

NARATIVNÍ DESTABILIZACE A ONTOLOGICKÁ NEJISTOTA VE FILMU *MUŽ, KTERÝ LŽE*

ALEXEJ MIKULÁŠEK

MIKULÁŠEK, Alexej: Narrative Destabilization and Ontological Uncertainty in the Film *The Man Who Lies*, 2026, Vol. 8, Issue 1, pp. 53 – 66. DOI: 10.17846/CEV.2026.08.1.53-66.

ABSTRACT: This article analyzes *L'Homme qui ment* [The Man Who Lies] (1968), dir. Alain Robbe-Grillet, as an ontological experiment with narrative form in which the instability of identity, time, and space constitutes the very foundation of the fictional world. Rather than approaching the film primarily as a formalist exercise or an ironic war narrative, the study argues that its radicality lies in the systematic dismantling of the conditions of narrativity itself. Methodologically, the analysis is based on a close-watching approach, focusing on the micro-levels of filmic language: camera work, sound, editing, performance, and the relationship between voice and body. A key conceptual distinction is introduced between polysemy and ontological ambiguity, with the film being interpreted as structurally resistant to meaning stabilization rather than merely open to multiple readings. The article further demonstrates that the protagonist is not a psychological character but a performative function of narration, while the motif of the double, sound strategies, and alienation effects play a crucial role in undermining narrative trust. Ultimately, the film is interpreted not as a story about lying, but as a reflection on how truth, identity, and reality are constructed – and undone.

KEYWORDS: Alain Robbe-Grillet. *The Man Who Lies*. Film ontology. Unreliable narration. Ontological ambiguity.

ÚVOD

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se objevily ve slovenské kinematografii čtyři koprodukční snímky, z nichž dva úzce vplývaly do estetiky tzv. francouzského nového románu a zvláště (francouzské i česko/slovenské) filmové „nové vlny“. Vznikly v koprodukcii (česko)slovensko-francouzské, ale šlo de facto o filmy francouzsko-slovenské, resp. slovensko-francouzské. A dva z nich mj. spojuje, kromě osobnosti francouzského režiséra, také technika slovenského kamermana Igora Luthera. Máme na mysli filmy *Muž, který lže* (franc. *L'Homme qui ment*, slov. *Muž, ktorý luže*, 1968) a *Eden a potom...* (*L'Eden et après*, 1970). „These two films were financed by French company Como Films and state organization Československý film“ (Owen 2013, 63). Třetí společný francouzsko-slovenský, resp. (česko)slovensko-francouzský snímek režiséra Juraje Jakubiska *Vtáčkovia, siroty a blázni* (*Les Oiseaux, les orphelins et les fous*, 1969, na scénáři se podílel i pozdější vrchní rabín pražský Karol Sidon) už měl jinou, nikoli „novorománovou“ poetiku, snad s Michailem Bachtinem řečeno „karnevalovou“, v něčem až hrabalovskou. I tento vplýval do proudu „nové vlny“ evropského, rovněž tedy československého filmu. Připomenutí snad zaslouží ještě jeden společný projekt, a to filmová romance *Královská polovačka* (*La Chasse royale*, 1969).

Na spolupráci s A. Robbe-Grillem vzpomíná mj. Albert Marenčin (2004), jenž „musel dozorovat každý natáčecí den snímku *Muž, který lže* (1968), neboť Alain Robbe-Grillet neměl vyhotoven žádný scénář, pouze pár poznámek či, řekněme, stručnou synopsi“ (Cyroň 2015, 50). Částečnou improvizaci zvláště při dokončování filmu dokládá více pamětníků natáčení (Marenčin 2004, Owen 2013).¹

1 Jak čteme mj. v pamětech (Marenčin 2004), byl A. Marenčin, „košický pustovník“, k umělecké spolupráci

Samotný Robbe-Grillet, přezdívaný „papež nového románu“, v této souvislosti mj. uvedl: „Natočil jsem deset filmů, z toho dva na Slovensku. Takže šlo o francouzsko-československé koprodukce, ale natáčely se na Slovensku. Právě u těchto filmů, zejména u prvního filmu *Muž, který lže*, byly podepsány smlouvy o koprodukci mezi Francií a Československem. Takže to byly filmy s dvojným občanstvím [lexém „nationalité“ je možné přeložit jako „národnost“, také jako „občanství“, s nímž ve francouzské kultuře částečně splývá, pozn. A. M.] francouzským a československým. [...] Bylo to skvělé, socialistické kino, protože nám nezáleželo na ziskovosti. V kapitalistickém filmu musí publikum přijít. V socialistickém filmu to nevadilo. Dělali jsme, co jsme chtěli“ (Richter 2008).²

Muž, který lže získal v roce 1968 dvě ocenění na Berlinale (resp. Berlin International Film Festival), a to jednak Zlatou plaketu (IWG Golden Plaque, resp. International Working Group Golden Plaque; vedle švédského filmu *Who Saw Him Die?* v režii Jana Troella), jednak Stříbrného medvěda (Silver Bear), uděleného Jean-Louis Trintignantovi za nejlepší mužský herecký výkon. Divácké ohlasy na něj však byly mezní, dodnes zůstávají silně polarizované.

METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA

Poetika románových i filmových děl A. Robbe-Grilleta je analyzována v desítkách monografií, sborníkových i časopiseckých studií. Jen z monografií ve fondu Národní knihovny v Praze, autorovi studie známých, lze uvést namátkově práce autorů jako R.-M. Allemand – Ch. Milat (2010), R. Armes (1981), O. Bernal (1964), R. Louis (2016), N. Manai (2014), B. Morrisette (1965), B. Peeters (2022), J. Ricardou (ed., 1976), V. Simon (1998), B. Stoltzfuse (1984) nebo A. de Toro (1986) či J. C. Vareille (1981). Z českých a slovenských autorů uveďme, vedle níže citovaných studií, např. sborníky editorů Davida Čenka (2003) nebo Michala Michaloviče (2023). Podle našeho názoru bohužel slovenskou filmovou vědou nebyl snímku věnován dostatečný analyticko-syntetický prostor (Macek – Paštěková 2016) a např. Michalovičův sborník představuje částečně promeškanou příležitost přesvědčivě včlenit tento snímek, společně s *Eden a potom...*, dva nesporné artefakty (také) slovenské kinematografie, do hodnotového kontextu slovenského, a přitom „světového filmu“, podobně jako do něj vplývá např. oscarový snímek *Obchod na korze* (1965).

