

# ADAPTÁCIE BARNABÁŠA KOSA

ROMANA JAVORČEKOVÁ

---

JAVORČEKOVÁ, Romana: Adaptations of Barnabáš Kos, 2023, Vol. 5, Issue 1, pp. 5 – 16. DOI: 10.17846/CEV.2023.05.1.5-16.

**ABSTRACT:** The paper discusses the literary work *The Rise and Fall of Barnabáš Kos* (1954) written by Peter Karvaš and its film adaptation *The Case of Barnabáš Kos* (1964) directed by Peter Solan. The first general section focuses on what a film adaptation is, viewing the concept of adaptation as a reference. The starting point is semiotics and philosophical anthropology. The second chapter examines the reference of the author of the literary model and the film script. The third chapter deals with the reference of the main character, which can be uncovered in the form of a specific symbolism – outlined in the literary premise but only developed in the film adaptation.

**KEYWORDS:** Film adaptation. Adaptation as reference. Peter Karvaš. The Case of Barnabáš Kos.

## ÚVOD

Film ako jedno z najmladších umení sa po svojom vzniku určitý čas vymaňoval zo svojej pozície pútovej atrakcie a ešte nejakú dobu potom si obhajoval svoj status v umeleckom svete. Pokiaľ nemal za sebou kvalitné teoretické zázemie a skúsení autori svojou prácou neukazovali jeho možnosti a limity, vznikali občas filmové diela, napríklad adaptácie románov, ktoré neskončili v prospech filmu vždy dobre.<sup>1</sup> Pre film to bola prirodzene výzva, romány zachytávajú dlhý časový úsek prostredníctvom textu, film dokáže dlhý časový úsek zachytiť prostredníctvom obrazu, a tak sa romány od začiatku javili ako vhodný inšpiračný zdroj.

Či už vznikali filmové adaptácie románov alebo iných literárnych žánrov, pozícia recipienta voči literárnym dielam a ich filmovým adaptáciami potom predurčovala riešenie nových problémov na poli recepcnej estetiky, komparatistiky a neskôr kulturológie. Vplyvom štúdií v rámci intertextuality sa začalo nahliadať na všetky literárne diela ako na texty, ktoré do seba absorbovali iné texty, autor stratil svoje postavenie a za texty sa začali považovať aj iné neliterárne diela vrátane filmov. Neskorší vplyv filmu a filmovej vedy zase zapôsobil v literárnej praxi – napríklad montáž sa ako zásadná vlastnosť filmového média pretransformovala do literárnej roviny v podobe nových štýlov. V súčasnosti, keď je intertextualita „už príliš vžitým termínom“ (Žilka 2011, 7) a v popredí sú pojmy ako intermedialita a transmedialita, sa zväčša neskúma otázka, či môže byť literárne dielo predlohou pre tvorivú prácu na filme, pretože film, ktorý sa hlási k svojej inšpirácii, je samostatné umelecké dielo tvorivo sa dopĺňajúce s predlohou, pričom môže ovplyvňovať ďalšie diela – filmové, literárne a akékoľvek iné.

Táto štúdia sa zaoberá filmom *Prípad Barnabáš Kos* (1964) a jeho literárnu predlohou *Barnabáša Kosa vzostup a pád* (vydaná knižne spolu s ďalšími poviedkami v knihe *Čert nespí* v roku 1954). Poviedka aj filmová adaptácia vznikli v druhej polovici dvadsiateho storočia s desaťročným odstupom, svojím parodickým charakterom pranierujú minulosť spoločnosť a táto „neaktuálnosť“ akoby prvotne zväzovala recipientovi možnosti v ich vnímaní. V tomto texte sa snažím upozorniť na kvality

---

<sup>1</sup> Jeden z extrémnych prípadov spomína Petr Bubeníček. Film *Chamtivost* (1923 – 1924) Ericha von Stroheima, nasnímaný podľa románu Franka Norrisa *McTeague* (1899), mal trvať desať hodín kvôli dosiahnutiu vernosti originálu a je to podľa neho jeden z „najšpecifickejších a často citovaných prepisov“. Pozri: Bubeníček 2010, 12.

spomínaného literárneho diela a filmovej adaptácie a chcem ukázať, čo je v nich nadčasové, to, čo možno odhaliť aj bez dôkladného poznania konkrétnej spoločnosti. Napokon, tieto diela vytvárajú obraz o minulej spoločnosti prostredníctvom rozličných foriem citácií, kvázicitácií alebo alúzií, ako ich zaviedol vo svojej teórii textu Tibor Žilka, no vďaka schopnosti niesť a odovzdať odkaz človeka človeku, teda v schopnosti absorbovať nielen minulé, ale aj budúce, sa stávajú nositeľmi významov aj v súčasnom svete.

V tejto štúdii sa teda budem venovať filmovej adaptácii v nadväznosti na staršie práce týkajúce sa tejto problematiky, čo si vyžaduje časové zaradenie poviedky *Barnabáša Kosa vzostup a pád* a jej filmovej adaptácie *Prípad Barnabáš Kos*, zároveň ma zaujíma otázka, ako môžu staršie diela a postavy z adaptačného radu zarezonovať v súčasnom svete. Východisko nachádzam v semiotike a filozofickej antropológii. V prvej kapitole sa budem venovať tomu, čo je filmová adaptácia, pričom sa pokúsim vziať ju k pojmu „odkaz“. Po tejto všeobecnej časti prejdem k charakteristike konkrétneho literárneho textu a jeho filmovej adaptácie – v druhej kapitole sa budem zaoberať niektorými aspektmi osobnosti slovenského prozaika, dramatika a divadelného teoretika Petra Karvaša, ktorý napísal literárne dielo *Barnabáša Kosa vzostup a pád* a o niekoľko rokov neskôr sa podieľal na vzniku scenára k filmu *Prípad Barnabáš Kos* v réžii Petra Solana. Tretia kapitola bude zameraná na obsahovú stránku literárnej predlohy v komparácii s filmovou predlohou, pričom do popredia vystúpi analýza postavy Barnabáša Kosa s jej možnosťami ako osloviť recipienta.

