde o narážky, které mohou zůstat skryté, diváky neaktualizované – např. když Gregor v předsmrtném snu běží přes hřbitov a zastaví se před svým náhrobkem s rokem narozením stejným, jakým byl rok narození Kafky, tedy 1883 (pravopis je poruštěný, na náhrobku čteme výraz „Zamsa“). Fokin situoval svoji adaptaci jednoznačně do Prahy, snad počátku století dvacátého; exteriérové scény, jichž je v *Proměně* velmi málo, točil na Starém Městě, na Malé Straně, snímal Karlův most

i most Legií, ostatně hned v úvodu vidíme vlak přijíždějící na pražské nádraží (s dvojjazyčným nápisem) etc. Evokuje i atmosféru pražských uliček a „putyky“ s hudbou, kouřem a pivními sklenicemi, hospodu, do níž Gregor, vracející se z obchodní cesty, nahlíží. Fokin nám tedy „říká“ jednoznačně – děje se v Praze, na Starém Městě, v některém z jeho měšťanských domů s výhledem na malé kulaté náměstí, děje se v Kafkově současnosti, Gregor je metaforou Kafkovou. A jakkoli v textu chybí jednoznačně uchopitelný židovský motiv, symbol nebo dokonce jednoznačné téma (postavy nekomunikují hebrejsky ani jidiš, absentují přímé kulturní kódy, neznají nebo nerespektují židovské svátky ani rituály a předpisy etc., byť spekulativně je možné do Kafkových vět a scén cosi takového vnášet nebo shledávat na principu analogie), do Fokinova zobrazení vstupuje toto téma výrazně. Jednak postavami tří nájemníků, zde poměrně konzervativních židů, kteří se před jídlem hebrejsky modlí, a jejich zjevem (výraznými pejzy a účesem): dávají najevo své židovství a kulturní „cizost“. A rovněž nepřímo, např. atonální hudbou, šeplovými jidiš hlasy podbarvujícími už úvodní sekvence (Grete se začíná učit jidiš, aby mohla obsloužit zákazníky v obchodě, kam nastoupila – u Kafky se však začíná učit francouzštinu) a nesrozumitelnými, snad kvazi hebrejskými atonálními zvuky, jež jako kdyby hrozily členům rodiny za to, jak se ke Gregorovi chovají. Neuchopitelné a skryté židovské božství, jež snad promlouvá v bouři a závanech větru, v tomto filmu tvoří jakýsi nadosobní rámec, autoritu, iracionální a nepochopitelnou, přesto blízkou a hroživou.

Druhou cestou se vydal Jan Němec, jenž opouští mnohoznačnou, jakoby irealistickou a místy surrealistickou poetiku směrem k absurdnímu dramatu a grotesce. Němcova adaptace je jediná, která se snaží o věrnost textové předloze, chtělo by se napsat o „maximální věrnost“,⁹ jakkoli

⁹ Ukázka z původního českého scénáře byla publikována v edici Jiřího Janouška (1969, 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

žádná adaptace nemůže být absolutní. Počet nově vepsaných scén je minimální, místy jako by autor kamerou tlumočil slovesný narativ, slyšíme dokonce výrazný hlas vypravěče (tzv. Sprecher, jenž u Fokina zazní jen sporadicky, resp. na úvod a na závěr, kde doslova tlumočí věty Kafkova vypravěče), rovněž vnitřní monology Gregorovy (u Fokina jen zpočátku tlumočí jeho obavy filmový vypravěč), dodrženy jsou i jednotlivé sekvence prozaického vyprávění. Chybí jakákoli přímá zmínka, že místem děje je či není Praha, čas není rovněž přímo vymezen; co se týče artefaktů, odpovídají době, v níž vznikla Kafkova *Proměna*, jde nesporně o měšťanskou rodinu. Chybí jediný nápis, index, jediný údaj v kalendáři, peněžní jednotka, historická událost ve výroku postavy, tedy něco, co by adaptaci – stejně jako prózu – pevněji časoprostorově ukotvilo.