Samotný A. Robbe-Grillet se k této poetice (metodě, estetice, snad i filozofii) mnohokrát vracel, a to (meta)kriticky, esejisticky i jako vysokoškolský profesor. Pro naše potřeby postačí několik zobecňujících charakteristik, konstrukčních zvláštností („l'étrange“), které jsou velmi dobře doložitelné i v tvaru sledovaného „filmového románu“, resp. poetiky nového románu přenesené do filmové kompozice (Ricardou 1976). Byla analyzována např. opakující se postava, resp. motiv dvojníka a zrcadlícího se dvojnictví, vůbec „rozštěpeného subjektu“ (Katsaros 2025, 25), autorovo neklamné „popírání dichotomií“, resp. jejich zpochybňování, a současně jejich nekončící nově „tematizace“, rovněž výstavba „logicky neslučitelných obrazů“, jež však sugerují pseudologickou

dobře připraven nejen přirozenou autoritou, ale už studijními léty v Paříži: „In a fairly traditional narrative of artistic formation, Marenčin spent the immediate postwar years in Paris, where, besides working as a radio correspondent and journal editor, he found time to soak up the city's avant-garde milieu, translate texts by the likes of Buñuel and Jean Epstein, and attend classes at the French film school IDHEC“ (Owen 2013, 65).

- 2 «J'ai tourné dix films dont deux en Slovaquie. Donc, c'étaient des coproductions franco-tchécoslovaques, mais tournées en Slovaquie. C'était même pour ces films-là, en particulier pour le premier, *L'homme qui ment*, que les accords de coproduction entre la France et la Tchécoslovaquie ont été signés. Donc c'était des films qui avaient la double nationalité, française et tchécoslovaque. [...] C'était formidable, le cinéma socialiste, parce qu'on ne s'occupait pas de la rentabilité. Dans le cinéma capitaliste, il faut que le public vienne. Dans le cinéma socialiste, ça n'avait aucune importance. On faisait ce qu'on voulait.»

návaznost, resp. potřebu logicky konceptualizovaného vysvětlení příčin a důvodů své existence. V sémiotickém plánu je uplatněna technika zrcadlení, „znaky nejednou odkazují nikoli na reálné věci, ale jen na další znaky“ (ibid.). Autor také pracuje s konstrukcí času jako věčného opakování, popř. lze konstatovat jakýsi „atemporální princip“, který „zastavuje čas v kruhovém pohybu textu [...]“ (ibid.). Paradoxní „přítomnost chybění“, absence – ať už dějových jistot, postav, subjektivních hlasů nebo realistického kontinua – se stává aktivním estetickým principem. Čtenáře staví před kvazi realitu, která je fragmentovaná, čteme text (resp. sledujeme film), v němž vládne permanentní nejistota (Mitášová 2018), v němž nemáme co rekonstruovat, ale je možné jej prožívat (Bernal 1964). Robbe-Grilletovo psaní se s oblibou pohybuje v živlu „ambivalence, a to je zjevně důvod, proč zavdalo podnět k tak různorodým – ba diametrálně protikladným – interpretacím [...]“. Ideální Robbe-Grilletův čtenář je ten, který je ochoten se s onou ambivalencí smířit a který je s to si při četbě tohoto autora užívat hravost, s níž plynule přechází z jednoho rejstříku do druhého“ (Fulka 2019).

Přitom pro analyzovaný film platí částečně to, co pro jiný, kultovní snímek „nové vlny“, tedy *Loni v Marienbadu* (1961) (na němž je rukopis A. Robbe-Grilleta dobře znát), jenž „[v]ykazuje vysokou míru nepřirozenosti, stylizace a formální přísnosti“ a budí dojem, jako kdyby „se i děj a dialogy podřizovaly těmto formálním symetriím, zrcadlení a opakování“ (Grunenberg 2016). Na komparaci obou artefaktů však zde chybí dostatečný prostor.

Film *Muž, který lže* nám představuje nejen v evropské kinematografii případ díla, které systematicky narušuje základní předpoklady klasického filmového vyprávění. Stabilní identita postav, kauzální návaznost událostí, hierarchicky uspořádané časové roviny i transparentní vztah mezi fikcí a realitou jsou zde nahrazeny bytostnou nejistotou, opakováním, variací a ontologickou ambivalencí.

Dosavadní interpretace snímku jej často charakterizují jako experimentální narativní hru, ironickou variaci válečného příběhu nebo jako filmovou transpozici poetiky tzv. *nouveau roman*. Tyto přístupy jsou legitimní, avšak zachycují pouze část jeho radikality. Tato studie vychází z předpokladu, že *Muž, který lže* se nemanifestuje pouze jako formální experiment, nýbrž lze o něm psát jako o filmovém projektu, který problematizuje samotné podmínky možnosti vyprávění.

Film v naší studii chápeme nikoli jako médium reprezentace, ale jako mechanismus produkce reality. To, co se jeví jako událost, identita nebo minulost, překračuje horizont předem daného, přímo vzniká až v aktu vyprávění. Tento posun od reprezentace ke konstrukci má zásadní důsledky pro chápání subjektivity, času, prostoru i pravdy.

Cílem naší studie je analyzovat, jakým způsobem film vytváří fikční svět, za jehož základní rys nemůžeme chápat mnohovýznamovost, nýbrž mnohoznačnost v ontologickém smyslu: principiální nemožnost stabilizovat význam, identitu a časové uspořádání. Nikoli „vějíř možných významů“, ale zásadní významová neurčitost. Pozornost je věnována především mikrorovinám filmového jazyka – práci kamery, zvuku, střihu, hereckého projevu a vztahu mezi hlasem a tělem – které nejsou chápány jako nějaké stylistické ornamenty, ale stávají se konstitutivními složkami ontologie filmem představeného světa.

Studie se zároveň snaží překročit národně-historické rámce interpretace a chápat film jako mezikulturní artefakt, v němž se střetává hravá francouzská modernistická poetika s historicky konturovaným „materialistickým“ středoevropským prostorem. Tento střet však nelze tematicky, protože prostor dějinné paměti musíme neustále konfrontovat s narativní fikcí, abstrakcí.

Analýza vychází z metodologického přístupu označovaného jako *close watching* (Holland 2018), jenž je analogický literárněvědnému *close reading*, avšak přizpůsobený specifickým audiovizuálního média. Náš přístup se nesoustředí na kvantitativní zobecnění, ale na detailní, sekvenčně orientovanou a interpretačně intenzivní analýzu jednoho konkrétního filmového díla.

Na rozdíl od segmentové analýzy, která se zaměřuje na izolované části filmu, je zde *close watching* aplikováno na vybrané mikroroviny celého díla: práci kamery, kompozici obrazu, střih,

rytmus, zvukovou složku, herecký projev a vztah mezi hlasem a tělem. Tyto složky jsou chápány jako konstitutivní prvky filmové ontologie ve smyslu Stanleyho Cavella (1979): film zde nebude me analyzovat jako pouhý záznam světa, ale jako konstrukci vlastního režimu existence.

Základním analytickým nástrojem je rozlišení mezi mnohovýznamovostí a mnohoznačností. Zatímco mnohovýznamovost označuje pluralitu relativně stabilních interpretací, mnohoznačnost zde znamená de facto nemožnost stabilizace významu jako takového. Film *Muž, který lže* je v této studii chápán jako dílo mnohoznačné: nikoli otevřené interpretacím, ale rezistentní vůči jejich uzavření.