## ADAPTÁCIA AKO ODKAZ

Pojem adaptácia pochádza z latinčiny a znamená „prispôsobovanie, prispôsobenie sa podmienkam, situácii vo všeobecnosti“.<sup>2</sup> Používa sa napr. v medicíne, psychológii, biológii, ekológii, sociológii atď. a väčšinou charakterizuje nejakú zmenu človeka vo vzťahu k jeho vonkajšiemu prostrediu. Pojem je však známy aj z oblasti umenia a charakterizuje ho v tomto prípade slovenský pojem „úprava“.<sup>3</sup> Rozšírený význam adaptácie vo vzťahu s umením nachádzame v *Hyperlexikóne literárno-vedných pojmov*: „adaptácia (z franc. adaptation, úprava, prepis) je prenos alebo premena jedného umeleckého textu (druhu, žánru) na iný (nový) umelecký text (druh, žáner). V súvislosti s umením sa používa najčastejšie vo význame úpravy tvorivého prepisu literárneho diela na iný text – na dramatické (divadelné), filmové, televízne alebo rozhlasové dielo.“<sup>4</sup>

Zmeniť, prispôbiť, pretvoriť, zrekonštruovať, prerobiť atď., to všetko sa vzťahuje k slovu upraviť. V prípade filmových adaptácií sa pôvodné literárne dielo neeliminuje, zostáva zachované vo svojej celistvosti a je naďalej súčasťou kultúrneho sveta, no zároveň vznikne nové, filmové dielo, ktoré žije svojím životom alebo prostredníctvom iného pohľadu tieto diela spolu koexistujú. Akým spôsobom odkazuje film na svoju literárnu predlohu je to, čo filmoví teoretici označujú ako adaptačné postupy. Je to vlastne spôsob ako pristúpi autor (filmový tvorca) k literárnej predlohe, do akej miery ju zachová, upraví, čo vyzdvihne, či niečo doplní atď.<sup>5</sup> V tejto súvislosti a v nadväznosti na spomínaný úvodný príklad sfilmovania románu, sa problematickými stávajú tzv. verné adaptácie, ktoré sa snažia čo najviac priblížiť svojim predlohám. V tomto prípade

<sup>2</sup> Adaptácia. In: *Encyclopaedia Beliana*. <https://beliana.sav.sk/heslo/adaptacia> [23. 01. 2023].

<sup>3</sup> Takto je význam pojmu adaptácie uvedený v *Synonymickom slovníku slovenčiny* v slovníkovom portáli Jazykovedného ústavu Ľudovíta Štúra. <https://juls.savba.sk/synonymicky/slovníkováčast/heslo/adaptacia> [23. 01. 2023].

<sup>4</sup> Žilka, Tibor. 2014. Adaptácia. In: *Hyperlexikón literárno-vedných pojmov*. [www.hyperlexikon.sav](http://www.hyperlexikon.sav) [23. 01. 2023].

<sup>5</sup> Napr. Geoffrey Wagner rozlišuje medzi transpozíciou, komentárom a analógiou, Dudley Andrew rozlišuje medzi výpožičkou, transformáciou a krížením, Michael Klein a Gillian Parkerová si všímajú vernosť voči originálu, no upozorňujú na vznik jedinečného diela atď. Pozri: Nemčíková 2020, 15 – 17.

nemožno hovoriť o preklade z jazyka literatúry do jazyka filmu, ale podľa Petra Michaloviča je vhodnejší pojem Geoffreyho Wagnera „transpozícia“ alebo pojem Jacquesa Derridu „transformácia“ (Michalovič 2017, 29).

Ak je potrebné rozlíšiť jazyk literatúry a jazyk filmu, za niekoľko desaťročí skúmania týchto dvoch médií sa pozornosť sústredila najmä na rozdiel medzi rozsiahlymi literárnymi opismi toho, ako vyzerajú postavy a prostredia, a úspornosťou filmových záberov ukázať to isté behom krátkoho času. Film sa na rozdiel od literatúry potom môže v oveľa väčšej miere sústrediť na emócie, ktoré možno objavovať v tvárach, výrazoch, gestách.<sup>6</sup> Vyvolať emócie u diváka možno vo filme aj prostredníctvom hudby a od diváka sa tak na rozdiel od čitateľa vyžaduje úplne iná súhra zmyslových operácií. Ďalšou špecifickou črtou filmu je časová dimenzia. Zatiaľ čo pri čítaní môže čitateľ postupovať rôzne, pomaly alebo rýchlo a môže si dávať ľubovoľné prestávky, film má svoje vlastné tempo a divák si ho pozrie v určitom štandardnom časovom intervale bez prestávok. Toto, samozrejme, platilo ešte donedávna, dnes je situácia úplne iná, po rozhlasových hrách rozšírených v druhej polovici 20. storočia, začali začiatkom 21. storočia vznikať audio texty, teda zvukové nahrávky literárnych diel, ktoré si možno vypočuť kedykoľvek a kdekoľvek. Zrak sa nemusí ponoriť do textu, pri počúvaní možno vykonávať úplne inú činnosť a nie je potrebné nehnute sedieť. Súčasné možnosti digitálnych médií zase dovoľujú pozerať film nielen v kine, ale aj doma alebo v akomkoľvek priestore, kde je k dispozícii technické zariadenie, film možno kedykoľvek zastaviť, prerušiť, vrátiť sa k určitým pasážam alebo si z neho možno vytvoriť fotografie podľa vlastného uváženia.<sup>7</sup>

Na tomto mieste ma však nezaujímajú špecifické vlastnosti filmu a literatúry, ani vplyv súčasných médií na ich premenu, ale vrátim sa ešte k otázke, čo samotnej tvorbe filmových adaptácií literárnych diel predchádza – teda zaujíma ma to, prečo majú niektorí tvorcovia potrebu „požičať si“ dielo na to, aby sami vytvorili nové dielo. To, že si niekto zvolí iné dielo ako svoju predlohu znamená, že ho zasiahne tak, že o ňom premýšľa, analyzuje ho, inšpiruje ho, vyvoláva v ňom vnútorné chvenie a tvorivý nepokoj. A to je predsa zmyslom každého umeleckého diela, aby kládlo otázky, znepokojilo aj upokojilo, vyvolávalo rôzne emócie a aby bolo odkazom, ktorý viaže niečo k minulosti, ožíva v prítomnosti a apeluje na budúcnosť. Ak je možné vrátiť sa k pôvodnému významu pojmu adaptácie z mimoumeleckej oblasti, teda, že adaptácia je prispôbenie, prispôbenie sa podmienkam, situácii vo všeobecnosti, takúto prispôboivosť chápem aj v súvislosti s pojmom odkaz. Odkaz, ktorý vytvára človek a ktorým je aj filmová adaptácia literárneho diela, sa prispôbuje podmienkam – recipientovi, spoločnosti, tomu, kde a ako je odovzdaný, preberaný a vnímaný. V súčasnom multimediálnom svete sa už dokonca namiesto pojmu adaptácia používa remediácia.<sup>8</sup>

Schopnosť človeka ďalej pracovať s tým, čo už vytvoril on alebo niekto iný, označuje Ernst Cassirer ako symbolickú schopnosť, ktorú má zo všetkých živých organizmov len človek. „Človek, možno povedať, objavil nový spôsob, ako sa prispôbovať prostrediu. Medzi systémom receptorov a systémom efektorov nachádzame u človeka tretí spojovací článok, ktorý by sme mohli označiť ako **symbolický systém**“<sup>9</sup> (Cassirer 2021, 24, zvýraznil autor). Tejto schopnosti sa človek nemôže

<sup>6</sup> Pozri: Pašteka 1976, 61 alebo Lotman 2008, 105 – 109.

<sup>7</sup> Martin Ciel upozorňuje na to, že súčasné zmeny v možnostiach percepcie filmu sa odrazili aj v jeho inštitucionálnej rovine, „katedry, ústavy aj inštitúty filmovej vedy sa všade na svete postupne premenovali na audiovizuálne štúdiá“. Pozri: Ciel 2019, 13.

