

LITERÁRNÍ TEXT JAKO TRANSFORMAČNÍ ADAPTACE

ALEXEJ MIKULÁŠEK

MIKULÁŠEK, Alexej: Literary Text as a Transformational Adaptation, 2023, Vol. 5, Issue 1, pp. 50 – 64. DOI: 10.17846/CEV.2023.05.1.50-64.

ABSTRACT: In the following polemical study, we perceive a literary text as a pretext for decomposition adaptation, which we understand as creative research work with text. The text (posttext) modified by us sheds an interpretive light on the examined verbal object (text) in the ontological and axiological sense. A functional adaptation helps both analyze the way of construction and being of the original verbal artifact, and emphasizes the functions it performs. The subject of the research will be Alena Mornštajnová's novel bestseller (2021), as an intentional anti-communist medium, the "atlantological" novel *The Enemy of Atlantis* (Alexej Pludek), emerging as a sophisticated antisemitic medium, and finally the canonized "political fable" by George Orwell (*Animal Farm*), replicated more than once as a transparent anti-Soviet allegory.

KEYWORDS: Literary text. Pretext. Adaptation. Posttext. Transformation.

ÚVOD

Předkládaná studie navazuje na dvě úvahy publikované v revui *Bohemistyka* (Mikulášek 2021, 2022) a zamýšlela se nad literárním textem v mediální perspektivě, druhá se zaměřuje na jazykově stylové dekompoziční práce s básnickými texty¹. Terminologickou inspiraci nacházíme ve výzkumech Nitranské školy literární komunikace, v dílech Petra Liby (1981), Františka Míka a Antona Popoviče (1978), Antona Popoviče a kol. (1981) ad. Navazujeme rovněž na podněty teorie filmové, popř. rozhlasové a jiné adaptace (Bubeníček 2010, Fedrová 2010, Hutcheon 2012, Timko 2020, Žilka 2015), rovněž tak na teorii a praxi tvůrčího psaní (Brayfieldová 2007, Bublanová-Selzerová 2021, Fišer 2012, Holland 2013) i na vlastní literárněvzdělávací činnost na jedné z pražských středních škol, popř. na vysokoškolském semináři. Studie však vznikala nezávisle na teoriích dekonstruktivismu (Joseph Hillis Miller, Paul de Man, Jacques Derrida, Jonathan Culler ad.) a praxi umělecké postmoderny, nemá „univerzalistické“ ambice filozofické, kulturologické ani bazálně literární metodologické. Transformace literárního textu se nám ovšem jeví jako důležitý, jakkoliv pomocný, pragmatický nástroj detailnějšího poznávání (či alespoň explikace) literárního díla².

I v následující studii vnímáme literární text jako médium, se všemi pozitivními i limitujícími akcenty. V transformačních adaptačních pokusech jdeme dosud nejdále, neboť do analyzovaných textů jednak vkládáme nové motivy a sekvence (adaptujeme je podle ideologického záměru s cílem ukázat jejich pohříchu pragmaticky ideologickou povahu), jednak text dotváříme vlastní reálnou fikcí, abychom jej explikovali v jiném, částečně nebo zcela novém světle (zde aditivní „orwellovská“ adaptace formou připsání fragmentu 11. kapitoly).

¹ Dekompozici v ní rozumíme takovou práci s pretextem, při níž dochází ke změnám slovosledu, syntagmat, rozložení neurastenických kompozičních míst, tj. expozice i závěru, apod. Poměrně inspirativním předmětem dekompozičních snah se ukázal být básnický text.

² Elementárními postupy se stávají textové variace kompoziční, lexikální, gramatické, např. přeskupení slov a syntagmat v básnickém tvaru, „překódování“ lexika, změna vypravěče, změna hlediska, změna narativní formy, času a modu narace etc. V konfrontaci s „novým textem“ se částečně vyjevuje estetická i jiná specifická textu původního, pedagogem i studenty explikovaného. Takováto „práce s textem“ je ovšem závislá na invenci pedagogického pracovníka a vyžaduje jistou intelektuální a emocionální úroveň jeho studentů coby čtenářů.

Pojmem „transformační adaptace“ v této studii míníme záměrné vytváření funkčních, fikčních slovesně tematických adaptací textu, jeho „tematických variant“, posunů, fikčních pokračování, přičemž původní text chápeme jako široký pretext k nim. Nejde nám o de-kompozici analyzovaného textu ve vlastním smyslu pojmů „styl a kompozice“, nepracujeme pouze s jiným kompozičním rozložením textu, s jeho úpravami slovoslednými, větoslednými nebo jinými po stránce apriori formální. Nevytváříme ani slovesné adaptace podobné digestům nebo libretům či technickým scénářům, popř. dramaturgickým aj. úpravám. Cílem „rozpohybování“ textu je přispět k porozumění jeho aktuálnímu a zvláště potenciálnímu smyslu, také nabídnout možná nová čtení a v neposlední řadě ukázat způsob existence takto analyzovaného textu (pretextu).

Současně si dovoluujeme jednu hypotézu: pokud z pretextu „povstává“ naší intencí více variací textu bez zásadního posunu ve slovesné hodnotě díla, má analyzované dílo velmi blízko k médiu, jež vedle estetické informace, vždy do určité míry křehké a samoúčelné, ve větší míře poskytuje, tj. zprostředkovává informace („soudy“) věcné povahy, tyto popularizuje, rovněž chce bavit, dojímat, zážitkově substituovat reálné uspokojování potřeb, usiluje přesvědčovat o mravní a jiné prevalenci medializovaného souboru hodnot, chce ovlivňovat čtenáře. V opačném případě, tedy pokud utvořené variace textu jen „rozbíjejí“, něčím podstatným jej – umělecky a noeticky – neobohacují, nejednou jej spíše ochuzují a přímo trivializují, je hodnota pretextu skutečným funkčním hodnotovým invariantem možných fikčních přístupů a modelovaných slovesných světů.

Hypotéza má axiologické důsledky: pokud se ukáže jistá, třeba jen podmíněná, platnost tohoto přístupu, tento nám napomůže prokázat, do jaké míry je slovesný text – jeho funkční jazyk i jeho estetické a tematické složky prezentující stavba – originální, jedinečný, vícevýznamový, nenahraditelný, jeho slovesně tematické elementy nepřemístitelné a nezastupitelné, nebo také do jaké míry je analyzovaná slovesně tematická stavba esteticky „gumová“, ambivalentní, do jaké míry jsou její slovesné elementy nahraditelné, variovatelné bez podstatných posunů v umělecké slovesné hodnotě artefaktu.³

V naší studii si ukážeme, jak se „transformační“ práce s prozaickým textem“ může stát jedním z pragmatických nástrojů uchopení a zdůvodnění komplexně estetické hodnoty díla a jeho složek. S textem se pracuje jako s pretextem nikoli samoúčelně, všechny posuny a „destrukce“ musejí být vnitřně zdůvodněné, jasně odlišené od analyzovaného textu. Současně je nutné podotknout, že tento způsob analýzy textu vyžaduje od badatele (a tvůrčího autora v jedné osobě) nejen elementární esteticko slovesné schopnosti, ale i cílenou snahu pochopit autorský záměr a ukázat, jak odlišně může být vnímán, jak odlišně může (alespoň v tvůrčí recepci) být jeho umělecké slovo konkretizováno a usouvztažněno. Od čtenáře studie vyžaduje pak velkou toleranci k „nemyslitelnému“.

IDEOLOGICKÝ TEXT JAKO TVAROVATELNÁ LÁTKA

V první části našeho diskusního příspěvku si ukážeme možnosti, ale i jisté meze autorského (autorsky kreativního) pojetí literatury jako média, a to na materiálu, který nabízí nedávno vydaný román Aleny Mornštajnové *Listopád* (2021). Pochází z dílny současné české autorky (1963)

³ Dekompozice a transformace představuje svého druhu pokus o de-fragmentaci „nezavršeného“ textu (Snigireva – Podchinenov 2014), resp. pokus o interpretaci jeho „rozpohybovaním“. Současně nesmíme zapomínat na skutečnost, že text je nejednou i „jednota v mnohosti“ a pouhá možnost jeho částečného „rozpohybování“ sama o sobě nevyovídá o jeho umělecké hodnotě. Nemožnost tak učinit bez újmy estetické, jak ukazují pokusy s básnickým textem *Máje* Karla Hynka Máchy, ovšem tuto estetickou hodnotu potvrzuje.