Lze si tedy položit otázku, jakým způsobem film *Muž, který lže* konstruuje fikční svět, v němž je nestabilita identity, času a prostoru základním konstitutivním principem, nikoli pouze stylistickým efektem.

ONTOLOGICKÁ NESTABILITA JAKO VÝCHOZÍ RÁMEC

Film *Muž, který lže* nelze analyzovat prostřednictvím tradičních narativních kategorií, jako jsou stabilní postava, lineární čas či koherentní prostor. Tyto kategorie zde nefungují jako neutrální analytické nástroje, ale jako problematické předpoklady, které film sám systematicky rozrušuje. Z tohoto důvodu je nutné přistoupit k jednotlivým složkám fikčního světa nikoli jako k nositelům významu, nýbrž jako k mechanismům jeho produkce a destrukce. Identita, čas a prostor zde nejsou „tématy“, ale strukturami. Nejsou obsahem, nýbrž podmínkami.

Analýza proto postupuje od subjektu přes temporalitu k prostorové organizaci a sleduje, jak se v těchto třech oblastech opakuje tentýž princip: rozpad esenciálních kategorií a jejich nahrazení funkcemi, jež konstituují kvazi identitu postavy.

IDENTITA „TOHO-KDO-LŽE“ JAKO PERFORMATIVNÍ FUNKCE

Jedním z nejvýraznějších rysů filmu *Muž, který lže* je radikální destabilizace identity hlavní postavy. Ta nebyla utvářena, konstruována jako psychologicky konzistentní charakter, nýbrž jako proměnlivý, sebe-inscenující a narativně generovaný subjekt. Identita „Toho-kdo-lže“ se neodvíjí od minulosti, od paměti (pamětí) či nějaké „pozitivně“ uchopitelné vnitřní motivace, ale od aktu vyprávění („lháře“ i filmové narace jako celku) a od reakcí okolí.

Subjekt tzv. hlavní postavy jen na první pohled vystupuje jako zdroj příběhu, resp. příběhů. Na úrovni diegetické informace nelze spolehlivě určit jméno postavy, její původ, profesi, životní historii. V různých verzích vyprávění vystupuje jako Ján Robin, Boris Varissa, partyzán, zrádce, hrdina, herec, oběť i manipulátor, má dokonce dvě těla, dvě tváře, ale jeden hlas. Tyto identity („identity“) se v diegetickém světě navzájem nevylučují ani nehierarchizují, vlastně existují paralelně vedle sebe a bez možnosti definitivní verifikace.

Film zde tedy neusiluje o klasickou podobu tajemství, které by mělo být odhaleno. Ocitáme se ve světě, v němž jsme konfrontováni s permanentní neuzavřeností, přičemž tento princip lze označit jako tekutou identitu: subjekt se neustále proměňuje v závislosti na aktuální narativní situaci. Identita zde neznamená esenci, nepředchází ji ani nenásleduje, stává se funkcí řeči, performace a percepce. Postava je tím, za koho se právě prohlašuje, a zároveň se v následném okamžiku stává tím, za koho ji považují druzí.

PERFORMATIVNÍ POVAHA SUBJEKTU

Zásadním rysem této identity je její inscenační charakter. „Ten-kdo-lže“ opakovaně inscenuje sám sebe: přehrává své příběhy, dokonce nacvičuje repliky, koriguje gesta, upravuje dikci i intonaci. Jeho jednání se nepodobá spontánnímu vyjádření vnitřního stavu, ale připomíná scénické vystoupení.

Jeho výrok, že je „herec z povolania“ (1:18:20)³, zde nefunguje jako stabilizující informace, ale jako další destabilizační moment. I tato výpověď může být lží, ale především: i kdyby byla pravdivá, nic by nevyřešila. Herectví zde není profesí, ale fundamentálním režimem existence: být znamená být viděn a existovat znamená být přesvědčivý, tedy hrát přesvědčivě. Chování „Toho-kdo-lže“ nápadně (svou teatralitou) připomíná herce, snad jakéhosi „homo ludens“ (Phillips 2019, 72), zřejmě nevelmi kvalitního (což nelze napsat o hereckém výkonu představitele „hlavní postavy“).

Herecký výkon Jeana-Louise Trintignanta (ve slovenském znění s přesvědčivým, seriózně znějícím hlasem Ladislava Chudíka) totiž tuto nestabilitu dále zesiluje. Fyziognomie postavy zůstává konstantní: snad jedinou recepční jistotu má filmový divák dlouho ve fyziognomii postavy, jejíž oblečení se nemění, stabilní je její mentalita mužského sexuálního predátora (i don Juan, i baron Prášil mohou být vnímáni coby mody „Toho-kdo-lže“), ale i potřeba obdivu. Existuje, pokud přesvědčivě vypráví.

Výrazové polohy této postavy se však dramaticky proměňují: důvěřivost, cynismus, submisivita, dominance, ironie, chlad, erotická přitažlivost i afektivní prázdnota se střídají bez přechodů. Tato variabilita tak nevytváří psychologickou hloubku, postava se jeví jako série masek (identit).

Přitom postava je výsledkem nejen sebe sama, svých narativních aktů, tedy je tím, co druhým o sobě prezentuje, ale je také tím, jak na ni druzí reagují („sedláci v krčmě“, „ty-ktelé-nerozuměj“, „tři Grácie“, „obdivovatelky“, „ti-co-nenávidí“, „partyzáni“, „okupanti“, „kolaboranti“). Se změnou reakce diegetického diváka se mění i modalita postavy „Toho-kdo-lže“.

Zásadní roli při konstrukci identity hrají reakce okolních postav. Subjekt se neustále přepisuje podle toho, jak je vnímán: obdivem, erotickým zájmem, nedůvěrou, pohrdáním, agresí. Identita neposkytuje vnitřní kontinuitu, spíše máme co do činění s relačním efektem. Postava neexistuje „sama o sobě“, ale pouze ve vztahu k pohledům druhých. Její subjektivita je procesuální, nikoli esenciální. Neexistuje zde žádné „pravé já“, které by bylo možné odhalit. Neexistuje žádné autentické jádro: subjekt není něčím, co se skrývá, je jen tím, co se neustále inscenuje.

ČAS JAKO NARATIVNÍ KONSTRUKCE

Radikální nestabilita identity má přímé důsledky pro strukturu času. Pokud subjekt nenaplňuje charakter čehosi stabilního, nemůže být stabilní ani jeho minulost, jeho paměť, jeho biografie. Vyprávění zde jen formálně připomíná jakési vzpomínání, jsme však svědky produkce minulosti. To, co se jeví jako minulé událost, vzniká až v okamžiku, kdy je vysloveno. Jestliže identita není kontinuální, nemůže být kontinuální ani čas.

Tím se otevírá další analytická rovina: film neproblematizuje pouze to, kým postava je, ale také to, kdy se něco stalo, zda se to vůbec stalo a co vlastně znamená „dříve“. Pokud subjekt nemá bytostně pevné jádro, nemůže mít ani stabilní minulost, paměť či biografii. Čas zde nelze redukovat na rámec, v němž se události odehrávají, vystupuje jako další produkt vyprávění.