O rozdílech mezi „ukázáním“ Gregora u Fokina a jeho skrytou podobou u Němce (tzv. subjektivní kamera) jsme již psali, proto upřeme pozornost na to, zda režisér Němec nějak příběh konkretizuje a čím, když ne časově nebo přímou lokalizací. Odpovídá tomu několik motivů, jež jsou ovšem nápadité a jistě invenční. Především je to jistá míra animalizace postav, které vnějším chováním opravdu cosi zvířecího připomínají, např. vzhledem (jeden příklad za všechny: jeden z nájemníků, jenž připomíná výrazem tváře hlodavce, snad krysu, se snaží porcovat

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 podhledu, 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 podhledy 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“ (Ibid., 188). Německý televizní film v podstatě tuto zásadu naplňuje, jakkoli srovnání českého scénáře a filmu ukazuje některé dílčí posuny, např. hned úvodní scéna popsaná ve scénáři by měla být ponořena do tmy a ozvučena jen hlasem vypravěče-komentátora, po němž by se mělo „rozetmít“ (ibid., 189), filmová verze ovšem evokuje od prvního okamžiku ranní svit, který proniká přes okenní sklo.

hlavu pečeného selete, a vzniká přitom paralela mezi vepřovou hlavou s pootevřenou tlamou a lidskou tváří „požírač“¹⁰). Je využito paradoxu, že po Gregorově proměně ve zvíře mají postavy „neproměněné“ ve svém chování rysy zvířecí – ruka otcova pohybující se po podlaze připomíná obrovského pavouka, otec vylizuje talíř jako domácí zvíře misku, matka i otec mají potřebu „spářit se“ v nejméně vhodné době (jako by v reakci na stres), cosi zvířecího je v porcování a požívání selete atp. Postavy se chovají ke Gregorovi jako ke zvířeti, po jeho smrti se radují, že „to zdechlo“, ale sami jsou lidé jen po vnější straně, protože postupně odhodili etické zábrany a povinnosti ke svému synovi. Přesto není Němcova adaptace naturalistická, všechny znaky, kódy a výrazové pohyby svědčí spíše o absurdizaci, o pojetí *Proměny* jako absurdního podobenství – tomu nasvědčují zvláště strojové a koordinované pohyby tří nájemníků, absurdní situace, kterou rodiče vnímají jako danost, jako neštěstí, jako hotovou věc, na jejíž příčinu se neptají (tak i Gregor). Totéž se týká židovských motivů, jež přímo v Kafkově textu absentují – ani v Němcově filmu nenajdeme jediný (!). To samozřejmě neznamená, že některé nemohou být čteny, recipovány v tomto kódu – opulentní porcování selete je možné aktualizovat jako přestoupení zákazu požívat nečisté jídlo, stejně jako rozpory mezi aplikovanými křesťanskými rituály a nekřesťanským chováním k „bližnímu svému“ (nejbližšímu, tedy synovi a bratrovi) mají též jistou vypovídací hodnotu.

Vyhraněnou cestou filmové fikce, jak si ukážeme ještě později, postupoval Carlos Atanes, který přisoudil Gregorovi a celé rodině identitu židovskou a zasadil příběh do vyhraněně antisemitského prostředí německé Třetí říše, kde znějí nacistické písně a marše, členové SS arogantně vstupují do domu Samsových, vítání jen služkou Annou, prokurista se chová rovněž panovačně a nese „mluvící“ jméno Hassler (lze jej číst jako „Ten, který nenávidí“), nad hlavami Samsových visí Davidova hvězda a minimálně jeden z nájemníků se netají svým stereotypním, vůči židům ne právě příznivým postojem (jsou „divní“, jsou to „cizinci“, mají „špatnou

¹⁰ Na nepřirozenost aktu přijímání potravy v díle Franze Kafky upozorňuje mj. Petr Kučera.

kuchyni“, jak „všichni vědí“, a také čtou jen knihy svých „soukmenovců“, protože při prohlídce knihovny nalézají jen knihy „židovských autorů“).

Jak naznačuje Atanesův film, je třetí výzvou problém, **zda zachovat věrnost originálu**, tedy respektovat počet jednajících postav a jejich „charaktery“, Kafkou vymezené prostředí a jeho předmětné detaily, kompozici „vyprávění“ jako sled jednotlivých událostí, to vše dokonce v předmětně uchopitelných detailech (smyslově vnímatelných – odehrává se tam a tam, od tehdy do tehdy, v té a té zemi...), **nebo se textem jen inspirovat**, psát úpravu volnou, „na motivy“, „na námět“, která by se chovala k textu jen jako k látce, s níž je následně možné relativně volně pracovat. Lze se také ptát jinak: jak velký je podíl nových, připsaných, aditivních scén, těch věrně kopírujících, resp. jen vizualizujících literární text, popř. těch, které byly vypuštěny, eliminovány, na něž musel filmový obraz rezignovat (minimálně přítomnost či „zmizení“ subjektu vypravěče). Existují nějaké scény /z/kontaminované?¹¹

