

Literárny text a jeho filmová podoba (Milan Kundera: Nesnesiteľná ľahkosť bytí)¹

TIBOR ŽILKA (NITRA - PILISCSABA)

„Myšlienka literatúry ako štruktúry je základným témom okcidentálnej poetiky od jej počiatku“ - tvrdí Lubomír Doležel (Doležel, 2000:15). V období postmodernizmu sa však rozšírila táto problematika hlavne smerom k nadväznosti jedného textu na iný text, väčšmi nás zaujíma ako je literárny text transformovaný do iného literárneho textu. To je prvá otázka a s touto otázkou sa osobitne zaoberá disciplína, ktorú možno nazvať termínom literárna adaptácia (Doležel, 2000: 189). Literárnou adaptáciou nazývame ten proces, pri ktorom sa tvorí z literárneho textu nový literárny text s estetickou a umeleckou hodnotou alebo prvky iných diel sa zúčastňujú na výstavbe nového textu. Po druhé, táto transformácia sa uskutočňuje aj na úrovni intertextuality: z konkrétneho literárneho diela (románu, novely, poviedky) môže vzniknúť rozhlasová, televízna alebo filmová podoba - rozhlasová, televízna alebo filmová adaptácia.

Na základe románu (textu) Milana Kunderu *Nesnesiteľná ľahkosť bytí*² preskúmate tzv. literárnu adaptáciu, t. j. intertextuálne tematické a kompozičné prvky podieľajúce sa na výstavbe románu (motívy prevzaté z iných textov a zakomponované do diela), ďalej preskúmate na podklade literárneho textu jeho filmovú adaptáciu (problematiku, ako sa prejavujú tie isté prvky v štruktúre filmu). Tento jav by sme mohli nazvať popovičovskou teóriou meta-metatextmi alebo - po našom - inter-interetextmi. Sme v šťastnej situácii, lebo Kundera je aj teoretikom, ktorý svoje zásady aj vysvetľuje, teoreticky zdôvodňuje. V prvej časti analýzy sa budeme opierať aj o jeho názory.

¹ Štúdiá vznikla v rámci projektu Civilizačno-kultúrne procesy v transformujúcej sa slovenskej spoločnosti.

² *Nesnesiteľná ľahkosť bytí* (román). Prvé vydanie vo francúzštine pod názvom: *L'Insoutenable légèreté de l'être*, preklad François Kérel, Gallimard, Paris 1984; česky: Sixty-Eight Publishers, Toronto 1985; definitívna autorizovaná verzia vo francúzštine Gallimard, Paris 1987.

Literárna adaptácia a jej realizácia u Milana Kunderu

Problematiku intertextuality možno rozdeliť do týchto kategórií:

- I. Komplexná nadväznosť: nadväznosť jedného textu na iný na princípe jedna ku jednej - najčistejšia forma (jadro) intertextuality;
- II. Systémová nadväznosť:
 1. text odkazuje na systém literárneho žánru (rozprávka, western, detektívka);
 2. text spracúva námety známe ako mýty (faustovská tematika);
 3. text spracúva biblický (náboženský) námety (Judita, Salome);
 4. nový text vychádza z neliterárneho textu (rozhlasová relácia)
- III. Parciálna nadväznosť: iba jeden tematický prvok je z pretextu
 1. onomastická nadväznosť
 2. topografická nadväznosť
 3. dejová (príbehová) nadväznosť

Román M. Kunderu je založený na dvoch mileneckých pároch: Tomáš a Tereza, Franz a Sabina. Podľa autora román sa vtedy nezdal románom, keď v ňom chýbala jednota deja. Tento názor veľmi dlho pretrvával, veď ešte aj „nouveau roman“ je budovaný na deji. Ale je niečo, čo presahuje toto tvrdenie: koherenciu románu vo svojej hlbkovej štruktúre zabezpečuje tematická jednota (Kundera, 2000: 90). Román je podľa Kunderu uvažovanie o bytí prostredníctvom vymyslených postáv (Kundera, 2000:91). Preto od samého začiatku buduje tento autor text v dvoch rovinách: v prvom pláne komponuje dej románu, v druhom pláne vykladá témy. Tému pritom možno vykladať aj prostredníctvom exkurzu, odbočením od hlavnej línie deja (Kundera, 2000: 91-92). Pridajme k tomu: to sú esejistické pasáže textu, ktoré v prípade tohto autora majú - obrazne povedané - vyššiu hodnotu ako samotný dej, ktorý sa stáva skôr ilustráciou či dodatkom pre rozvedenie ústrednej témy. Téma je nastolením existenciálnej otázky, otázky o bytí. Existenciálna otázka je v románe *Nesnesiteľná ľahkosť bytí* ukotvená: pozadie vytvárajú udalosti z obdobia pražskej jari, jej potlačenia a následkov. Téma je teda témou predovšetkým mojej generácie - povedzme generácie od 50 rokov vyššie (narodených pred rokom 1952), nižšie ročníky ju môžu vnímať ako istý úsek dejín Československa, ale sčasti aj svetových dejín. Tému u Kunderu vytvárajú tzv. kľúčové výrazy (kľúčové slová), v prípade románu sú to: ľahkosť, ťaž (ťažie), duša, telo,