Film systematicky ruší tradiční hierarchii časových rovin. Neexistuje zde jasné rozlišení mezi „hlavní“ přítomností, retrospektivními vzpomínkami a fantaziemi. To, co se jeví jako minulost,

3 Časové údaje v závorkách odkazují ke stopáži analyzovaného filmu a jsou uváděny ve formátu hh:mm:ss.

není rekonstruováno: nese všechny znaky konstruovanosti. Minulost přesahuje hranice toho, co je uchováváno – vzniká až v aktu řeči. Tento mechanismus zásadně narušuje klasickou narativní logiku, v níž je minulost příčinou událostí přítomných. Zde je tomu naopak: přítomná řeč vytváří minulost. Lapidárně napsáno: události primárně nebudeme vnímat jako to, co se stalo, jsou právě tím, co je aktuálně vyprávěno.

PARALELNÍ A NEKONZISTENTNÍ ČASOVÉ ROVINY

Film prokazatelně nabízí několik vzájemně se prostupujících a zrcadlících časových rovin. Nejsou jasně rozlišené, jako bývá u času fabule a času syžetu (v rozšířené podobě u „story“ a „discourse“, Chatman 1978), proto diváka matou.

Jednak je to představené kvazi objektivní časové kontinuum, v němž se vypráví, tj. čas bloudění a pronásledování v lese, útěku, příchodu vypravěče do městečka, setkání s „domorodci“ v hostinci, čas cesty po městě, cesty a pobytu na zámku, čas milostných dobrodružství, čas „vlády“ nad zámkem i panického útěku z něj, pronásledování a bloudění v lese. Jde o čas dění a událostí, jež domněle nelze interpretovat jako projev fikce „Toho-kdo-lže“; přesto je tento čas stejně nestabilní, konstruovaný.

Současně spoluprožíváme čas sugerovaný jako „dění lži“. Je také kvazi objektivizovaný, fragmentovaný; jde o čas, o němž vypráví „Ten-kdo-lže“, vázaný na „lež“: rovinu kvazi vzpomínek na okupované město, na vojáky s převážně německými zbraněmi a uniformami, na místní odbojáře, na zosnovaný útek Jeana (Jána) Robina apod. Tento čas má mnoho variací, je tekutý a neverifikovatelný. Do tohoto času dominantně vlývají, a namnoze jej „zahlcují“ a „aktualizují“, všechna bohatě epická a nápaditá vyprávění „Toho-kdo-lže“, plná rozporů a absurdit.

Oba časy, kvazi „objektivního“ vyprávění i čas lhářovy fikce, jsou relativní, pro základní orientaci ve filmu divák věří, nucen tradicemi realistické iluze, že oba časy nějak existují a že toto „bylo“ je objektivizováno a zpřítomňováno jako „děje se nyní“, před našimi zraky, i když je to pouhá nespolehlivá, vykonstruovaná „vzpomínka“.

Teoreticky je možné do aktuální recepce také vtáhnout, spíše však v ní vymezit a badatelsky rekonstruovat, jakýsi čas objektivního historického natáčení, jenž by se nějak zrcadlil mj. ve vzpomínkách herců a pamětníků, a přirozeně zanechal stopy i ve filmu, zde už v podobě časových a místních indicií, jež se zračí v slovensko-německých nápisech nebo v artefaktech snímáných v zámku. Navíc každý film „vysílá informace“ o době svého zrodu, dobových kódech, stylech a technikách své produkce, o dominantním diskursu (Barthes 1967).

Nelze odhlížet ani od jiného recepčního času, a tím je čas historické divácké recepce, interpretačně i zážitkově velmi důležitý, vtiskující snímku nejrůznější doprovodné významy. Např. po srpnu 1968 byl jeden ze „zcizovacích efektů“, latinkou psaný deník *Pravda v ruce německého důstojníka*, chápán jako narážka na „novou okupaci“. Do plakátů zvoucích k návštěvě filmu *Muž, který lže* bylo prý vepisováno jméno „Brežněv“.

A konečně musíme připomenout čas trvání a kontinuity filmu, jev zdánlivě zcela banální, ale právě jeho existence nabízí možnost analyzovat délku trvání jednotlivých scén a epizod, především však snímek časově (ne architektonicky) strukturovat, objektivizovat v sekvenčním řazení. Film je však komponován tak, aby neustále narušoval divácká očekávání. Narušování kauzality, opakování scén, rozpojení zvuku a obrazu, vstupy zcizovacích efektů — to vše působí na čas recepcí a má záměrně matoucí efekt.

TEMPORÁLNÍ NEJISTOTA

Nevíme, kam sahá první a druhý čas, co je „skutečnost“ a co průmět fikce vypravěče. Teoreticky bychom vše „viděné a slyšené“ mohli jednoduše vnímat jako hru na pravdu, na četníky a zloděje, mužské predátory a pasivní ženské oběti, na odbojáře a kolaboranty, mocné a bezmocné... Tato technika znamená rozostření hranic, znejasnění, znejistění, v horším případě v divácích evokuje dojem chaosu a „neúcty“ k hranicím vnímání filmového umění.

Časové roviny nejsou oddělené, ale kontaminují se, překrývají a navzájem ruší, což přináší radikální nestabilitu času. Žádná z těchto časových rovin totiž nefunguje jako privilegovaná. Film neposkytuje žádnou „základní“ temporalitu, z níž by ostatní vycházely a na níž by navazovaly. Neexistuje žádný „referenční bod“. Události se neřetězí, ale variují, minulost se „nepamatuje“, ale inscenuje, budoucnost nemůžeme anticipovat, jen improvizovat, čímž se rozpadá samotná kauzalita. Tento model lze označit jako ontologickou smyčku: přítomnost produkuje minulost, která má vysvětlovat přítomnost. Čas se stává existenciálním a filozofickým problémem (Slavík 2022).

PROSTOR JAKO ZNAKOVÝ SYSTÉM

Nelze popřít, že z několika indicií může pozorný divák soudit, že je příběh zasazen do prostředí stredoevropského, v němž se skutečně natáčel, resp. do prostředí slovenského, resp. spišského (např. „kaštiela v Strážkach“). Hostinec, do něhož „Ten-kdo-lže“ vchází, nese dvojazyčný nápis „Pivo/Bier“, rovněž lékárnu zdobí dvojazyčný nápis „Lekáreň/Pharmacy“. Takových okrajových motivů najdeme ještě několik.

Na druhou stranu tyto a některé další detaily, jež příběh – zvláště ve slovenské verzi filmu – znalému divákovi nějak situují do slovenského kulturního a přírodního prostředí, mají význam jen pro toho, kdo si jich chce (po)všimnout. Divák totiž může příběh recepčně situovat i do jiné země a prostředí, do jiného regionu,⁴ zvláště na základě jeho jazykové verze, mutace: francouzština Jean-Louis Trintignanta, jehož tvář má podobu měnicích se masek, vyvolává jiné asociace než slovenština jeho dabéra, herce Ladislava Chudíka.⁵ Přesto by nás pátrání tímto směrem zavedlo. S poetikou filmu totiž nesouvisí.