⁴ Můžeme ovšem zcela oprávněně psát o adaptaci, popř. o slovesných adaptacích.

bestsellerové literatury⁵ a současně představuje persvazivní, literárně antiutopickou spekulaci, dobře představitelnou, ba vítanou v žánru politické dystopie. Utopické a antiutopické romány, stejně jako mnohá díla sci-fi, pracují s „textem reality“ (sociální, politické, genderové, ekonomické, vědecké, technické etc.), resp. s vědomím této reality, podobně jako adaptátor s nějakým pretextem; jejich díla jsou výsledkem rozvíjení otázky „co by bylo, kdyby...?“. Připomeňme v českém kontextu jen fenomenální dramata Karla Čapka: např. jeho „kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích“ z roku 1921 nazvané *R.U.R.* můžeme inscenovat jako dystopii i utopii, neboť přináší i naději pro existenci „transformovaného lidstva“. Romány George Orwella, (zejména román *1984*, nepřímě i „zvířecí román“ *Farma zvířat*), Raye Bradburyho (*451 stupňů Fahrenheita*) nebo Aldouse Huxleyho (*Konec civilizace*, orig. *Brave New World*), Jevgenije Ivanoviče Zamjatina (*My*) a mnohé další⁶ jsou založeny na spekulativní verzi fikčního světa, v němž zobrazený svět je dílem výsměchem původním krásným ideálům, dílem jejich drastickou realizací. Jejich texty se mohou docela dobře stát (jako celek nebo jejich části) jednak pretexty jiných slovesných děl (např. „ad usum delphini“, resp. pro potřeby dětských čtenářů), jednak pretexty intermediálních adaptací (pro potřeby dramatu, filmového scénáře, comicsového libreta atd.), jednak pretexty k „používání“ mimoestetickému, jednak pretexty k dekompoziční a transformační analýze, kterou si můžeme představit např. jako jiné kompoziční rozvržení textu/pretextu, jako změnu formy vyprávění (diegetického vyprávěče), jako posun vyprávěčova (popř. autorského) hlediska ze souhlasného v nesouhlasné etc. Vázanost dekomponovaných jevů na „hlediskem zachycenou tematiku“ by měla být relativně silná, pokud je dílo relativně pevnou stavbou, relativně optimální verzí ze všech možných variant.

Jak čteme v nakladatelské anotaci, podává kniha „jen jednu z milionu možných verzí“ (Mornštajnová 2021, 9) událostí po tzv. sametové revoluci, románem představené jako dění režirované utajenými komunistickými strukturami, po revoluci v zárodku potlačené vojenskou juntou a tajnou státní policií (s rysy připomínající spíše gestapo). Fikční svět je ovšem autentizován mj. prohlášením, že se popsane opravdu „kdysi kdesi dělo a někde na světě stále děje“ (ibid.). Je vyhlášeno „stanné právo“ se zabíjením a vězněním bez soudu, poté je nastolen systém vojenského ultra-komunismu, resp. „tvrdý totalitní řád“ (ibid., 203), který trvá až do fikční současnosti. Systém nucených prací (ibid., 253), zákazů vycházení (ibid., 77) a pohybu, podezírání a udávání, zavřených vysokých škol. Ono „hromadné vraždění“ uskutečňovali „mladí vojáci z popravčích čet“, z nichž „mnozí neunesli tíhu zabíjení a skončili v psychiatrických léčebnách“ (ibid., 197). Nechybí ani lidé „od spalovacích pecí v krematoriích“ (ibid.), ani heslo na bráně JZD „Prací za mír“ (ibid., 208), připomínající nápisy nad vchody do koncentračních táborů. Není rozdílu mezi fašismem a socialismem coby totalitami. Ulice jsou místo po Ronaldu Reaganovi a Václavu Havlovi pojmenovány např. po Miroslavu Štěpánovi (ibid., 269). Výsadou je „vlastnictví pevné telefonní linky“, také

⁵ V tiskové zprávě brněnského nakladatelství Host nazvané *Půlmilionová Alena Mornštajnová* čteme, že „Aleně Mornštajnové, jedné z nejznámějších českých spisovatelek současnosti, se podařilo na české poměry něco nevidaného: prodala už přes půl milionu svých knih. Kromě bestselleru Hana, jehož se dosud prodalo téměř dvě stě tisíc kusů, se na tom významně podílí už i letošní novinka Listopád. Tě nakladatelství Host v prvním nákladu vytisklo sto deset tisíc kusů. A větší část nákladu už mají čtenáři doma.“ V tiskové zprávě jsou citovány nadšené výroky literárních publicistů a kritiků, kteří se plně ztotožnili s emotivní přesvědčivostí narativních a rétorických postupů A. Mornštajnové a přirozeně i s hlediskem autorčiným (Petry Horákové, Mirky Kunderové, Jany Langerové, Aleše Palána a Zdeňka Svobody).

⁶ Týká se ovšem i současné české apokalyptické literatury s dystopickými tendencemi; jmenujme jen *Almanach Kmene 2015* s podtitulem *Od války k válce*, v němž šestice povídek (z osmi publikovaných) zachycuje „alarmující obraz naší nebezpečné současnosti směřující k brzké válečné katastrofě“. Na druhou stranu ovšem některé události ve východní Evropě a strategický komunikát „jsme ve válce“ jako by dávaly onomu „apokalyptismu“ částečně zpravdu.

„[m]obilní telefony smějí vlastnit jen prověřené kádry“ (ibid., 245). Kontinuitu udržuje masivní přítomnost vojáků a policistů v ulicích, systém kamer a donašců, výchovy komunistických elit, ale i skryté obavy těchto elit, že „budeme mezi prvními, kdo se bude houpat na lucernách“ (ibid., 287). „Jsem svobodná,“ (ibid., 282) pomyslí si deklarativně disidentka v okamžiku, kdy umírá, střelena rukou pohraničnicka při „úniku za svobodu“.

Zobrazený svět je zcela transparentní. Věty literárního díla jsou sugerovány a recipovány téměř jako očekávatelná, přesvědčivá, už už skutečná realita; chtějí být emotivně sugestivní, žalující. Mají být přesvědčivé a naléhavé, plné citu a soucitu, plné pohoršení a křičícího svědomí, svět je rozlomen na „hodné“ a „zlé“, popř. stojící někde uprostřed těchto morálních vymezení.

Na románu je možné ukazovat různé možné slovesné variace, kompoziční a narativní postupy, ale ty ponechme stranou, jakkoliv i ony by patřily k transformační strategii na úrovni dekompoziční. Soustředme se pouze na tematicky aktualizující adaptaci, umožněnou autorčiným pojetím literatury jako média, jež zprostředkovává v zásadě mimoliterární obsahy známé z literatury koncentračnické, memoárové a jiné. Román se stává obratně utkaným (epická kompozice je silnou stránkou textu) sledem výstupů, scén, dialogů s vyhraněně exemplifikační funkcí, stává se prostředkem, jenž ovlivňuje čtenáře, gesticky varuje, odstrašuje, naplňuje jeho politická očekávání, popř. vyvolává znechucení. Základem modelované textové strategie je exemplifikace záhubného působení bolševismu, možného, děsivého (hyperbola je sugerována jako realita) komunistického totalitního zla.⁷

Je-li literatura přeměněna na nástroj, médium nějakého zápasu, je možné kupř. změnou hlediska a úpravou tematických složek změnit i intencionální předmět, vůči němuž se záměr obrací, formovat jiný „obraz nepřítel“. Lze tak přeměnit text coby pretextový invariant k jinému textovému „použití“. Z (otevřeně) protibolševického hlediska přejdeme k (latentně či přímo) prokomunistickému, dále modelově k (otevřeně) protiiзраelskému a nakonec k tomu, jež se obrací – opět v politickém diskursu, k němuž je literatura „používána“ – proti válce mediálně i jinak asociované s Kremlem, nejčastěji na pozadí války na Ukrajině, nebo války čечenské, syrské etc. Vyberme tedy jen jednu scénu, zachycenou se silnou emocionalitou, a tu následně zasadme do „dekomponovaného“ časoprostoru a hlediska. „Přesazení“ je zde přirozeně formou jiné ideologické adaptace ideologicky intencionálního díla, střídající jedno otevřeně vyhraněně hledisko druhým, stejně radikálním, mezním, jakoby bezalternativním.