Veľký pochod, hovno, gýč, súcit, závrat, sila, slabosť (Kundera: 2000:92). Román má sedem častí:

Lehkost a tíže (Tomáš) - Duše a tělo (Tereza) - Nepochopená slova (Sabina a Franz) - Duše a tělo (Tereza) - Lehkost a tíže (Tomáš) - Veliký pochod - Kareninův úsměv (Kosková, 1998: 1998).

Kunderove romány - okrem jedného - pozostávajú zo siedmich častí. Práve v románe *Nesnesiteľná lehkost byti* chcel porušiť túto tradíciu, ale sa mu to nepodarilo. Napokon z prvej časti dodatočne vytvoril dve samostatné časti (Kundera, 2000: 93-94). Z kompozičného hľadiska je dôležité, že uplatňuje pri tvorbe textu tzv. hudobný princíp (Všetička, 1997: 24-25). Sám tvrdí: už pred napísaním románu vedel, že posledná časť má byť ako pianissimo a adagio (melodramatický príbeh skonu psa bez väčších udalostí), no pred ňou musí byť fortissimo, prestissimo (Veľký pochod okorenený brutalitou, cynizmom, ale hlavne smrťou troch hlavných postáv - Franza, Tomáša, Terezy - Kundera, 2000: 97). Kundera všade zámerne narúša linearitu deja: o smrti Tomáša a Terezy sa čitateľ dozvie už koncom tretej časti (Nepochopená slova), ktorá je venovaná vzťahu Sabiny a Franza - Sabina už tri roky žije v Paríži, keď dostáva list od syna Tomáša (Simona): otec a jeho priateľka Tereza sa zabili (nákladné auto sa s nimi prevrátilo a ich telá boli znetvorené na nepoznanie) - (Kundera, 1994:160). Znovu sa vracia tento motív na konci 6. časti (fortissimo), lebo na jej konci referuje autor až o troch prípadoch smrti, ale hlavne o smrti Franza. Iba Sabina zostáva nažive: z Paríža sa odsťahuje do USA, žije v Kalifornii, dostáva listy od Tomášovho syna, ktoré ju už vôbec nezaujímajú, neotvára ich a už myslí iba na to, že je sama, opustená. Zaoberá sa myšlienkou, že keď umrie, jej telo treba spáliť a rozsypať.

To, o čom sme doteraz hovorili, sa týkalo jednoznačne témy a kompozície umeleckého textu. Základom je neustále narušanie linearity príbehu, prelínanie dejových pásiem. Táto poetická osobitosť textu by sa však nemohla uskutočniť, keby isté prostriedky nezabezpečovali stmelenie deja do tematickej jednoty. Tými prostriedkami sú motívy. Motív je tým komponentom témy alebo deja, ktorý sa v štruktúre textu viackrát vyskytuje, ale vždy v inej súvislosti (Kundera, 2000: 92). Sám Kundera vysvetľuje: často vyskytujúcim motívom je motív Beethovenovho kvarteta, ktorý sa opakuje s viacerými submotívmi (submotív tiaže alebo gýča). Ale zvláštnym, povedal by som motívom na úrovni epifánie je motív klobúka, ktorý exponuje subtému nepochopených slov a vkráda sa do vzťahov Sabina-Tomáš, Sabina-Tereza, Sabina-Franz. V prvom prípade ide o umelecký motív (hudobná skladba v literárnej štruktúre), v druhom prípade máme do činenia s epifániou. Pod epifániou treba rozumieť prípad, keď sa drob-

né predmety, isté signály stávajú vo vedomí postavy symbolmi a nadobúdajú rozličné (nové) významy (Głowiński, 1976:102).