Analogickou destabilizací, podobně jako rovina časová, prochází celý prostor. Stejně jako čas, ani prostor totiž nefunguje jako stabilní rámec událostí. Nelze jej interpretovat ani jako neutrální kulisu, vystupuje však jako aktivní prvek narativní konstrukce (Chatman 1978).

Ukázali jsme si, že z několika indicií lze soudit, že film je situován do stredoevropského prostoru, nikoliv např. do bavorského nebo provensálského, ovšem tyto znaky nemají referenční stabilitu. Prostor se spíše než místem stává znakem. Nejde o to, kde se příběh odehrává, ale jak se prostor „vypráví“.

4 Z hlediska recepčního by se mohla jako důležitá jevit otázka, zda např. španělští nebo francouzští diváci budou prostředí spojovat s okupovanou zemí střední Evropy, nebo ji nezasadí např. do okupované Francie (jazyk francouzské verze). Urbánní i rustikální prostor a lokace budou důležité zvláště pro toho, kdo ve filmu bude chtít spatřovat tu výraz „francouzské“, „slovenské“, stredoevropské či zakarpatské identity, kdo bude film atribuovat buď francouzské, nebo slovenské „nacionalitě“ (tvářnosti, specifičnosti). Ani tento způsob „čtení“ není nemožný, a roli prostoru natáčení i symbolickou hodnotu znakové re-prezentace tak přirozeně zvýznamňuje: zvláště divákovi, jenž usiluje najít nějaký „stabilizující rámec“ analogický hledání reálného prostoru Slovenska či Zakarpatské Ukrajiny v českém filmu (Bednařík 2010).

5 Jak známo, herec přesvědčivě ztvárnil řadu především charakterních rolí; za všechny jmenujme jen hlavní roli ve filmu *Kapitán Dabač* (1959) nebo primáře v televizním seriálu *Nemocnice na kraji města* (1978 – 1981).

Lokace ve filmu – hostinec, městečko, les, zámek – nejsou místy, kde se něco „in natura“ děje. Jsou to místa, která vznikají tím, že se o nich vypráví. To se projevuje v nemožnosti vytvořit mentální mapu fikčního světa. Divák není schopen lokalizovat pohyby postav, vztahy mezi místy ani jejich hierarchii.

Tuto dezorientaci bychom neměli hodnotit jako chybu naší percepce, ale jako bazální vlastnost díla. Jestliže tradiční filmový prostor slouží k orientaci, zde vede k dezorientaci. Zámek, který by mohl být symbolem moci, paměti nebo kontinuity, je místem iluzorní dominance, lesbické hry, oživených tableaux, zrcadel, prázdných rámců a odcizených portrétů. Les, tradičně spojovaný s únikem, se stává místem nekonečného bloudivění, nebo „hry na útěk“. Neexistuje zde centrum ani periferie. Do důsledků vzato, neexistuje ani návrat.

Rovněž zvuky a obrazy přírody jen vytvářejí iluzi fyzické reality. Tyto prvky však realitu nestabilizují, maximálně ji estetizují. „Příroda“ se před námi otevírá nikoli jako protiklad fikce, je spíše její součástí. Vlastně zde neexistuje žádná „tvrdá“ realita, objektivní svět, o němž by se vyprávění mohlo opírat.

ZCIZOVACÍ EFEKTY JAKO ONTOLOGICKÁ STRATEGIE

Nestabilita identity, času a prostoru, popsaná v předchozích kapitolách, je výsledkem narativní konstrukce, je systematicky produkováána konkrétními filmovými prostředky. Zásadní roli zde hrají tzv. zcizovací efekty (die Verfremdungseffekte), které nelze chápat jen jako stylistické ozvláštnění, protože se manifestují jako jedna z určujících strategií.

Film *Muž, který lže* totiž neusiluje o vytvoření iluze transparentního světa (Allen 1997), nýbrž si nárokuje její neustálé narušování. Divák není vtahován do fikční reality, ale jako by byl „vyváděn“ z ní. A přirozeně – tento proces má permanentní ráz.

Zcizování zde proto neplní brechtovské funkce, známé z jeho koncepce tzv. epického divadla, např. funkci distanční, demaskující, pedagogickou či nepřímou persvazivní. „Zcizovačky“ – tento výraz slyšíme v divadelním slangu – v tomto filmovém experimentu rozrušují předpoklad, že svět filmu existuje jako stabilní, autonomní celek.

KAMERA JAKO DESTABILIZAČNÍ APARÁT

Práce kamery (Igor Luther) se neorientuje na kontinuitu, ale na její systematické narušování. Kompozice záběrů, jejich staticnost, neorganické pohyby a nejednoznačné osy pohledu vytvářejí dojem, že kamera se ze „svědka“ událostí stává jejich konstruktérem.

Namísto toho, aby byl divák veden k prostorové orientaci, ocitá se v permanentní percepční nejistotě. Kamera nepodporuje iluzi přítomnosti, ale její rozklad. Namísto toho, aby svět zpřístupňovala, jej problematizuje. Zcizování je navíc posilováno tím, že vyprávění často implicitně či explicitně „adresuje“ diváka. Postavy – zejména „Ten-kdo-lže“, ale i mnohé další – se chovají, jako by vystupovaly před publikem. Jejich gestika, dikce a pózy nejsou přirozené, ale stylizované. Vyprávění se mění ve vystoupení, v jakýsi pobyt na scéně. Tím se film proměňuje z okna do světa v sebe-referenční jeviště.

Další významnou zcizovací technikou je opakované využití zrcadel, rámců, obrazů a portrétů. Tyto prvky neplní nějakou dekorativní funkci, ale tematizují samotnou reprezentaci. Postavy tak jsou nejen zobrazovány – jsou také znovu a znovu zobrazovány. Tento proces destabilizuje představu jedné identity a jednoho pohledu. Svět filmu se stává galerií obrazů o obrazech.

ZVUK JAKO AUTONOMNÍ DESTABILIZAČNÍ SYSTÉM

Ani zvukovou složku filmu nemůžeme explikovat jako doplněk obrazu, jeví se být autonomním systémem, jenž aktivně narušuje iluzi reality. Zatímco v klasickém filmu má zvuk podporovat iluzi přítomnosti, zde ji systematicky podkopává. Zvuk nepotvrzuje viděné, spíše je zpochybňuje.

Jedním z nejvýraznějších zcizovacích mechanismů je rozpojení zvuku a obrazu. Zvuk často nepatří k situaci, kterou vidíme, přichází z jiného času, jiného prostoru, nebo nemá žádný jasný diegetický původ, čímž se rozpadá základní filmová konvence, podle níž to, co slyšíme, odpovídá tomu, co vidíme. Zvuk se ve filmu stává samostatným, resp. plně autonomním znakem.⁶ Připomeňme si opakující se zvuk rozbíjeného skla coby falešný leitmotiv, který funguje jako akustická metafora existenciálního rozpadu. Nejde o realistický efekt, spíše o principiální recepční signál, protože se zde nerozsbíjí jen předměty, ale stabilita světa, fikčního světa coby mentálně udržitelné jednoty.