Pietní postoj ke Kafkovu textu zaujal Jan Němec, a také podíl jím eliminovaných či naopak aditivních elementů je relativně nízký. Některé z nich už byly připomenuty, neboť souvisely s „biografizací“¹² Gregora jako jinobytím samotného autora (leitmotiv portrétní fotografie) a přirozenou eliminací vypravěče jako epického subjektu (resp. tento je omezen jen na občasného komentátora vizualizovaného dění, přičemž toto

¹¹ Pod pojmem *eliminácia* vystupuje „redukcia pôvodného textu, vynechanie niektorých jeho častí – tematických i kompozičných“. *Adícia*, popř. *amplifikácia* pak predstavuje „pridávanie niektorých častí, napr. obohatenie nového diela o niektorú postavu (postavy)“. *Kontaminácia* se pak jeví jako „použitie viacerých textov a ich skríženie v štruktúre nového textu“ (Žilka 2015, 49).

¹² Nejen analyzované filmové adaptace ztotožňují Gregora jako hlavní postavu *Proměny* se spisovatelem samotným, s autorem Franzem Kafkou. Eduard Goldstücker vyjádřil toto přesvědčení velmi lapidárně: všichni Kafkovi hrdinové „představují svého autora. Všichni jsou obchodníci, úředníci a umělci. Obvyčejně je, pohlčené vřavou života, v nestřeženém okamžiku zaskočí myšlenka, že jejich život je prázdný a pomýlený“ (1969, 39). Biografický (auto-biografický) přístup k textu jako výrazu autorova osobního života, ztělesňující zvláště jeho konflikt s otcem a na anonymních autoritách založené společnosti, bude dominovat mnoha dalším adaptačním pokusům, vedoucím přímou spojnici mezi Samsovými a Kafkovými, mezi autorem a hlavní postavou.

dění je prezentováno jakoby očima Gregorovými, tedy tzv. subjektivní kamerou, jinou roli pak mají záběry „objektivní kamery“). Snad jen jedna scéna je opravdu aditivní, v textu ji nenajdeme ani v zárodečné podobě. Je to právě ona závěrečná, kdy Samsovi jedou v tramvaji, kolem nich se k životu probouzejí stromy a keře, rodiče si uvědomí, jak Grete zkrásněla. Tyto sekvence se přidrží textu *Proměny*, ale potom aktéři uvidí pana prokuristu v parku, s ním se pozdraví a rodiče si Grete představí v jeho doprovodu, společně s jinou „nabilitou“. Připomene scény zasazené do rakousko-uherských parků nebo městského korza. Tato scéna nemá přímou oporu v textu, ale je v intencích přání rodičů – Grete, proměněnou v krásnou mladou dívku, výhodně a dobře provdat. Tedy proč ne za prokuristu...? Všechny další scény jsou svého druhu jednou z možných vizualizovaných a „ozvučených“ ilustrací (slovesným médiem zprostředkovaných) Kafkových/kafkovských motivů a situací.

Valerij Fokin i Carlos Atanes, na rozdíl od Jana Němce, připisují řadu scén a situací, které v textu doslovnou oporu nemají. Za všechny takto aditivní jmenujme u Fokinova celovečerního filmu detailní zobrazení toho, co „mohlo předcházet“ onomu rannímu probuzení. A tak divák sleduje Gregorův příjezd (Mironov v této roli připomíná svým obličejem nevinné dítě toužící po pohlazení, matce a rodinném teple) vlakem na pražské nádraží (Prag/Praha), slyší a vidí monotónní kapky deště (ten jako by po celou dobu neustával), dokonce přívaly deště a liják a mlhu znásobenou syčením parní lokomotivy. Sleduje obtížnou cestu křivolakými pražskými uličkami, jistě uličkami Starého Města (snad Zlatou, Liliovou a Řetězovou), přihlíží tomu, jak Gregor nahlíží do oken hospůdky s „pivaři“ a radujícími se „obyčejnými“ lidmi, jeho setkání s rodinou, otcem, matkou, Markétkou, služkou, také poslech Markétčiny naděje, ale ještě neumělé hry na housle. Ukazuje všechny pracovní „rituály“ před ulehnutím ke spánku, taktéž noční rozloučení s Markétkou, jíž slibuje zaplatit studia na konzervatoři. Až na motiv slibu (v textu povídky nevysloveného) je vše výsledkem fikce scenáristovy a režisérovy. Překvapivě však „reálné fikce“, která není v rozporu s důležitou vrstvou, kterou ukrývá i samotný text, a tou je obraz Gregora jako milujícího, vnímavého a odpovědného člena rodiny.