Nás však zaujíma hlavne prípad, keď sa literárny text tvorí prostredníctvom motívu ako nadväznosti na iný literárny text, keď motív možno pochopiť predovšetkým na základe pretextu. Tento spôsob nadväznosti Kundera využíva neustále: v románe *Identita* kľúčové miesto zaujíma motív Cyrano de Bergeraca: manžel, ktorý vidí, že jeho žena má čoraz viac komplexov zo starnutia, začína jej tajne písať listy a podpisuje sa ako Cyrano de Bergerac (Kundera, 1999: 89). Možno citovať:

As he wrote the second letter, he said to himself: I'm becoming Cyrano: the man who declares himself to the woman he loves from behind the mask of another man; who, relieved of his own name, sees the explosion of his suddenly liberated eloquence. Thus, at the end of that letter, he added the signature 'C.D.B.' It was a code for him alone. As if he wanted to leave a secret mark of his existence. C.D.B.: Cyrano de Bergerac.

(Kundera, 1999: 89)

V románe *Nesnesiteľná ľahkosť bytí* z literárnych motívov kľúčové miesto v deji zaujímajú hlavne dva motívy:

- Sofoklova tragédia, známa pod názvom *Kráľ Oidipus*;
- román L. N. Tolstého *Anna Kareninová* (funguje tu ako onomastická nadväznosť, ale vyvoláva aj zvláštne asociácie na osud ženy v totalitnom systéme).

Kým prvý z nich má predovšetkým politický náboj, ten druhý sa zakladá skôr na vykreslení osudu ženy, akoby obsahoval aj feministické asociácie, resp. akoby tu autor trošku podľahol aj móde.

Oidipus a komunisti

V Sofoklovej tragédii po objasnení otcovraždy a manželstva s vlastnou matkou Oidipus skríkne:

*Ó, hrôza! Už je všetko jasné! Príšerné!
Ó, svetlo sveta, dnes mi naposledy svieť!
Som prekliaty plod prekliateho plemena,
ja manžel vlastnej matky, ó, ja otcovrah!*

Sofokles: *Vládca Oidipus*,
prel. Vojtech Mihálik (Sofokles, 1995: 100).

Mýtus o Oidipovi je taký známy, že sotva sa nájde niekto z literárne vzdelaných ľudí, ktorý by nepoznal príbeh. Ani u Kunderu nejde iba o pasívne použitie príbehu, ale o jeho aktualizáciu na rok 1968. Napokon autor príbeh podáva aj polopatisticky, a to na začiatku 5. časti románu, dokonca v 3. odseku 1. kapitoly. V stručnom obsahu sa dôraz kladie na moment, že Oidipus netušil, koho zabil pri hádke, netušil, že zabil svojho otca a stal sa manželom vlastnej matky. Ale keď sa to dozvedel, tak si z matkinho rúcha vytrhol sponu a ihlicou si vypichol oči. Potom opustil Téby. Tol'ko a nič viac! Tento motív sa však vyskytuje už skôr: keď sa Tereza pomiluje s nasadeným eštébákom (inžinierom), partner odíde po kávu do vedľajšej miestnosti, Tereza objaví na poličke Sofoklovho *Oidipa*, zoberie ho do ruky. Vtedy sa inžinier vracia - bez kávy. Celému príbehu totiž autor dáva nový význam: komunisti sa darmo vyhovárajú, že o ničom nevedeli; ani Oidipus nevedel o svojom hriechu, ale keď sa dozvedel, čo spáchal, vypichol si oči. Autor tu pokračuje vo svojom uvažovaní cez prizmu (point of view) svojej postavy: pri sexuálnom akte bola pravdepodobne odfotografovaná alebo sa všetko odohrávalo pred kamerou, aby o nej mali kompromitujúci materiál. Znamená to, že v komunizme niet súkromia - ako ani spisovateľ Jan Procházka nemal súkromie, lebo jeho súkromné telefonické rozhovory vysielal v období normalizácie rozhlas, aby ho úplne skompromitovali.