<sup>8</sup> Pojmom sa začali prvýkrát cielene zaoberať Jay David Bolter a Richard Grusin. Pozri: Bolter – Grusin 1999.

<sup>9</sup> “Man has, as it were, discovered a new method of adapting himself to his environment. Between the receptor system and the effector system, which are to be found in all animal species, we find in man a third link which we may describe as the **symbolic system**.”

nijakým spôsobom zbaviť, čo zapríčiňuje to, že má akoby odstup od holých faktov, od vecí takých aké sú vo svete a poznanie mu sprostredkuje len symbolický svet, ktorého súčasťou sú predovšetkým jazyk, mýtus, veda, umenie a náboženstvo (ibid., 25). S enormným rozvojom digitálnych médií vrátane internetových sietí, ktoré človeku supľujú kontakt s realitou, dochádza k **akcelerácii odkazov** (zvýraznil autor). Dnes možno s nadsadením a v nadväznosti na Cassirera hovoriť o odkazovacom systéme človeka a odkazovacom svete. „Rozklikávanie“ odkazov, práca s nimi, ich vytváranie a šírenie je súčasťou prispôsobenia sa súčasného človeka prostrediu, ktoré si sám vytvoril a tieto nové možnosti výrazne ovplyvňujú vytváranie a vnímanie nových odkazov.

Ak je teda prvý dôvod sfilmovať literárne dielo taký, že chce autor ukázať, zviditeľniť, odkryť inak ako ukázal, zviditeľniť, odkryť autor literárneho diela, druhý dôvod, prečo sa filmový tvorca rozhodne sfilmovať nejaké literárne dielo je ten, že chce ukázať to isté, ale prostredníctvom iného média. Môže teda prevážiť praktická stránka – literárne dielo môže pre neho spĺňať kvality scenára, resp. je pre neho námetom a vie si predstaviť prispôbiť toto dielo inému literárnemu druhu – filmovému scenáru. Scenár je náčrt, libreto, text, ktorý je plný odkazov pre všetkých, ktorí sa na vzniku filmu podieľajú. Tento „praktický“ dôvod a autorova – mohli by sme povedať – remeselná zručnosť sa väčšinou spája s vernými adaptáciami. Ak však ide o verné, ale aj voľné adaptácie, všetky prepojenia medzi literárnou predlohou a filmovou adaptáciou sú priznané a sú priznané aj napriek divákovej možnej nevedomosti literárnej predlohy, čo zároveň neruší schopnosť filmovej adaptácie byť naďalej odkazom.

Literatúra a film sú napokon v neustálej interakcii, ktorá ich obohacuje, no v súčasnosti došlo k takým zásadným zmenám ľudského vnímania, že napriek naratívности obidvoch médií by sme nemali zostať len v rovine porovnávania ich špecifických vlastností (Kučera 2019, 5). Je však stále potrebné upozorniť na jedno špecifikum filmu, ktoré súvisí s chápaním adaptácie ako odkazu, a to je filmové spoluautorstvo viacerých silných individuí v umeleckej či technickej oblasti. Neznamená to, že jeden človek nemôže vytvoriť celý film, teda môže byť aj režisér, scenárista, kameraman, herec, strihač, maskér atď., väčšinou však film predstavuje spoločnú prácu celej skupiny rôzne nadaných ľudí. Každý z nich vytvára odkaz a ten sa stáva osobným alebo spoločným.

## ODKAZ PETRA KARVAŠA

Staršie teórie filmovej adaptácie akými boli práce z oblasti intertextuality, tak ako túto teóriu vypracovala Julia Kristeva, potlačili autora do úzadia, resp. nebolo pre nich dôležité skúmať život a dielo autora textu, charakterizovať dobu vzniku ani iné okolnosti vzniku textu. Táto teória, v ktorej sa pracuje s pojmom odkaz, je doteraz akceptovateľná, napokon aj s tým, že sa pojem intertextualita stal po čase vágnym a „smrť autora“<sup>10</sup> rozvinutá aj v iných prácach mala okrem iného svoj historický význam a upriamila pozornosť na recipienta. Postštrukturalistické teórie nadväzujúc na intertextualitu etablovali pojem rizóma<sup>11</sup> a prišli tak s novou koncepciou pohybu informácií. Predstava rizomatického usporiadania štruktúr, odovzdávania informácií – odkazov vytvorila stabilitu, ktorá sa predtým narušila s otvorením hraníc textu v intertextualite.<sup>12</sup> V rizomatickom usporiadaní, akými sú napríklad internetové siete, všetko funguje, odkazy akcelerujú, no len vtedy, ak fungujú technické zariadenia a ak je možnosť pripojiť sa do elektrickej siete. Charakteristika filmovej adaptácie ako odkazu – tak ako sa snažím v tejto štúdiu, má blízko k postštrukturalistickým teóriám, no je oveľa osobnejšia, konkrétnejšia. Odkaz vytvára človek človeku, nie text textu, preto v interpretačnej rovine konkrétneho filmu zohráva dôležitú úlohu

<sup>10</sup> Koncept a zároveň esej Rolanda Barthesa s rovnakým názvom.

<sup>11</sup> Pojem pochádza z filozofickej teórie Gillesa Deleuzea a Felixa Guattariho.

<sup>12</sup> Pozri: Tomašovičová 2016, 61.

charakteristika autora. A to v prípade filmovej adaptácie *Prípad Barnabáš Kos* ešte zintenzívňuje fakt, že autor literárnej predlohy je zároveň spoluautor filmového scenára.

Milan Zvada, ktorý sa zaoberá osobnosťou a tvorbou Petra Karvaša, ho označil ako parkouristu – človeka, ktorý sa celý život prispôsobuje extrémne náročným prostrediam a prekážkam (Šimečka – Karvaš – Zvada 2020, 155). Takýto zvláštny psychologický postoj významne dopĺňa moje uvažovanie o Karvašovi. Ak sa vrátim iným spôsobom k pojmu adaptácia, ktorej význam sa využíva v psychológii, medicíne alebo biológii, v týchto oblastiach vždy ide o živý organizmus, človeka, ktorý sa vie prispôbiť vonkajšiemu prostrediu do takej miery, že má výnimočnú schopnosť prežiť. A to, že Karvašovi išlo mnohokrát skutočne o to, aby vôbec prežil, je známe, no vo všetkých životných etapách nepoľavil vo svojej práci a nezanevrel na svoje ideály o človeku a spoločnosti. Životným motorom bola pre neho literatúra a jeho schopnosť viesť dôstojný život zasvätený umeleckej a teoretickej činnosti. Napriek ťažkým životným skúškam a prekážkam sa vzťahovala k excelentnému analytickému mysleniu. S tým súvisel aj jeho „odpor k improvizácii“ a v praxi častá neochota pozmeňovať jeho literárne diela v prospech filmových adaptácií (Kaňuch 2017, 40 – 43).