Důležitý je nově vepsaný řetězec snových sekvencí, který proměně předcházet – Kafkův prozaický text jen lakonicky konstatuje, že se Gregor (Řehoř) Samsa „jednou ráno probudil z nepokojných snů“ (2009, 53). Zvláště první „filmový sen“, po němž budou následovat ještě další (setkání s prodavačkou, jízda s Markétkou po mostě, několik sekvencí na hřbitově) je surreální až hororový, jistě však absurdní, včetně hudebních a akustických efektů – šelestů, skřípění, neurčitých hlasů, atonálních variací (housle, viola, violoncello); vše pak přechází v bláznivě se zrychlující zvuk vlaku, zvuk padajícího kamení útočí na ušní bubínky. Jde o tyto sekvence: Jako absurdní vyhlíží nástup do vlakového vozu spolu s dalšími „anonymně“ oblečenými muži v buřinkách. Mrazivý je pohled přísného Gregorova otce v obleku průvodčího, zle zahlízejícího na syna. Markétka vstupuje do téhož vozu (v pozadí je vidět kreslené kulisy, jako na divadle), avšak v uličce se mu kamsi ztratí. Špalír mužů v „kafkovských“ buřinkách stojí podél vozu, jenž se začíná bláznivě rychle rozjíždět. Z některých kupé zmizely všechny přepážky a proti Gregorovi kráčí uličkou jiný přísný muž, o němž se později dozvíme, že je prokuristou. Cizost, nepřátelství a neuchopitelnost prostředí podtrhuje znovu se objevující postava otce, jenž v uzavřeném kupé „hraje na housle“: s téměř nepřičetným výrazem ve tváři, bez smyčce, zato pilkou – hudební nástroj rozřezávající (ovšem Gregor si rád vyráběl věci lupénkovou pilou, jak stojí v textu *Proměny*). Dezorientovaný Gregor se před prokuristou ukryje ve volném kupé, v němž je posléze zasypáván zeminou jako v hrobě. A náhle zvoní budík, který Gregora ze snu probouzí – i tento motiv je nový, neboť v povídkce snad Gregor zaspal, zvonění přeslechl. Přesto je i z tohoto výčtu zřejmé, že film široce konkretizuje „*místa nedourčenosti*“, ono lakonické sdělení vypravěče o „nepokojných snech“.

Diegetický svět filmové fikce však tematizuje i další „sny“, v textu naznačené jako vnitřní vidění či zcela absentující. Gregor proměněný ve zvíře (hmyz) zůstává duší člověkem, což dokládají i jeho sny „s otevřenými očima“, doprovázející a v něčem snad i zmírňující (nebo naopak drásající) krutou realitu pozvolného Gregorova umírání. Jde o sen o návštěvě dívky (v kloboučnictví), kterou měl rád, ale jíž se bál vyjevit své city, sen o harmonickém dětství, v němž se setkává se sebou samým coby

dítětem (využit motiv dvojího zrcadlení – dítěte v zrcadle a spatření sebe sama v zrcadle dítěte). Výčet scén a motivů „vepsaných“ do filmového světa bez přímé opory v textu by byl extrémně dlouhý, tedy jen pro ilustraci uvedeme několik dalších, namátkově vybraných. Vedle výše připomínaných snů je nově připsána kupř. epizoda s obřadným vstupem komisního pana prokuristy do bytu Samsových, pána v černém klobouku („tvrďáku“), důstojného a hrozivě vyhlížejícího i vystupujícího muže, sebejistě a beze studu nahlížejícího do soukromí členů domácnosti, před nímž se oba rodiče Samsovi hrbí, ponížují, z něhož mají očividně strach. Je však v souladu s „instrukcemi“ vepsanými do Kafkova textu, že prokurista (v ruské verzi *зосподин управляющий*) je kožený, panovačný, „akurátní“ jako představený, nadřízený úředník vědomý si svého postavení a moci. Jeho výtky, pronášené důrazným a rozkazovačným hlasem, se opakovaně vrývají do mysli diváků. Rodiče se chovají jako přestrašené loutky, i chování prokuristovo připomíná loutku. Ještě gestičtější, okázalejší, plně expresionistická je situace, při níž rodiče i prokurista hledí na proměněného Gregora bezprostředně poté, co on ústy odemkl a otevřel dveře. Následující sekvence jsou záměrně strojené, zachycují gestické reakce postav.