Sám Kundera vo svojich úvahách tvrdí, že Kafka objavil nový princíp pre literatúru: nie na základe viny je človek potrestaný, ale najprv sa vymyslí trest a až potom - obrazne povedané - trest začína hľadať vinu (Kundera, 2000: 110-111). Tereza a Tomáš sú už dávno trestaní, ale vina sa iba dodatočne dokazuje a inscenujú sa situácie, ktoré slúžia ako kompromitujúci materiál. Príbeh o Oidipovi napokon má v románe kľúčovú funkciu: za článok o Oidipovi je Tomáš prepustený zo zamestnania, stáva sa umývačom okien, potom šoférom na dedine. Pri stretnutí s príslušníkmi tajnej polície (eštébákmi) sa motív Oidipa vždy vracia vo forme otázky: či si Tomáš skutočne myslí, že komunistom treba vypichnúť oči. Metafora viny sa stáva metaforou pomsty. Pomsta v obrátenom garde, resp. máme tu do činenia s odôvodnením pomsty.

Pes Karenin a osud ženy

Literárny (pretextový) motív prechádzajúci do zvieracieho motívu má enormnú funkciu v románe. Najprv motív funguje na princípe nadväznosti posttextu na pretext: keď Tereza prichádza druhýkrát za Tomášom z malého mestečka do Prahy a zazvoní, drží v ruke román L. N. Tolstého.

Od tejto chvíle sa tento motív objavuje v rozličných obmenách, ale znamená, reprezentuje vždy slabosť (nežnosť, závislosť, vernosť) ako kľúčový pojem (kľúčové slovo) textu. Už v 11. kapitole sa objavuje Karenin ako šteňa, o ktorom sa dozvieme, že je bastardom: mama bernardínka a otec vlčiak. Krst je opísaný s postmodernou hravosťou. Nech je Tolstoj - navrhuje Tomáš, ale podľa Terezy nemôže byť, lebo je suka, teda nech je Anna Kareninová. Napokon sa dohodnú na mene Karenin - od tejto chvíle sa motív stáva zvieracím motívom s istými narázkami, konotáciami na osud ženy, ktorá je odkázaná na silnejšieho partnera, ale v podmienkach spoločenských zmien 20. storočia. Psík plní funkciu náhrady dieťaťa, verného partnera, pripútava sa k Tereze oveľa viac než k svojmu pánovi. Stáva sa symbolom vzťahu dieťaťa k matke, symbolom vernosti, nežnosti, partnera/ky a pod. Pokiaľ smrti Tomáša a Terezy venuje autor málo miesta: viac-menej iba informuje o ich smrti, ved' pribúdajúca životná tiaž ich už vlastne duševne dávno usmrtila, pokiaľ ich stihne fyzická smrť, pes Karenin umiera pomaly, s veľkými bolesťami, vyvolanými rakovinou, až mu napokon Tomáš jej pichne smrtiacu injekciu. Takto sa smrť Karenina v 7. časti románu stáva alegóriou skonu aj hlavných postáv, ktorí - až na Sabinu - všetci umierajú na konci 6. časti diela. Rakovina ako zhubný nádor napokon konotuje aj s daným stavom spoločnosti. Životná tiaž dolieha na protagonistov a všetci umierajú: umiera aj Franz ako účastník Veľkého pochodu na hraniciach Kambodže.

Akú funkciu vôbec má zvierací motív v tvorbe Kunderu? Kundera nesympolizuje prostredníctvom zvieracej metafory negatívne ľudské vlastnosti, ani ich výnimočné či priemerné schopnosti. Snaží sa postihnúť a umelecky zachytiť možnosti, ktoré má človek v hraničnej situácii. Jeho poľudštené zvieratá sú postihnuté osudovou kliatbou. Chovajú sa ako zvieratá, vyzerajú ako zvieratá, môžu však trpieť ako ľudia. Práve s momentom utrpenia dochádza v literatúre, využívajúcej zvieraciu symboliku, k jedinečnému obratu. Zvieracia ríša, ktorá donedávna slúžila človeku ako významný zdroj symbolov a metafor pre zobrazovanie ríše ľudí, vyznačuje sa ľudským utrpením. Moment utrpenia spája ľudí a zvieratá u Kunderu v jeden živočíšny druh. V prirodzených podmienkach sa zvieratá od ľudí odlišujú práve nemožnosťou citového vzrušenia, neschopnosťou logickej analýzy alebo syntézy. Vo zvieracom svete obyčajne nerefektujeme utrpenie, pokiaľ do tejto ríše nezasiahne človek. Nepovažujeme za krutosť prirodzený kolobeh potravinového reťazca, ktorý príroda potrebuje na zachovanie rovnováhy živočíšnych druhov. (Ak predátor usmrť hraboša krutosť činu je vyvážená nutnosťou postarať sa o potravu.) V Kunderovom svete sú si živočíchy i ľudia rovní v utrpení. Utrpenie je