Záujem o Petra Karvaša v poslednom období narastá, ročne sa odohráva niekoľko kultúrnych udalostí v Banskej Bystrici, ktoré sú venované jeho pamiatke a existuje mnoho materiálov, z ktorých sa možno dozvedieť okolnosti jeho pracovných, ale aj osobných životných peripetií. Ja sa pokúsim vyzdvihnúť niektoré charakteristiky tohto autora prostredníctvom spomínaného diela *Barnabáša Kosa vzostup a pád* a jeho filmovej adaptácie a odkryť tak jeho odkaz, ktorý je v týchto dielach niekde alúziou a niekde skrytým, ale osobným odkazom.

Tým, že Peter Karvaš spĺňal požiadavky angažovanosti umenia v päťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia a takisto uspokojoval dopyt po satirických dielach v literatúre,<sup>13</sup> bol spisovateľom, ktorý „držal prst na tepe života“ (Šimečka – Karvaš – Zvada 2020, 24). Jeho poviedka o nenápadnom a takmer bezvýznamnom trianglistovi vo veľkom orchestri, ktorý sa postupne stáva funkcionárom, až sa napokon zhodou absurdných udalostí stane jeho riaditeľom, ukazuje, ako sa postupne zmení jeho osobnosť, ale aj charakter orchestra, čo ide ruka v ruku s morálnym a kultúrnym úpadkom. Filmová adaptácia, ktorej cesta na svet bola veľmi kľukatá, vznikla napokon o desať rokov neskôr a významovo sa posúva k precíznejšiemu a ostrejšiemu vypracovaniu kritiky totalitnej moci.

V poviedke sa nachádza množstvo pojmov z hudobnej vedy<sup>14</sup> a toto použitie nie je v Karvašovej tvorbe ojedinelé, pomocou muzikologických slovných spojení alebo prirovnaní k hudobným nástrojom a melódiám sa vyjadroval aj v iných dielach, dokonca mimo umeleckú činnosť.<sup>15</sup> Možno v tom rozpoznať jeho lásku k hudbe, muzikologickú orientáciu a hudobné vzdelanie, zároveň je to prejav jeho kreatívnej práce s jazykom. Karvaš bol židovského pôvodu a pochádzal z významnej umeleckej rodiny, bol vnukom banskobystrického maliara Dominika Skuteckého, jeho mama bola takisto akademická maliarka výnimočne dobre hrajúca na piano a otec bol významný lekár.

Bystrý intelekt a zmysel pre humor vytvorili postavu Barnabáša Kosa, ktorý má na prvé počutie pozoruhodné meno. Barnabáš je meno aramejského pôvodu, znamená „syn útechy“

<sup>13</sup> Požiadavka tvoriť satirické diela sa priamo sformulovala 3. a 4. novembra 1954 na celoštátnej konferencii Zväzu československých spisovateľov (ZČSS) s názvom *Aby satira bola ostrou zbraňou* a následne boli podobné odporúčania súčasťou vládneho uznesenia. Pozri: Kaňuch 2017, 39 – 40.

<sup>14</sup> Napr.: „No akokoľvek lento maestoso plynul život tohto obetavého milenca múzy, jedného dňa zasiahol doň osud takrečeno *allegro furioso*“ (Karvaš 1957, 292). „K pustatinným pauzám na koncertoch a na skúškach pribudli pauzy v závodnej rade, prerušované iba šestnástinovými triolami, súhlasím, prednesenými pianissimo, alebo štyrmi osminkami, nesúhlasím, podľa toho, čo bolo v notách, totiž nie – podľa toho, ako hlasovala väčšina“ (ibid., 293).

<sup>15</sup> Napr.: „Pozrela na mňa s láskavou iróniou, v ktorej slová dostávali violovú melódiu“ (Karvaš 2022, 22).

alebo „syn povzbudenía“. Pochádzal z cyperskej židovskej rodiny (pôvodne sa volal Jozef) a jeho poslaním bolo očistiť cirkev od judaizmu. Informácie o ňom sú neúplné a často sporné, ale v *Skutkoch apoštolov* je napr. zmienka, že rád slúžil druhým (Sk 4:36 – 37, 9:27) a bol to dobrý človek ochotný robiť všetko, čo cirkevní vedúci potrebujú (Sk 11:25 – 30). Podobne svojho Barnabáša opisuje Peter Karvaš, pretože „nikdy s nikým nemal spory, umelecky sa mu nedá nič vyčítať a po ľudskej stránke – prosto chlapák“ (Karvaš 1957, 295), pričom „bol to človek vyrovnaný, korektný, a s ktorým išli veci hladko“ (ibid., 297). Apoštol Barnabáš zomrel násilnou smrťou, pričom sa niekde uvádza ukameňovanie, inde štatie sekerou. Každopádne sa dostal na vrchol a potom ho z vrcholu zhodili, v čom možno naozaj rozpoznať podobný, aj keď nie až tak fatálny koniec ďalšieho Barnabáša.<sup>16</sup> A to môžu charakterizovať strany trojuholníka, teda Barnabáš Kos dostal od Karvaša svoj atribút v podobe trojuholníka ako ho má aj apoštol Barnabáš v podobe sekery. Sú to symboly, ktoré ich zničili, zastavili ich vplyv.

S trojuholníkom ako vizuálnym symbolom sa však začalo pracovať až vo filme, v Karvašovej poviedke splýva postava na niektorých miestach s nástrojom, na ktorý hrá a východiskom pre analýzu tejto postavy nie sú obrazy, ale pojmy. Kos je české označenie drozda, čierneho vtáka, nevýrazného svojím vzhľadom, no jeho výrazný spev je jedným z najkrajších vtáčích hlasov. V poviedke sa vyskytuje jedna zmienka: „Lepší kos než jastrab“ (ibid., 301) a táto veta charakterizuje nenápadnosť, priemernosť a nekonfliktnosť Barnabáša Kosa, zároveň zosmiešňuje a kritizuje politiku obsadzovania kultúrnych pozícií v päťdesiatych rokoch v Československu.

Barnabáš Kos hovorí v poviedke akoby na svoju obhajobu: „Ja som trianglista“ (ibid., 299, 306). Triangel bol v stredoveku vyzdvihovalý a prirovnávaný k anjelskému nástroju, v súčasnom zložení symfonického orchestra je to skôr nenápadný nástroj, aj keď v určitých hudobných pasážach je nenahraditeľný. Jednoduchý bicí nástroj má veľmi silný zvuk a vydáva ostré strieborné tóny neurčitej výšky. V poviedke je Barnabáš Kos akoby súčasťou tohto nástroja, jednoduchosť a nenápadnosť sa strieda s príležitostnou exkluzivitou. Ak by však vysoké tóny triangla zaznievali príliš často, ucho poslucháča by to znieslo len veľmi ťažko, čo napokon využije režisér Solan vo filmovej časti, kde sa zmení zloženie orchestra, triangel obsadí centrálnu pozíciu, má dlhé sólo a pre poslucháčov sa jeho zvuk stane neznesiteľným.