Některé aspekty textu musely být eliminovány, a nejednou ty, které souvisejí s nezastupitelnou rolí vypravěče v epickém díle – aniž by to však bylo nutné chápat jako umělecký nedostatek. Přesněji vzato, bylo to jen naznačeno jinými prostředky: dlouhé úvahy, např. o tom, co a jak si počít s nesloužícím tělem, jak se obhájit před zaměstnavatelem, četné další a další reflexe, které čteme v próze zprostředkované vypravěčem, jsou filmem konkretizovány jen v podobě gestikulace a mimiky, pohybů Gregorovy tváře a těla. To, co se čtenáři jeví jako podstatné pro sledování Gregorových osudů, co je vypravěčem dokonale popsáno a představeno, tedy vnitřní svět Gregorův, k němuž „má přístup“ jen vypravěč, nikdo ostatní (pro všechny přítomné postavy je Gregor jen „němá tvář“), to vše je Mironovem v roli Gregora pouze naznačeno, popř. absentuje. Vedle divadelního východiska (text byl původně adaptován pro potřeby divadla) se zde uplatňují i postupy neozvučeného filmu.

Carlos Atanes také výrazně rozšiřuje počet replik a sekvencí, jde však podstatně dále než V. Mironov, resp. V. Fokin. Jde o volnou adaptaci,

kteřá se textem inspirovala, ale nepřidřžuje se jej, v mnoha detailech i sekvencích. Jak už bylo uvedeno dřívě, zasadil příběh do doby nacismu a nejspřše do Německa Třetí říše (jakkoli se v anotaci filmu píše o jakési zemi ze „střední Evropy“). Tomu odpovídají německé vojenské písně a nacistický pochod. Postavu Gregorovu přiblížil tvůrci, tedy Franzi Kafkovi, i výběrem herce, jehož vytáhlá postava a hubená a poněkud komisní tvář i tmavé vlasy sčesané na pěšinku nesou některé fyziognomické rysy Franze Kafky v době napsání *Proměny*. Prokurista má německé civilní příjmení Hassler, ale s přesazením do německého prostředí souvisí i nacistické uniformy dvou mužů vstupujících do domu Samsových, i wagnerovská hudba, i záběry na nacistický pochod. Samsově matce přibýlo jméno Sophie (Kafkova matka se však jmenovala Julie), zato Gregorův otec má jméno identické s otcem Kafkovým: je také Hermann.

S řadou aditivních motivů souvisí i řada motivů eliminovaných, vypuštěných. Patří k nim celé sekvence, v nichž vypravěč líčí nejen Gregorovo probuzení a rozpoznávání nového „těla“, ale i dialog (či pokus o něj) s rodiči, kteří mu připomínají jeho pracovní povinnosti. Vše, co se děje v pokoji za dveřmi, je eliminováno, divák se ocitá mezi těmi „přede dveřmi“, jako otec a prokurista. Naopak vstup prokuristy je okázalý, stejně jako jeho přivítání, jeho řeč je prudká a místy přechází v hlasitý ostrý tón, po zhlédnutí Gregora se chová hystericky a nepřičetně. A otec od prvního okamžiku toto „monstrum“ nenávidí, křikem ho zahání do knihovny, vyhrožuje mu holí, dokonce usmrčením.

I přímo vloženou židovskou tematiku, „připsané židovské motivy“, můžeme jistě chápat jako aditivní. V literárním textu *Proměny* nenajdeme tuto problematiku přímo představenou, je latentně přítomna jen v možných čtenářských konkretizacích a v ryzí spekulaci, podle níž *Proměna* souvisí s Kafkovým hlubokým zájmem o židovství a sionistické hnutí, nebo že proměnu Gregora můžeme chápat jako narážku či šifru proměny Kafkovy – v žida/Žida, v antisemitském zrcadle tedy v „obludný hmyz“. Aditivního původu je tedy např. Davidova hvězda visící v jídelně, kterou však vidíme jen dvakrát a nestává se leitmotivem jako portrétní fotografie Kafkova ve filmu J. Němce. Přesazení do nacistického, tedy vyhraněně antisemitského prostředí vytváří podobný rámec jako nepřízeň