vlastné jedným i druhým. Zvieratá sú schopné zložitých ľudských úvah, ale svoje mentálne schopnosti museli vyvážiť schopnosťou, ktorá je charakteristická len pre ľudí – musia podstúpiť trápenie.

Toto trápenie charakterizuje Karenina, postihnutého rakovinou, ale tak isto aj vranu v texte. Objaví ju Karenin, zakopanú do zeme, presnejšie - iba jej hlavu. Je to v 4. časti románu (20. kapitola), hneď po skončení avantúry Terezy s inžinierom, nasadeným príslušníkom tajnej polície - eš-tébákom). Na smrť vytrápená vrana je symbolom životnej tiaže: nemôže vzlietnuť, lebo má poranené krídla, nemôže ani lietať, ani chodiť. Darmo sa jej snaží Tereza pomôcť a prinesie ju domov, vrana zomiera. Utrpenie (smrť) v osude vrany predznamenáva (anticipuje) aj vzťahujúcu sa krutosť spoločnosti, aj neskoršiu smrť protagonistov, ale hlavne fyzické utrpenie tu korešponduje s duševným (vnútorným) utrpením. Samotná smrť vrany je opísaná z dvoch pohľadov: z pohľadu Terezy, ale aj z pohľadu Tomáša. Tomáš (5. časť, 13. kapitola) si spomenie: kedysi kozáci zakopávali svojich nepriateľov do zeme; u Terezy to vyvoláva odpor k ľuďom. Vtedy sa vyjadruje, že je vďačná Tomášovi, lebo nechcel mať deti. Narážka na to, že vranu deti zakopali do zeme.

Vcelku Karenin je súčasťou života protagonistov: pokiaľ oni sú šťastní, je aj pes šťastný, keď oni trpia (znášajú ťažobu politických represálií na vlastnej koži), aj pes si vytrpí svoje a napokon umiera. Životnú tiaž reprezentuje aj vrana a jednoznačne sa stáva nositeľkou utrpenia, ktoré zapríčiňuje človek (v tomto prípade dvaja chlapi). Protipólom je prasa predsedu družstva, ktoré symbolizuje ľahkosť bytia, vždy sa objavuje v groteskných situáciách. Groteskné situácie s prasat'om využíva aj film, dokonca vo zvýšenej miere aj tam, kde sa v románe prasa neobjavuje ani náznakom.

Filmová podoba románu

Film *Nesnesiteľná ľahkosť bytí* vznikol podľa knihy Milana Kunderu. V hlavných úlohách: Juliette Binoche a Daniel Day-Lewis. Režisér om je Philip Kaufman a film trvá 166 minút. Vo filme dochádza k výrazným posunom a tieto posuny majú za následok, že z diela so závažnou výpovednou hodnotou sa stal umelecký produkt, postrádajúci mnohé atribúty románu, no zvýrazňujúci tie, ktoré v románe prekračujú prvoplánový horizont, úroveň prvej sémantickej roviny. Naopak: film často klesá na úroveň jednodlánovosti, podáva príbeh priamočiario, bez zjavných druhotných konotácií. Najmä sexuálne scény pôsobia samoučelne, akoby sa celý príbeh

zerotizoval bez náležitých vedľajších sémantických konotácií, ktoré román takmer v každom prípade obsahuje.