Nejdříve ocitujme scénu z románového tvaru, vlastně popis situace následující po vyhlášení výjimečného stavu po vyprovokované sametové revoluci a následném státním převratu, jenž nastoluje „brutální krvavou komunistickou“ vojenskou diktaturu:

„Čekali, až se ozve bušení i na jejich dveře, a byli na to připraveni. Oblékli a obuli se hned, jakmile pochopili, co se děje.

Před dvaceti lety inženýra Radka Tomana vyloučili ze strany a přeložili ho na místo skladníka. Ber, nebo nechej být, řekli mu tehdy. Jestli se ti naše nabídka nelíbí, zkus si sám najít práci, která bude lépe vyhovovat tvým požadavkům. Komunisty Radek nesnášel už tehdy a dvacet let degradace nejen jeho samého, ale i manželky a dcery na lidi druhé kategorie jeho vztah k budovatelům socialismu nevytěpilo, to muselo být jasné všem. Proto teď stál se svou ženou oblečený u okna a čekal, až na něj přijde řada.

Anna v každém výkřiku slyšela hlas své dcery, v každé zatčené viděla Maju, cítila její strach, bolest vykloubených rukou spoutaných za zády, noční chlad na nahých pažích a zoufalou beznaděj.

⁷ I takto může být naplňována persvazivní funkce. V mravoučné povídce se exempli odstrašuje od nesprávného chování, ve válečné propagandě se takto utváří obraz odlišštěného, demonizovaného nepřítel, v politické předvolební kampani se sugeruje obraz spravedlivé „klidné síly“, jež mobilizuje proti režimu „zločinců a vrahů“, proti „mafii“ a podobně.

Nejraději by vyběhla ze dveří a utíkala na druhý konec města do ulice, kde Maja bydlela. Vlastním tělem by zatarasila cestu vojákům a schovala dceru v náručí. Panika se v ní střídala se vztekem, ale nejhorší byl pocit bezmoci. [...]

Té noci už Anna ani Radek neusnuli. Stejně jako zbytek vojáků zaplaveného světa čekali na ráno a doufali, že svítání přinese víc než tu jedinou zprávu o výjimečném stavu a zákazu vycházení, kterou stále dokola s ubíjející pravidelností od čtvrté hodiny ranní opakovalo hlášení státního rozhlasu. [...]

Televize nevysílala, ale v rozhlase se od pěti hodin začalo v opakovaných intervalech objevovat prohlášení čtené mužem se špatnými sykavkami, ze kterého posluchače bolely uši stejně jako z obsahu projevu“ (Mornštajnová 2021, 74 – 75).

Románové postavy jsou dále představeny jako oběti (ultra)komunistického genocidia, armády, policie a justice, též výchovného systému, zde krutých nelidských monster, jejichž případné „špatné sykavky“ jsou nejmenším proviněním, bezuzdně užívajících násilí proti jinak myslícím a mluvícím, v tomto násilí někdy přímo nacházejících zalíbení.

Po první motivické adaptaci by se tentýž výjev mohl odehrávat v moravském městě v noci po vyhlášení výjimečného stavu v (dystopickém) listopadu roku 1991 jako součásti opatření proti komunistickým extrémistům a nacionalistům po porážce vyprovokovaného prokomunistického povstání, jež se stalo projektovanou fikční předehrou k otevřenému česko-slovenskému válečnému konfliktu:

„Čekali, až se ozve bušení i na jejich dveře, a byli na to připraveni. Oblékli a obuli se hned, jakmile pochopili, co se děje.

Před dvěma lety inženýra Ivana Magnitu vyhodili z místa ředitele a přeložili ho na místo skladníka. Ber, nebo nechej být, řekli mu tehdy. Jestli se ti naše nabídka nelíbí, zkus si sám najít práci, která bude lépe vyhovovat tvým požadavkům. **Revanšisty Ivan** nesnášel a dva roky degradace nejen jeho samého, ale i manželky a dcery na lidi druhé kategorie jeho vztah k **sametové heydrichiádě** nevylepšily, to muselo být jasné všem. Proto teď stál se svou ženou oblečený u okna a čekal, že na něj přijde řada.

Mirka v každém výkřiku slyšela hlas své dcery, v každé zatčené viděla Ivu, cítila její strach, bolest vykloubených rukou spoutaných za zády, noční chlad na nahých pažích a zoufalou beznaděj. Nejraději by vyběhla ze dveří a utíkala na druhý konec města do ulice, kde Iva bydlela. Vlastním tělem by zatarasila cestu vojákům a schovala dcerku v náručí. Panika se v ní střídala se vztekem, ale nejhorší byl pocit bezmoci. [...]

Té noci už Mirka ani Ivan neusnuli. Stejně jako zbytek města zaplaveného po zuby ozbrojenými **militanty** čekali na ráno a doufali, že svítání přinese víc než tu jedinou zprávu o výjimečném stavu a zákazu vycházení, kterou stále dokola s ubíjející pravidelností od čtvrté hodiny ranní opakovalo hlášení **centrálního** rozhlasu. [...]

Televize nevysílala, ale v rozhlase se od pěti hodin začalo v opakovaných intervalech objevovat prohlášení čtené mužem s **vadou výslovnosti**, z jehož „errr“ a „ehm/hmmm“ posluchače bolely uši stejně jako z obsahu projevu.“

Postavy coby příslušníci postkomunistické degradované třídy jsou představeny jako politicky motivované oběti postkomunistického, snad i polofašistického systému, s otevřenou narážkou na fikční projekci Václava Havla, „režimu“⁸, který „bezuzdně“ zabíjí oponenty a na vnější popud nutí lidi k „bratrovražedně“, zde česko-slovenské válce a k válečnému genocidiu.

Druhá transformační adaptace nás přesune ze střední Evropy na Blízký východ. Scéna bude líčit vyhlášení (dystopického) výjimečného stavu v listopadu kteréhosi roku nové intifády, třeba ve fiktivním Chabronu, po dejme tomu džihádistské revoluci represivními složkami potlačené.

⁸ Redukce a degradace státu a státní správy na „režim“ někoho či něčeho je častým lexikálním a nejen mediálním prostředkem, rétoricky působivým – a vlivným.

Samotné povstání bylo ve fikčním světě opět vyprovokované tajnou policií ve spolupráci s nějakým radikálním islámským hnutím, stalo se jedním z nekonečných pokusů o nové palestinské „arabské jaro“:

„Čekali, až se ozve bušení i na jejich dveře, a byli na to připraveni. Oblékli a obuli se hned, jakmile pochopili, co se děje.

Před dvaceti lety doktora Hasana Násira zavřeli do vězení a po propuštění mu nabídli místo čističe záchodů. Ber, nebo nechej být, řekli mu tehdy. Jestli se ti naše nabídka nelíbí, zkus si sám najít práci, která bude lépe vyhovovat tvým požadavkům. Tváře izraelských okupantů Hasan nesnášel už tehdy a dvacet let degradace nejen jeho samého, ale i manželky a dcery na lidi druhé kategorie jeho vztah k telavivskému režimu nevylepšílo, to muselo být jasné všem. Proto teď stál se svou ženou oblečený u okna a čekal, až na něj přijde řada.

Amina v každém výkřiku slyšela hlas své dcery, v každé zatčené viděla Chayu, cítila její strach, bolest vykloubených rukou spoutaných za zády, noční chlad na nahých pažích a zoufalou beznaděj. Nejráději by vyběhla ze dveří a utíkala na druhý konec města do ulice, kde Chaya bydlela. Vlastním tělem by zatarasila cestu vojákům a schovala dceru v náručí. Panika se v ní střídala se vztekem, ale nejhorší byl pocit bezmoci. [...]

Tě noci už Amina ani Hasan neusnuli. Stejně jako zbytek sionistickými identitami zaplaveného arabského města čekali na ráno a doufali, že svítání přinese víc než tu jedinou zprávu o dalším výjimečném stavu a zákazu vycházení, kterou stále dokola s ubíjející pravidelností od čtvrté hodiny ranní opakovalo hlášení povoleného rozhlasu. [...] Arabská televize nevysílala, ale v rozhlase se od pěti hodin začalo v opakovaných intervalech objevovat prohlášení čtené mužem s chrchlavou výslovností, ze které posluchače bolely uši stejně jako z obsahu projevu.“

Postavy, zde snad aktivisté palestinsko-arabské identity, jsou nahlíženy vyhraněně protiizraelskýma očima, jsou představeny jako oběti „sionistické identity“, resp. „telavivského režimu“ okupujícího palestinskou zemi, vládnoucího násilím mírumilovnému arabskému obyvatelstvu v režimu krvavého „apartheidu“.