Nielen postavu Barnabáša Kosa, ale aj celú poviedku možno prirovnať k nástroju triangel, pretože je jednoduchá, nenápadná, rozozvučí sa silno, ale príležitostne, má klasickú výstavbu – postupné stúpanie, vrchol a klesanie, no má množstvo na prvý pohľad neviditeľných odkazov. Peter Karvaš všetko dôkladne prepracoval, bol detailista, pre ktorého malo význam každé slovo. Preto za satirou „funkcionárstva“, ktoré hodil na prírodu,<sup>17</sup> sa skrýva oveľa premyslenejší koncept presahujúci dobovú prizmu. Určite nebol náhodný výber mena hlavnej postavy, nástroj, na ktorom hrá v orchestri – vo veľkom umeleckom útvare, kde má spĺňať určitú úlohu, ani vizualizácia tohto nástroja, s ktorým prichádzajú do kontaktu už najmenšie deti. Trojuholník sa na mnohých miestach spája s osobou Barnabáša Kosa, stáva sa jeho osobným označením, ku ktorému sa hrdo hlási a je v ňom ukrytá symbolika jeho cesty, stúpanie nahor a pád.

Hudobný nástroj triangel je pre Barnabáša Kosa životná láska, v poviedke sa o ňom nič iné ani nedozvieme, len to, že celý svoj život zasvätil tomuto nástroju. „Bol kultivovaným virtuózom na triangli a iných snov nemal“ (ibid., 295). Táto veta síce vyjadruje jednoduchosť hlavnej postavy a oddanosť jeho nástroju, no zároveň je ťažko uveriteľná. Emocionálna uzavretosť až naprogramovanosť Barnabáša Kosa je pritom slabou stránkou aj iných Karvašových postáv. To, že je srdce Barnabáša Kosa triangel, k ničomu inému nemá vzťah, nič iné ho tak nenadchne, dosvedčujú

<sup>16</sup> Podobnosť Barnabáša Kosa s biblickým Barnabášom možno považovať za alúziu, tak ako ju charakterizoval Tibor Žilka.

<sup>17</sup> Poviedka začína: „Príroda, ako je známe, si niekedy rada zažartuje“ (ibid., 291).

aj záverečné slová kolegov o Barnabášovi Kosovi: „*Nikdy v ňom akosi nebolo iskry*“ (ibid., 306) a „*zдал sa mi statočným, ale bez ohňa*“ (ibid., 306). A je takmer nemožné sa k nemu ľudsky priblížiť. Na začiatku poviedky pritom stojí, že „*bol najspoločahlivejším a najzápalistejším mužom v orchestri*“ (ibid, 291).

Nech bol Peter Karvaš akokoľvek schopný premyslieť svoju postavu a jej transpozíciu v celku okoreniť britkým humorom, na niektorých miestach je nemožné sa s ňou emocionálne stotožniť. To, čo sa však zdá ako slabá stránka, poskytuje napokon množstvo priestoru na premýšľanie o človeku a spoločnosti, o tom, čo je ľudské a neludské a ako nájsť harmóniu toho vo svete. Preto aj postava Barnabáša Kosa s niekoľkými špecifickými charakteristikami – rovnoramenný trojuholník, dobrý, nekonfliktný človek, ktorý sa s mocou v rukách mení na nekompromisného, obmedzeného a neludského, je silným odkazom bez časopriestorového určenia, ktorý je výborným námetom pre spracovanie v iných druhoch umenia. Odkaz Barnabáša Kosa určite nie je ohraničený len ako satira spoločenských pomerov päťdesiatych rokov dvadsiateho storočia v Československu a bez poznania spoločnosti, v ktorej poviedka vznikla, nemá žiadny iný význam.

To, že sa Barnabášovi Kosovi v Karvašovom diele vyčítala emocionálna britkosť a neosobnosť však výborne zapadá do konceptu vytvoriť dobré satirické dielo. V teóriách smiechu sa totiž objavuje myšlienka, že na osobách, ktoré dojmajú alebo s ktorými sa možno nejakým spôsobom emocionálne stotožniť, sa nemožno smiať.<sup>18</sup> Ak teda bolo cieľom Karvaša vytvoriť satiru – ostrý výsmech spoločnosti alebo jednotlivca, jednoznačne nemohol z Barnabáša Kosa vytvoriť postavu, ktorá by vyvolávala ľútosť. To, že sa emocionálna nedotiahnutosť vyčíta aj iným Karvašovým postavám, môže súvisieť práve s jeho snahou vyvolať smiech a pritom pranierovať konkrétne chyby konkrétnej spoločnosti alebo jednotlivca. Tam, kde nebolo potrebné takto „ochudobniť“ postavy, resp. v tragikomických dielach alebo v tragédiách, sa mohla napokon prejaviť osobnostná črta autora – Karvaš podával veľké intelektuálne výkony, no na verejnosti či v kolegiálnych vzťahoch sa sám prejavoval ako emocionálne zdržanlivý a chladný.

Neschopnosť opísať hĺbku emocionálneho sveta postáv a zároveň emocionálna zdržanlivosť samého seba mohla byť súčasťou Karvašovej životnej adaptácie, mohol to byť jeho obranný spôsob, ako sa vyrovnáť s ťaživými životnými situáciami.<sup>19</sup> Ďalším dôvodom emocionálnej chladnosti mohol byť fakt, že Karvaš bol pod neustálym politickým dohľadom.<sup>20</sup> Keď totiž v roku 1981 vydal bez akéhokoľvek upútania pozornosti svoje dielo *V hniezde*, ktorého reedícia vyšla v roku 2022, Karvaš v ňom s veľkým citovým zaujatím odhaľuje spomienky na svoje detstvo v Banskej Bystrici, detailne opisuje rodičov, starú mamu, prvé lásky, učiteľov atď. Akoby táto kniha odhaľovala z neho čosi úplne iné, čo dovtedy vyjadroval len prostredníctvom svojich diel cez „dar iskrivého humoru“ (Karvaš 2022, 22), ktorý zdedil po svojej mame. Práve jej osud, umelecké nadanie, ktoré nemohlo rozkvitať – spustošenie všestranne talentovaného človeka na úkor zvrátených mocenských

<sup>18</sup> Henri Bergson vo svojej teórii smiechu rozvíja jednu z ústredných myšlienok, že sa možno smiať len vtedy, ak dôjde k „zncitliveniu srdca“. Pozri: Bergson 1994, 16. To možno napokon chápať tak, že sa človek musí zbaviť súcitu.

<sup>19</sup> Pre židovský pôvod prišiel násilným spôsobom o obidvoch rodičov, dom po slávnom dedovi bol rodine odobraný a osídlený gestapom. Peter Karvaš strávil rok nútenými prácami a pred smrťou ho zachránila len skupina mladých slovenských spisovateľov, do ktorej patrila a potom útek do hôr ako účastník SNP. Počas štúdia sa musel vysporiadať s mnohými obmedzeniami a zákazmi, a s tými sa musel vysporiadať počas celého svojho tvorivého života. V roku 1968 prišiel o svojho syna, ktorý spáchal samovraždu.