Adaptácia vyžaduje tvorivý prístup k originálu a rešpektovanie zákonitostí nového umenia (v dráme vyostrenie konfliktu a naopak - utlmenie, až eliminovanie opisných častí). Adaptácia sa realizuje istými posunmi; pri týchto posunoch sa uplatňujú tieto postupy: 1. eliminácia (vynechávanie častí, resp. istých prvkov - môže byť vynechaná postava, dokonca aj časť deja); 2. adícia (rozšírenie pôvodného diela o nové pasáže, časti, postavy); 3. kontaminácia (z viacerých textov sa môže vytvoriť jeden nový text) - (Žilka, 1997: 30-31). Pri výpusťke (eliminácii) sa dej dynamizuje, dokonca sa môže zmeniť celá koncepcia diela. Rozšírením textu autor obyčajne tvorivo zasahuje do deja, lebo v ňom rozvíja isté významové časti. Pri kontaminácii autor čerpá z viacerých prameňov, ale môže byť kontaminovaná aj postava. Vo filme argentínskeho režiséra Luisa Puenza *Mor* (1994), ktorý je adaptáciou rovnomenného románu A. Camusa, sa z dvoch mužských postáv - z novinára Ramberta a kronikára udalostí Tarroua - vytvorila jedna ženská postava novinárky.

Posunov je vo filme veľa, iba niektoré vymenujeme na ilustráciu javu:

- eliminácia: vynecháva sa motív vrany, hoci ide o pomerne závažný motív z hľadiska zdivočenia mravov po sovietskej okupácii, ktoré zasahuje aj deti, ale tu zakopanie vrany do zeme je aj symbolom pokorenia Terezy a napokon aj celého národa alebo národov; vynecháva sa tzv. Veľký pochod (6. časť knihy, ktorá je kľúčová), ako vieme, ide o organizovanú demonštráciu na hraniciach Kambodže, kde Franz zahynie (Franz sa jednoducho z filmu vytráca, akoby pre Sabinu už nebol vhodným partnerom); vynecháva sa postava syna Tomáša (Simona), vynecháva sa postava manželky profesora Franza;
- adícia: pridáva sa svadobný obrad za účasti prasat'a Mefista, pričom prasa vyvoláva grotesknú situáciu najmä na pozadí ritualizovaného prejavu funkcionára, realizujúceho civilný obrad.

Z hľadiska umeleckej kvality film zaostáva za románom a často pripomína gýč, najmä keď za základ budeme považovať Kunderovu definíciu: „Prameňom gýča je kategorický súhlas s bytím“ (Kosková, 1998:105). Možno filmu vyčítať jeho lineárnosť, sukcesívne plynutie deja. Brillantný príbeh však nesporne vyžaduje trhliny, prerušenie sledu udalostí. Ako tvrdí M. Kundera: jednotu románu zabezpečuje samotná téma, ktorá je daná

v kľúčových slovách. Funkcia kľúčových slov sa vo filme vytráca. Film sa až po príchod sovietskych vojsk nesie v znamení „ľahkosti bytia“, ľubostné scény sa preexponujú bez náležitej funkcie, pôsobia samoučelne. Okrem (vyleštenej) škodovky a Trabanta takmer nič nepripomína česko(slovenské) prostredie: krčma, v ktorej obsluhuje Tereza, vôbec nepripomína ošarpané miestnosti totalitnej éry; mestečko, v ktorom sa zoznávajú hlavní protagonisti, v ničom sa nepodobá na české mestečká; typy hercov nezodpovedajú typom z románu - až na Pavla Landovského a sčasti Juliette Binochovej v úlohe Terezy. Zostáva nám teda preskúmať, ako fungujú jednotlivé motívy.

Kráľ Oidipus a komunisti

Motív zo Sofoklovej tragédie sa aj vo filme vyskytuje viackrát. Prvýkrát vtedy, keď Tereza prichádza do Prahy, pomilujú sa, ráno Tomáš odchádza do roboty a vkladá do rúk spiacej Terezy hrubú knižku z knižnice s nadpisom *Kráľ Oidipus*. Tento záber predznamenáva funkciu tohto motívu v ďalšej časti filmu. Znovu sa vracia potom v zábavnom podniku, keď Tomáš porozpráva príbeh o Oidipovi pri sledovaní komunistov, ktorých nazve mizerami a ostatní sa k tomu pridávajú. Tu sa zdôrazňuje Tomášov názor: hoci Oidipus nevedel a svojej vine, keď sa o nej dozvedel, vypichol si oči a odišiel z Téb. Podstata tkvie v tom, že aj nezámerne spáchaný hriech (zločin) zostáva škvrnou na svedomí jednotlivca a ten musí niesť zaň zodpovednosť, eo ipso by mal pykať. Keďže je prítomný pri stole aj redaktor istého časopisu, Tomášov výklad Oidipovho príbehu chce uverejniť. Paradoxom je, že napokon Tomáš práve za tento článok pyká po návrate zo Švajčiarska: prepustia ho z nemocnice, potom ho ako obvodného lekára tiež prepustia, stáva sa umývačom okien, neskoršie šoférom na dedine. Za článok čoraz viac dolieha na neho životná tiaž. Medzitým sa znovu vynára Oidipus vo forme otázok eštébákov: pri výsluchu a potom v ordinácii. „Ešte stále si myslíte, že komunisti by si mali vypichnúť oči?“ - kladú mu nezmyselnú otázku. Metafora sa tu chápe doslovne, a to zámerne, aby Tomáša mohli trestať. Trest hľadá a nachádza svoju vinu.