Ve třetí adaptační dekompozici pretextovou scénu přesadíme do doby vyhlášení (přirozeně opět fikčního a dystopického) stanného práva v projektovaném Euroasijském svazu třicátých let jedenadvacátého století, např. po dalším neúspěšném pokusu o atentát na prezidenta V. V. Putina, resp. po porážce – opět tajnou policií ve spolupráci s příslušníky opozice vyprovokovaného – povstání „sil svobody“ proti „tyranii totality“:

„Čekali, až se ozve bušení i na jejich dveře, a byli na to připraveni. Oblékli a obuli se hned, jakmile pochopili, co se děje.

Před několika měsíci Murata Borisova vyhodili z katedry a přeložili ho na místo skladníka. Ber, nebo nechej být, řekli mu tehdy. Jestli se ti naše nabídka nelíbí, zkus si sám najít práci, která bude lépe vyhovovat tvým požadavkům. Tajnou policii Murat nesnášel nikdy a nekonečné dny totální degradace nejen jeho samého, ale i manželky a dcery na lidi druhé kategorie jeho vztah k nohsledům Putinova režimu nevylepšíly, to muselo být jasné všem. Proto teď stál se svou ženou oblečený u okna a čekal, až na něj přijde řada.

Diljara v každém výkřiku slyšela hlas své dcery, v každé zatčené viděla Ajšu, cítila její strach, bolest vykloubených rukou spoutaných za zády, noční chlad na nahých pažích a zoufalou beznaděj. Nejráději by vyběhla ze dveří a utíkala na druhý konec města do ulice, kde Ajša bydlela. Vlastním tělem by zatarasila cestu vojákům a schovala dceru v náručí. Panika se v ní střídala se vztekem, ale nejhorší byl pocit bezmoci. [...]

Tě noci už Diljara ani Murat neusnuli. Stejně jako zbytek vojáky zaplavené Moskvy čekali na ráno a doufali, že svítání přinese víc než tu jedinou zprávu o výjimečném stavu a zákazu vycházení, kterou stále dokola s ubíjející pravidelností od čtvrté hodiny ranní opakovalo hlášení moskevského rozhlasu. [...]

Televize nevysílala, ale v rozhlase se od pěti hodin začala v opakovaných intervalech objevovat prohlášení čtená mužem s pečlivě korektní, ale tvrdou výslovností, ze kterých posluchače boley uši stejně jako z obsahu projevu.“

Zde jsou postavy (dle jmen patrně ruskojazyčných muslimů) představeny vyhraněným hlediskem, jazykem i jinak modelově blízkým nejen katarské Al Jazeera, ale i liberálním médiím západním. Vypínají se jako oběti „po zuby ozbrojených“ stoupců „běsnícího kremelského režimu“, kteří se krutě vypořádali s pokusem o změnu poměrů v teroristickém „putinovském Rusku“⁹.

Podobnou scénu bychom mohli dále variovat, umístit ji tu do Latinské Ameriky, tu do asijsko-pacifického prostoru, tu do nějaké mediteránní oblasti, tu do střední či jižní Afriky. Nebo do dystopických Spojených států současnosti, kupř. po vypuknutí občanské války se silným rasovým podtextem, nebo mezi armádou a bezdomovci apod. Nabízejí se další a další projekce, transformace, medializace. Takto je ovšem možné pracovat s texty konstruovanými autory jako médium: autoři v nich a jejich prostřednictvím zaujímají vyhraněnou pozici, kterou hájí a o jejíž platnosti jsou bytostně, hluboce přesvědčeni. Jazyk i pozice vylučují jakékoli alternativy. Kategorické „kvazi soudy“ v rétorické komunikační strategii vypravěče¹⁰ i „schematická povaha“ a „místa nedourčenosti“ spojovaná s bytím literatury (Ingarden 1989, 248 – 256) k tomu dávají funkční příležitosti¹¹.

Lze tedy „přepsat“ i „přípsat“ další scény románu, ba celé kapitoly, lze dekomponovat syžet jako celek, přesadit postavy a situace do jiných zemí a doby. Uslyšíme stejná slova, stejná syntagmata, stejné figury, budeme otřeseni identickými efekty slov. Budeme svědky identických gest v podobě výkřiků strachu, bolesti, objevíme stejné motivy vykloubených rukou, chladu, nahých paží, prožijeme stejné zoufalství a beznaděj, jež námi mají otrást, mají v nás vzbudit hluboký soucit s popisovanou osobou, vyvolat morální odsudek násilí, ba niternou nenávist k němu. Literární

⁹ V textu studie jsou velmi často užívány uvozovky, zcela záměrně: nejednou kvazi citují jazyky diskursu, jazyk přijatý tou či onou stranou. Už mediální analýzy řady mainstreamových médií vázaných na tu či onu geopolitickou zájmovou sféru přinášejí zásadní „různohlasí“ jazykové. Lexikální pojmenování jako „kolektivní Západ“, „sionistická identita“, „totalitní režim“, „rasová predispozice“, „buržoazní nacionalismus“, „americký imperialismus“, výrazivo typu „ujgurští separatisté“, „Sudety“ / „české pohraničí“, „nacionalistické“ / „vlastenci“, „Malvíny“ / „Falklandy“ atd. jsou zřetelnými signály vyhraněné pozice, pozice nejednou ani neuvědomované, prostě vnímané jako bazální, pozice přirozené, jasné, neotřesitelné. Signalizuje je nejen škola či politické autority, ale aktuálně média: jednou americká či britská, podruhé čínská nebo iránská, tu argentinská či ruská, tu venezuelská nebo katarská či bruselská atp. Jde o výraz stanoviska, které jejich uživatel zastává, vehementně popíraného těmi, kteří zaujímají vyhraněnou a konceptualizovanou pozici právě opačnou. Naše „bytí v tom či onom jazyce“ ovšem determinuje naše vnímání, hodnocení, pohledy, hlediska. Jako kdyby z „klece“ tohoto jazyka ani nebylo úniku.

¹⁰ Srov. výrazivo podobné tomu reálnému, tedy jazyku našeho současného mainstreamu. Z románu námatkou vybíráme opakované ustálené metaforické formulace typu „režim utáhl šrouby“ (Mornštajnová, 230), režim „byl založen na strachu“ (ibid., 206), „nastolili tvrdý totalitní řád“ (ibid., 203), jež dokonce jako fráze nevnímáme, nebo naopak alegorické, expresivní, hrůzu budící demonizace, srov. „[p]řiletěli z východu, stejně jako prokletí, které zasypalo polovinu Evropy“ (ibid., 77), nebo biologické příměry typu „se jako mravenci rozlezli vojáci, esenbáci a milicionáři“ (ibid., 74). Jiné výrazivo, jako „rozvracení republiky“ (ibid., 67), „budování socialistické vlasti“ (ibid., 189) nebo „zásah proti silám pokoušejícím se o revizi socialismu“ (ibid., 53), pak představuje reálný, rovněž dobře známý a frázovitý jazyk oficiálních autorit předlistopadového, tzv. komunistického Československa.

¹¹ Četba těchto transformací není příliš radostná, jejich utváření nečinilo potěchu ani autorovi této studie. Jako součást autorské umělecké strategie coby obrazu groteskního „zlyhania dejín, mesta, spoločnosti, individua“ (Barányiová 2015, 194), jak se ukazuje při analýze románu Lajose Grendela *Ostrá strelba*, jde o esteticky funkční prostředek.

text se v dekompozičních adaptacích a transformacích ovšem projevuje jako trivializující¹², čím dále tím více frázevitý, panelovitý, estetické efekty jeho vnější působivých slov, sekvencí i celých scén zřetelně vyprchávají. Je sdostatek zřejmé, že analyzovaný text byl od počátku stylizován jako nástroj, jako médium, že jeho řídicí funkcí je přesvědčivě ilustrovat prevalenci preferované politické narativní pozice, slovesným médiem o její bezalternativnosti přesvědčit, popř. aktualizovat přesvědčení projektovaných recipentů, virtuálních čtenářů¹³.