<sup>20</sup> Bývalá Karvašova manželka Eva Karvašová v rozhovore pre projekt *Pamäť národov* spomína, že počas manželstva mali vlastného agenta, ktorý sa s nimi prišiel dokonca rozlúčiť, keď išiel do penzie a prišiel im predstaviť svojho nástupcu. Pozri: [www.memoryofnations.eu](http://www.memoryofnations.eu) [23. 01. 2023].

praktík – ho poznačilo do konca života tým, že prišiel o svoj domov<sup>21</sup> a cez svoje diela hľadal hodnoty ľudskosti.

Barnabáš Kos, ktorý nosí svoj triangel ako svoju stigmú, neodhaluje motívy svojho konania, z poviedky sa nedozvieme o jeho osobnom živote vôbec nič, zápalitosť pre nástroj triangel sa zvrtné na zápalitosť človeka, ktorý riadi ostatných a len málo sa venuje umeleckej činnosti, no práve takáto nesúrodosť v konaní a správaní je živnou pôdou pre smiech. Z dobrého, spoľahlivého, nekonfliktného človeka, ako ho opisujú druhí, sa razom stane „*netvor, jednak hlavná – a zdalo sa – jediná prekážka na ceste našej hudby za vyššími métami*“ (Karvaš 1957, 305). O desať rokov neskôr, keď sa dostane Barnabáš Kos na filmové plátno, prejde najrôznejšími premenami, každý scenárista a dramaturg, ktorý mal spracovať jeho príbeh, mu vytvorí paletu rôznych vlastností, domyslí motívy konania, vytvorí iné rodinné zázemie. Počas desaťročného obdobia sa však mení aj Peter Karvaš a zmení sa celá spoločnosť, preto sa realizovaná filmová adaptácia drží odkazu poviedky, no odkazuje spoločnosti v dobe svojho vzniku zase niečo úplne nové, aby sa v budúcnosti tieto odkazy premiešali a odovzdali nadčasové posolstvo o tom, aký je človek, keď sa jeho puntičkárstvo zneužije na ovládanie druhých a aká je spoločnosť, ktorá potrebuje takýchto ľudí v riadiacich pozíciách.

## ODKAZ BARNABÁŠA KOSA

Áká bola cesta Barnabáša Kosa na filmové plátno podrobne opisuje Martin Kaňuch. V priebehu desiatich rokov prešiel projekt tromi prípravnými dramaturgickými a scenáristickými fázami, nadväzujúcimi na seba, no zároveň samostatnými a vo všetkých z nich participoval Peter Karvaš. „V každom z troch adaptačných prístupov sa kľúčovou otázkou stalo prepracovanie pôvodne ‚anekdotickej charakteristiky postavy‘ Kosa a v tej súvislosti aj základnej koncepcie príbehu“ (Kaňuch 2017, 44 – 52). A vznikli naozaj zaujímavé popisy charakteru tejto postavy s rozvinutím pozoruhodných rodinných a citových väzieb. To však napokon dosvedčuje len to, že postava, ktorú pôvodne vymyslel Karvaš vo svojej poviedke, skromnej, čo sa rozsahu týka, no bohatej na skúmanie, premýšľanie, umelecké stvárňovanie v rôznych druhoch umenia a s množstvom jemných odkazov na to, na čom sa možno naozaj zasmiať – či je to ľudský charakter, príroda, ktorá si robí žarty z ľudských bytostí alebo absurdná spoločnosť atď., je stále schopná pretaviť do seba aktuálne problémy človeka a spoločnosti.

Barnabáš Kos sa stal odkazom a jeho zmysel adaptácie pritom inicioval už sám Karvaš vo svojej poviedke: „[...] a Barnabáš si zvykal, ako si človek zvykne nakoniec aj na šibenicu. Namiesto páuz zvykol si na husté šestnástinové kadencie a na bohatý kontrapunkt, zvykol si aj na to, že už nie je trianglistom s bohatým citovým životom, zvykol si on nakoniec aj na tie nejasné predtuchy“ (Karvaš 1957, 301). Počas jeho filmového zrodu sa už v kruhu odborníkov hovorilo o „kosovčine“ (Kaňuch 2017, 50), mnoho ľudí sa v tomto období vedelo s Kosom stotožniť, vedelo ho

<sup>21</sup> Svojej mame venoval kapitolu s názvom *Studnica*, kde opisuje vzťah mamy a domova: „Mama bola doma, keď mi po páde z orecha noha sfialovala a napuchla od výronu krvi, bola doma, keď som sa zobudil nad polnocou, lebo náhle vo mne čosi zakričalo (často som sa ocitával opustený a zúfalý medzi bludnými vrakmi svojich snov), bola doma, keď som sa dostal do nemilosrdného mlyna školských bezprávností a zaplakal nad nimi, keď ma obklopilo mlčanie a nevšímavosť rovesníkov ako pažravé vákuum, keď sa mi na duši začal od smútku tvoriť žabinec, keď som zápolil s prvou ľúbosťou a nevládal ju uniesť, netušiac, že je pustokvet, mama bola doma, keď som sedel nad bielym papierom s vykradnutou lebkou, keď sa vo mne viera scvrkávala ako deravý balónik, mama bola vždy doma... Doma, to bola mama... nikde som nenašiel, čo som mal v dome uprostred záhrady: hniezdo. A mama bolo jeho meno... V tom okamihu objatia – ako som už vtedy mohol vedieť, čo značí objasť posledný raz syna? – uvedomil som si, že ju už nikdy neuvidím a že si oteraz po dlhých rokoch už iba sám sebe budem domovom“ (ibid., 20 – 23).



konkretizovať v niekom skutočnom a zároveň sa rozplýval v mnohých charakteroch a prípadoch zo skutočného života. Bolo mu už možné odpustiť jeho ľudské nedostatky, pretože sa vo svojej poslednej fáze filmového odkrývania stal bábku v rukách absurdnej spoločnosti, trianglom, po ktorom si hocikto mocný udrel ocelovou paličkou a on sa rozozvučal, až sa jeho vysoké tóny napokon stali v spoločnosti neznesiteľnými. Skutočnú „zápalistost“ Barnabáša Kosa teda dosiahol až Peter Solan vo svojom filme, Karvaš mu však poskytol všetky odrazové mostíky.

V realizovanom Solanovom filme sa naplno rozvinula symbolika trojuholníka – už to nebol len osobný symbol Barnabáša Kosa, ušľachtilá oceľ minimalistického nástroja, ktorý Kos drží so všetkou nehou a láskou, keď na ňom hrá a nosí ho v čiernom puzdre trojuholníkového tvaru pod pazuchou, ale tento geometrický tvar sa vo filmovej adaptácii stal symbolom moci, akéhosi „božieho“ oka, ktorému nič neunikne. Kos je v jednom zábere zobrazený cez priezor triangu, sadá si za stôl trojuholníkového tvaru, žena významného funkcionára, ktorý zvolí Kosa do funkcie riaditeľa, má na sebe plášť z látky plnej trojuholníkov atď. Vo filme sa Barnabáš Kos vykryštalizoval aj do fyzickej podoby, pretože v poviedke sa o jeho vizuálnej stránke nedozvieme nič okrem toho, že „*bol v orchestri doslova od nepamäti*“ (Karvaš 1957, 292), no „*vskutku nebol starý, iba v orchestri pôsobil ako večitý buk v brezovom hájičku*“ (ibid., 295).