počasí, která následuje po celou dobu Gregorova „jinobytí“ v textu (vyčásí se až po jeho smrti: jedna z „proměn“ tematizovaných v díle¹³). Filmová adaptace sice redukuje počet nájemníků na dva, ale konkretizuje je – nikoli jen tvářemi. Jeden z nich je (s nadsázkou?) označen jako „sentimentální anarchista“ a druhý, který jej takto označil, sám sebe vidí jako „sentimentálního marxistu“. Jídlo, které jim Samsovi předkládají, jim moc nechutná (jeden z nich to doprovází větou, že všichni vědí, „jak špatná je židovská kuchyně“), Samsovi jsou podle něj sice milí lidé a Grete hezká, ale současně v nich vidí „cosi divného“ či cizího. A konečně při prohlídce obrovské knihovny je nepříjemně udiven tím, že všichni autoři knih jsou židé.

Popis připsaných scén by byl velmi bohatý, došlo k zásadním posunům nejen v lokalizaci a „dataci“ příběhu, ale i ke změnám interiérovým (Samsovi vlastní rozlehlý dům), Gregor obývá velkou knihovnu, která se nachází nad jídelnou, a může pozorovat členy své odcizující se „rodiny“. Po smrti Gregora si rodiče udělají výlet k moři, ve slavnostním úboru, a jejich

¹³ Povídka/novela je nazvána *Proměna*, ale my nemůžeme nesledovat motiv změny a proměny jako leitmotiv, trvale přítomný motiv, jenž prochází celým textem a vtiskuje mu specifické významové odstíny – od počátku, tedy od faktu uvědomění proměny svého těla Gregorem Samsou, dále náhlou proměnu vztahu rodičů (zvláště otce) k němu, proměnu postoje Grete, proměnu už „proměněného“ Gregora v extrémně vyzáblou trosku až po proměnu Grete/Markétky v krásnou mladou ženu (v kontrastu se změnou Gregorovou, jenž je strádáním vyhublý na kost a umírá). Proměňuje se pokoj Gregorův, stává se z něj cosi jako smetiště plné odpadků, také skladiště nepotřebných věcí, s nadsázkou jakési „doupě“, jehož se štítí. Proměňuje se i počasí – nejdříve konstantně sychravé se mění ve vlídné, jarní etc. Změny plánují rodiče, sní o tom, že se přestěhují, a hodlají se poohlédnout po budoucím nápadníkovi krásné „Markétky“. S Gregorovou smrtí se vyčásí, etc. etc. I v adaptaci posluhovačka otevírá okno a všichni si uvědomují, jaké venku vládne slunečné počasí, ptáci zpívají, pokoj je 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 nikoli náhodou 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“ (ibid., 105–6).

dcera vyhlíží jako mimořádně přitažlivá dívka „na vdávání“. Zcela eliminovány naopak zůstaly Gregorovy úvahy a reflexe, pro text stěžejní, tlumočené vypravěčem, neboť právě ten byl eliminován, ale chybí i Gregorův zápas s vlastním novým tělem a potřeba jej ovládnout, jeho zoufalá snaha komunikovat s rodiči a s Grete, jejichž slovům rozumí, ale oni jemu nikoli, etc.

Prostor dílčí studie neumožňuje komplexnější uchopení tématu, přesto však už z naznačených motivů, dílčích analýz a srovnání vyplývá jedna důležitá skutečnost: všichni uvedení filmoví tvůrci vnímají text nikoli jako cosi neuchopitelného, tajemného, neproniknutelného, přístupného jen elitním znalcům, nikoli jako cosi absolutně mnohoznačného, mnohovýznamového, parabolického, k čemu vede literární text badatele nebo zvědavé čtenáře – nevidí v něm ani něco posvátného, hieratického, mystického, transcendentálního. V jejich interpretaci je látka svědectvím o samotném tvůrci, je výrazem jeho zkušeností; Gregor má také řadu charakterových, psychických, a dokonce i fyziognomických vlastností (tak u Atanese) přisuzovaných autorovi. Naprosto zásadní roli hraje Gregorovo lidské Já, jeho lidskost a křehkost, „duše“ (zvláště ve Fokinově adaptaci), která postupuje „hmyzí“ nebo jinou non-lidskou podobou. Toto lidské Já je opuštěno nejbližšími a týrané fyzicky (hladem, posluhovačkou etc.) a zvláště psychicky, a tak dovedeno k tragickému konci (Gregor nepředstavitelně vyhublý na kost umírá hladu). Lze tedy mluvit o zobrazení odcizení, alienace, která se stala v analyzovaných filmových dílech stěžejním interpretačním klíčem k textu i tematickým svorníkem filmového ztvárnění.