KLÍČOVÝ ROMÁN A JEHO SLOVESNÁ KONKRETIZACE

Druhý text, jemuž budeme věnovat pozornost, rovněž představuje vyhraněné hledisko, jen nikoli tak transparentní, jaké čteme v demonstrativní podobě prózy *Listopád*. Jde o text žánrově částečně utopický, částečně dystopický, jistě i „záhadologický“. Takovým je román Alexeje Pludka *Nepřítel z Atlantidy*. I ten se stal médiem a slovesnou reprezentací, jakkoliv sofistikovaně alegorickou, symbolicko-alegorickou. Vyšel poprvé v roce 1981 v nakladatelství Československý spisovatel v Praze, podruhé v roce 1984 v tomtéž nakladatelství (podle dnešních edičních podmínek v bestsellerovém nákladu 52 000 výtisků), jen s pozměněným názvem jako *Der Untergang der Atlantis* také v německém překladu Güntera Müllera v Lipsku (roku 1989).

Jestliže román Aleny Mornštajnové vědomě vstupuje do kontextu programově, intencionálně zaměřené literatury, potom je román Alexeje Pludka – mediálně vzato – součástí literatury někdy označované jako normalizační s tématem moci a touhy po ní, touhy s destruktivními účinky. Pludek využil prvků záhadologické literatury¹⁴, která v letech šedesátých

¹² Pojmeme triviální text zde nerozumíme, podobně jako v monografii *Poetika mravoučné povídky „pro děti a přátele jejich“* (Nitra 2020), text zcela bezcenný, ale funkčně uzpůsobený potřebám a očekáváním projektovaných, často nenáročných čtenářů. V monografii jsme analyzovali morfologii uzpůsobenou interním potřebám školní i mimoškolní mravouky a věrouky, školy a vychovatelů, produkci nikoli beletristickou, ale taktéž bohatě využívající postupy exemplifikace, přímé ostenze, „specula“, proklamativnosti, rétoričnosti, prvků persvajiznosti, hyperbolizace etc. při tvorbě transparentního, jednoznačně daného a esteticky i jinak hierarchizovaného světa (v mravoučné beletrii „hodných“ a „zlých“ hochů a dívek), světa nezpochybněných autorit.

¹³ Tvorba dekomponovaného a transponovaného textu se jistě stává prostorem pro textovou realizaci vyhraněného hlediska, prostorem pro zaujetí pozice v diskursu. Dodejme ještě, že z hlediska pojmů tzv. Nitranské školy vnímáme – v komunikační perspektivě – autorčin text jako pretext a námi transformované texty jako posttexty, popř. jako prototext a metatext (Popovič 1981, 150). Ve všech citovaných případech je beletrie k něčemu „používána“, a to jako nástroj, jako médium.

¹⁴ Atlantologie představuje svébytnou oblast „záhadologické“ produkce. Pod pojmem záhadologická literatura míníme především nonfiktivní literaturu, která dráždivě, sugestivně, virtuálně nastoluje a v souladu se zdravým rozumem řeší, či se domnívá, že vyřešila, nějakou atraktivní záhadu, evokuje cosi tajemného, skrytého či skrývaného před očima „nás“, běžných čtenářů. Projektovaný čtenář (jeho očekávání) je plně vtažen do proudu záhadologových úvah, vybraných faktů i spekulací, prožívá dobrodružství poznávání prostřednictvím otázek a narážek, text si jej podmaňuje. Záhadologie je z tematického hlediska rozprostřena od návštěv mimozemských civilizací, přes záhady zmizelých lodí a letadel až po nerůznější mystéria jako přítomnost duchů už v naší blízkosti. Z hlediska literárního, resp. slovesně estetického a zážitkového, představuje tato produkce spíše polobeletistický text než literaturu odbornou, pojmově a faktograficky precizní a vyváženou, i stylem naučnou a naukovou (populárně naučnou). Ovšem záhadologická produkce se nesporně čte lépe než vědecký či populárněodborný text, jakkoliv by bylo dobré tuto tezi také demonstrovat: je nám jazykové i tematicky atraktivnější a saturuje čtenářskou potřebu nabídnout čemusi tajemnému, skrývanému, senzačnímu vysvětlení na bázi zdravého rozumu, čtenářova očekávání, autorovy soukromé badatelské encyklopedie, na základě četných analogií a s nimi spjatých empirických zkušeností.

i sedmdesátých patřila v Československu k bestsellerům¹⁵, jak o tom svědčí překlady děl, mj. Ericha von Dänikena *Vzpomínky na budoucnost: nerozluštěné záhady minulosti* (orig. *Erinnerungen an die Zukunft: Ungelöste Rätsel der Vergangenheit* 1969, v překladu L. Součka, knihy vydané r. 1969, opět r. 1970 a 1971 v pražském nakladatelství Orbis), Ludwika Zajdlera *Atlantida* (orig. *Atlantida*, v překladu Heleny Stachové rovněž v pražském Orbisu, 1972; druhé, přepracované vydání vyšlo jen o rok později), Jacquesa Bergiera a Louise Pauwelse *Jitro kouzelníků* (*Matin des magiciens*, vydané česky poprvé roku 1969 nakladatelstvím Svoboda v překladu Jiřího Konůpka), Arnolda Mostowicze *My z kosmu* (polsky v roce 1978, česky vydáno nakladatelstvím Práce až v roce 1988 v překladu Ludvíka Štěpána) apod. Z původní české produkce jmenujme zejména „kultovní“ záhadologické knihy Ludvíka Součka, tedy *Tušení stínu* (1974) a *Tušení souvislosti* (1978), obě editované v pražském nakladatelství Československý spisovatel v letech sedmdesátých a osmdesátých, popř. fiktivní záhadologický román *Bohové Atlantidy* (Praha, Mladá fronta 1983). Stranou jistě nezůstalo kdysi velmi ceněné drama Vítězslava Nezvala *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* (1956), ale hledáním „vlivů“ a „paralel“ se v naší studii zabývat nebudeme, stačí jen připomenout bohatý kontext.

O záhadologickém podloží *Nepřítele z Atlantidy* svědčí už úvaha věnovaná jedné z autorit „Ostrovní říše“, elitnímu Atlanťanovi – Atainovi: „*Tento ušlechtilý, vážný muž se nyní zdál Herovi spíš činorodým hodnostářem než zasvěcencem a to ho činilo snad ještě důstojnějším. Když se objeví bytost tohoto zvevření před obyvateli vzdálených ostrovů a pevnin, přistane-li jako host z nebe se svým létacím strojem, podobným ptákům nebo opeřeným drakům, není divu, že je pokládána za boha a podle toho uctívána. V pralesích Jihozápadního kontinentu a ve velehorách dalekého východu lze nalézt sochy z kamene, velké i malé, někdy i celá sousoší těchto podob ušlechtilé řezaných tváří s vousem, se světlými vlasy a modrými očima, jimiž se Atlanťané tolik liší ode všeho ostatního lidstva*“ (Pludek 1984, 307).

Úvaha nese rysy argumentace známé z atraktivních a nesporně zajímavých spekulativně koncipovaných výkladů, vyprávění a úvah Součkových, Dänikenových, Zajdlerových nebo Mostoviczových. Pludkův román má ambice stát se nejen efektním bestsellerem, ale také alegorickým sociálněkritickým románem, románem preferujícím hodnoty jako „pevnost, nezničitelnost a jednota“ (Pludek 1984, 293) tváří v tvář „nepříteli“, v textu představeným světovládnými choutkami bratrstva Uctívačů moci a vyznavačů Zeleného hada, ale též jejich všudypřítomných pomocníků z „kasty“ kupců. Ti smrtelně ohrožují přísně hierarchizovanou funkční společnost, nepřemožitelnou říši, pevnou, staletí neměnnou, stratifikovanou, autoritativní, ritualizovanou, rasově čistou, do prestižních klanů (jež jsou obnovovány zrozením nových rasových elit) a do falangistických vrstev rozdělenou a rozvětvenou „atlantskou společností“. „*Atlantské společenství zajišťuje, blahobyť, rozkvět vědy a umění, mír a štěstí*“ (Pludek 1984, 292), vnitřní nepřítel je však „všude“.