Voľba predstaviteľa hlavnej úlohy padla na českého herca Josefa Kemra, ktorému nebol ponechaný jeho hlas, no jeho vizuálna stránka výborne zapadla do mnohознаčnej symboliky trojuholníka. Kemr pôsobí vo filme staro a zároveň mladistvo, jeho vlasy sčesané dozadu a výrazné kúty na hlave vytvorili v strede čela trojuholník tmavých vlasov a špecifický trojuholník z hlbokých mimických vrások má aj okolo úst. To, o čo sa snažil Karvaš tým, že opisoval Kosa ako skromného, dobrého, nekonfliktného, nenápadného atď. dosiahol Solan aj vďaka excelentnému hereckému výkonu Kemra. Plachosť a skromnosť v očiach, pomalé a nenápadné pohyby, ruky zvierajúce čierne obal s trianglom, keď hovorí so súdruhmi a nohy silno sa zvierajúce dokopy v sede, ustráchanosť v jeho mimike a gestikulácii sa postupne mení so vžitím sa do funkcie riaditeľa. To všetko potom nahradili nervózne pohyby rúk, rozpačité šúľanie trianglovej paličky v prstoch, arogantné potľapkávanie po pleciah kolegov, komunikácia s niekým bez toho, aby sa pozrel dotýčnemu do očí, pošňupávanie si prstov atď. Barnabáš Kos je na vrchole svojej funkcie ako vzpriamený páv, nosí vysoko zdvihnutú hlavu, má nekompromisný ostrý pohľad, robí rôzne úškrny, jeho pohyby sú strohé, rázne a taká je aj jeho reč.

Solan si teda mohol dovoliť úplne inú transformáciu hlavnej postavy, aká bola v poviedke, pričom mu v maximálne novej miere slúžilo vyjadrenie gestami, mimikou a hlasom, no využíva aj hudobný sprievod v pozadí. Filmovú postavu dokážeme dôslednejšie opísať na základe fyzickej podoby a správania,<sup>22</sup> no k novým významom smeruje napríklad filmová hudba. Hudobné vstupy v tomto filme sa postupne stávajú chaotickejšími, nepredvídateľnými, zaznie melódia trúbky od kolegu Gajdoša – akýsi umieračik, orchester sa ľudsky, morálne aj umelecky rozkladá a zvuk triangu „bolí“ v ušiach. Hneď ako sa odohrá koncert pre triangel – vrchol Barnabášovej cesty nahor a predzvešť jeho pádu, dav návštevníkov opúšťa koncertnú sálu celkom potichu, s bezprizorným pohľadom. Ak si môžem dovoliť použiť metaforu, toto je práve Kosove státie sekerou alebo ukameňovanie – koniec Kosa, ktorý bol vytvorený vo zvrátenej spoločnosti.

Zrazu sa Kos vracia do svojej kože, je ustráchaný, pokorný, zmätený a už len v jednej scéne, v ktorej hľadá oporu u dirigenta, no nenájde ho, jeho úloha končí, už nikoho nezaujíma. Film síce ešte chvíľu udrží napätie, že sa odohrajú následky, trest za spôsobenú katastrofu, no potom

<sup>22</sup> „Je známe, že opis literárnej postavy je vždy medzerovitý, to znamená, že autor literárneho textu nikdy nemôže čitateľom poskytnúť taký presný opis postavy, aby si čitatelia vo vedomí vytvorili identickú mentálnu reprezentáciu, mentálny obraz postavy. Naopak, každý si vytvorí svoju predstavu, svoj obraz, ktorý môže byť v príkrom rozpore s filmovou podobou tej či onej postavy“ (Nemčíková 2020, 26).

začne skutočné bláznovstvo. „Mocní“ hodujú, pijú, a to, že kultúra utrpela vážne dôsledky, sa doťahuje do ešte obľudnejších rozmerov v groteske ľudských charakterov. Opäť sa chystajú konať v prospech trojuholníka moci a pôjdu hľadať ďalšieho svojho kosa. Napätie však zostáva, smiech ho neočisťuje. Je to zvrátený smiech podsvetia.

Peter Michalovič v analýze filmu *Prípád Barnabáš Kos* prirovnáva orchester k organizmu, „v ktorom každý hudobný nástroj predstavuje jeden špecifický orgán. Keď jeden orgán prestane vykonávať túto špecializovanú funkciu alebo začne vykonávať inú, nepotrebnú funkciu, ohrozí fungovanie organizmu ako celku, čo zákonite vedie k poruche či dokonca až ku kolapsu“ (Michalovič 2018, 27). V tomto prípade teda prispôsobenie sa človeka zmeneným životným okolnostiam v priamom zmysle nie je ani možné. A tak to ukazuje film na rozdiel od poviedky – vizuálne usporiadanie orchestra má význam aj v jeho hudobnom znení, ak sa pozície v orchestri premenia a dokonca z neho vypadnú dôležité časti, znamená to jeho koniec, ide o ľudskú, kultúrnu, umeleckú a napokon celospoločenskú degradáciu. Preto má filmová adaptácia oveľa trpkějšíu príchuť ako poviedka a Barnabáš Kos tu vyvoláva úplne iné emócie vrátane ľútosti. Stáva sa tu človekom, ktorý je zápalistý a ľudia ho majú naozaj radi, ale dostane sa do hľadáčika byrokraticky upevňovanej a akoby nikde nekončiacej moci, ktorá ničí jednotlivca a zároveň celú spoločnosť.

## ZÁVER

Keď v roku 1954 vydal Peter Karvaš zbierku poviedok, ktorej súčasťou bola poviedka o neschopnom, no nekonfliktnom hráčovi na triangel v jednom orchestri, ktorý sa napokon stal jeho riaditeľom, bol na začiatku svojho vytriezvenia z očakávaných dobových ideálov, ale bol stále schopný vysmiať sa ľudskej hlúposti, ktorá má predsa len svoje limity. Spolu s tým, ako sa menila postava Barnabáša Kosa počas troch procesov prác na filmovej adaptácii v priebehu desiatich rokov, Karvaš smeroval vo svojom živote k dezilúzii. „Optimistická ilúzia bezkonfliktnej cesty k socializmu, ktorú ustálilo revolučné nadšenie s pomocou ľahkomyseľného blokovania kritických centier myslenia, sa po desiatich rokoch konfrontácie so skutočnosťou rozpadla“ (Šimečka – Karvaš – Zvada 2020, 81). Tým, že sa Karvaš spolupodieľal na vzniku filmu ako scenárista, sa v poslednej fáze realizácie musel v jeho práci nevyhnutne odraziť jeho „iný pocit“ doby. Satirický výsmech ľudskému charakteru, ktorý sa ujme funkcie riaditeľa oddane a nekompromisne so všetkými grifmi a pokriveniami sa mení na výsmech absurdnej byrokratickej spoločnosti, ktorá sa riadi absurdnými princípmi neviditeľných chápadiel moci.<sup>23</sup> Tu jeho scenáristické schopnosti a spoluprácu s Albertom Marenčinom dotiahol do pozoruhodného filmového výstupu režisér Peter Solan ovplyvnený absurdným divadlom a dielom Franza Kafku.