Pes Karenin a osud ženy

Prítulnosť Terezy ku Kareninovi patrí medzi stavebné piliere filmu: tento motív vo forme obrazu pôsobí najsilnejšie v týchto prípadoch:

- získavajú psíka na svadbe (posun, lebo ho v románe Tomáš prináša domov), čím sa zdôrazňuje význam zvierat'a z hľadiska ich vzťahu;

pes je viazaný predovšetkým na Terezu; meno mu dávajú v zhode s románom;

- pri odchode do zahraničia Tereza v škodovke bozkáva psa, akoby sa aj vďaka jeho prítomnosti mohla ľahšie rozlúčiť s domovom;
- Tereza sa vracia domov spolu s Kareninom, čiže pes jej robí partnera, je spoločníkom a jediným živým tvorom, o ktorého sa môže oprieť;
- celá záverečná časť filmu sa viaže na skon Karenina: najprv krivká, potom mu objavia nádor, veterinár zisťuje rakovinu, trpí (ako človek v tých časoch, ako trpeli aj Tereza a Tomáš v časoch normalizácie), napokon prostredníctvom značne ritualizovanej sekvencii mu pichne Tomáš injekciu, ktorá ho usmrť a zbaví bolesti; nasleduje dojímavý pohreb psa, akoby predzvesť skonu hlavných protagonistov.

Vynára sa otázka, v čom táto onomastická nadväznosť pripomína román L. N. Tolstého *Anna Kareninová*. Symbolizuje, stelesňuje osud hlavnej postavy, pripomínajúci život Anny Kareninovej v 20. storočí, hlavne tým, že aj ona symbolizuje tiasť a slabosť. Zomiera napokon tak isto tragicky ako Anna Kareninová, na rozdiel od nej však so svojím milencomanželom. Život pre ňu tak isto stráca zmysel ako pre Annu Kareninovú. Vypointovanie tragického konca je posunom vo filme oproti románu, kde už na konci sa smrť hlavných protagonistov neopisuje - k tomu dochádza skôr, najmä v záverečnej kapitole 6. časti knihy sa tragický skon troch postáv tematicky a kompozične stmeluje. Vo filme sa to presúva na záver, hoci chýba prevrátenie nákladného auta, ale chýba aj šokujúci záber a pohľad na rozdrúzané telá. To zároveň znamená, že záver filmu je esteticky pôsobivejší - aj preto, lebo ešte pred naštartovaním auta je vsunutá sekvencia o Sabine, ktorá číta list s podrobným opisom smrti svojho priateľa a priateľky-sokyne. Narušením linearitu dochádza k zvýšeniu estetického a umeleckého účinku filmu. Škoda, že iba na konci.

Literatúra

- Doležel, Lubomír (2000). *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Brno:Host.
- Głowiński, Michał (1976). „Epifania“. In: Sławiński, Janusz (ed.): *Słownik terminów literackich*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk:Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich.

- Kosková, Helena (1998). *Milan Kundera*. Praha:H&H.
- Kundera, Milan (1994). *A lét elviselhetetlen könnyűsége*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Kundera, Milan (1999). *Identity*. Kent: Faber and Faber.
- Kundera, Milan (2000). *A regény művészete*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Sofokles (1995). *Antigona. Vládca Oidipus*. Bratislava: POPULART.
- Všetička, František (1997). *Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20 století*. Olomouc: Votobia.
- Žilka, Tibor (1998). „Essential and Palimpsestic Prose.“ In: Žilka, Tibor (ed.): *Tracing Literary Postmodernism*. Nitra: University Constantine the Philosopher.