Atlanťané v románu představují nesporně nejvyspělejší starověkou společnost: ovládají mj. krátké palné zbraně, vládnou dokonce světelnými zbraněmi podobnými laserovým, využívají komunikační systém podobný bezdrátové telegrafii, znají dokonce i letadla operující na principu jakýchsi kluzáků vymršťovaných do vzduchu sofistikovanými mechanismy. Mají vyspělou

¹⁵ Podle studie Iva Pospíšila nazvané *Literatura virtuální autenticity* (Pospíšil 2011, 96 – 112) tato produkce vymezená jmény jako Erich von Däniken a Ludvík Souček vplývá do proudu prózy „virtuální autenticity a existenciálního znejistění“ (ibid., 99) coby „alternativní modely dějin lidstva“ (ibid., 98) společně s prózami Dana Browna, J. K. Rowlingové, Ivana Jefremova ad. Pospíšil nepoužívá pojem „záhadologická literatura“, jeho charakteristika ji však vystihuje, neboť píše o „literatuře virtuální autenticity“ přinášející „[m]esalianci literatury faktu a fikce“, „alternativní i fantastické modely“, vede i k celkovému znejistění čtenáře, neboť „v síti příběhů není zřejmé, který z nich má nárok na pravdivostní hodnotu“ (ibid., 98).

slovesnou kulturu, ovládají rozrůzněné jazyky, manifestují se obdivuhodným uměním, udivují sakrálními stavbami, znají divadelní amfiteátry, pyšní se sofistikovanými lázněmi, léčebnami i zahradní architekturou apod. Poetické líčení přírody a života Atlantidy a Atlanťanů, pasáže inspirované jistě i nedokončeným Platonovým dialogem *Timaios*, *Kritias*¹⁶, patří k relativně silným stránkám románu, jež stylisticky těží z bohatých enumerací, gramatických paralelismů a antitezí, ozvláštňené pojmenování a archaizace jazyka. To vše prozrazuje jistou fantazijní invenci při portrétování mýtu spojeného se zvláštnostmi přírody, kultury, topografie a artefaktů Ostrovní říše, Vnitřního moře, Pobrežních republik, Pilíře Východu apod.

I přes pevný a zdánlivě neotřesitelný hodnotový systém dojde ke „Třetí zkáze“ Atlantidy, jejíž příčiny a průběh sleduje Pludkův *Nepřítel z Atlantidy* v nepřímé snaze varovat soudobou společnost před podobným osudem, tedy totální destrukcí a zánikem: nepřemožitelná Atlantida se potopí po sérii zemětřesení a sopečných výbuchů do oceánu dnes označovaného jako Atlantský.

Román je možné číst mnoha způsoby, z tohoto hlediska nesugeruje toliko jediný způsob četby, jakými jsou v případě Mornštajnové „exempla záhubného působení bolševismu“, jež degeneroval v brutální vojenskou stranickou diktaturu. Přesto rovněž představuje médium svého druhu, které je možné sémanticky re-konstruovat a následně transformovat a číst jej jako román „klíčový“. Pokusme se něco podobného provést s následující ukázkou: „*Po dlouhém slyšení osaměl Desátý z Desíti se svými vlastními úvahami. Nevěřil Aneonovi, tomuto prohnanému, úlisnému kupci, ani v nejmenším, ale tvářil se, že s jeho názory souhlasí. [...] Po celou dobu pozoroval Aneona jako předmět nebo jako závodního koně či jednoho ze svých honičích psů. Mluvil s ním poprvé v životě, ale zahlédl ho už několikrát ve sboru kupeckých předáků. [...] Jeho poměrně vysoká postava mezi nimi vynikala, jeho výrazná tvář ještě zdůrazňovala rysy, jimiž se tito cizinci vyznačují. Často se musel přemáhat, aby si před nimi nedal rozprášit voňavku nebo zapálit kořen proti zlým duchům. Černé Aneonovy oči ho mátlý, takové dokáží ukrýt záłudnost, zastřít lstivost, předstírat přátelství. Ještě odpornější mu byly šaty této kasty, černožluté pruhy, baňaté kalhoty a rukávy, vysoká špičatá čepice. Já bych jim pro jistotu dal ještě uříznout nos, říkal si Desátý z Desíti, zatímco naslouchal Aneonovu pochlebování. Alespoň by je každý poznal na dálku i v převleku*“ (Pludek 1984, 290).

Pokusme se konkretizovat „Desátým z Desíti“, pokrevencem Prvního z Desíti, Králem slunce, onen pozorovaný „předmět“, „závodního koně“, „honicího psa“: „*Po dlouhém slyšení osaměl Desátý z Desíti se svými vlastními úvahami. Nevěřil židovi, tomuto prohnanému, úlisnému kupci, ani v nejmenším, ale tvářil se, že s jeho názory souhlasí. [...] Po celou dobu pozoroval žida jako předmět nebo jako závodního koně či jednoho ze svých honičích psů. Mluvil s ním poprvé v životě, ale zahlédl ho už několikrát ve sboru kupeckých předáků. [...] Jeho poměrně vysoká postava mezi nimi vynikala, jeho výrazná tvář ještě zdůrazňovala rysy, jimiž se tito cizinci vyznačují. Často se musel přemáhat, aby si před nimi nedal rozprášit voňavku nebo zapálit kořen proti zlým duchům. Černé židovy oči ho mátlý, takové dokáží ukrýt záłudnost, zastřít lstivost, předstírat přátelství. Ještě odpornější mu byly šaty této kasty, černožluté pruhy, baňaté kalhoty a rukávy, vysoká špičatá čepice. Já bych jim pro jistotu dal ještě uříznout nos, říkal si Desátý z Desíti, zatímco naslouchal židovu pochlebování. Alespoň by je každý poznal na dálku i v převleku.*“

Podobná transformace se může jevit na první pohled jako znásilnění textu, vždyť ani v ukázce, ani kdekoli jinde v románovém textu nenajdeme lexém žid, židovský, Israel apod. Avšak už oděv, do něhož je Aneon oblečen, nese znaky středověkého úboru, který museli nosit židovští obyvatelé, aby byli dobře a už zdálky rozpoznatelní coby nepřátelé „víry pravé“. Domnělý zápach, zaháněný voňavkou, je dalším antisemitským příznakem reprezentace židů a židovství. Samozřejmě i potřeba vytvořit jakýsi nezahladitelný, fyziognomicky zřetelně rozpoznávající rys. Taktéž vynucená funkce kupců, obchodníků s penězi a lichvářů je historický fakt, projektovaný zde do „atlantského

¹⁶ Srov. Platón. 2003. *Timaios; Kritias*. Přel. František Novotný. 3. vyd. Praha: OIKOYMENH.

společnosti“. Naše transformace tedy nejde zcela proti původnímu smyslu textu, je s ním dobře sladitelná, nejen s pohledem Desátého z Desíti, zřetelně antisemitské postavy, ale i s gestací vypravěče a mnohých dalších postav „atlantských elit“, majících „*vlasy jako slunce, oči jako nebe a pleť jako svit měsíce*“ (Pludek 1984, 36), pro něž je čistota rasy jedním z prvních neoddiskutovatelných příkazů.

Transformace by mohla pokračovat formou časového a prostorového přesazení: „*Po dlouhém slyšení osaměl sturmbanführer Moltke se svými vlastními úvahami. Nevěřil Židu Aneonovi, tomuto prohnanému, úlisnému obchodníkovi, ani v nejmenším, ale tvářil se, že s jeho názory souhlasí [...] Po celou dobu pozoroval příslušníka jeho rasy jako předmět nebo jako závodního koně či jednoho ze svých honičích psů. Mluvil s ním poprvé v životě, ale zahlédl ho už několikrát ve sboru představených obce [...] Jeho poměrně vysoká postava mezi nimi vynikala, jeho výrazná tvář ještě zdůrazňovala rysy, jimiž se títo vetřelci vyznačují. Často se musel přemáhat, aby si před nimi nedal rozpráshit voňavku nebo zapálit kořen proti zlým duchům. Černé oči ho však nezmátly, věděl, že takové dokáží ukrýt záludnost, zastřít lstivost, předstírat přátelství. Ještě odpornější mu byly znaky jeho rasy, černožluté pruhy na šatech dosud prominentního vězně, čepice žmoulaná v dlaních a devótní pohledy. Já bych jim pro jistotu dal všem ještě uříznout nos, říkal si Moltke, zatímco naslouchal Aneonovu pochlebování. Alespoň by je každý poznal na dálku i v převleku.*“

Postavy příslušníků „atlantské pokrevní elity“ coby souručenství rasy, krve, moci, vědění a morálky mají vyhraněně rasistický základ, dobře slučitelný s moderním rasismem. Na místě krále a královského písaře by mohl stát „bílý nadčlověk“ diktující svoji vůli „podlidem“, imperiální patriarcha prokazující čest domorodcům (zde však cizincům, vnikajícím do atlantského organismu) apod. Transformace by se mohly stát i základem jakýchsi post-koloniálních studií. Zdá se však, že v tomto směru pokračovat netřeba.