Film je plný zaujímavých obrazových kompozícií, vyniká výborným hereckým stvárnením, ktoré otvára zákutia ľudskej duše, dialógy podporujú hlavnú myšlienku zamotania sa krehkého človeka do obrovských chápadiel absurdného diania mocenských praktík. Film už nie je ľahkým a zábavným ako poviedka, od satiry sa presúva k existenciálnemu typu smiechu, hudba v pozadí je už naozaj „vážna“ a podčiarkuje tragikomickosť tohto diela.

Nie je nutné, aby si divák filmovej adaptácie prečítal literárnu predlohu a pustil sa do porovnávanania, analyzovania adaptačných postupov, skúmania toho, čo bolo vo filme ukázané a nemalo tak byť alebo čo nebolo ukázané a malo byť. Alebo sa adaptačnými postupmi nechal unášať ako hrou. Východiskové literárne dielo nemusí poznať vôbec. Avšak s tým, že film nesie označenie filmová adaptácia, čo je priznaný odkaz k inému dielu, je tam neustále prítomná nevyhnutnosť poznať predlohu. Len toto poznanie spustí akceleráciu odkazov, a to nie preto, aby sa tieto odkazy

<sup>23</sup> „Politikum je zašifrované do alegórie o symfonickom orchestri, ktorý pomocou novonadobudnutej vedeckej funkcie ovládne bezvýznamný hráč na triangel“ (Macek – Paštékova 2016, 310).

stali povrchnými alebo recipienta úplne pohltili, ale aby ich recipient rozklikával a vedome si z nich vybral to, čo je jeho osobným odkazom, to, čo mu bolo skrz nich adresované. Adaptácia ako odkaz totiž do seba absorbovala aj budúce odkazy a tie môžu byť odovzdané aj vtedy, keď tu napríklad autor diela už dávno nie je alebo bude dávno minulé doba vzniku diela a s ňou aj jeho „aktuálnosť“.

Presun k recepčným úvahám a upriamenie pozornosti na poznanie alebo nepoznanie predlohy recipienta adaptácií dáva prostredníctvom intermediality jasnú odpoveď, že to nie je nevyhnutné (Tomašovičová 2006, 35). Transmedialita však poznanie predlohy od recipienta vyžaduje, ide ešte ďalej a dôslednejšie, pri takomto skúmaní je záujem o celé mediálne spojenie, odkiaľ vzišlo, akými cestami išlo a ku komu sa dostalo – predsa len, nezdržuje sa v jednotlivých bodoch, ale preferuje výskum dynamiky spojenia.

## SUMMARY

Film adaptations of literary works always refer something to their theme, they link to its reference, but they are also a separate reference in the cultural world. Contemporary theories of media that draw on semiotics and reception aesthetics provide a twofold answer. Intermediality does not require the recipient to know the subject of the adaptation; it is a necessity for transmedia studies. This text leans towards transmediality because it focuses on different connections of references. It takes note of the author of the literary source material, the screenwriter and the director of the film adaptation, analyzing the main character and his reference in the contemporary world. Only in this way can one arrive at an understanding of adaptation as a reference that is not an intertextual reference, not just text for the text, but an anthropological perspective comes to the fore – adaptation is the reference of man to man.

Štúdiá je výstupom z projektu APVV *Filozofická antropológia v kontexte súčasných kríz symbolických štruktúr* č. APVV-20-0137.

## LITERATÚRA

- Bubeníček, Petr. 2010. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. In: *Illuminace* 22/1, 7 – 21.
- Bolter, Jay David – Grusin, Richard. 1999. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- Cassirer, Ernst. 2021. *An Essay on Man*. New Haven and London: Yale University Press.
- Ciel, Martin. 2019. Nové paradigmy, zmena systematik. In: Paštéková, Jelena (ed.): *Súčasná filmové teórie: nové rámce, iné problémy*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení Bratislava, Filmová a televízna fakulta, 9 – 68.
- Encyclopaedia Beliana*. www.beliana.sav [23. 01. 2023].
- Kaňuch, Martin. 2017. Film ako prípad. In: *Kino-Ikon (časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze)*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov, Vysoká škola múzických umení v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom 21/1, 36 – 52.
- Karvaš, Peter. 1957. Barnabáša Kosa vzostup a pád. In: *Čert nespí*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 291 – 306.
- Karvaš, Peter. 2022. *V hniezde*. Banská Bystrica: Občianske združenie Laputa.
- Kučera, Petr. 2019. Literární jazyk vs. filmová řeč. K hledání nových pohledů na válku a totalitu v české kultuře 60. let. In: *World Literature Studies* 11/3, 5 – 16.

- Lotman, Jurij Michajlovič. 2008. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.
- Macek, Václav – Paštéková, Jelena. 2016. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.
- Michalovič, Peter. 2017. Modality filmových adaptácií. In: *Kino-Ikon (časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze)*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov, Vysoká škola múzických umení v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom 21/1, 27 – 35.
- Michalovič, Peter. 2018. Príbeh filmu. In: *Prípad Barnabáš Kos*. Bulletin k Blu-ray. Disk filmu *Prípad Barnabáš Kos*.
- Nemčíková, Zuzana. 2020. *Estetika filmových adaptácií literárnych diel*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave v spolupráci s Univerzitou Sapienza v Ríme.
- Pašteka, Július. 1976. *Estetické paralely umenia*. Bratislava: Umenovedný ústav SAV.
- Prípad Barnabáš Kos* [film]. r. Peter Solan. Československo, 1964.
- Rozhovor s Evou Karvašovou. In: *Memory of Nations*. www.memoryofnations.eu [23. 01. 2023].
- Skutky apoštolov. In: *Biblia*. www.mojabiblia.sk [23. 01. 2023].
- Šimečka, Milan – Karvaš, Peter – Zvada, Milan. 2020. *Podoby Petra Karvaša*. Bratislava: Divadelný ústav SAV.
- Tomašovičová, Jana. 2016. Pohyb poza hranice: intermediálne a transmediálne vzťahy. In: *World Literature Studies* 8/3, 29 – 39.
- Žilka, Tibor. 2014. Adaptácia. In: *Hyperlexikón literárnovedných pojmov*. www.hyperlexikon.sav [23. 01. 2023].
- Žilka, Tibor. 2011. *Text a posttext*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta.
- Žilka, Tibor. 2016. *(Post)moderná literatúra a film*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta a Ústav literárnej komunikácie.

## KONTAKT

Mgr. Romana Javorčeková, PhD.  
Filozofický ústav SAV, v. v. i.  
Klemensova 19  
811 09 Bratislava  
Slovenská republika  
romana.javorcekova@savba.sk