Mnohé zvukové efekty lze také chápat jako projekce vnitřního stavu vypravěče. Potlesk v prázdném prostoru, disonantní ruchy, kakofonie, to vše působí jako externalizace mentální nestability. Zvuk zde tedy nepředstavuje nějakou iluzi „bytí“, je spíše stavem mysli.

Podobně „hudba“ nepředstavuje nějaké emocionální vodítko, stává se generátorem nové a nové dezorientace. Atonální, útočná, fragmentární hudba vytváří namísto identifikace distanci. Ani ona zde nezní proto, aby sjednocovala, spíše z důvodů právě opačných, totiž aby rozrušovala, aby nás jako diváky znejistila.

Zásadní také je, že zcizovací efekty a zvuk netvoří dvě oddělené roviny. Jsou navzájem provázány a společně vytvářejí percepční nejistotu, která má ontologické důsledky. Divák místo toho, aby byl veden k odpovědi na otázku „co se stalo?“, je vyzván k jiné otázce, tedy „jak se to vůbec vytváří?“. Fikční svět filmu se už nejeví jako „objektivní“ či „realisticky iluzivní“ svět, naopak vidíme až ostentativní konstrukce světa. Postava „Toho-kdo-lže“ (a diegetický svět nejen jí konstruovaný) se tak ustavičně rodí ze sebe sama, částečně podobna uróborovi.

NĚKTERÉ KONKRÉTNÍ ZCIZOVACÍ MOTIVY

Pro ilustraci si uvedme několik zcela konkrétních příkladů. Např. důstojník v uniformě wehrmachtu (Ivan Letko) sedí na kolébavém křesle (dokonce slyšíme zvuk vrzajícího křesla), má rozečtený čerstvý výtisk deníku Ústředního výboru Komunistické strany Slovenska *Pravda* (00:25:52). Tentýž oficír se objeví i v druhé verzi vyprávění, v níž „Ten-kdo-lže“ líčí Jána Robina coby „zbabelca a zradcu“; důstojník má zřetelně tentýž výtisk deníku *Pravda*, jen čte jeho přední stranu; poté deník skládá, nápis je sotva rozpoznatelný (00:27:02).

Na mnoha místech neladí zvuk a prezentovaný příběh: zvuk patří jiné situaci. Jindy je zvuk jakousi projekcí vypravěčovy vzpomínky či fobie. Např. v prázdném hostinci slyšíme potlesk (00:27:43), který by si vypravěč přál slyšet: „Ten-kdo-lže“ sedí na židli, jako by seděl na traktoru,

6 Film de facto není doprovázen žádnou reliéfní a zapamatovatelnou filmovou melodií. Jako autor „hudby“ bývá uváděn Pavol Šimai, ale jde o anti-kompozici disonantní podobně jako je kompozice filmu, de facto atonální. Slyšíme nějaké hudební nástroje, jistě nástroje strunné, dále snad zvony, bubny, snad i triangel, jistě klavír, zvuk gongu, ale ty nevytvářejí žádnou melodii, jde o atonální zvuky rovnocenné jiným zvukům, povlovně přecházejí např. ve zvuk střelby. Přirozenými zvuky, spojenými s přírodou (s lesem) se stávají skřípot kmenů a větví, jež se o sebe třou, tukaní strakapouda, zurčení potoka, odkapávání vodních kapek, šustění travin. Jiné přirozeně souvisejí s válkou, např. s pohybem vojáků v lese: slyšíme kroky v lese, natažení závěru pušky, výstřely ze (snad) pušek a samopalů, výbuchy granátů, povely, štěkot psů apod. Ke znejistění jistě přispívá, že některé zvuky nepatří do zachyceného výjevu, např. zvuky nohou jdoucích po schodišti patří jiné situaci (00:04:49) než zachycované (konstruované).

napodobuje držení volantu a směje se, mladičká servírka (Dominique Prado), jíž příběh vypráví, se obdivně směje (00:27:43). Potom se „Ten-kdo-lže“ uklání jako před publikem (šaškovsky, amatérsky?). Jindy snad tatáž postava nahlas pronáší slova, jež dobře slyšíme, projektujeme je jako součást diegetického světa a přisuzujeme „Tomu-kdo-lže“, ale jeho rty se nepohybují, hlas jde odkudsi zvnějšku, jako off-screen sound (00:33:34).

Sylvia kategoricky soudí, že „tu“ (ve městě) nikdy nebyl žádný lékař, doktor s příjmením „Müller“. „Ten-kdo-lže“ po chvilce zaváhání přisvědčí, ale hned přichází s vysvětlením, že to byla jen jeho přezdívka (přestože jsme jeho identitu označili jako „tekutou“, nelze nepřiznat, že je velmi inteligentní a na vše nalézá tu přesvědčivou, tu méně přesvědčivou, logickou odpověď). Avšak následně k mrtvému otci „vdovy“ po Robinovi přichází lékař (1:19:15), který se představuje jako „doktor Müller“, a „Ten-kdo-lže“ překvapením rychle usedá na pohovku, spíše se do ní sesune, mne si ruku (snad silou stisku poraněnou), je evidentně šokován a stává se náhle submisivním, pokorným, podoben žáčku ve škole.

Nejedna scéna má kvazi kafkovský ráz: takto působí situace zachycená těsně před tím, než se „doktor Müller“ vypravěči představí. Nepřirozeně pohybuje kloboukem sem a tam, jako by se rozmýšlel, zda nataženou pravici potrást, či ji ignorovat. V odpovědi na dotaz „Toho-kdo-lže“ však s jistotou tvrdí, že je vyloučené, aby se spolu někdy (někde) střetli: „Prišiel som iba včera.“

DVOJNÍK JAKO KONFIGURAČNÍ PRINCIP

Rozklad ontologické stability se neprojevuje pouze v rovině divácké percepce. Je radikalizován i na úrovni subjektu samotného. A je to právě motiv dvojníka, jenž představuje moment, kdy se destrukce identity stává takřka doslovnou.

Motiv dvojníka ve filmovém snímku *Muž, který lže* jistě nelze chápat jen jako tradiční narativní figuru alter ega, jako psychologické rozštěpení či odhalení nějaké skryté identity. Ani nejde o rozšíření identity, nýbrž o její zrušení, o její negaci. Dvojník nepředstavuje druhou stránku subjektu, stává se mechanismem jeho nahrazení.