TRANSFORMAČNÍ ADAPTACE JAKO DOTVÁŘENÍ TEXTU: POLEMKA S JEHO PŘEVAŽUJÍCÍ RECEPCÍ

Interpretační potencialitu může nabízet i fiktivní pokračování díla, jež se bude odvíjet jiným směrem, než naznačuje kanonizovaná explikace textu např. na středních školách. Máme na mysli prózu známou českým čtenářům jako *Farmu zvířat*, vykládanou jako satira na Sovětský svaz. Předmětem naší adaptační interpretace se může stát anglickým tvůrcem nedopsaná, ale námi projektovaná a na klíčové motivy desáté kapitoly románu navazující připsaná část, tj. fragment fiktivní kapitoly jedenácté.

Vzhledem k tomu, že Orwellův „zvířecí příběh“ je sdostatek známý, jen zopakujeme, že v deseti kapitolách „pohádkového příběhu“ (takto označen v podtitulu) byli čtenáři svědky toho, jak z farmy panské povstává jakousi revolucí (povstáním) farma zvířecí, jak je coby zvířecí farma bráněna a jen s velkými obtížemi udržována při životě, jak se z ní stále brutálnějšími metodami stává farma prasat, která se stále více podobají (potřebami, mentalitou) vyhnanému statkáři. Farma panská se stává farmou zvířat, a nakonec opět farmou panskou de facto, později i jazykovou a jinou reprezentací – prasečí elita se vrací k původnímu plánu a ruší všechny symboly revoluce. Napoleon ruší oslovení „soudruhu“ jako pošetilý zvyk, ruší rituály a emblematické znaky zvířecí farmy, obnovuje původní název, zvířecí majetek převádí do společného, družstevního vlastnictví všech prasat, evidovaného již v „listině pozemků a nemovitostí“ (Orwell 2008, 213) apod. Scéna přátelského a vzájemně obdivného setkání lidských statkářů se šestici příslušníků „prasečí elity“ i reakce na vzájemné podvody při karetní hře je výmluvná, ocitujme si však jen závěrečný odstavec poslední, desáté kapitoly z bilingvní edice roku 2008: „*Dvanáct rozčilených hlasů na sebe křičelo a všechny si byly podobné. Teď už nebylo pochyb o tom, že s tvářemi prasat se něco stalo. Zvenčí pohlížela zvířata z prasete na člověka a z člověka na prase, a opět z prasat na člověka. Ale nebylo už možné rozlišit, která tvář patří člověku a která praseti*“ (ibid., 217).

Naše úprava se může odvíjet nikoli jako opatrná transformační strategie, ale jako připsání části textu, části fiktivní jedenácté kapitoly coby kvazi pokračování, možná i nového, aditivní strategií povstávajícího závěru:

„Hned druhý den ráno, když se prasata sotva probrala z noci plné obdivných řečí, dobrého jídla a pivních výparů, svolal Napoleon nečekaně poradu. V paznehtu nedržel bičík, nebyl obklopen obávanými psy, choval se uvolněně, pohupoval se na zadních nohách, dokonce se lišácky usmíval.

„Pánové,‘ pronesl tvrdě, ale zřetelně, ‚dnešní den představuje historický okamžik. Zvířata na farmách trpí hladem a vykořisťováním, a na vině je samozřejmě člověk, diktatura lidské rasy. Viděli jste je včera: i vás pozrou bez mrknutí oka jako vepřovou pečínku. Naše panská farma musí být jiná než jejich: progresivní, nezaměnitelná, animalistická, animokratická. Naše zvířata, a nejen naše,‘ zhoupl se na zadních nohách, ‚budou svobodně rozhodovat o svých věcech, nikoli živelně nebo pod nátlakem, ale ano, ano... svobodně, s odpovědností za své činy, za své chování a volbu. Jestliže člověk nehájí zvířecí práva, kdo tak učiní? My tak učiníme! Je nezbytné, aby jako u lidské rasy i v našem světě byly skutečně svobodné volby. Zvířata zvířatům – svobodu zvířatům, a bez lidí! Ať zvířata sama řídí svůj život, blahobyť, podnikavost a štěstí.‘

V místnosti se rozhostilo ticho jako nikdy předtím. Napoleon vládl tvrdou rukou, s nikým se neradil, jeho slovo bylo zákonem. Teď si však vychutnával okamžik překvapení a pokračoval: ‚Soudruzi, ehm...‘ zapomněl na to, že oslovení zrušil, ale nikdo jej neopravil, učili vás, že svoboda je poznaná nutnost. Nic není pravdivějšího než tato věta. Nastal čas, kdy dobře míněný příkaz nestačí, neboť zvíře nechápe jeho smysl a myslí si, že mu někdo něco přikazuje. Že mu něco krade! Lidé to vědí, zvířata ale nechávají v nevědomosti. Dejme svobodu zvířatům, dejme jim právo volit a být volena, dejme jim právo rozhodovat o svých věcech! Soudit, rozhodovat, měnit, vládnout!‘

Napoleon se rozhlédl kolem sebe, jaký efekt měla jeho pádná slova, a protože všichni mlčeli, nadechl se k závěrečnému proslovu. Že by pečlivě připravovanému? Kde tohle vyčetl? blesklo hlavou Pištíkovi.

„Zvířata jsou od přírody nadána právy, která jsou nezadatelná a nedělitelná. Jsou i našimi právy! Vytvořme strany, organizace, spolky, komise, zvířecí fóra, založme školy, aby nám rozuměli! Ať se každé zvíře svobodně vyjádří beze strachu z trestu. Ať se svobodně účastní dění ve zvířecí společnosti. V právech je neomezujeme, v povinnostech ale musíme! Většina z nich je stále negramotná, více se nenaučí, ale k čemu je jim slovo, písmo, čísla a rovnice, když potřebují snášet vejce (my už se o kuřata postaráme), dávat mléko a vlnu (my je umíme prodat a zpeněžit), produkovat hnojivo, bez nichž se ani lidé neobejdou. Číst a psát a počítat umíme my, to je přirozené, to stačí. A maso? Čím chcete uspokojit potřebu masa? Prasečími těly a krví?‘

A ještě jednou se nadechl: ‚Stranu za práva a svobodu ovcí povede Marcus, hej Marcusi, o tobě mluvím, proboha netvař se tak hloupě, stále ještě umím práskat bičem! Kdo se o vás postará lépe než já? Slepice bude hájit náš Matteo, dávej pozor, aby slepice volily tebe, a ne tvé dvojče. Kůň a kráva si vystačí sami, nějaké seno se jistě najde, svobodné koně i krávy jinde nemají! Nikdo nesmí Benjaminovi zkřivit ani chlup na hřbetě, ať si ho zvířata volí, ale bude pro ně podezřelý intelektuál a tajnůstkář, zůstane jako kůl v plotě. Krkavec Mojžíš by měl zapracovat na své pověsti, tvrdí o něm, že je lhář a vyzvědač, přiveďte ho ke mně, vlastně – tamhle ho vidím! A vůbec,‘ náhle se vztyčil, jak to jenom šlo, postavil se na stoličku a zvolal: ‚Čtyři nohy dobré, dvě nohy lepší, svoboda volby nejlepší!‘

Pištík obdivně pohlédl na Napoleona a pečlivě si jeho slova vštípil do paměti. Zítřka je bude muset napsat na fasádu domu, patřícího kdysi panu Jonesovi, nesmazatelnou barvou. Tedy pokud nějakou najde.“

Připsání textu k dílu Orwellem uzavřenému a autorsky ukončenému, pokus metodou reálné fikce, představuje extrémní situaci, v níž se ocitá adaptace, transformace a současně explikace autorského literárního textu. Jde za hranice „exaktní“ literární vědy i estetiky. Posttext se ovšem opět stává médiem, možným pretextem, jenž domýšlí významy a hodnoty v běžné recepci a komunikaci

absentující. Aditivní věty vznikly jako přímá, vědomá a intencionální polemika s kanonizovaným čtením a interpretací Orwellova textu, s jakýmsi implantovaným „kodifikovaným“ před-porozuměním: Orwellova próza má být čtena jako podobenství o zločinné komunistické diktatuře v Rusku, resp. Sovětském svazu¹⁷. Literární motivy, které jsou v rozporu s tímto obecně rozšířeným náhledem, motivy přítomné nejen v poslední kapitole, jsou pak ignorovány jako nepodstatné.