Literatura:

Atanes, Carlos. n.d. „The Metamorphosis of Franz Kafka.“ 20. 7. 2020.

<https://www.carlosatanes.com/the-metamorphosis-of-franz-kafka>.

Bernard, Jan. 2014. *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny. Díl I, 1954–1974*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

Bernard, Jan a kol. 2016. *Jan Němec. Enfant terrible forever. Díl II, 1975–2016*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

- Bubeníček, Petr. 2010. „Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu.“ *Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* 22, č. 1: 7–21.
- Eco, Umberto. 2015. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo.
- Fedrová, Stanislava, ed. 2010. *Česká literatura v intermediální perspektivě. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, Akropolis.
- Goldstücker, Eduard. 1964. *Na téma Franz Kafka*. Praha: Československý spisovatel.
- Hutcheonová, Linda. 2012. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně.
- Ingarden, Roman. 1989. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon.
- Janoušek, Jiří, ed. 1969. *Ewald Schorm, Ivan Passer, Jan Němec, Karel Vachek. 3 ½ podruhé*. Praha: Orbis.
- Kafka, Franz. 2009. *Proměna a jiné povídky*. Praha: Československý spisovatel.
- Kosík, Karel. 1993. *Století Markéty Samsové*. Praha: Český spisovatel.
- Kučera, Petr. 2013. „The Disappearance of Identity in Franz Kafka’s Prose Metamorphosis.“ In *A Search for Identity*, eds. Ivona Mišterová a Eva Skopeczková, 99–122. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni.
- Mathauser, Zdeněk. 1989. *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*. Brno: Blok.
- Mikulášek, Alexej. 2020. „Kafka’s The Metamorphosis as an ‘Identified Stereophonic Composition.’“ In *Silk Road 2019 Conference Proceedings*, ed. M. Arslan, 72–81. Tbilisi: International Black Sea University.
- Mikulášek, Alexej. 2019. „Kafkova *Proměna* v televizní adaptaci Jana Němce.“ *World Literature Studies* 11, č. 3: 63–79.
- Mikulášek, Alexej. 2018. „Konkretizace jako forma interpretace: filmová adaptace povídky Franze Kafky *Proměna* (s přihlédnutím k dalším konkretizačním pokusům).“ In *Česká literatura a film V*, ed. Štefan Timko, 87–109. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Schmitz, Walter, a Ludger Udolph, eds. 2001. *Tripolis Praga: die Prager Moderne um 1900*. Dresden: Thelem.

- Uherková, Daniela, ed. 2007. *Kafka a Čechy: sborník příspěvků z mezinárodní literárněvědné konference uspořádané Společností Franze Kafky 2. října 2006 v Praze*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.
- Wichner, Ernest, a Herbert Wiesner. 1995. *Pražská německá literatura od expresionismu po exil a pronásledování*. Praha: Aula.
- Žilka, Tibor. 2015. *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.

Filmové adaptace:

- La Metamorfosis*. 1969. Režie Josefina Molina, video.
- La Metamorfosi*. 1971. Režie Marco Paolo Pavese, video. <https://www.youtube.com/watch?v=PX77McKHeZo>.
- Die Verwandlung*. 1975. Režie Jan Němec, video. <https://www.youtube.com/watch?v=94mfxO9IU9Y>.
- The Metamorphosis of Franz Kafka*. 1993. Režie Carlos Atanes, video. <https://www.carlosatanes.com/the-metamorphosis-of-franz-kafka>.
- Prevrášeníje*. 2002. Režie Valerij Vladimirovič Fokin, video. <https://www.youtube.com/watch?v=jDvqgAuZZy0>
- Metamorphosis: Immersive Kafka*. 2010. Režie Sándor Kardos, video. https://www.imdb.com/video/vi1470471449?ref_=tt_pv_vi_aiv_1.

Rozhlasová adaptace:

- Kafka, Franz. 1967. *Proměna*. Režie Josef Henke, audio.

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