Náhlý vstup postavy Jána Robina nefunguje jako běžný dramatický zvrat, ale jako zásah do samotné struktury vyprávění. Dosavadní subjekt, který si přivlastňoval pozici vypravěče, je konfrontován s někým, kdo tuto pozici může převzít. Dvojníka tedy nemůžeme vnímat jako „druhé Já Toho-kdo-lže“, je jen jiným, dalším, kvazi aditivním vypravěčem. Tím se definitivně rozpadá představa identity jako něčeho vnitřního a nezaměnitelného. Identita se zde ukazuje jako narativní pozice (a každá pozice je přenositelná, nahraditelná).

Zásadní význam ve filmové fikci má moment, kdy Robin přebírá hlas „Toho-kdo-lže“ a začíná používat jeho charakteristické formule. Tento akt je možno hodnotit nejen jako pouhou imitaci, ale rovněž jako apropriaci, přivlastnění si, převzetí „cizího“ diskursu. Hlas se zde totiž ukazuje jako něco, co nepatří subjektu, ale struktuře vyprávění. Tedy subjekt jako by ani nebyl vlastníkem svého hlasu, stává se pouze jeho dočasným nositelem, čímž se rozpadá jeden ze základních předpokladů moderní subjektivity, totiž že hlas je výrazem individuality, identity a autenticity. Zde se hlas nemanifestuje jako projev „vnitřku“, slyšíme jej a vnímáme jako nástroj filmové konstrukce.

Dvojník je spojen s principem opakování, ale nejde o opakování s rozdílem, nýbrž o opakování „bez originálu“. Přestává mít smysl ptát se: „Kdo je skutečný?“ Neexistuje zde žádná primární

7 Tvůrce filmu nejednou evokuje pocity čtenáře próz Franze Kafky, k nimž spisovatel, scenárista i režisér Alain Robbe-Grillet opakovaně odkazoval. V jednom rozhovoru dokonce v odpovědi na otázku (po senzaci toužícího novináře), zda věří v reinkarnaci, poznamenal lakonicky: „Ne. Ledaže bych byl reinkarnací Franze Kafky“ (Šerý 2002).

a jistá verze, k níž by bylo možné vrátit se. Proto jsou všechny verze rovnocenné, a současně stejně nedůvěryhodné. Tím se ruší hierarchická struktura vyprávění: žádnou verzi nemůžeme interpretovat jako „hlavní“, žádná si nemůže činit nárok na autenticitu, pravdivost, nerozpornost.

Ani smrt postavy zde nemá definitivní charakter. Postava může zemřít, a znovu se objevit. Smrt zde nepředstavuje existenční hranici, stává se jakousi narativní operací, což vlastně znamená, že subjekt *de facto* nemá rozměr lidské bytosti, vnímáme jej jako funkci, konstrukci.

SVĚT JAKO PRODUKT VYPRÁVĚNÍ

Dosavadní analýza ukázala, že destabilizace identity, času a prostoru, zcizovací efekty, zvukové strategie i motiv dvojníka nejsou oddělenými fenomény. Jsou projevy jednoho a téhož principu: svět filmu vzniká jako produkt vyprávění.

V klasickém pojetí vyprávění se předpokládá, že existuje svět, který je následně reprezentován. Ve filmu *Muž, který lže* je tento vztah obrácen: vyprávění svět teprve vytváří. Neexistuje žádná realita „za“ příběhem. To, co se jeví jako událost, minulost či identita, vzniká až v okamžiku, kdy je vyřčeno, ukázáno, zahráno. Přitom tento mechanismus nelze ani redukovat na pluralitu navzájem rovnocenných interpretací. Nejde totiž o to, že existuje více výkladů téhož světa, když svět sám je nestabilní. Význam se zde nerozšiřuje, spíše se rozpadá.

Z tohoto hlediska musíme korigovat náš původní předpoklad, přednesený na konferenci *Česká a slovenská literatúra a film s vojnovou tematikou* (Nitra, 2. 10. 2025), o mnohovýznamovosti analyzovaného filmového obrazu. Ačkoli do něj opravdu každý recipient může vkládat různé individuální obsahy, lze tento stav označit spíše jako radikální mnohoznačnost, neurčitost, gnozeologickou nemožnost ustavit definitivní smysl. „Ten-kdo-lže“ nemá charakter nositele vyprávění, je jeho efektem; paradoxně se nestává zdrojem řeči, ale jejím produktem. Jednodušeji napsáno: to, co se jeví jako subjekt, jest pouze dočasnou konfigurací hlasu, pohledu a reakce druhých.

ZÁVĚR

Závěry studie mají několik širších teoretických důsledků. Jednak mají význam pro filmovou ontologii, protože tento filmový snímek lze chápat jako médium, které netematizuje realitu, ale experimentuje s podmínkami jejího „zakládání“. To otevírá cestu k systematictějšímu propojení filmové teorie s ontologickými a epistemologickými otázkami.

Mají význam pro studium modernistických a postmoderních narácí, neboť *Muž, který lže* představuje extrémní případ narativní nestability, který umožňuje testovat limity pojmů jako vyprávěč, událost, paměť či identita.

Mají rovněž interpretační důsledky pro analýzu zvuku a audiovizuální percepce – studie naznačuje, že zvuk jistě nemůžeme vnímat jako sekundární složku filmu, ale jako plnohodnotný nástroj fundamentální manipulace. Tento přístup pokládáme za relevantní i pro výzkum současných audiovizuálních médií.

Pro studia recepce fikčních světů je stejně tak důležité, že filmová narace nenabízí identifikaci, ale gnozeologickou epistemickou nejistotu. Tento model recepce je klíčový pro porozumění narativním strategiím založeným na destabilizaci důvěry.

Konečně pro transnacionální filmová bádání text studie nejen naznačuje, že kulturní identita díla nepředstavuje hotovou a stabilní danost, ale může vystupovat i jako „čistý“ efekt interpretačních rámců.

SUMMARY

This study has argued that *The Man Who Lies* (1968) cannot be adequately understood merely as a formal experiment, an ironic war narrative, or a cinematic counterpart of the *nouveau roman*. Its originality lies in the systematic destabilization of the fundamental conditions of narration: identity, time, space, voice, and the relationship between representation and reality. Using a close watching methodology, the analysis has demonstrated that these instabilities constitute the ontological foundation of the film rather than the by-product of stylistic experimentation. The protagonist emerges not as a stable psychological character but as a temporary effect of narration; memory is performed rather than preserved, space is narrated rather than inhabited, and sound functions as an autonomous agent of ontological destabilization. The recurring motif of the double further undermines the concepts of authenticity, continuity, and identity, transforming the film into an exploration of the very conditions under which truth may be constructed (or dissolved). These findings suggest broader implications for several fields of film research. They contribute to film ontology by interpreting cinema not simply as a medium representing reality but as one capable of experimenting with the conditions of its constitution. They also illuminate the limits of concepts such as narrator, event, memory, and identity in modernist and postmodern narrative, while emphasizing the autonomous role of sound in shaping audiovisual meaning. Finally, the study argues that *Muž, který lže* invites not spectator identification but epistemic uncertainty, offering a productive model for the analysis of unstable fictional worlds and the interpretive frameworks through which they are understood.