Pečlivě čtení Orwellovy prózy však vyjevuje další rozměr textu coby potenciálně otevřeného artefaktu. V novém fikčním světě by příběh nemusel končit tím, že se z Panské farmy stala opět Panská farma, když prasečí režim postupně funkčně nahradil (a intenzitou vykořisťování předstihl) onen svržený, Jonesův. Zvířecí román jistě ukazuje podoby manipulačních snah autorit, kteří představují intelektuální elitu zvířecího světa, namířenou proti všem ostatním, zvláště neschopným poznání, neschopným vlastního pochopení skutečnosti, natož pak řízení „farmy“. V Orwellově světě jde jistě o obraz direktivní, až direktivně brutální manipulace, jakési totality, jež je však společná všem v textu připomínaným farmám, samozřejmě „panským“, „lidským“, ale může být v kterémkoli okamžiku, jak se snažíme ukázat, nahrazena jinou formou vlády, patrně účinnější, než je přímá diktatura (tedy otevřená vláda „mocenské a znalostní elity“).

Pokud by aktéři fikčně transformované panské-zvířecí-prasečí farmy dostali jakési hlasovací právo, volili by zřejmě „prasečí elitu“ stejně, jako ji dříve naivně poslouchali, jen s tím rozdílem, že by se cítili – možná – více svobodni, když minimálně iluze svobody je základem strategické komunikace. Próza všeobecně vnímaná jako průhledná alegorie, popř. jako klíčový román, se stává vícevýznamovou, spíše než jednoznačnou alegorií a klíčovým didaktickým podobenstvím něčím ambivalentním, umělecky plnohodnotným, slovesně sice stále nenáročným, přesto latentně více-rozměrným uměleckým slovesným artefaktem.

ZÁVĚR

Máme-li v několika slovech shrnout důsledky plynoucí z naznačeného „nekorrektního bádání“, je třeba zdůraznit: tvůrčí slovesná práce s uměleckými díly (zde dekompozice, rekompozice, transformace, aktualizace, adice a další formy slovesné adaptace) představuje nástroj, jakkoli pomocný a třeba i nebezpečný, jejich explikace, analýzy a interpretace. Tato má vždy – jako každý zásah do uměleckého textu – zřetelné axiologické, interpretačně relevantní důsledky. Vrhá neklamně nové světlo na text coby pretext prostřednictvím kreovaného posttextu. Současně však otevírá prostor pro možnou interpretační libovůli, pro možnou dezinterpretaci či hyperinterpretaci. Jde „za text“ a „přes text“ se všemi pozitivy i negativy s tím spojenými. Tuto skutečnost je nutné na jedné straně vnímat jako reálné nebezpečí (mělo by být vždy alespoň traktováno a do jisté míry minimalizováno), současně jako výzvu k opětovnému návratu k textu, resp. ke kontextualizovanému textu jako základnímu centru badatelské činnosti. Nechť je tedy náš pokus vnímán jako záloha na polemiku.

¹⁷ Orwellova próza byla poprvé přeložena Jiřím Havelkou a publikována v Praze roku 1946, v Československu pak podruhé až počátkem devadesátých let v překladu Gabriela Gössela (bylo využito překladu pořizovaného pro samizdatovou Edici Petlice (1979). Důvody ediční nepřízně ve zkratce shrnul prof. Zdeněk Stříbrný v *Dějinnách anglické literatury 2*, když ocenil, že próza je sice „napsána s bravurní lehkostí a humorem“, ovšem tím „zlovolněji [...] vyznívá její zesměšnění nejen stalinských deformací, ale celého úsilí sovětského lidu, který v době, kdy Orwell lehce vtipkoval, přinášel neslýchané těžké oběti na frontách 2. světové války“ (Stříbrný 1987, 697). V antikomunistickém kódu, jen pozitivně hodnoceném, je vnímáno celé Orwellovo „pohádkové vyprávění“ (nese podtitul *A Fairy Story*).

SUMMARY

If we are to briefly summarize the consequences following from the implied “incorrect research”, here is what needs to be emphasized: creative literary work involving works of art (here: decomposition, recomposition, transformation, defamiliarization, addition and other forms of literary adaptation) represents an instrument (though only an auxiliary and a potentially dangerous one) of their explication, analysis and interpretation. It always has – just as every other interference with an artistic text does – clear axiological, relevant consequences in terms of interpretation. It clearly sheds new light on a text as a pretext using a created post-text. At the same time, it creates possible room for interpretative arbitrariness, misinterpretation or hyperinterpretation. It goes “beyond a text” and “over a text” with all the positives and negatives that it carries. On the one hand, this fact needs to be perceived as a real danger (it should always be at least discussed and minimized to an extent). At the same time, it needs to be perceived as an appeal for returning to a text, or rather to a contextualized text, as the basic center of research activity. Our attempt should then be perceived as a reserve of a polemic.

LITERATURA

- Barányiová, Magdaléna. 2015. Ludské konanie determinované historickými udalosťami v románe Lajosa Grendela – Ostrá strelba. In: *Slavica litteraria* 18/2, 193 – 203.
- Brayfield, Celia. 2007. *Jak napsat bestseller: tajemství úspěšného psaní*. Praha: Olympia.
- Bubeníček, Petr. 2010. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. In: *Illuminace* 22/1, 7 – 21.
- Bublanová, Alžběta – Selzerová, Andrea. 2021. *Cvičebnice tvůrčího psaní: i Shakespeare nějak začal...* Praha: Grada.
- Fedrová, Stanislava (ed.). 2010. *Česká literatura v intermediální perspektivě: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Fišer, Zbyněk a kol. 2012. *Tvůrčí psaní v literární výchově jako nástroj poznávání*. Brno: Masarykova univerzita.
- Genette, Gerard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holland, Robin W. 2013. *Deeper Writing: Quick Writes and Mentor Texts to Illuminate New Possibilities*. Los Angeles: Corwin Press.
- Hutcheonová, Linda. 2012. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně.
- Ingarden, Roman. 1989. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon.
- Jech, Pavel – Angiolillo, Mary. 2021. *Scénář na sedm minut*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění.
- Liba, Peter. 1981. *Kontexty populárnej literatúry*. Bratislava: Tatran.
- Miko, František – Popovič, Anton. 1978. *Tvorba a recepcia: estetická komunikácia a metakomunikácia*. Bratislava: Tatara.
- Mikulášek, Alexej. 2020. *Poetika mravoučné povídky „pro dívky a přátele jejich“*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.
- Mikulášek, Alexej. 2020. Skromné poznamenání (místo recenze). In: *Literatura – Umění – Kultura* 7/39, 2.
- Mikulášek, Alexej. 2021. Umělecká slovesná fikce jako médium: polemická úvaha nad možnostmi a mezemi interpretace. In: *Bohemistika* 21/2, 143 – 168.
- Mikulášek, Alexej. 2022. Literární dílo jako pretext: pokus o dekompozici a rekompozici. In: *Bohemistika* 22/4, 493 – 516.

- Mornštajnová, Alena. 2021. *Listopád*. Brno: Host.
- Orwell, George. 2008. *Farma zvířat*. Praha: Argo.
- Platón. 2003. *Timaios; Kritias*. Praha: OIKOYMENH.
- Pludek, Alexej. 1984. *Nepřítel z Atlantidy*. Praha: Československý spisovatel.
- Pospíšil, Ivo. 2011. *Literatura v souvislostech*. České Budějovice: Vlastimil Johanus.
- Popovič, Anton a kol. 1981. *Interpretácia umeleckého textu*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Ritsert, Jürgen. 2020. *Wissen, Wahrheit und das falsche Bewusstsein*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Snigireva, Tatjana Aleksandrovna – Podchinenov, Aleksej Basilevich (eds.). 2014. *Fenomen nezavershennogo*. Ekaterinburg: Izdatelstvo Uralskogo universiteta.
- Stříbrný, Zdeněk. 1987. *Dějiny anglické literatury 2*. Praha: Academia.
- Timko, Štefan (ed.). 2020. *Literatúra a jej filmová podoba v stredo európskom kontexte*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.
- Žilka, Tibor. 2015. *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.

KONTAKT

PaedDr. et PhDr. Alexej Mikulášek, PhD.
Ústav stredo európskych jazykov a kultúr
Fakulta stredo európskych štúdií UKF v Nitre
Dražovská 4
949 01 Nitra
Slovenská republika
alexej.mikulasek@seznam.cz