LITERATURA

- Allemand, Roger-Michel – Milat, Christian (eds.). 2010. *Alain Robbe-Grillet: balises pour le XXI^e siècle*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- Allen, Richard. 1997. Zobrazení, iluze a film. In: *Iluminace* 9/3, 45 – 72. <https://iluminace.cz/pdfs/ilu/1997/03/03.pdf> [01. 02. 2026].
- Armes, Roy. 1981. *The films of Alain Robbe-Grillet*. Amsterdam: J. Benjamins. Purdue University monographs in Romance languages.
- Artaud, Antonin. 1994. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann a synové.
- Barthes, Roland. 1967. *Nulový stupeň rukopisu; Základy sémiologie*. Praha: Československý spisovatel.
- Bednařík, Petr. 2010. Slovensko a Zakarpatská Ukrajina v českém hraném filmu ve 30. a 40. letech. In: *Sborník Národního muzea v Praze* 55/3 – 4, 25 – 30.
- Bernal, Olga. 1964. *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*. Paris: Gallimard.
- Borges, Jorge Luis. 1989. *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon.
- Cavell, Stanley. 1979. *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition. Harvard University Press. <https://www.slideshare.net/slideshow/stanley-cavell-the-world-viewed-reflections-on-the-ontology-of-film-enlarged-edition-1979/49243643> [01. 02. 2026].
- Cyroň, Milan. 2015. *Literární příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958 – 1967* [Disertační práce]. Katedra divadelních a filmových studií Teorie a dějiny literatury, divadla a filmu. Olomouc: Univerzita Palackého. https://theses.cz/id/h6q3mv/Cyro_Literrn_pprava_film_Eduarda_Grenera_v letech_1958196.pdf [01. 02. 2026].
- Čeněk, David (ed.). 2003. *Osobnost: Alain Robbe-Grillet: sborník textů ke stejnojmennému cyklu 29. Letní filmové školy v Uherském Hradišti 2003*. Uherské Hradiště: Letní filmová škola.

- Eden a potom...* [film], r. Alain Robbe-Grillet. Francie, Československo, Tunisko, 1970.
- Eshelman, Raoul. 2015. O nutnosti psaní literárních dějin i po konci dějin. In: *Slovo a smysl – Word & Sense* 12/23, 94 – 104. <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/96425> [01. 02. 2026].
- Fulka, Josef. 2019. Afekt a exteriorita: Robbe-Grilletova sartrovská inspirace. In: *Svět literatury* 29/59, 135 – 146. https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/105690/Josef_Fulka_135-146.pdf?sequence=1&isAllowed=y [01. 02. 2026].
- Grunenberg, Christoph (ed.). 2016. *Look Marienbad: Film, umění a styl*. Praha: Galerie Rudolfinum. https://www.galerierudolfinum.cz/wp-content/uploads/christoph-grunenberg_look-marienbad_cesky-preklad.pdf [01. 02. 2026].
- Holland, Peter. 2018. Shakespeare on Screens: Close Watching, Close Listening. In: Holland, Peter (ed.). *Shakespeare Survey 71: Re-Creating Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 186 – 193.
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Katsaros, Denis. 2025. Literatura jako perverzní strategie. Alain Robbe-Grillet. In: *Svět literatury* 35/6, 25 – 40.
- Královská polovačka* [film], r. François Leterrier. Francie, Československo, 1969.
- Loni v Marienbadu* [film], r. Alain Resnais. Francie, Itálie, 1961.
- Louis, Raffaele. 2016. *Metabilder in der Literatur: Metareflexive Bilder bei Adolf Muschg, Kuno Raeber und Alain Robbe-Grillet*. Berlin: De Gruyter, Spectrum Literaturwissenschaft; Band 54. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/detail.action?docID=4714803> [01. 02. 2026].
- Macek, Václav – Paštěková, Jelena. 2016. *Dejiny slovenskej kinematografie: 1896 – 1969*. Bratislava: Slovenský filmový ústav (SFÚ), FOTOFO, Slovenský filmový zväz (SDF).
- Manai, Neila. 2014. *Poétique du regard chez Alain Robbe-Grillet*. Paris: L'Harmattan.
- Marenčin, Albert. 2004. *Nezabúdanie: Moje malé dejiny*. Bratislava: F. R. & G.
- Michalovič, Michal (ed.). 2023. *Alain Robbe-Grillet. Film a jeho dvojník*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.
- Mitášová, Monika. 2018. Hľadanie kódu X – Muž, ktorý lže? In: *Kino-Ikon* 22/2, 80 – 89.
- Morrisette, Bruce. 1965. *Alain Robbe-Grillet*. New York: Columbia Univ. Pr.
- Muž, který lže* [film], r. Alain Robbe-Grillet. Francie, Československo, 1968.
- Obchod na korze* [film], r. Jan Kadar – Elmar Klos. Československo, 1965.
- Owen, Jonathan. 2013. Alain Robbe-Grillet in Slovakia. Transnational Encounters and the Art of the Co-Production. In: *Illuminace* 25/4, 63 – 78. <https://iluminace.cz/contents/ilu/2013/04.pdf> [01. 02. 2026].
- Peeters, Benoît. 2022. *Robbe-Grillet: l'aventure du Nouveau Roman*. Paris: Flammarion.
- Phillips, John. 2019. *Alain Robbe-Grillet*. Manchester: Manchester University Press.
- Ricardou, Jean (ed.). 1976. *Robbe-Grillet: Analyse, Théorie. [Tome] 2, Cinéma/Roman*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Richter, Václav. 2008. Alain Robbe-Grillet, un artiste entre littérature et cinéma. In: *Radio Prague International*. <https://francais.radio.cz/alain-robbe-grillet-un-artiste-entre-litterature-et-cinema-8598987> [01. 02. 2026].
- Robbe-Grillet, Alain. 1970. *Za nový román*. Praha: Odeon.
- Simon, Véronique. 1998. *Alain Robbe-Grillet: Les Sables mouvants du texte*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Slavík, Benjamin. 2022. Když se čas stal hrozným a nevysvětlitelným: film Alaina Robbe-Grilleta *L'Homme qui ment*. In: *Film a doba* 68/2, 34 – 39.
- Stoltzfus, Ben. 1984. *Alain Robbe-Grillet: the body of the text*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.

- Šerý, Ladislav. 2002. Rozhovor s Alainem Robbe-Grillem. In: *Lidové noviny* 15/99. https://www.pwf.cz/archivy/texty/rozhovory/rozhovor-s-alainem-robbe-grillem_2597.html [01. 02. 2026].
- Toro, Alfonso de. 1986. *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman: am Beispiel von G. García Márquez' Cien años de soledad, M. Vargas-Llosas La casa verde und A. Robbe-Grillet's La maison de rendez-vous*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Vareille, Jean Claude. 1981. *Alain Robbe-Grillet l'étrange*. Paris: A.-G. Nizet.
- Vtáčkovia, siroty a blázni* [film], r. Juraj Jakubisko. Francie, Československo, 1969.

KONTAKT

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